

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LVI. évfolyam, 1. szám · 2018. február

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

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

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím (belföldi előfizetés): Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1064 Budapest, Vörösmarty utca 35. (magyarzene@hotmail.hu)
A folyóirat tartalomjegyzékét lásd: www.magyarzene.info, archívumát lásd: http://mzzt.hu/index_HU.asp (Magyar Zene folyóirat menüpont) • Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postatalványon. 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

- 5 RICHARD TARUSKIN
Liszt problémái, Bartók problémái, saját problémáim
- 22 Liszt's Problems, Bartók's Problems, my Problems
(Abstract)

TANULMÁNY – ARTICLES

- 25 KOVÁCS ANDREA
A középkori magyar liturgia Géza kori elemei?
- 46 Elements of the Age of Geza in the Medieval Hungarian Liturgy?
(Abstract)
- 47 MERCZEL GYÖRGY
A graduále kapcsolata más műfajokkal
Archaikus szólószóltározási technika nyomai a gregorián repertoárban
- 72 The Connections of the Graduale with Other Genres
Traces of an Archaic Soloistic Psalm-Recitation Technique in the Gregorian Repertory (Abstract)
- 73 TIM CARTER
Túl a drámán: Monteverdi, Marino és a hatodik madrigálkötet (1614)
2. rész
- 88 Beyond Drama: Monteverdi, Marino, and the Sixth Book of Madrigals
(1614) – *Part two* (Abstract)
- 89 DALOS ANNA
Modernitás-kísérletek 1956 után. Egy elveszett nemzedék?
- 101 Experiments with Modernity after 1956. A Lost Generation?
(Abstract)

MŰHELYTANULMÁNY – WORK IN PROGRESS

- 102 GUSZTIN RUDOLF
Kultúrpolitika és diktatúra
A jazz megítélése a kádári konszolidáció idején (1956–1963)
- 116 Cultural Policy and Dictatorship
The Assessment of Jazz in the Kádár Period of Consolidation (1956–1963)
(Abstract)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Tudományos Akadémia

ESSZÉ

Richard Taruskin

LISZT PROBLÉMÁI, BARTÓK PROBLÉMÁI, SAJÁT PROBLÉMÁIM*

Hadd kérjek rögtön elnézést a cím durva mélyrepüléséért, a katasztrofális süllyedésért Liszt problémáitól kezdve Bartók problémáin át saját problémáimig, amelyek – feltételezésem szerint – kevéssé érdeklik önöket. Az engem sok év óta foglalkoztató problémák azonban nem csak engem érintenek. Olyan problémák ezek, amelyekkel mindnyájunknak, akik életünket a művészet és kultúra vizsgálatának szenteltük, szembe kell néznünk – ahogy remélem, ezzel egyet fognak érteni. Talán érdemesek az elgondolkodásra, legalább egy előadás erejéig.

A keretként választott, a múlt nagy magyar muzikusaitól személyemig vagy a jelenben mindnyájunkig tartó úthoz egy másik probléma megoldására irányuló erőfeszítéseim vezettek: nevezetesen az, hogyan tudok méltóan reagálni arra az engem ért nagy megtiszteltetésre, amelyet magasrendű társaságuk tagjává választásom jelent. A megfelelő témát és megfelelő hangvételt keresve, természetesen azon okok egyikén is elelmélkedtem, amiért olyan hízelgő és hálára kötelező ez a választás: Somfai professzor, akinek jelölésemet köszönhetem, és egy másik nagyra becsült barát és kolléga, Tallián professzor mellett, akik most itt vannak közöttünk, az Akadémia tagja volt Bartók és Kodály (Kodály egy időben elnöke is), és régóta ismerem a gyakran közölt fényképfelvételeket, amelyek Bartókot ábrázolják 1936. február 3-án, amint pontosan azt teszi, amit most én: székfoglaló beszédét olvassa ugyanebben a teremben (*1. kép a 7. oldalon*). Ez sejtetheti önökkel, hogy érzem magam ebben a pillanatban – teljesen megilletődötten, de ugyanakkor végtelenül felvillanyozottan.

Tehát természetesen elővettem Bartók előadását, amely (szerencsémre) angol fordításban is megjelent, mint a megfelelő tónusra és gondolatiságra vonatkozó lehetséges útmutatást. Végül ennél sokkal többet adott. Bartók 1936-ban Liszt halálának 50. évfordulóját használta fel arra, hogy Liszt jelentőségét vizsgálja; amennyiben ismerik, tudják, hogy előadásának címe („Liszt-problémák”) inspirálta az én címemet. Konvencionális dicshimnusz helyett Bartók kritikai reflexiókat fogalmazott meg, amelyek egyike-másika úgy összecsengett saját gondolataimmal,

* Richard Taruskinnek a Magyar Tudományos Akadémián, 2017. december 11-én tartott székfoglaló előadása, amely eredetileg angol nyelven hangzott el.

hogy azok saját kérdéseimmé váltak, bár válaszaim, mint látni fogják, különböznek az övétől.

Előadásom címe is – csekély mértékben, de jelentős értelemben – különbözik az övétől. Bartók nem Liszt problémáit vizsgálta, hanem Liszttel kapcsolatos saját problémáit vagy (még nyomatékosabban) azokat a problémákat, amelyeket Liszt teremtett Bartók és generációjának más magyar zeneszerzői számára. Négy, Liszt által akaratlanul a modern magyar zene útjába állított akadályt nevezett meg, amelyek közül a legnagyobb – az annak szentelt terjedelemből ítélve – az, hogy Liszt a városi, vendéglőkben játszó cigány muzsikuskok zenéjét autentikus magyar népzene nének vélte.

Következésképpen, bár elismerte és büszkén regisztrálta Lisztnak, a géniusznak a teljesítményét, aki Magyarországot Európa zenei térképére helyezte, Bartók szükségesnek találta, hogy elutasítsa Liszt életművének a speciálisan nemzeti oldalát. Sietve biztosította az Akadémiát arról, hogy Liszt magyar rapszódiai „a maguk nemében tökéletes alkotások”. Ahogy fogalmazott, „azt az anyagot, amit Liszt bennök felhasznál, nem lehet szebben, jobban, nagyobb művészettel feldolgozni”. A probléma az, hogy „a zenei anyag nem mindig értékes”, és ennek eredményeként „a műveknek általános jelentősége kisebb, viszont közkedveltsége anélkül nagyobb.”¹

Nyilván észrevették, hogy Bartók az „és” kötőszót használta ott, ahol a „de” is szóba jöhetett volna. [A szerző által használt angol fordítás valóban „és”-nek fordítja a Bartók által használt „viszont” kötőszót. *A ford.*] A laikus közönség körében élvezett népszerűség tehát a magyar rapszódiai csekély jelentőségének velejárója. Népszerűek, sugallja Bartók, mert csekély a jelentőségük. Ekképpen egy esztétikai ellentmondásra mutat rá, amely a 19. századi korai romantikusok első felismerése óta óriási dilemmává növekedett a 20. század közepének modernistái (vagy, ahogy kedvenc zeneteoretikusom, Leonard B. Meyer után nevezni szeretem őket, a „késői, késői romantikusok”) számára.² Ez a dilemma, a Bartók által felismerni vélt ellentmondás esztétikai érték és népszerűség között, amit Liszttel kapcsolatos problémának látott (és amit magam inkább Bartókkal kapcsolatos problémának látok), indított arra, hogy Liszt problémáit szembeállítsam Bartók problémáival, úton a sajátjaim felé. Ezzel összefüggő probléma volt – amivel Bartók Kodály Zoltánnal együtt ekkor már 30 éve, a magyar népdalok első gyűjteményének kiadása óta birkózott – a valóban nemzeti jellegű és a populáris magyar zene közt feszülő ellentmondás.³

A végső Liszt-probléma Bartók számára az volt, hogy a Liszt-zenében lévő nemzeti elem hamis volta miatt (nem beszélve arról, hogy a zeneszerző anyanyel-

1 Bartók Béla: „Liszt-problémák”. In: Szöllösy András (közr.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1966), 697–706., ide: 700. Valamennyi idézet ebből a forrásból közöljük; a további hivatkozások oldalszámát a főszövegbe helyezzük.

2 Leonard B. Meyer: „A Pride of Prejudices; Or, Delight in Diversity”, *Music Theory Spectrum* XIII. (1991), 241–251.; ide: 241.

3 Bartók Béla–Kodály Zoltán: *Magyar népdalok*. Előszó. Budapest: Rozsnyai, 1906.



1. kép. Bartók székfoglaló előadása a Magyar Tudományos Akadémián (1936. február 3.)

ve német, preferált nyelve francia volt, és hogy a gyermekkorában elhagyott Magyarországra csak már teljesen kiforrott zenei személyiségként tért vissza) tekintendő-e Liszt egyáltalán magyar muzsikusnak, és nem „hazátlan kozmopolitá”-nak? A válasz Bartók számára egyértelmű igen volt, mivel Liszt művészete „annak a túlsúlytalanságnak, nehézségnek, ami a 19. századbeli kimagasló német zeneszerzőknek műveire annyira jellemző, éppen az ellenkezője: inkább franciának mondható átlátszóság, világosság mutatkozik Liszt műveinek minden ütemében” (706.), együtt az „olasz múlt század eleji *bel canto*-stílus nyomaival, amit jóformán minden művében ott látunk” (698.). Összefoglalva tehát, amikor jellemezni akarjuk zeneműveinek stílusát, „az mindennek inkább mondható, csak éppen németnek nem” (706.). 1936-ban Bartók számára, amikor a németektől való irtózása olyan fokra hágott, hogy az végül Magyarország elhagyására kényszerítette, a „nem-németiség” [un-Germanness] elég volt ahhoz, hogy nagy magyart csináljon Lisztből.

Bartók megjegyzései a magyar rapszodiákról szíven ütöttek, és meggyújtották a szikrát ehhez az előadáshoz, mivel kétarcú státuszuk kiindulópontként szolgált a Liszt bicentenáriumi konferencián, a budai Zenetudományi Intézetben 2011-ben,

fél tucat évvel ezelőtt „Liszt és a rossz ízlés” címmel tartott beszédemhez. Bár a cím Liszt kritizálását sugallta, a dolgozat éppenséggel a másik terminust, a rossz ízlést és annak velejáróit illetve kritikával, elsősorban a művész és közönsége kapcsolatának szempontjából.⁴ A közönségnek és rossz ízlésének a problémája Bartókot „arra az elszomorító eredményre [juttatta], hogy az akkori zenebarátok és átlagzenészek [Lisztnek] bizony kizárólag csak aránylag kisebb jelentőségű, inkább csak külső csillogású műveit fogadták el és kedvelték, a legbecsesebbeket, a csodálatosan jövőbe mutatókat visszautasították, nem szerették, nem kellett nekik” (697.). Ez viszont stratégiai problémává vált: hogyan lehetne a hallgatóságot eltéríteni a „fülkápáztató” művektől, és „az értékesebb, de kevésbé csillogó” művek felé terelni?

Bartók megoldása a liszti dilemmára – egy megkerülhetetlen, de potenciálisan káros jelenségre – végül az életmű kétfelé osztása volt: egyik fele előtérbe helyezendő, másik fele lehetőség szerint háttérbe szorítandó. Liszt megnehezítette ezt a tervet, mivel Bartók szerint zenéjében túltengenek „a polgári közönség számára tett engedmények, még legjelentékenyebb műveiben is” (700.). Ez részben virtuóz előadói karrierjének tudható be – „mint annyi más kortársát, jobban megragadta a sallangos díszítés, a pompa és a kápáztató cifraság, mint a teljesen sallangmentes, tárgyilagos [az előadásban másutt ’klasszikus’-nak nevezett] egyszerűség” (703.). A 20. századi hallgatóknak Bartók szerint túl kellene lépniük „nagyapáik” ízlésén, és nem kellene tudomást venniük Liszt „pompázó, túlzásúfolt és rapszodikus” vonásairól. „[Műveinek] lényege” nem ott van, hanem „a nagy, előremutató merészségekben, új, akkoriban legeslegelőször kimondottakban” – főként „a formai problémák megoldásában”, amilyen „a ciklikus szonátaforma [...] legelső tökéletes megalkotása [...] az Esz-dúr zongorakoncertben” (699–700.).

1936-ban ezek nem voltak új érvek. A 19. századi zenei gondolkodásban jártasak fel fogják ismerni Bartók javaslataiban a *Neue Zeitschrift für Musik* szerkesztője, Franz Brendel Liszt érdekében indított kampányának az újraéledését, amely írások keretében Brendel az „újnémet iskola” eljövételét hirdette meg, Liszt mint *spiritus rector* megjelölésével. Brendel szerint Liszttől, és csakis Liszttől kiindulva „teremt meg a tartalom saját formáját” a hangszeres zenében, ahogy az Wagnernek köszönhetően az operában már megtörtént.⁵ Valamivel korábban ugyanebben a folyóiratban maga Liszt indítványozott irodalmi témákra épülő szabad formákat mint „a [zene]művészetre váró előrelépések” egyikét „az instrumentális zenének a programban rejlő poétikus megoldása” felé.⁶ Mennyire ironikus, hogy Bartók ezeket az „újnémet” igényeket eleveníti fel ugyanabban az előadásban, amelyben Lisztet mint a zenében megmutatkozó bárminemű némettség ellenszerét mutatja fel.

4 Az eredeti szöveget ld. in: *Studia Musicologica*, LIV. (2013), 1–17.; magyar változatban: „Liszt és a rossz ízlés”, ford. Mikusi Balázs, *Magyar Zene* 2012/4., 419–443.

5 Franz Brendel: „Die Aesthetik der Tonkunst”, *Neue Zeitschrift für Musik* XLVI. (1857), 186.

6 *Neue Zeitschrift für Musik*, XLIII (1855); magyar fordítását ld. Hankiss J. (szerk.): „Berlioz 'Harold'-szimfóniája”. In: *Liszt Ferenc válogatott írásai*, I. Budapest: Zeneműkiadó, 1959, 347.

De ez nem az egyetlen anomália. Nézzük azt a következetlen értékítéletet, amelyet Bartók Liszt munkásságának két oldalára alkalmaz. A közönségsikert megcélzó jellegzetességek – fülcsiklandozó csillogás, sziporkázó díszítések és hasonlók – a közvetlen érzéki felfogás körébe tartoznak. Ez szó szerinti és etimológiai értelemben is esztétikai elemekké teszi őket. Értéküket (vagy nem-értéküket) a hallgató érzékelésére gyakorolt közvetlen hatásuk (azaz, görögül, *aisthesis*ük, amelyből Alexander Baumgarten 1735-ös traktátusának „esztétika” szava és filozófiai kategóriája ered) határozza meg. A Liszt jobb zenéjének Bartók által meghatározott jellemzői – hogy megelőzte korát, hogy prófétaian merész, hogy régóta fennálló formai problémákat oldott meg – egyáltalán nem esztétikai vonások, hanem történeti tények és felismerések. Amint az a különös nyomatékkal kiemelt megállapítása is, miszerint „Liszt művei termékenyítőbben hatottak az utána következő nemzedékre”, mint bármely más szerzői (Wagnert is beleértve); továbbá „annyi újszerű lehetőséget pendített meg műveiben, [...] hogy hasonlíthatatlanul nagyobb ösztönzést kaphattunk tőle”, mint bárki mástól (701.). Ezek a kvalitások és erények csak egy történeti narratíva összefüggésében érthetők, és csak egy bizonyos történetelmélet szemszögéből tűnnek (vagy nem tűnnek) értékesnek.

Ez az elmélet természetesen az újhegeliánus historizmus, amelyet a zenetörténetre először a már említett Franz Brendel alkalmazott. Ez az elmélet nagyra értékelte a technikai újítást és a kortársak, de különösen az utókor munkásságára gyakorolt széles körű hatást. Kétségtelen, hogy mindkettő a történeti jelentőség valós megmutatkozása. De ha az alkotó nagyságon kívül magas esztétikai értéket is tulajdonítunk nekik, az az általam olykor „poietic fallacy”-nak nevezett jelenségre utal.⁷ Azaz ami pusztán az alkotó ráfordítását („input”, görögül *poiesis*) veszi tekintetbe, a befogadó érzékelését (*esthesis*) nem. Ez tévút, mert összekeveri az esztétikai és történeti kategóriákat, ennek ellenére a vezető historiográfiai szemléletnek számít a késői 19. század óta, és Bartókban minden valószínűség szerint fel sem merült más alternatíva.

Bartók leírása Lisztről akkor illusztrálja legvilágosabban a „poietic fallacy”-t, amikor újdonságuk és jelentőségük okán kiemeli „a merész harmóniai fordulatokat, modulációs kitérések egész seregét, mint például a két egymástól legmeszebb eső hangnemnek minden átmenet nélkül történő, egymással való szembeállítását” (699.). Ez megint olyan részlet, amely szíven ütött olvasásakor, mert a két legtávolabbi, a kvintkörön egymástól maximális távolságra lévő hangnem tonikája tritonus távolságra van egymástól; és Bartók valószínűleg mindenképp jobban tudta, hogy Stravinsky főként ebben a harmóniai kapcsolatban látta bizonyítva eredetiségét második balettjének, a *Petruskának* a zenéjében 1911-ben. Azt hittem, az én felfedezésem egy 1985-ben publikált cikkemben, hogy Stravinsky Lisztnek tartozik ezért;⁸ de lám, itt van Bartók 1936-ban, csaknem fél évszázaddal korábban, aki ennek már tudatában volt, bár neveket nem említett.

7 Richard Taruskin: „The Poietic Fallacy”, *The Musical Times*, Spring 2004, 7–34.

8 Richard Taruskin: „Chernomor to Kashchey: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky’s ‘Angle’”, *JAMS* XXXVIII. (1985), 72–142.

Stravinsky híres volt ennek a harmóniai effektusnak az expresszív használatáról. A balett 2. képében ez szolgáltatja a kíséretet a címszereplő dühének a kifejezéséhez. Bartók azonban nem a hatás szempontjából írja le, hanem pusztán mint technikát említi, hozzátéve, hogy magyarázata, és „még sok egyéb”, ami Liszt zenéjének a lényegét felértékelhetné azok számára, akik „sose a lényegét, mindig csak a külsőt látják”, „túlsok terminus technicus felsorolását kívánná meg” (699.). A lényeg, sugallja, csak a képzett zenészek tanult érzékeléséhez jut el – valójában, ahogy az újhegeliánusok mondanák, csak a progresszív zenészek számára felfogható. (És ha még mindig a „progresszív” jelzőt használjuk a zene leírására, magunk is újhegeliánusok vagyunk.)

De nem pesszimista nézet-e ez, és ráadásul olyan, ami talán akaratlanul is aláássa az offenzívnek tűnő bartóki szándékot? Hogyan akarjuk elérni az igazi, a lényegi, a talmi és fülsiklandó külső mögötti Liszt általános elismerését, ha a lényeg rejtve marad a be nem avatottak számára? Ha a liszti lényegét csak a haladó technikai újdonságokban keressük, nem csodálkozhatunk rajta, ha – mint Bartók beismeri – a jelentősebb Liszt-művek népszerűsítésében elért némi előrelépés ellenére „még mindig nem tartunk ott, ahol lehetne és kellene, ezért újból és újból, még ma is élénk todul az a kérdés, vajjon miért kedvelik még mindig elsősorban a kisebb fontosságú [...] műveket, és miért riadnak vissza az értékesebb, de kevésbé csillogó művektől” (697.)? Legyen ez az első jelzése azoknak a problémáknak, amelyekre – a korai 21. század helyzeti előnyéből nézve, amikor a klasszikus zene széles körű méltánylásának folyamata nemcsak megállt, hanem olyan pontra süllyedt, amelyet Bartók 1936-ban elképzelhetetlennek tartott volna – előadásom címének utolsó harmadában utalok.

Bartók székfoglaló előadásának utolsó bekezdése hirtelen elkanyarodik az akadémiai beszédhez illő kimért és tudományos hangnemtől, és szenvedélyes panaszra vált. Miután végleg lezárta azt az ügyet, hogy Lisztet igazi magyarként és nagy magyarként fogadjuk el, egy fordulattal hozzátesz [mondandójához] egy nagy, felkavaró „azonban”-t:

Azonban [...] vannak zenei közéletünkben nagy szerepet játszó, köztekintélynek örvendő férfiak, akik minden értékes újnak, ami a magyar zenében Liszt kora óta történt, ellenségei és legkonokabb tagadói. Akik a Liszt-hagyományok igazi követőinek, amennyire tőlük telik, kerékkötői. Akik akár mint szerzők, akár mint írók, egész életük folyamán Liszt művészi elveinek legnagyobb megcsúfolói. Akik mindezeknek ellenére az ünneplő táborban farizeus módon hódolnak egy olyan művész emlékének, akinek egész élete folyása, egész működése, minden tette szöges ellentétben van az övékével. Ha valakinek, akkor ezeknek nincs joguk Liszt nevét ajkukra venni, legkevésbé pedig Liszt magyar voltára hivatkozni, magyar voltával hivalkodni! (706.)

Ezt a bekezdést már előbb ismertem, mint a többit. Szinte minden Bartókról író angol nyelvű szerző idézi és parafrázeálja. Teljes egészében idézi nemrég megjelent Bartók-életrajzában David Cooper, aki megjegyzi, hogy konzervatívabb honfitársainak emez ostorozásával Bartók „Liszt hagyatékának az örököseként tünteti fel magát”.⁹ David Schneider disszertációjában (amelynek büszke konzulense vol-

tam), majd *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition* című könyvében még tovább ment. Szerinte Bartók „maga helyett használta fel Lisztet”, amikor „alig leplezett panaszt nyújtott be a magyar koncertéletből való kizárása miatt”.¹⁰ Lynn Hooker egyetért, és még tovább megy. Úgy látja, az előadás egybevág Bartók előző évi döntésével, amelynek értelmében elutasította a Kisfaludy Társaság díját a korai I. zenekari szvitért (1905), egy olyan műért, amely meglátása szerint már nem reprezentálta igazi, még-el-nem-ismert teljesítményét.¹¹ Bartóknak e mellőzés fölött érzett megbántottsága motiválta „Liszt megosztott értékelésének”¹² a stratégiáját, állítja Hooker:

Ennek a szigorú szétválasztásnak a fenntartása a „rossz” Liszt és a „jó” Liszt között – vagy, hogy igazságosabbak legyünk Bartókhoz, a közönséget kiszolgáló, forrásait kétes ízléssel válogató virtuóz Liszt és a látnoki erejű, fontos modernista előd Liszt között – tette lehetővé, hogy Bartók úgy állítsa be saját munkásságát, mint Liszt befejezetlen ígéretének a beteljesítését, azon ígéretét, amelyet ideje fogytán Liszt már nem tudott beváltani.¹³

Bartók stratégiája természetesen saját műveinek a hasonlóan szigorú szétválasztását sugallta, így időzített bombát hagyott ketyegni székfoglaló előadása végén. Ha életművének későbbi kettéválasztása arra szolgált, hogy újabb, radikálisabb, és (ezért) fontosabb műveit helyezték előtérbe az I. szvithez hasonló „fülcsiklandó” darabok helyett, akkor a kézenfekvő megosztást jó szándékúnak tekinthetjük. Az efféle dolgok azonban ritkán jó szándékúak, és nem volt még egy szerző, akinek a műveit olyan kegyetlenül szedték volna szét „jó” és „rossz” komponensekre, mint Bartókéit – ahogy ezt ma tudjuk, de ő nem érte meg –, amikor száműzetésben következett, szívszorítóan korai halála után a Magyarországot elfoglaló fasiszták vereségét (amit Bartók annyira kívánt) a szovjet megszállás követte. Ez a rosszinulatú megosztás a tárgya egy másik doktoranduszom, Danielle Fosler-Lussier könyvének, amelynek már a címe is (*Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*) kettős elemzéseként – kétszeresen megalkuvó, kétszeresen kegyetlen – határozza meg ezt a megosztást. A megosztás maga hasonló volt ahhoz, ahogy Bartók Lisztet látta: népszerű, folklórízű darabok egyfelől és haladó, modernista művek másfelől. A kettős vagy egymást kiegészítő szembeállítás annak az ideológiai polarizációnak volt az eredménye, amely az euro-amerikai világot elérte, amint a háborút követő helyzet lassan hidegháborúba ment át, és az egykori szövetségesek ellenségekkel váltak. A hidegháború két oldala éppen úgy osztotta ketté Bartókot,

9 David Cooper: *Béla Bartók*. New Haven & London: Yale University Press, 2015, 276.

10 David E. Schneider: *Bartók, Hungary, and the Renewal of Tradition*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2006, 228.

11 Lynn M. Hooker: *Redefining Hungarian Music from Liszt to Bartók*. New York: Oxford University Press, 2013, 252., 15. lábj.

12 Uott, 255.

13 Uott, 254.

ahogy Berlint megfelezte keleti és nyugati zónára. A szovjet blokk, amelynek a területére Magyarország került 1949-ben, Magyarország legnagyobb zeneszerzőjét egy zsákba rakta Schönberggel és Stravinskyval mint olyan személyt, aki – a Szovjet Zeneszerzők Szövetségének orgánuma, a *Szovjetszkaja muzika* szerint – „behódolt a modernizmus csábító túlzásainak, olyan művek sorozatát alkotva, amelyek távol vannak és idegenek a néptől”.¹⁴ A magyar muzikusok hasonló problémával találták szembe magukat, mint Bartók Liszt értékelésekor: nevezetesen hogy hűségesek maradjanak a zenében elért magyar teljesítmény (ami egyben a kitartó fasizmusellenességet is szimbolizálja) értékes védjegyéhez, és ugyanakkor ahhoz az ideológiához is, amely [Bartók] zenei elkötelezettségét kétségbe vonta; vagy, ahogy Fosler-Lussier fogalmaz, „[azon problémával, hogy miként lehet] Bartókot mint nagy nemzeti zeneszerzőt visszaszerezni és egyidejűleg zenéjét dekadensnek bélyegezni”.¹⁵

Ennek a problémának a retorikai megoldását leginkább két cikkben figyelhetjük meg, amelyek írója Szabó Ferenc, a Zeneakadémia akkori tanszékezető zeneszerzéstanára, és valószínűleg azon komponisták egyike, akik „a legaktívabbak a szovjet zene eszményének magyarországi meghonosításában”, olyasvalakinek a véleménye szerint, aki ezt helyzeténél fogva pontosan tudhatta. Nevezetesen Révai József szerint, aki Szabóhoz hasonlóan úgynevezett moszkovita volt, hazatelepített kommunista, aki a magyar fasizmus elől a Szovjetunióban keresett menedéket, és aki népművelési miniszterként szolgált Rákosi alatt.¹⁶ Szabó cikkei megbízásra születtek, válaszul az új Magyarország zenei elveit ért nyugati kritikára. A második, egyszerűen „Bartók Béla” címmel, a *Szovjet kultúra* című folyóiratban jelent meg 1950 szeptemberében, majd két hónappal később orosz nyelvű változatban nyomtatták újra „Bartók védelmében” címmel a *Szovjetszkaja muzikában*, ahol rátaláltam, és ahonnan idézni fogok. Ez az írás határozott tagadása volt az „Amerika hangja” (*The Voice of America*) 1950 augusztusi, teljesen korrekt rádiós híradásának, amely arról informálta a hallgatókat, hogy Bartók számos művének – többek között *A csodálatos mandarin*; az első két zongoraverseny, a hegedűszonáta, a III., IV. és V. vonósnyegyes, számos zongoramű és dal – a nyilvános előadását és közvetítését betiltották, „mivel a burzsoá hatás ezekben érződik a legerősebben”.¹⁷ Szabó elutasításának a szenvedélyes zárása az „igazi” Lisztet szenvedélyesen védő Bartókra emlékeztet:

Mi, a szocialista realizmus útjára térve, egy új kor: a szocializmus építésének, egy új társadalom: a népi demokrácia társadalmának zenei kifejezésére törekszünk. [...] Az előttünk álló nagyszerű feladatok és lehetőségek, a ránkáruló felelősségteljes kötelességek

14 Szerkesztői előszó Szabó Ferenc „V zascitu Bartóka” című cikkéhez, *Szovjetszkaja muzika* 11. (1950. november), 93.

15 Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*. Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 2007, 65.

16 Révai József megállapítása in: Fosler-Lussier: *Music Divided*, 134.

17 Az Agitációs és Propaganda Osztály munkatársának, Pollner Györgynek Széll Jenőhöz írt leveléből, 1950. augusztus 9; idézi Fosler-Lussier: *Music Divided*, 54.

megszabják művészi fejlődésünk irányát. Ettől az iránytól mi nem térünk el, mert mélyen meg vagyunk győződve arról, hogy csakis az adott irányban lehetséges Bartók haladó hagyományait ébrentartani és zeneművészetünk felfelé ívelő fejlődését biztosítani. [...] Feladatunk most visszaszerezni és elmélyíteni a zene társadalmi szerepét és hivatását, melytől megfosztotta a polgári világnézet züllése és dekadenciája, a fasizmus embertelen és kegyetlen világa. [...] Bartók egészséges népzenei gyökerű zenéjéről le kell hán-tanunk az idegen hatásokat és mindazt, ami korunk szellemiségének és lelkeségének kifejezésére ma már alkalmatlan.

Azokat a műveit játsszuk ma elsősorban Magyarországon, melyekben az új, a plebejusi hang: a népzenei alap, a múlt haladó klasszikus hagyományai és a realizmusra való törekvés világosan és határozottan megnyilatkoznak. Nem folytatjuk, mert nincs semmi okunk folytatni Bartók emberileg érthető, de számunkra elfogadhatatlan sötétenlátását. Mi hiszünk az emberiség fejlődésében. Mi tudjuk, hogy az építő munka és a békéért való harc útján lerakjuk egy boldogabb, emberhez méltóbb jövő biztos alapjait.

Bartóknak ez nem adatott meg, de ő mégis a miénk, mert velünk és csak velünk van. [...] velünk van, és elválaszthatatlanul a béke táborához tartozik. Háborús gyujtogatókhoz, [...] a dollárimperalistákhoz neki köze nincs és nem is lehet.

Göbbels utódai [Amerikában és Angliában]: tessék beszüntetni a nevével üzött aljas komédiát!

Bartók nem alkuszik!

[El piszkos kezeitekkel Bartókunktól!]¹⁸

Remélem megbocsátják, hogy ilyen hosszan idézek egy ilyen szövegből, amely pontosan azt az elvet racionalizálja, amelynek a létezését tagadja. A „komédia”, amire írása végén Szabó utal, nem más, mint Bartók hidegháborús megosztása a Nyugat részéről, ami épp az ellenkezője volt a keleti gyakorlatnak, az így felmutatott két Bartók tehát úgy illeszkedett egymásba, mint egy jigsaw puzzle két darabja. Bárki, aki amerikai vagy nyugat-európai felsőoktatási intézményekben tanult zenét fél évszázaddal ezelőtt, mint magam is, tudja, hogy a Magyarországon betiltott művek listája pontosan az az anyag, amelyet nálunk halálra tanultak és elemeztek, amellyel Bartók kiérdemelte helyét a 20. századi nemzetközi modernisták kánonjában, Stravinsky és a bécsi atonalisták mellett, folklór iránti vonzódása ellenére, amit a schönbergiánusok kifejezetten megvetettek, Stravinsky pedig idegesen (és álszent módon) megtagadott. „Sohasem tudtam osztani egy életen át tartó vonzalmát szülőhazájának folklórja iránt”, nyilatkozta Bartókról 1959-ben, Robert Crafttal folytatott „beszélgetéseinek” első könyvében.¹⁹ Ez ugyanolyan átlátszó és abszurd hazugság volt, mint Szabó kijelentéseinek bármelyike, de lehetővé tette, hogy Stravinsky leereszkedően nyilatkozzon Bartókról, akkor, amikor az efféle leereszkedés divatosnak számított.

18 A hosszú részlet, amit R. Taruskin a *Szovjetszkaja muzikából* idéz, nem a *Szovjet kultúra* 1950. szeptemberi számában megjelent „Bartók Béla” c. cikknek, hanem Szabó lényegesen hosszabb, „Bartók nem alkuszik” című írásának az orosz fordítása. Ez utóbbi szintén 1950 szeptemberében jelent meg az *Új Zenei Szemle* Bartók Béla halálának 5. évfordulójára készült ünnepi számában. Az általam szögletes zárójelbe tett részletek nem szerepelnek Szabó magyar nyelven írott eredeti verziójában: ezek – úgy tűnik – a *Szovjetszkaja muzika* szerkesztőjének, illetve fordítójának az önkényes hozzáátételei. (A ford.)

19 Robert Craft–Igor Stravinsky: *Beszélgetések. Válogatás*. Szerk. Kovács Sándor. Budapest: Gondolat, 1987, 295.

A kvartettek – amelyek ciklusként 1949 márciusában hangzottak el először New Yorkban a Juilliard Vonósnégyes előadásában – voltak azok a művek, amelyek megteremtették Bartók elismertségét a hidegháborús korszak elitje számára. Milton Babbitt, a korszak vezető amerikai dodekafonistája, aki első „teljes egészében szeriális” művét 1947-ben írta (*Three Compositions for Piano*), recenzeálta a kvartetteket az akkori legrangosabb amerikai zenetudományi folyóiratban, a *Musical Quarterly*-ben, és Bartók zenéjét mint „korának teljesen megfelelőt” aposztrofálta, mert „korszerűsége messze meghaladja a pusztán stiláris vagy kifejezésbeli szempontokat”. Vagyis „[Bartók] felfedi, hogy maradéktalanul tudatában van azoknak az alapvető problémáknak, amelyekkel a kortárs zeneszerzés szembesül, és megpróbál teljes és a maga részéről egyedülálló megoldást találni ezekre a problémákra”.²⁰ Tekintve hogy Babbitt tollából származik, ez minden bizonnyal összehasonlítást jelentett a tizenkétfokú vagy szeriális technikával, amelyet a háború utáni avantgárd képviselői az egyetlen járható útnak tekintettek a jövő zeneszerzése számára. Babbitt „a lineáris és vertikális elemek azonosításában” látta Bartók szeriális komponálás iránti affinitását, amelyet „a motivikus szerkezet fejlesztésének jellege” tett lehetővé.²¹

Mindez valóban azt jelenti, hogy hangok egymást követő, dallamként funkcionáló bármilyen sorozata megjelenhet egyidejűleg, akkordként is. Amit Babbitt felismert, az a „disszonancia egyenjogúsításának” egy fajtája, hasonlóan Schönberg gondolatához. Elismerte, hogy „a szerializálás Bartóknál csak egyike a sok kicsiben alkalmazott integráló módszernek, és specifikus karakterét kontextusa határozza meg”, hozzátéve, hogy „sohasem maga teremti meg a kontextust”.²² Bartók tehát nem sorolható a szerialistákhoz, bár Babbitt – Bartók saját kikötése ellenére – befogadja az atonalisták táborába, tekintve hogy „maga is tudatában volt azoknak a kockázatoknak, amelyek a másodlagos jelentésekkel [*connotations*] terhelt nyelv használatából adódtak”, mely jelentések „a konkrét kompozíció létét megelőző, általánosított funkciós tonális kapcsolatokból” eredtek.²³ Ez okból Babbitt hangsúlyozta Bartók zenéjének „nem-provinciális” jellegét, sugallva a nemzeti karakter elutasítását, ami a vasfüggöny túloldalán lévő muzsikuskok számára lehetővé tette, hogy Bartók műveinek egy részét beengedjék, sőt népszerűsítsék.²⁴

Mindazonáltal még a nyugati oldalon is a nemzeti színek jelentették a legtöbb hallgatónak a fő jellegzetességet. Olin Downes, a *New York Times* vezető kritikusa a kvartettek első meghallgatása után (a Juilliard Vonósnégyes előadásában) bevallotta, hogy azok „túl idegenek [...] a recenzens számára ahhoz, hogy igazán perspektívában [lássa őket], vagy akár határozott véleménye legyen bármelyikről”, kivéve hogy „csodálatosan ’hangzanak’, és kikezddhetetlenül eredeti és faji [!] módon közelítik meg a vonósnégyes-problémákat”.²⁵ Babbitt elemzésében azonban nem találunk említést semmilyen faji jellegről, legyen az bolgár ritmus, *parlando-*

20 Milton Babbitt, „The String Quartets of Bartók”, *The Musical Quarterly* XXXV. (1949), 377.

21 Uott, 382.

22 Uott, 382–383.

23 Uott, 377.

24 Uott

25 Olin Downes: „Juilliard Quartet in 3 Bartók Works”, *New York Times*, 1949. március 29., 23.

rubato vagy akár „Bartók-pizzicato”. Babbitt cikkének 11 kottapéldája közül tíz a IV. kvartettből idéz, ami a legmeggyőzőbben illusztrálja a lineáris elemek vertikálizálását, a fennmaradó példa pedig az V. kvartettből, a kommunista rezsim által szintén az *index librorum prohibitorum* lajstromán tartott kompozícióból való.

A Bartók és öröksége iránti hidegháborús ellenségesség mélypontja fájdalmasan ironikus módon kapcsolódik össze a zeneszerző 1936-os székfoglaló beszédével. Mára általánosan elfogadott nézet Bartók pályájának kutatói és kommentátorai részéről, hogy az előadás körüli periódusban volt tetőpontján a közte és a magyar zenei nyilvánosság közti feszültség, és ez motiválta őt Liszt örökségének eltúlzott megosztására. Szintén általános és különféleképpen magyarozott megfigyelés, miszerint Bartók pályájának utolsó évtizedében ez a feszültség jelentősen enyhült, ami paradox módon egybeesett Magyarországról való kétségbeesett eltávozásával, és boldogtalan száműzetésével Amerikában. Bartók „nehéz” művei közt az utolsó, amely a betiltott művek listáját zárta, a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre* egy évvel a székfoglaló előadás után, 1937-ben keletkezett. Az 1938-as *Kontrasztoktól* kezdve Bartók puhítani kezdte a stílusát, és részben ismét befogadta a népszerűbb magyar idiómákat, például a verbunkost, amelyeket korábban azért zárt ki, mert kétségbe vonta, hogy azok a modern magyar zene legitim forrásainak volnának tekinthetők. Ennek eredményeként élete utolsó hat évében írt művei – a 2. hegedűverseny, a *Divertimento*, a VI. kvartett, a 3. zongoraverseny és mindenekelőtt a zenekarra írt *Concerto* – azok, amelyek helyet biztosítottak számára az állandó koncertrepertoárban, és 20. századi klasszikussá tették. Ezek a művek egyben azok, amelyekről elmondható, hogy bennük alkotói termésének a háború után összeegyeztethetetlennek nyilvánított két oldalát a legsikeresebb szintézisbe tudta oldani.

A nyugati szakma ezt természetesen visszacsúszásnak tekintette a tisztán kortártól a „faji” felé. A kvartettekről írt esszéjének befejezésében Babbitt ezt az aggodalmat a lehető legtapintatosabban fogalmazta meg. „Talán magának Bartók zenéjének bármely aspektusánál problematikusabb annak az attitűdnek a jövője, amelyet megtestesít” – írta. Babbitt tűnődik, vajon Bartók megoldása arra a problémára, amelyet ő „általánosított funkcionalitás”-nak nevez, tartható-e, vagy mások által kiterjeszhető-e. „Néhány jel utal arra Bartók saját művében, hogy ilyenfajta kimerülés már megtörtént” – írta, mert – „a VI. kvartett sok tekintetben visszalépés a IV. és V. pozíciójából.”²⁶ És ezt az ítéletet erősítették meg a kultúrpolitikusok Magyarországon, ahol Bartókot lényegében két vonósnegyes, az I. és a VI. komponistájának tartották.

Mikorra azonban Babbitt közzétette úriemberhez és muzsikushoz méltó fenntartásait, Bartókot már gonosz támadás érte nyilvánvaló, kriptopolitikai indíttatású visszaeséséért René Leibowitz hírhedt cikkében, amely Jean-Paul Sartre folyóiratában, a *Les temps modernes*-ben jelent meg.²⁷ Leibowitz elég éleslátó volt ahhoz,

26 Babbitt: *The String Quartets*, 385.

27 René Leibowitz: „Béla Bartók, ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine”, *Les temps modernes* III/25 (1947. október), 705–734.

hogy észrevegye a fent sikeresnek leírt szintézist; számára azonban ez elfogadhatatlan, és politikailag gyanús visszalépés volt az „elkötelezettség” pozíciójából, amelyet meggyőződése szerint egy komoly zeneszerzőnek kötelező volt képviselnie a posztfasiszta világban. Ezért másik nevet adott neki: *Compromis*. Kompromisszum. Körülbelül a legrosszabb dolog, amit valakiről el lehetett mondani a II. világháború utóhatásai közepette, és olyan folyóiratban mondta el, amelynek tematikáját széles körben tárgyalták, messze a professzionális zenei körökön túl, sok nyelvre lefordították, és nyíltan elfogadták, Bartók reputációját rombolva – de hevesen ellen is álltak neki. Szabó Ferenc első megnyilatkozása, a *Bartók nem alkuszik* közvetlen, keserves válasz volt Leibowitznak, akkor is, ha Szabót inkább motíválta a zeneszerző személyes politikai integritásának, mint zenéjének a védelme.²⁸

Az igazi kompromisszumot Szabó kötötte. Ahogy iratainak átnézése után Danielle Fosler-Lussier megjegyezte, a privát vagy publikálatlan hivatalos dokumentumok tanúsága szerint Szabó kényelmetlenül érezte magát abban a szerepben, amelyet a nyilvánosság előtt játszania kellett. Fosler-Lussier idéz egy jegyzőkönyvet a Magyar Zeneművészek Szövetsége kommunista pártaktívájának 1950. novemberi üléséről, amikor Szabó Bartókkal kapcsolatos kétértelmű védőbeszédei éppen megjelentek a magyar és szovjet sajtóban. „A szívem erősen Bartókhoz húz – mondta elvtársainak. – Olyan sokat kaptam tőle. Magam, aki közvetlen kapcsolatban vagyok a zeneoktatással, látom, hogy nagyon óvatosnak kell lennünk a Bartók-kérdésben.”²⁹ Amikor ezt olvastam, eszembe jutott egy aprócska cikk, amely a *New York Times*-ban jelent meg 1949. március 29-én, kedden, két nappal azután, hogy a Kulturális és Tudományos Világbéke Konferencia eseményei lezárultak a New York-i Waldorf-Astoria Hotelben. Ez az a híres összejövetel, amelyre Dmitrij Sosztakovicst delegálták, és ahol elmondott egy beszédet (helyesebben csendben ült, miközben nevében felolvasták a beszéd fordítását), amelyben élesen bírálta az Egyesült Államok imperializmusát és háborús uszítását, és elutasította a kor vezető modernista zeneszerzőit, Stravinskyt különösen, „erkölcsi sivárságukért” és „nihilizmusukért”.³⁰ Két nappal később megjelent a kis cikk. „Bartók modern zenéje megnyugtatja Sosztakovicst” volt a címe, és a következőket tartalmazta:

Az utóbbi napok felfordulása után Dmitrij Sosztakovics egy Town Hall-beli koncerten keresett menedéket tegnap este. A műsoron a három vonósnégyes szerepelt a néhai Bartók Bélától, és úgy tűnik, a modern zene minden más kötelezettségnél és meghívásnál előbbre való volt az orosz zeneszerző számára.

Ő és barátja szerényen ülték végig a hangversenyt az erkélyen, feszült figyelemmel hallgatva [a zenét]. A koncert végén hátramentek, hogy gratuláljanak az előadónak, a Juilliard Vonósnégyes tagjainak, majd csendben kiléptek az éjszakába.³¹

28 L. Fosler-Lussier: *Music Divided*, 178., 60. láb.

29 Uott, 59. láb.

30 Laurel Fay: *Shostakovich. A Life*. New York: Oxford University Press, 2000, 173.

Bartok's Modern Music Soothes Shostakovich

After the hurly-burly of the last few days, Dmitri Shostakovich took refuge at a concert in Times Hall last night. The music consisted of the three string quartets by the late Béla Bartók, and the modern music apparently took precedence over all other engagements and invitations for the Russian composer.

He and a friend sat unobtrusively in the balcony throughout the performance, listening intently. When the music was over, they went backstage to congratulate the performers, members of the Juilliard String Quartet, and then slipped quietly out into the night. ¶

2. kép. A *New York Times* cikke: Sosztakovics Bartók-vonósnégyeseket hallgat (1949. március 29., © *New York Times*)

Valószínűleg egy hozzá nem értő szerkesztő szúrta be az „a” névelőt a „három vonósnégyes” elé a tudósítás szövegében. Ha, amint sejtem, az újságíró az az Olin Downes volt, akinek a recenziója (korábban idéztük) ugyanebben a *Times*-számban volt másutt olvasható, ő pontosan tudta, hogy a műsoron lévő három kvartett az I., a IV. és a VI. volt. Létezik egy beszámoló Sosztakovicsnak a zűrzavaros Waldorf-konferencián való részvételéről is, ami a *Szovjetszkaja muzikában* jelent meg, a zeneszerző aláírásával. Nem biztos, hogy ő írta, a cikk ezzel együtt valószínűleg első kézből való benyomásokat rögzít. Két bekezdés szól arról a koncertről, amelyiken a *Times* munkatársa felfedezte Sosztakovicsot az erkélyülésen. (Mint tudjuk, Milton Babbitt is jelen volt.)

Március 28-a (1949) estjén benéztünk egy igen jó hangversenyre, amelyet a Juilliard Vonósnégyes adott a Town Hallban. Ez a fiatal muzsikusokból álló együttes csak három év óta működik. Mindkét koncertjüket Bartók Béla kvartettjeinek szentelték, aki New Yorkban hunyt el 1945-ben, mint mondják, szó szerint alultápláltság következtében, sanyarú ínségben. Ezen az estén Bartók I. (1907), IV. (1928) és VI. (1939) kvartettjét játszották. A IV. kvartett nem tetszett, a VI. azonban nagyon. Ez első osztályú mester kiemelkedő alkotása. Az ifjú kvartett remekül játszott, és az este nagyon jó benyomásokat hagyott bennem.³²

31 „Bartók's Modern Music Soothes Shostakovich”, *New York Times* 1949. március 29., 3.

32 D. Shostakovich: „Putyevije zametki” (Úti jegyzetek), *Szovjetszkaja muzika* no. 5 (1949), 21.

Mint említettem, nem lehet tudni, hogy mi származik Sosztakovicstól ebben a beszámolóban. Hogy veszi magának a fáradságot a IV. kvartettet összevetni a VI.-kal az előbbi kárára, az összhangban van a hivatalos szovjet állásponttal, és amilyen pontosan kiegészíti Milton Babbitt ezzel homlokegyenest ellentétes megítélését, az frappánsan illusztrálja a hidegháborús dichotómiát, amely olyan rombolást végzett Bartók zenéjének a recepciójában a függöny mindkét oldalán. Számomra azonban a puszta tény, hogy Sosztakovics jelen volt a koncerten, nagyobb jelentőséggel bír, mint az ítélet, amelyet a Szovjetunió nyilvánossága elé tárt, feltéve hogy ő volt az, aki feltárta. A muzsikuskok saját indítékaik szerint keresik meg a zenét. A konferencián elhangzott hivatalos beszédében Sosztakovics pontosan olyan modorban utasította el Stravinskyt, ahogy azt a hivatalos vonal diktálta. És mégis, „Úti jegyzetei”-ben ezt olvassuk:

Szerettem volna Stravinsky zenéjének néhány lemezfelvételt megszerezni. A Broadway egyetlen hanglemezboltjában sem hallották az eladók ennek a zeneszerzőnek a nevét; azt javasolták, keressem a katalógusban. A jazzt viszont alaposan ismerték, minden ízében, egészen a jazz-komponisták és -előadók privát életének a legintimebb részleteiig.³³

Bárki is írta meg az újságba ezt az anekdotát, nyilvánvalóan az amerikai kultúra lejáratása volt a célja, Theodor W. Adorno és számos epigonja régről ismert modorában. Ami azonban nekem szemet szúr, az az, hogy Sosztakovics, közvetlenül Stravinskyt élesen vádoló beszéde után elindul, hogy Stravinsky-lemezeket vásároljon, bármit, amit megkap. Zeneszerző füle éhezett azokra a hangokra, amelyeket politikai okokból éppen megbélyegzett, talán nem is őszintétlenül. Szabó Ferenc, akinek a füle és szíve Bartókhöz húzott, akkor is, amikor részt vett – hitem szerint megint csak őszintén – életműve jelentős részének az elhallgattatásában, együtt érzett volna Sosztakovics ambivalenciájával. Én is együtt érzek. Már kifejeztem megvetésemet azon előadók és zenehallgatók iránt, akik lelkesen hallgatnak olyan műveket, mint Prokofjev *Zdravitsa* című, Sztálint dicsőítő kantátája, mert szépnek találják. Én is szépnek találom, és hallgatásra érdemesnek – de nem boldog kábulatban. Míg Szabóval ellentétben helytelenítem a cenzúrát, éppúgy helytelenítem azt, amikor az esztétikát gondolkodás nélkül az etika fölé helyezik, és ennyiben talán hasonlítok Szabóhoz. Különböző mértékben és különböző vonatkozásokban mindnyájan ambivalensek vagyunk.

Így hát ugyanazokkal a problémákkal birkózom, mint Bartók, amikor Lisztről volt szó, vagy Szabó, amikor Bartókról volt szó, vagy Sosztakovics (esetleg ál-Sosztakovics), amikor Stravinskyről volt szó, akivel kapcsolatban – tekintve hogy oly sok évet töltöttem vele szoros tudományos közösségben – különösen ambivalensek az érzéseim. Bartók problémái erősen kiélezettek voltak, és kiemelten illusztrálták

azt az ambivalenciát, amely ezeknél a kérdéseknél felmerül. A nagyon sürgető és szükséges okokból Liszten végzett „műtétje” súlyosan megsebesítette, amikor halála után ő vált – hogy úgy fogalmazzak – a sebészből az operálandóvá. Az őt operálókat ugyanolyan sürgető indítékok hajtották. Most tehát rátérek mondandóm harmadik, utolsó, és legrövidebb részére, amely – ahogy a címben ígértem – saját problémáimról szól.

Az én problémám nem az indítékokban magukban van. Valamennyit kritikusan nézem, származzon Bartóktól, Szabótól, Babbitt-tól, Leibowitztól, Adornótól, Sosztakovicstól és önmagamtól. De elismerem a szükségszerűségüket. Mindnyájan ezzel élünk. Mindnyájan hisszük – nemde? – hogy a művészet többet jelent, mint pusztá élvezetet. Mindnyájan hisszük, hogy a művészetnek társadalmi szerepe is van, lehet jó hatása, rossz hatása, és társadalmi szerepéről formált nézetünk nincs szükségszerűen viszonyosságban az általa kiváltott érzékelési, zsigeri, vagy kognitív reakciókkal.

Különösen biztos vagyok benne, hogy mai hallgatóságom felismeri az általam felvetett kérdéseket, mert Magyarországon erős hagyománya van az ilyen felismeréseknek, még a modernistáknak kikiáltott muzsikusok részéről is. Ez nyilván igaz Bartókra, és talán még inkább Kodályra. Bár ma úgy mutattam be Bartókot, mint a „poietic fallacy” képviselőjét, ez komplex és ambivalens szemléletének csak egyik oldala volt. Az *Oxford History of Western Music* kötetében egy olyan fejezetben foglalkoztam Bartókkal és Kodállal, Janaček és néhány más szerző mellett, amelynek a „Társadalmi érvényesítés” [*Social Validation*] címet adtam, és kiemeltem, hogy Bartók és Kodály, kemény ellentétben Schönberggel, Stravinskyval és más modernista ikonokkal, életbevágó jelentőséget tulajdonított a pedagógiának (azaz a gyermekek oktatásának), ami a társadalmi lelkiismeret lehető leg-erősebb bizonyítéka egy zeneszerző részéről.

De hiszünk-e egyáltalán a művészet – pontosabban, a magas művészet – társadalmi szerepében? Magam már nem vagyok olyan biztos benne, és ez a fő problémám. Ezt legjobban egy valós, igen prózai történettel tudnám érzékeltetni. Gyakran viccelek azzal, hogy tudom, van egy Isten a mennyekben, mert valahányszor erősen gondolkodom valamiről, különösen, amikor olyan szöveget vázolólok fel, mint amelyet most felolvasok önöknek, a jó Isten megtalálja a módját, hogy küldjön ötleteket. Dolgok megtörténnek, vagy megjelennek a derült égből, hogy segítsenek megfogalmazni a gondolataimat. Olykor egész furcsa formát öltenek. Amit most elmondok, az egy szerda reggel történt velem, 2017. november 29-én, mintegy két héttel ennek az előadásnak a kitűzött időpontja előtt, amikor rutinvizsgálatra mentem az urológushoz, amit évente kétszer teszek meg, a bizonyos kort elért férfiak többségéhez hasonlóan. Hogy az urológiai rendelő valóságos öregemberek klubja, azt mindig tudtam, és nem szenteltem neki sok figyelmet; most azonban úgy esett, hogy két másik férfival hagytam el a rendelőt, és egyikük megjegyezte, hogy amikor az urológushoz megy, akkor jön rá, milyen öreg. A másik így felelt: „Ha valamelyest fiatalnak akarom magam érezni, akkor hangversenyre kell mennem”.

Gondolom értik, mire célzott. Nem arra, hogy a hangversenyen vidáman vegyülne el az ifjúsággal. Úgy értette, hogy a hangversenyen még nála is öregebb emberek vennék körül. A klasszikus zene lassan elveszíti a közönségét. A közönség szó szerint kihalóban van. Körülbelül egy évszázadnyi erőteljes támogatás után kormányok részéről egyfelől (a világ egyik felén) és kereskedelmi érdekből másfelől (a világ másik felén), arisztokratikus elzárttságba vonul vissza, ami értékének szűk hedonista porcióját jelenti egy egészen kicsi klikk számára. A sürgető készlet érzése, amely a zene társadalmi értékét érintő polémiákhoz vezetett – Bartókéhoz Liszt zenéjéről, Leibowitzéhoz Bartókéről – lassan eltűnik napi diskurzusunkból.

Nem a világ végét hirdetem ki, amikor ezt mondom. Nem is sajnálkozom a változások fölött, amelyeknek tanúja vagyok, mert hiábavaló lenne és önző. A barbarizmus megtapasztalása után Európa azon országaiban, amelyek a leghosszabb és legértékesebb magasművészeti tradíciókkal büszkélkedhetnek, már lehetetlen úgy tenni, mintha a magas művészet a felsőbbrendű erkölcsi vagy etikai kvalitások okán állna magasban. Ami magasrendű (vagy az volt) a magas művészetben, ahogy ebben minden történész egyetértene, az a társadalmi státusz volt, pontosan az, amit a 20. század közepe óta egyre inkább elveszít.

Ennek a veszteségnek a teljes magyarázata, még ha csak a zene világára szűkítanánk is a kérdést, egy még megíratlan könyvet igényelne, és ez az a könyv, amelynek a megírását szándékomban áll megkísérelni – nem azért hogy a felelősöket felmutassam. A közrejátszó – gazdasági, társadalmi, kulturális, politikai, demográfiai – tényezők végtelen sora olyanokat is magában foglal, amelyeket érzésem szerint helyeselnünk kell, mint például az a kiemelt komolyság, amellyel most az én országom kezeli a ritkán megvalósított egyenlőségi elveket, amelyekre alapították. Míg nem hiszem, hogy a trend megfordítható, magam nemcsak veszteséget látok benne, és szeretném – ez tudományos hivatásomból következik végül is – megérteni. Így hát a művészet elmúlt történetére tekintek, beleértve a művészetről szóló diskurzus történetét is (azt a részt, amelyhez a hozzám hasonló emberek járultak hozzá), hogy nyomon kövessem az útját, egészen a közelmúltig, és tovább a jövőbe.

Ez az a pont, ahol Liszt problémái és Bartók problémái megvilágítják az én problémáimat. A tendencia vagy kísérlet, hogy a magas művészetet megvédendő, azt kivonjuk a való élet forrágából – a gondolat pontosan akkor született meg művészek és filozófusok részéről, amikor a művészeket elhagyták a pártfogóik, a ma romantikusnak nevezett korszak kezdetén – túlságosan sikerült. Megfogalmazást nyert Kantnak az érdek nélküliségre mint esztétikai *sine qua non*ra vonatkozó tézisében (*Az ítélőerő kritikája*; lényegében mint az „esztétikus” pontos definíciója), és Schopenhauernek az esztétikai autonómia elvét meghatározó klasszikus kijelentésében (*Parerga und paralipomena*), amit káros volta miatt már számtalanszor idéztem, de most újra idézem: „Az intellektuális lét éteri módon lebeg, mint egy erjedésből felszálló illatos felhő, azon világi tevékenységek realitása fölött, amely az emberek életét kitölti, az akarat által irányítva; a filozófia, a tudomány, és a művészetek története a világtörténelem mentén halad, büntetlenül és vérfoltok nélkül.”

Amit Schopenhauer leírt, az nem volt igaz a maga idejében; sohasem volt igaz; ma sem igaz. De a művészeknek (és, mint látjuk, a filozófusoknak) szükségszerűen el kellett hinnüik ahhoz, hogy folytathassák [a tevékenységüket] a társadalmi magukra maradás után. Intellektuális alapot adott a művészetek 19. századi példátlan felvirágzásához, a zenéhez különösen, de romlott és kártékony modellhez vezetett a 20. században. Az általam már megnevezett „téves következtetést” (*poietic fallacy*) eredményezte, azt a meggyőződést, hogy az alkotó technikai teljesítménye teremti meg a műalkotás értékét, és a közönséget meg kell tanítani arra, hogy ugyanúgy értékelje a művészetet, ahogy azt a professzionisták megítélik.

Ez az elv határozta meg Liszt Bartók-féle megosztását rossz – a filiszteus közönségnek tetsző – és jó művekre, azokra, amelyek az olyan későbbi szerzőkre hatottak, mint ő maga. Később Bartók saját művei alkottak két szembenálló csoportot: az egyiket azok a politikai erők támogatták, akik kontrollálni akarták a kulturális alkotómunkát, a másikat a Schopenhauer esztétikai autonómiájának elvét hirdető tekintették bátyájuknak, tartalmának devalvált formájában.

Ez az álnokság versenye volt. A politikusok úgy tettek, mintha a közönséghez szólnának. (Szovjet újságok például levélhamisítványokat közöltek kitalált kolhoztagoktól, akik „a nép” szemszögéből ítélték meg Prokofjev és Mjaszkovszkij szimfóniáit.) A tűz őrői a közönség tetszésében a totalitárius hatalommal kötött fatális kompromisszumot láttak. Csoda hát, ha a 20. század folyamán az esztétikai autonómia jelentőségét veszítette, az érdeknélküliség pedig morális közönybe torlott?

Mi fizetjük meg ennek az árát a 21. században. A magas művészet már nem olyan fontos, mint régen volt, és talán nem is számít annyira. Erőfeszítem, hogy megértsem, mi hozott minket ebbe a helyzetbe (és ami nem tett népszerűvé a szakmában), egyfajta felelősségérzetből fakadt, amit nem tudtam lerázni: nevezetesen annak tudatából, hogy saját hivatásom, a kritikusoké, tudósoké és kommentátoroké hozzájárult – cselekedettel és mulasztással, talán nem döntően, de mindenképpen jelentősen – a visszafordíthatatlan hanyatláshoz. A magam megkésett és hasztalan módján ez olyan magányossá tesz, amilyen magányt Bartók érzett 1936-ban, amikor ugyanehhez a testülethez szólt. Ennek a szomorú szolidaritásnak az érzése motiválta mai felajánlásomat. Ez egyike a szolidaritás számos jelének, amit magyar kollégáimmal megosztottam az elmúlt tizenkét évben, és saját szolidaritásérzésem még hálásabbá tesz az elismerésnek azért az ajándékáért, amelyet önöktől kaptam ezzel a meghívással.

Komlós Katalin fordítása

ABSTRACT

RICHARD TARUSKIN

LISZT'S PROBLEMS, BARTÓK'S PROBLEMS, MY PROBLEMS

In his inaugural address to the Hungarian Academy of Sciences, Béla Bartók proposed dividing the works of Liszt into two unequally valued portions: the valuable works that showed Liszt as an artistic innovator, and the undesirable ones that adopted a false 'Hungarian' style that pleased unsophisticated listeners but corrupted their taste. In sum, he asserted a radical pseudo-aesthetic dichotomy in the interests of a political agenda. Only a dozen years later, Bartók's own legacy was dichotomized in a very similar way by musicians and politicians, on both sides of the Cold War divide, who were acting according to a political agenda that no one even tried to disguise as aesthetic. The crypto-political pseudo-aesthetics of the twentieth century, whether practiced in the name of pure national traditions, in the name of social justice, or in the name of aesthetic autonomy, has corrupted both the production and the reception of art music and has played a part in its devaluation, all too evident in twenty-first-century society. The many errors of evaluation enumerated in this essay have contributed to that melancholy history.

Richard Taruskin is professor emeritus at the University of California at Berkeley, where he taught from 1987 to 2014, having previously served on the faculty of Columbia University, where he earned his advanced degrees. He is the author of *The Oxford History of Western Music* (2005), several books on Russian music (including monographs on Stravinsky and Musorgsky), and *Text and Act: Essays on Music and Performance* (1995). He has also worked as a music journalist, publishing more than sixty articles in the *New York Times* between 1990 and 2016. A member of the American Academy of Arts and Sciences since 2006, he was elected to the Hungarian Academy of Sciences ten years later. In 2017 he was awarded the Kyoto Prize in arts and philosophy.

Az idei évben alapításának 25. évfordulóját ünneplő
Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság
2018. október 12-én és 13-án
rendezi meg
XV. tudományos konferenciáját

Interpretáció és előadói gyakorlat

címmel.

A konferencia két napját
Komlós Katalin, illetve Somfai László
bevezető előadása nyitja meg.

További előadók:

Békéssy Lili, Borgó András, Bozó Péter, Büky Virág,
Csobó Péter György, Farkas Zoltán, Gilányi Gabriella, Gusztin Rudolf,
Horváth Pál, Kaczmarczyk Adrienne, Kelemen Éva, Kim Katalin,
Kusz Veronika, Loch Gergely, Megyeri Krisztina, Mikusi Balázs,
Németh Zsombor, Péteri Judit, Péteri Lóránt, Richter Pál

A konferencia helyszíne:
MTA BTK Zenetudományi Intézet
Bartók Terem
1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7.

Kodály Zoltán

Vegyeskarok

Új, bővített kiadás
Közreadja Erdei Péter
(Z. 6725)

Kodály Zoltán kíséret nélküli vegyeskarai először 1943-ban jelentek meg egy kötetbe gyűjtve a Magyar Kórus kiadásában. Ez a gyűjtemény 25 művet tartalmazott. 1951-ben szerzői kiadásban jelent meg ismét a kötet, amely nyolc újabb kompozícióval bővült, de nem tartalmazta az *Első áldozás* című darabot. Ennek az összeállításnak a változatlan tartalmú utánnomásait forgalmazta a Zeneműkiadó Vállalat 1972-ig, amikor Bárdos Lajos gondozásában napvilágot látott a vegyeskarok „jubileumi, bővített kiadása”. Máig ennek a 45 kompozíciót tartalmazó összeállításnak az utánnomásai vannak forgalomban. Erdei Péter munkájának eredményeként, aki gondosan összevetette a nyomtatott kiadást a műveknek a Kodály Archívumban őrzött kéziratossal, 2011-ben számos sajtóhibát kijavítottunk, köztük olyanokat is, amelyek a legkorábbi nyomtatás óta öröklődtek át.

Hetvenöt évvel az első kiadás után végre megérett az idő arra, hogy Kodály összegyűjtött vegyeskari művei teljesen új, bővített kiadásban jelenjenek meg. Gyűjteményünk hat olyan kompozíciót tartalmaz, amelyet a korábbi kiadások nem foglaltak magukba (*Jövel Szentlélek Úr Isten, Miatyánk, Miserere, Salló Pista, Semmit ne bánkódjál, Újesztendőt köszöntő*). Ezenkívül két – egyaránt hiteles – változatban közli a korábbi kiadások nyomán „Naphimnusz” címen ismertté vált darabot: héber és angol szöveggel *Adoration* címmel, valamint Szedő Dénes magyar szövegével *Napének* címmel. Kodály vegyeskarainak mind ez ideig legteljesebb és leghitelesebb szövegű kiadása a korábbi kiadásoknál kissé nagyobb formátumban, új, egységes elvek alapján szerkesztett, jól olvasható és igényes megjelenésű kottagrafikával, valamint informatív utószóval jelenik meg.

Megjelenik 2018 novemberében.

Keresse a zeneműboltokban és a www.emb.hu honlapon.



EDITIO MUSICA BUDAPEST

Kovács Andrea

A KÖZÉPKORI MAGYAR LITURGIA GÉZA KORI ELEMEI?

A következő írás címét egy harminc évvel ezelőtt közreadott publikáció címe sugallta. Dobszay László *A középkori magyar liturgia István kori elemei?* című, 1988-ban megjelent tanulmányában az officiumok vizsgálata alapján a három magyar liturgikus hagyomány – Esztergom, Erdély-Várad, Kalocsa-Zágráb – közös, csak Magyarországra jellemző vonásainak a megjelenését István király korára valószínűsítette, az egyházszervezet kialakulásával egyértelmű összefüggésben.¹ Ennek a közös magyar alaprétegnek a létrejötte előtt heterogén szokásrendek lehettek jelen az ország területén, ami indokoltá tehetette, hogy az eltérő úzusokat egymáshoz közelítsék. Korabeli források hiányában azonban ezeknek az ezredforduló előtti consuetudóknak a jellegzetességeiről, eredetéről semmit sem tudunk. Hogy a későbbi kéziratokban tetten érhető-e, kimutatható-e az István kori tudatos rendezést megelőző állapot nyomai, annak felderítésére mindeddig nem történt kísérlet.² Ha most mégis ez kerül vizsgálódásunk középpontjába, arra egy kor, úzus és műfaj szempontjából első pillantásra meglehetősen heterogén liturgikus könyvekből álló forráscsoportnak a húsvét nyolcadára és az ünnepet követő vasárnapokra előírt Alleluja-sorozatai szolgálhatnak magyarázattal.

A középkori liturgia európai szintű homogenitása elsősorban a misében nyilvánult meg. A nagyfokú egységesség következtében a különféle tradíciók jellegzetességei és azok alapján egy-egy miseforrás provenienciája rendszerint a temporále négy, a regionális szokásoknak nagyobb teret engedő Alleluja-szériája – húsvét hete, húsvéti idő, pünkösd hete, évközi idő – segítségével határozható meg. A ciklusok elemzésekor nem a tételek eredete, nem a komponálás helye a döntő, hiszen előfordulhat, hogy minden egyes darab más és más régióból származik. A tételek válogatása, összeállítása, funkciójának kijelölése az eltérő consuetudókat követő miseforrásokban több-kevesebb ponton eltérhet egymástól, egy adott tradíción belül viszont olyan jellegzetes, felbonthatatlan és tartós egységet képezhet, mely

1 Dobszay László: „A középkori magyar liturgia István kori elemei?”. In: *Szent István és kora*. Szerk. Glatz Ferenc–Kardos József. Budapest: MTA Történettudományi Intézet, 1988, 151–155. Újabbán: *Szent István és az államalapítás*. Szerk. Veszprémy László. Budapest: Osiris, 2002 (Nemzet és emlékezet 1.), 506–510.

2 Ennek a lehetőségével azonban már Dobszay László is számolt. Ld. Dobszay: i. m., 152.

más hagyományban ritka vagy teljességgel ismeretlen. Ugyanakkor a szűkebb helyi szokásokat tükröző sorozatok összeállításában is előfordulhatnak időbeli vagy intézményi tényezőkkel magyarázható esetlegességek, változékonyságok azonos régióban, úzuson belül is.

A húsvét heti Alleluja-széria összeállításához a miseforrásokon – misszálékon és graduálékon – kívül a zsolozsmakéziratok – breviáriumok és antifonálék – adatai is felhasználhatók. Ennek oka az, hogy húsvét nyolcada alatt az officium rendkívüli szerkezetű nappali imaóráiban elmaradt a himnusz, a kapitulum, a responzorium breve/prolixum és a verzikus, és azok helyén/helyett a napi mise graduálóját és Allelujáját szólaltatták meg. Ebből adódóan a zsolozsmaforrásokból is rekonstruálható a fényesheti Alleluja-sorozat. A breviáriumok és az antifonálék adatai két szempontból is értékesek és hasznosak. Egyrészt befolyásolhatják egy adott hagyomány kérdéses, bizonytalan elemeinek a megítélését, vagy alátámaszthatják, megerősíthetik az esetleg kisszámú miseforrás elrendezését. Másrészt fontos, hiánypótló információval szolgálhatnak azoknak az úzusoknak a szokásrendjéről, melyeknek jelenleg nem áll rendelkezésre misszáléja vagy graduáléja.

A húsvét oktávjára összeállított ciklus hétfői és pénteki tételválasztása alapján három magyarországi szokásrend – Esztergom, pálosok; Felvidék, erdélyi szászok; Zágráb – különíthető el egyértelműen, a hét többi napjának Alleluja-verse ezekben az úzusokban többé-kevésbé egységes. Ezek az asszignációk annyira jellegzetesek és stabilak ezekben az intézményekben, hogy segítségükkel jó eséllyel megállapítható egy magyar eredetű szerkönyv szűkebb provenienciája.

Három nap Alleluja-verse szinte teljesen homogén e három hagyományban. A húsvétvasárnapi *Pascha nostrum* V2) *Epulemur* és a szombati *Laudate pueri* tételek kizárólagosak forrásainkban, legfeljebb a szombati Alleluja második versének (*Sit nomen Domini*) használatában vagy mellőzésében jelentkezhetnek eltérések.³ Néhány rendkívül ritka kivételtől eltekintve csütörtök állandó Alleluja-verse az *In die resurrectionis meae*.

Kissé variábilisabb a keddi és a szerdai mise asszignációja. Ezen a két napon a legjellemzőbb választás a *Surgens Iesus Dominus* és a *Christus resurgens ex mortuis*. Esztergomban egyértelműen ez az elrendezés dominált. Két bizonytalan eredetű forrás rendhagyó előírásán kívül az esztergomi kódexek rendje szerepelt Zágrábban is. Jóval szórtaabb a kép a felvidéki–erdélyi szász hagyományban, melyben – bár néhány kódex az esztergomi–zágrábi beosztást követi – a két fő Alleluja mellett feltűnik az *Angelus Domini* is, és a források szinte kivétel nélkül ezt a három tételt közlik a legkülönbözőbb párosításban és sorrendben.

A hétfői versválasztás rítusonként teljesen pontosan definiálható, és két nagy csoportra bontható. Húsvét második napján Esztergomban – és néhány erdélyi-váradai kéziratban – mindig az *Angelus Domini* V2) *Respondens angelus* hangzott el.

3 A Futaki- (Ístanbul, Topkapi Sarayı Müzesi, Yazma Eserler Kütüphanesi, No. 68 [TR-Itks 68]) és az erdélyi (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol. lat. 3815 [H-Bn Fol. lat. 3815]) graduálén, valamint Kálmáncsehi Domonkos misekönyvében (Zagreb, Glazbeni arhiv katedrale, 355 [HR-Zk 355]) kívül csak koldulorendi (ferences, domonkos) kéziratokban marad el a *Sit nomen Domini* vers.

Csak egy, a legszűkebb értelemben vett esztergomi tradíciót, annak fővonalát követő kódexcsoportban tűnik fel a *Nonne cor nostrum* tartalék tételként. A többi magyar úzus – Felvidék, erdélyi szász, Zágráb – forrásaiban ennek éppen az ellenkezője szerepel, vagyis a *Nonne cor nostrum* helyett (vagy mellett) az *Angelus Domini* rendkívül ritka.

Hasonlóan egzakt, de hagyományoként még differenciáltabb a pénteki Alleluja-vers kijelölése. Esztergom – négy misszálé kivételével – a *Crucifixus surrexit a mortuist*, Zágráb szinte mindig a *Surrexit Altissimus de sepulchrót*, a felvidéki és az erdélyi szász kéziratok pedig a *Dicite in gentibus* adják:

	Esztergom, pálosok	Zágráb	Felvidék, erdélyi szászok
vasárnap	<i>Pascha nostrum V2) Epulemur</i>	=	=
hétfő	<i>Angelus Domini V2) Respondens angelus</i> (+ <i>Nonne cor nostrum</i>)	<i>Nonne cor nostrum</i>	<i>Nonne cor nostrum</i>
kedd	<i>Surgens Iesus Dominus</i>	=	= / <i>Angelus Domini</i> / <i>Christus resurgens</i>
szerda	<i>Christus resurgens</i>	=	= / <i>Angelus Domini</i>
csütörtök	<i>In die resurrectionis meae</i>	=	=
péntek	<i>Crucifixus surrexit a mortuis</i>	<i>Surrexit Altissimus</i>	<i>Dicite in gentibus</i>
szombat	<i>Laudate pueri V2) Sit nomen Domini</i>	=	=

1. táblázat. A magyarországi hagyományok húsvét heti Alleluja-szériái

Az esztergomi sorozat nem önálló alkotás, hiszen pontosan ugyanezt a ciklust írta elő Passau és Aquileia is.⁴ A magyarországi krisztianizáció története ugyanakkor azt valószínűsíti, hogy ez az elrendezés a német püspökségből és nem Észak-Itáliából érkezhetett hazánkba.⁵

A zágrábi Alleluja-széria *Surrexit Altissimus de sepulchro* tételének pénteki elhelyezése külföldön rendkívül ritka: erre a napra csak négy délnémet bencés – egy einsiedelni, egy niederaltaichi és két ottoeureni – kézirat, a monzai és a brixeni graduále, valamint a churi, a roueni és az évreux-i püspökség nyomtatott miscelányve jegyzi.⁶ Az einsiedelni, a monzai és a brixeni kódexek szériái távol állnak

4 Ld. pl. *Missale Pataviense*, Nürnberg, 1514; Raffaella Camilot-Oswald (Hrsg.): *Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia*. Teilband 1. Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1997 (Monumenta Monodica Medii Aevi Subsidia Band II.) [MMMA, Subsidia II], LXXVI. stb.

5 Ld. Györfly György: *István király és műve*. Budapest: Gondolat Kiadó, 1983, 67–81.; Kristó Gyula: *Szent István király*. Budapest: Vince Kiadó, 2001 (Tudomány – Egyetem. Történeti Életrajzok), 88–95.; Thoroczkay Gábor: *Írások az Árpád-korról. Történeti és historiográfiai tanulmányok*. Budapest: LHarmattan, 2009 (TDI Könyvek 9.), 33–50.

6 Einsiedeln, Kloster Einsiedeln [CH-E], 121; München, Bayerische Staatsbibliothek [D-Mbs], 9921, 27130; Oxford, Bodleian Library, Ms. Can. Lit. 366; Gniezno, Archiwum Archidiecezjalne [PL-GNd], 149; *Missale Curiense* [Chur], Augsburg, 1497; *Missale Ebroicense* [Évreux], Rouen, 1497; *Missale Rothomagense* [Rouen], Rouen, 1495; René-Jean Hesbert (ed.): *Antiphonale Missarum Sextuplex*. Rome: Herder, 1985, 104.

mind egymástól, mind a déli püspökség sorozatától, hiszen azokban csak három, illetve négy nap – húsvétvasárnap, csütörtök (Einsiedeln), péntek, szombat – tételeválasztása azonos a zágrábiéval. Négy szerkönyv a *Nonne cor nostrum* helyett az *Angelus Dominit* írja elő hétfőre. A niederaltaichi kódex és a svájci nyomtatvány csak itt, a két ottobeureni kézirat ezen kívül a csütörtöki Alleluja-verzusban (*Cantate Domino*) is eltér Zágrábtól. A *Nonne cor nostrum*ot asszignáló két normann nyomtatvány közül a roueni más darabot jelöl ki csütörtökre (*Surrexit Dominus et occurrens*), az évreux-i misekönyv szériája viszont tételről tételre megegyezik a zágrábi forrásokéval. Aligha tarthatjuk véletlen egybeesésnek a két egymástól távol eső püspökség, az évreux-i és a zágrábi sorozatának teljes azonosságát. Hogy a normandiai Alleluja-sorozat mikor és milyen úton jutott el Zágrádba, egyelőre rejtély. De hogy a normand és a magyarországi rítusok között valamiféle kapcsolat lehetett, azt a zsolozsma repertoárja nagymértékben valószínűsíti.⁷

A felvidéki és az erdélyi szász források jellegzetes pénteki *Dicite in gentibus* tételét széles körben – elsősorban a német szekuláris és szerzetesi hagyományokban – használták azonos liturgikus pozícióban, ám a legtipikusabb felvidéki–erdélyi szász széria – kedd *Angelus Domini*, szerda *Christus resurgens ex mortuis* – pontos megfelelője a közép-európai – cseh és lengyel – tradíciókból mutatható ki.⁸

Az ünnep nyolcadához képest a húsvéti idő vasárnapjainak Alleluja-rendje jóval variábilisabb nemcsak Magyarországon, hanem Európa-szerte. Ennek oka az lehet, hogy ez a készlet épült be legkésőbb a miseliturgiába, hiszen a legtöbb középkori egyház ezeken a napokon a húsvéti *Resurrexi*-misét ismételte és az adott vasárnap saját anyagát hétfőre imponálta.

A tételeket forrásaink három szisztéma szerint rendezik el, ám mindháromban közös a 3–5. vasárnapra előírt *Modicum et non videbitis* – *Vado ad eum* – *Usquemodo non petistis* sorozat, melynek szövege a János-evangéliumból való.

Az esztergomi és a pálos hagyomány jellemzője, hogy minden vasárnapra két eltérő Alleluja-verset ír elő. Quasimodo-vasárnap első, Esztergomban lényegében kizárólagos *Angelus Domini* tétele helyett a pálos források az *In die resurrectionis meae*t asszignálják. A második Alleluja (*Post dies octo*) szinte minden szerkönyvben azonos. Egy misszálé kivételével ezekben az úzusokban mindig az *Ego sum pastor bonus qui pasco* a második vasárnap második tétele. Az első *Surrexit Dominus et occur-*

7 Ld. Czagány Zsuzsa: „Magyar-normann zenei kapcsolatok a középkorban?”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1990–1991*. Szerk. Felföldi László–Lázár Katalin. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1992, 9–21.; uő: „Magyar-normann zenei kapcsolatok a középkorban II”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 2010*. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2011, 11–22.

8 Hradec Kralové, Muzeum, 40 (II A 2); Praha, Knihovna Národního muzea [CZ-Pn], XIII B 17; Praha, Národní knihovna české republiky, XIV A 1; Kraków, Archiwum i Biblioteka Krakowskiej Kapituły Katedralnej [PL-Kk], 6, 8; Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, M 1194; *Missale Cracoviense* [Krakkó], Mainz, 1484, Nürnberg, 1493 után; *Missale Gneznense et Cracoviense* [Gniezno, Krakkó], Mainz, 1492, stb. Igen közel áll ehhez egy másik lengyel sorozat: kedd *Surgens Iesus Dominus*, szerda *Christus resurgens ex mortuis*. Ld. PL-GNd 196, PL-Kk 1, 3, 44, 45, *Missale Vratislaviense* [Wrocław], Mainz, 1483, stb. Ezt a morva források annyiban módosítják, hogy hétfőre az *Angelus Dominit* adják. Ld. Brno, Archiv mesta Brna II, 6/11; Olomouc, Universitní knihovna [CZ-OLu], M III 6, M III 7, M III 8, stb.

rens és a harmadik vasárnap azonos pozícióban szereplő *Surrexit pastor bonus* tételét csak azok a források tartalmazzák ebben a sorrendben, melyek húsvéthétfőn a tartalék *Nonne cor nostrum*ot is közlik. A többi szerkönyvben a két Alleluja felcserélődik (2D 1. *Surrexit pastor bonus*, 3D 1. *Surrexit Dominus et occurrens*). Csak egy-két szerkönyv módosítja a tételek sorrendjét, vagy ad más, az általános gyakorlattól eltérő verset a negyedik (*Surrexit Christus et illuxit*), az ötödik (*In die resurrectionis meae*) és a Mennybemenetel oktávjába eső vasárnapon (1. *Ascendit Deus*, 2. *Dominus in Sina*). A tételválasztás minimális variálódása alapján úgy tűnik, hogy az esztergomi és a pálos tradíció egy, legkésőbb a 14. század első felére már stabilizálódott, lényegében egységes, évszázadokon át változatlan Alleluja-repertoárral látta el az egyházi évek ezt az időszakát.

Ugyanez a megállapítás érvényes a zágrábi rítusra is, mely azonos elv – vasárnaponként két különböző tétel – szerint állítja össze teljesen homogén Alleluja-készletét. Az esztergomi és a zágrábi úzus repertoárja egyetlen vers kivételével – *Pascha nostrum* a *Surrexit pastor bonus* helyett – azonos, az Alleluját elhelyezése, beosztása azonban teljesen eltérő.

A második szisztéma szerint az egész időszakban, minden vasárnap ugyanaz az Alleluja hangzott el az első helyen, a másodikon pedig egy hetente változó tétel. Ezt az elsősorban német egyházmegyék által kedvelt elrendezést hat, többségében felvidéki provenienciájú kódexünk tartalmazza.⁹ A hétről hétre ismétlődő Alleluja öt kéziratban a *Pascha nostrum*, a nyitrai graduáléban viszont az *Angelus Domini*. A rendszertől csak a második, illetve a harmadik vasárnapon tér el két szerkönyv a *Surrexit pastor bonus* asszignációjával. Ebben a forráscsoportban az első vasárnap második Allelujája a legcsekélyebb mértékben sem rögzült, szinte kódexenként más és más,¹⁰ ezzel szemben a másodiké csak két kéziratban tér el az esztergomi–zágrábi választástól (2. táblázat a 30. oldalon).

Az Alleluját elrendezésének harmadik elve, melynek tényleges gyakorlati megvalósulása kérdéseket vet fel, több változatban is megjelenik. Legtisztább formájában minden vasárnaphoz egyetlen darabot rendelnek.¹¹ Három kézirat kivételével a 3–5. vasárnapok egyedüli tételeként megmarad a *Modicum – Vado – Usquemodo* szöveg, a másodikon pedig leggyakrabban a *Surrexit pastor bonus* szerepel. A Mennybemenetelt követő vasárnapon vagy mindkét Alleluja – *Ascendit Deus, Dominus in*

9 Szepességi misszálé [H-Bn 92]; kassai misszálé, Alba Iulia, Biblioteca Naționala, Filiala Batthyaneum [RO-AJ] R I. 23; felvidéki misszálé [RO-AJ R I. 24]; felvidéki graduále [RO-AJ R I. 96]; brassói graduále, Brasov, Biserica Neagra [RO-BRbn] I. F. 67; nyitrai graduále, Bratislava, Slovenský narodný archív [SK-BRsa] 67.

10 *Surgens Iesus Dominus*: H-Bn 92; *Angelus Domini*: RO-AJ R I. 23; *Surrexit pastor bonus*: RO-AJ R I. 24; *Christus resurgens ex mortuis*: RO-AJ R I. 96; *In die resurrectionis meae*: RO-BRbn I. F. 67, SK-BRsa 67.

11 Kassai graduále [H-Bn 172a]; pálos graduále [H-Bn Ms. Mus 7240]; Gyöngyösi Szántó András graduáléja, Budapest, Egyetemi Könyvtár [H-Bu], A 114; újhelyi pálos graduále [H-Bu A 115]; Ulászló-graduále, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár [H-Efkö], I. 3; gyergyói graduále [RO-AJ R IX. 57]; brassói graduále, Sibiu, Biblioteca Muzeului Bruckenthal [RO-Sb], 759; isztambuli missale notatum [TR-Itks 49]; isztambuli missale notatum [TR-Itks 60]; gyergyói misszálé, Gheorgheni, Római katolikus plébánia, 845; heltauai misszálé, Csnádie, Evangélikus plébánia, s. sign.

Esztergom, pálosok	Zágráb	Felvidék
1D <i>Angelus Domini / In die resurrectionis meae</i> <i>Post dies octo</i>	<i>Post dies octo</i> <i>Surrexit Dominus et occurrens</i>	<i>Pascha nostrum</i> //
2D <i>Surrexit Dominus et occurrens / Surrexit pastor bonus</i> <i>Ego sum pastor bonus qui pasco</i>	<i>Pascha nostrum</i> =	<i>Pascha nostrum</i> =
3D <i>Surrexit pastor bonus / Surrexit Dominus et occurrens</i> <i>Modicum et non videbitis</i>	<i>Surrexit Christus et illuxit</i> =	<i>Pascha nostrum</i> =
4D <i>Surrexit Christus et illuxit</i> <i>Vado ad eum</i>	<i>In die resurrectionis meae</i> =	<i>Pascha nostrum</i> =
5D <i>In die resurrectionis meae</i> <i>Usquemodo non petistis</i>	<i>Angelus Domini</i> =	<i>Pascha nostrum</i> =
6D <i>Ascendit Deus</i> <i>Dominus in Sina</i>	= =	= =

2. táblázat. A húsvét utáni vasárnapok Alleluja-szériái a magyarországi hagyományokban

Sina – megjelenik, vagy csak a második, vagy a források egy ezektől eltérő harmadik tételt közölnek. Itt is Quasimodo-vasárnap beosztása a legképlékenyebb, melyre ritkán két, gyakrabban csak egy Alleluját adnak ennek a forráscsoportnak a szerkönyvei. Az azonban rendkívül variábilis, hogy melyik tételt asszignálják egyedülként, sőt az is előfordul, hogy – feltehetően másolói tévedésből – egyetlen Alleluját sem találunk ezen a ponton:

1D – //
2D – <i>Surrexit pastor bonus</i>
3D – <i>Modicum et non videbitis</i>
4D – <i>Vado ad eum</i>
5D – <i>Usquemodo non petistis</i>
6D <i>Ascendit Deus</i> <i>Dominus in Sina</i>

3. táblázat. A húsvét utáni vasárnapok rendhagyó Alleluja-szériája

Lényegében ugyanezt a rendszert tartalmazza öt további kódexünk¹² azzal a különbséggel, hogy az első vasárnap mindig két, igen változatos párosítású tétellel felszerelt, és hogy a 2–4. vasárnap bármelyikén szerepelhet Alleluja-pár.

12 Zágrábi egyházmegye missale notatum, Güssing, Franziskaner-Kloster, Bibliothek [A-GÜ], 1/43; pozsonyi (?) misszale [H-Bn 222]; kolozsvári graduále [RO-AJ R I. 1]; nagyszebeni („Halbgebachsen“) misszale [RO-Sb 595]; szepesi graduále, Spišska Kapitula, Dóm sv. Martina, Knižnica Spišskej Kapitulky [SK-Sk], Mus 1.

A legfontosabb kérdés ezzel a szisztémával kapcsolatban az, hogy azokban a hagyományokban, intézményekben, amelyeknek ezek a források a képviselői, valóban csak egy Alleluja hangzott-e el a húsvét utáni vasárnapokon? Vagy első helyen egy állandóan ismétlődő darabbal kell számolnunk, melynek incipitjét – talán tévedésből, talán az általánosan ismert gyakorlat és tételválasztás miatt – nem adták meg a scriptorok?¹³ Ebben az esetben vajon elképzelhető-e az, hogy időben – a 14.-től a 17. századig – és térben – Kassa, Gyöngyös, Gyergyó, Brassó, stb. – egymástól távol eső úzusokban ugyanazt a hibát követték volna el a másolók? Ha elfogadjuk ennek a lehetőségét, akkor viszont az állandó Alleluja megállapítása utközik nehézségbe.

Az elsősorban a német egyházakban preferált rendszerben általában Quasi-modo-vasárnap első tételét ismételték meg minden vasárnap első helyen, amire vagy egy hosszabb, a vasárnapok végzésének rendjét összefoglaló rubrikában, vagy a mise megfelelő helyén incipittel utaltak. Szélsőséges esetben az is előfordulhatott, hogy az első kivételével minden vasárnap ugyanaz a két tétel hangzott el. Kérdéses, hogy automatikusan alkalmazható-e az állandó Alleluja szisztémája a bármiféle eligazítást, rubrikát vagy incipitet nélkülöző, az első vasárnapra meglehetősen heterogén tételpárokat előíró magyar forrásokban? Óvatosságra int az is, hogy több, egészen eltérő tradíciót reprezentáló külföldi szerkönyv szintén egyetlen Alleluját asszignál ezekre a napokra. Közülük néhány teljesen egyértelművé teszi, hogy ezekben a misékben valóban egy Allelujának kell elhangoznia. Ennek az eljárásnak az oka minden bizonnyal a liturgikus alkalom megítélése, rangjának besorolása lehet.

A középkori egyházak egy része azzal, hogy a vasárnapi miséket hétfőre helyezte át, majd a hét többi napjain – gyakran az Alleluja naponkénti megváltoztatásával – megismételte, azokat nem ünnepi, hanem hétköznapi szertartásként kezelte, melyekben elegendő volt egy Alleluját megszólaltatni. Erre a rubrikák szóhasználata (*feria secunda, solum unum alleluia*) mellett abból is következtethetünk, hogy több szerkönyv külön hangsúlyozza, amikor a hétköznapi miatt (*quia feria*) elmarad a *Gloria*, a *Credo* és elvétele a szekvencia is. A hét napjaira szánt változó Allelujákat vagy egy terjedelmesebb rubrika részeként közölték,¹⁴ vagy a hétfőre áthelyezett vasárnapi mise kivételével azonosak voltak a fényeshét tételeivel.¹⁵ Az első megoldás azt eredményezte, hogy az imponált vasárnapi misében mindig ugyanaz a tétel hangzott el.

13 Szendrei Janka csak ezt a lehetőséget tartja elképzelhetőnek. Ld. Szendrei Janka: A „*mos patriae*” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében. Budapest: Balassi Kiadó, 2005, 292., 332.

14 Pl. *Missale Moguntinum* [Mainz], Würzburg, 1482: *Nota quod per singulas hebdomadas usque ad vigiliam Ascensionis alleluia ferialia quae sequuntur dicuntur et omni die tantum unum. Feria secunda: Alleluia Surrexit Dominus vere. [...] Dominica prima post festum Paschae Introitus Quasi modo [...] Solum unum alleluia dicitur de supra scriptis quod feria requirit et nulla sequentia. Gloria, Credo non dicitur.*

15 Pl. *Missale Magdeburgense* [Magdeburg], Nürnberg, 1503: *Dominica prima post Pascha officium dominicale tamen in feriis cantabitur. Introitus Quasi modo geniti [...] Gloria in excelsis non cantatur quia feria. [...] Unum alleluia tamen cantatur et hoc de septimana paschali eo ordine feriarum quo in septimana paschali est cantatum.*

Hogy közvetlen környezetünkben is ismert volt ez az eljárás, azt a prágai liber ordinarius mellett morva és cseh misekönyvek is bizonyítják, melyek a húsvét utáni vasárnapok miséinek Allelujáit szinte mindig a *hoc solum* megjegyzéssel látják el.¹⁶ Fehérvasárnap kivételével egyetlen Alleluját írt elő Aquileia is.¹⁷

Lehetséges, hogy a rendhagyó Alleluja-szériákat közlő magyar hagyományok valóban egy regisztrálatlan és jelenleg meghatározhatatlan állandó és egy hétről hétre változó tételt szántak ezekre a vasárnapokra (második szisztéma). Ám a *solum unum*-rendszer külföldi analógiái egy viszonylag széles körben alkalmazott megoldás létezéséről tudósítanak, ezért nem zárható ki a hazai adatok helyessége, szándékossága sem. Különösen akkor nem, ha a szisztéma mellett a tételválogatás szinte teljesen azonos morva és cseh párhuzamait is figyelembe vesszük.

A húsvét utáni vasárnapok négy magyar Alleluja-szériája lehetséges külföldi előzményeinek a körét a *Modicum–Vado–Usquemodo*-trió szűkítheti le. A tételek egymástól még független, önálló feljegyzései 11–12. századi itáliai (Bologna, Monza, Nonantola, Balerna) kódexekben tűnnek fel. A három Alleluja együtt – egyelőre még képlékeny elrendezésben – egy 12. századi ravennai graduáléban szerepel. A teljes sorozat a magyar forrásokkal azonos liturgikus pozícióban először egy ugyanebből a korból származó, igen bőséges készletet (minden vasárnapra három Alleluja) közlő forlimpopoli/ravennai kéziratban tűnik fel, majd a 13–14. században beépül két észak-itáliai (Aquileia, Cividale) tradícióba.

Ugyanakkor egy franciaországi (Maillezais) bencés misekönyv már a 11. század legelején, 1030 körül közli a *Modicum–Usquemodo* tételpárt, vele egyidőben a saint-yrieix-i, valamivel később pedig a limoges-i és a narbonne-i graduále mindhárom Alleluját. A tételek, melyek a jelenleg rendelkezésünkre álló adatok alapján Itáliában vagy Franciaországban készülhettek, a későbbiekben önállóan és párokba rendeződve is rögzülhettek mindkét régióban.

A teljes trió e két hagyománykörön kívül elsősorban a szerzetesrendek (ciszterciek, domonkosok) és az ibériai félsziget liturgikus gyakorlatának vált szerves részévé. Az előbbiek az adott vasárnapi mise első, az utóbbiak – a magyar praxisal megegyezően – második Allelujájaként írták elő az egyes tételeket.

A ciklus itáliai és francia feltűnésével szinte egy időben, a 12. században ezek az Alleluják megjelentek Közép-Európában, cseh területen is. Egy prágai missale notatum még csak a két szélső darabot (*Modicum*, *Usquemodo*) közölte,¹⁸ ám ettől kezdve az Alleluja-trió évszázadokon keresztül stabil és elhagyhatatlan eleme volt a cseh mellett a morva és a lengyel tradícióknak is. Ezeken az úzusokon kívül az

16 CZ-Pn XIV D 9: *Ad missam* Quasi modo [...] *Alleluia* Surgens Iesus. *Hoc solum etiam sint prosa*. [...] *Ad missam* Misericordia Domini [...] *Alleluia* Surrexit pastor bonus *hoc solum*. [...] *Ad missam* Iubilare Deo [...] *Alleluia* Modicum et non *hoc solum*. [...] *Ad missam* Cantate Domino [...] *Alleluia* Vado ad eum *hoc solum*. [...] *Ad missam* Vocem iucunditatis [...] *Alleluia* Usquemodo *hoc solum*. Ld. még: CZ-OLu M III 6, M III 8, CZ-Pn XIII B 8, H-Bn 93.

17 MMMA, *Subsidia II*, LXXVI.

18 CZ-Pn XIV D 12. A *Modicum* a misében az evangélium előtt szerepel, az *Usquemodo* – ugyanattól a kéztől – kiegészítésként a lapszélén. Lehetséges, hogy a *Vado ad eum* is tévedésből maradt ki a főszövegből, és elfelejtették utólag a margón pótolni.

egyes darabok, tételpárok vagy a teljes hármasszint szinte teljesen ismeretlen volt, az Alleluják német területre csak elvétve szivárogtak át. Vagyis a magyarországi liturgiába vagy közvetlenül Itáliából¹⁹ – esetleg Franciaországból – vagy cseh–morva–lengyel közvetítéssel kerülhetett a sorozat, amelyet azután a különböző részahagyományok eltérő módon egészítettek ki, töltöttek fel.²⁰

A központi rítus és Zágráb húsvéti időre rendelt szériájának pontos vagy közel azonos külföldi megfelelőjét ma nem ismerjük, így elképzelhető, hogy mindkettő jellegzetes hazai összeállítás. A felvidéki sorozat legközelebbi párhuzamát – egyetlen tétel eltéréssel – egy 1300 körül másolt wislicai graduále tartalmazza. A *solum unum*-rendszer pedig a fehérvasárnap tételválasztás alapján közelebb áll a középeurópai (*Surgens Iesus Dominus*), mint az aquileiai (*Post dies octo, Surrexit pastor bonus*) szokásrendhez.

Az eddigiekből világosan kitűnik, hogy a különféle magyar hagyományok – Esztergom, Zágráb, Felvidék – a fényeshétre és a húsvéti időre viszonylag pontosan definiálható, jellegzetes, mintegy önazonosságukat jelző Alleluja-sorozatokot írtak elő. Hat kézirat és két nyomtatvány húsvét heti ciklusa azonban nem illeszthető be e három rendszer (és tradíció) egyikébe sem. Ebbe a forráskörbe tartozik a Codex Albensis, két kalocsai és egy zágrábi breviárium, a zágrábi egyházmegyes missale notatum, a Futaki-graduále, valamint a pécsi és az ultramontán nyomtatott misekönyv.²¹ A húsvétvasárnap és a szombati internacionális tételeken kívül ezekben a forrásokban csak a keddi *Obtulerunt discipuli* állandó. Ez az Alleluja rendkívül ritka szerkönyveinkben. Ezen a nyolc forráson kívül csak öt erdélyi-váradai breviáriumunk és graduálénk, valamint egy ma még közelebből nem meghatározott provenienciájú misekönyvünk tartalmazza, az utóbbi fényeshét szerdáján. Bár a forrásadatok rendkívül szűkösek, úzus tekintetében szórtak (Kalocsa, Zágráb, Pécs, Erdély, Várad) és néha bizonytalanok, mégis nagyon valószínűnek tűnik, hogy mivel az *Obtulerunt discipulit* az esztergomi érsekség egyetlen részahagyománya sem emelte be liturgiájába,²² ezért ez a versválasztás kizárólag a kalocsai provinciának a püspökségeit, intézményeit jellemezhetette.

19 Szendrei Janka ezt egyértelmű tényként kezeli. Ld. Szendrei: i. m., 293.

20 Mivel a ma ismert legkorábbi misszálénk a 13. század első feléből származik (A-GÜ 1/43), ezért a fordított irányú – Magyarországról a cseh–morva–lengyel hagyományok felé – közvetítés lehetősége forrásadatokkal nem igazolható.

21 Graz, Universitätsbibliothek [A-Gu], 211, H-Bn 33 („Cerovabrida”); Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica [HR-Zu], MR 43, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, archiv [HR-Za], I.c.42, A-GÜ 1/43, TR-Itks 68; *Missale Quinqueecclesiense*, Basel, 1487, Venezia, 1499; *Missale ad usum dominorum Ultramontanorum*, Verona, 1480 [MissUlt 1480].

22 Az egyházzervezetileg az esztergomi érsekséghez tartozó pécsi püspökség nyomtatott misekönyvén ebből a szempontból rendhagyó kivételnek tekinthetjük, hiszen abban – a püspökség történetéből, földrajzi helyzetéből és személyi összetételéből, kapcsolataiból adódóan – az esztergomi rítus mellett a déli területek erős liturgikus befolyása is kimutatható. Ld. Kovács Andrea: „...secundum chorum almae ecclesiae Quinqueecclesiensis”. In: *Hagyomány és megújulás a liturgiában és zenéjében. A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzene Tanszéke újraindításának 20. évfordulóján tartott szimpózium előadásai*. Szerk. Kovács Andrea. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2012, 267–302.

	kalocsai breviárium	Cerovabrida-breviárium	zágrábi missale notatum
vasárnap	<i>Pascha nostrum V2) Epulemur</i>		
hétfő	<i>Nonne cor nostrum</i>	<i>Angelus Domini</i>	
kedd	<i>Obtulerunt discipuli</i>		
szerda	<i>Christus resurgens ex mortuis</i>		
csütörtök	<i>Surrexit Dominus de sepulchro</i>		<i>Surrexit Altissimus de sepulchro</i>
péntek	<i>Eduxit Dominus</i>		<i>Dicite in gentibus</i>
szombat	<i>Laudate pueri</i>		

	pécsi misekönyv	Codex Albensis
vasárnap	<i>Pascha nostrum V2) Epulemur</i>	
hétfő	<i>Angelus Domini</i>	
kedd	<i>Obtulerunt discipuli</i>	
szerda	<i>Surrexit Dominus vere</i>	<i>Surrexit Altissimus de sepulchro</i>
csütörtök	<i>Cantate Domino</i>	
péntek	<i>Eduxit Dominus</i>	
szombat	<i>Laudate pueri</i>	

	Futaki-graduále	zágrábi breviárium	ultramontán misekönyv
vasárnap	<i>Pascha nostrum V2) Epulemur</i>		
hétfő	<i>Nonne cor nostrum</i>		
kedd	<i>Obtulerunt discipuli</i>		
szerda	<i>Christus resurgens ex mortuis</i>	<i>Surrexit Christus et illuxit</i>	
csütörtök	<i>Surgens Iesus Dominus</i>	<i>In die resurrectionis meae</i>	
péntek	<i>In die resurrectionis meae</i>	<i>Surrexit Altissimus de sepulchro</i>	
szombat	<i>Laudate pueri</i>		

4. táblázat. Rendhagyó húsvét heti Alleluja-szériák

Hasonló a helyzet az ebben a forráscsoportban változatosabb elhelyezésű és szövegű *Surrexit Altissimus de sepulchro* tétellel. Zágráb mintegy szűkebb provenien-ciajelző pénteki Allelujája – amit a pécsi misszálé nem, a Futaki-graduále pedig húsvét negyedik vasárnapján illeszt be a repertoárjába – ezekben a szerkönyvekben szerdán és csütörtökön is szerepelhet. Péntekre adja a zágrábi breviárium és az ultramontán misekönyv, szerdára a Codex Albensis, csütörtökre a zágrábi misz-szálé és a kalocsai breviáriumok. Ez utóbbiak (és a Futaki-graduále) olyan szöveg-változatot közölnek (*Surrexit Dominus de sepulchro*), melyet Kalocsán kívül – egy szepesi kódex kivételével – csak ferences kéziratokban találunk, de azokban hús-vét keddjén. A gyakoribb *Surrexit Altissimus* szövegvariáns jelenleg még három, bi-nyosan nem esztergomi rítusú kéziratból dokumentálható (4. táblázat).

A *Surrexit Altissimus/Dominus de sepulchro*, de mindenekelőtt az *Obtulerunt discipuli*, e két, az esztergomi úzusban teljességgel ismeretlen tétel szerepeltetése a sorozatban minden jel szerint a kalocsai érsekség karakterisztikus, egyéni megoldásaként értelmezendő. Míg az előbbi – bár ingadozó asszignációval – a déli provincia egész területén ismert lehetett, annak közös anyagához tartozhatott, az utóbbit két forrás kivételével Zágráb nem integrálta a repertoárjába. Vagy – és ez tűnik valószínűbbnek – lehetséges az is, hogy a 13. századi zágrábi egyházmegyes missale notatum még egy általános, széles körben elterjedt gyakorlatot rögzít. Ezért szerepelhetnek benne azok az egész érsekségre jellemző specifikus elemek, melyek a 14. század elején végrehajtott domonkos reform eredményeként tűnhettek el a zágrábi szerkönyvekből (*Obtulerunt discipuli*), vagy nyerhettek stabil elhelyezést és szöveget (*Surrexit Altissimus de sepulchro*). Talán ezt a régi és az új *consuetudo* közötti átmeneti állapotot rögzíti a zágrábi breviárium, melynek szériája már tartalmazza csütörtök és péntek véglegessé váló verzusát, de még helyén marad az *Obtulerunt discipuli*.

Míg a keddi Alleluja-vers egymással összekapcsolja, és egyúttal az ismert magyar hagyományoktól élesen elválasztja ezeket a szerkönyveket, addig a csütörtöki és a pénteki tételek révén a források párokba rendeződnek. A két kalocsai breviárium egyezése (*Surrexit Dominus de sepulchro*, *Eduxit Dominus*) az azonos rítus miatt érthető, legfeljebb a hétfői nap eltérő választása (*Angelus Domini – Nonne cor nostrum*) lehet kissé meglepő. Ehhez a két kézírathoz sorolható a zágrábi egyházmegyes missale notatum is, mely csak a pénteki versben (*Dicite in gentibus*) különbözik a Cerovabrida-breviárium sorozatától.

Egybehangzó hétfői Alleluja-verse a Codex Albensisben és a pécsi misszáléban, melyekben – Kalocsához hasonlóan – pénteken szintén az *Eduxit Dominus* szerepel, ám ahhoz csütörtökön a *Cantate Domino* társul. A pénteki vers más magyar szekuláris forrásból nem ismert,²³ a *Cantate Domino* pedig kizárólag ebből a két szerkönyvünkől dokumentálható. Vajon ebben a négy forrásban a különleges pénteki tétel (*Eduxit Dominus*) azonossága és a csütörtöki szétválása (*Surrexit Dominus de sepulchro*, *Cantate Domino*) mögött a közös (kalocsai) úzus két elágazása (püspöksége, intézménye) sejtethető? Más szóval: a csak egyetlen versben (*Surrexit Altissimus de sepulchro – Surrexit Dominus vere*) különböző Codex Albensis és a pécsi misekönyv egymáshoz közel álló egyházi intézmény szokásrendjének a tanúja? Ugyanez a jelenség – egyetlen eltérés (*Christus resurgens ex mortuis – Surrexit Christus et illuxit*) – és a rokon *consuetudo* kérdése ismétlődik a csütörtökre és péntekre az *In die resurrectionis meae – Surrexit Altissimus de sepulchro* verseket előíró zágrábi breviárium és az ultramontán misekönyv esetében is. Vagy a nagyfokú hasonlóság oka nem szűkebb egyházszervezeti rokonságra, hanem távolabbi időre visszanyúló, nagyobb földrajzi területet érintő hatásra, befolyásra vezethető vissza?

Hogy a Futaki-graduále is ehhez a forrás- és hagyománykörhöz (kalocsai érsekség) tartozhat, azt a *Nonne cor nostrum* és az *Obtulerunt discipuli* együttes szere-

23 Csak egy, a zágrábi egyházmegye területén fekvő ágostonos kolostor számára másolt misekönyv (PL-GNd 150) jegyzi ezt a verset a nyolcad csütörtökére.

peltetésén kívül a zágrábi breviáriummal való nagyfokú egyezése is megerősítheti, melytől csak egyetlen versben – *Surgens Iesus Dominus a Surrexit Altissimus de sepulchro* helyett –, valamint a csütörtöki és a pénteki asszignációban tér el. A verzusban és az elrendezésben mutatkozó különbségek ugyanakkor azt sejtetik, hogy a graduále rendeltetési helyét nagy valószínűséggel nem a zágrábi püspökség területén, hanem a déli provincia más régiójában, intézményében kell keresnünk. Erre utalhat az is, hogy ez a kézirat az egyetlen, melynek húsvéti időre rendelt Alleluja-sorozata nem követi egyik magyarországi consuetudo szisztémáját sem. Ez a széria az esztergomival és a zágrábigal annyiban rokon, hogy minden vasárnapra különböző tételeket ír elő, de azokkal ellentétben – az első és a negyedik vasárnap kivételével – nem kettőt, hanem hármat, mintegy választási lehetőséget kínálva fel. Az esztergomi és a zágrábi rítus közös tételei közül ebben a ciklusban nem szerepel a *Post dies octo* és a *Surrexit Christus et illuxit*, mely mindkét úzus stabil repertoárdarabja, valamint a zágrábi *Pascha nostrum*. Ugyanakkor a graduále hat olyan Allelujával bővíti a készletet, melyek rendkívül ritkák forrásainkban és két kivétellel ismeretlenek a közép-európai (cseh, morva, lengyel) rítusokban:

Futaki-graduále	Esztergom, pálosok	Zágráb
1D <i>Angelus Domini / In die resurrectionis</i> <i>In resurrectione tua</i>	= <i>Post dies octo</i>	<i>Post dies octo</i> <i>Surrexit Dominus et occurrens</i>
2D <i>Benedictus es Dei Filius</i> <i>Ego sum pastor bonus qui</i> <i>Surrexit pastor bonus</i>	— <i>Surrexit pastor bonus</i> <i>Ego sum pastor bonus qui</i>	— <i>Pascha nostrum</i> <i>Ego sum pastor bonus qui</i>
3D <i>Surrexit pastor bonus</i> <i>Surrexit Dominus vere</i> <i>Modicum et non videbitis</i>	<i>Surrexit Dominus et occurrens</i> — =	<i>Surrexit Christus et illuxit</i> — =
4D <i>Surrexit Dominus et occurrens</i> <i>Vado ad eum</i>	<i>Surrexit Christus et illuxit</i> =	<i>In die resurrectionis meae</i> =
5D <i>Surrexit Dominus de sepulchro</i> <i>Oportebat pati Christum</i> <i>Usquemodo non petistis</i>	<i>In die resurrectionis meae</i> — =	<i>Angelus Domini</i> — =
6D <i>Ascendit Deus</i> <i>Dominus in Sina</i> <i>Ascendens Christus in altum</i>	= = —	= = —

5. táblázat. A húsvét utáni vasárnapok Alleluja-szériája a Futaki-graduáléban

A fehérvasárnapi *In resurrectione tua* csak hét kéziratoss és egy nyomtatott miscellánknak kapott helyet, melyek közül három nem az első, hanem a második vasárnapra asszignálja. A források közül három pozsonyi,²⁴ három német liturgikus befolyást (Bécs) vagy gyakorlatot (Augsburg) tükröz,²⁵ kettő pedig feltehető-

24 H-Bn 218 (2D), H-Bn 219, Bratislava, Archív mesta Bratislavy [SK-BRm], EL 11 (2D).

25 H-Bn 91 („Golso”), H-Efkő I. 20, SK-BRm EL 13.

en a kalocsai érsekség területén fekvő intézmények számára készült.²⁶ A tétel a 10. századtól kezdve a délnémet (Sankt Gallen, Einsiedeln, Ottobeuren, Regensburg, Salzburg, stb.) bencés források állandó darabja,²⁷ majd beépül a régió néhány szekuláris egyházának (Salzburg, Augsburg) és az ágostonosoknak a repertóriumába. Más tradíciók – cseh, morva, beneventán, észak-itáliai – forrásaiban csak elvétve tűnik fel.

Misericordia-vasárnap létszámon felüli *Benedictus es Dei Filius* Allelujáját csak a három német hatás alatt álló misekönyvünk tartalmazza. Külföldi elterjedtsége sokban hasonlít az *In resurrectione tua* tételéhez azzal a különbséggel, hogy beneventán és észak-itáliai ismertsége nagyobb és néhány francia hagyomány is befogadja.²⁸ Az Alleluja elhelyezése csak két bencés kódexben és egy világi nyomtatványban azonos a magyar forrásokkal. A külföldi szerkönyvek leggyakoribb asszignációján – harmadik vasárnap – kívül a tétel lényegében az időszak bármelyik vasárnapján – elvétve hétköznapján – szerepelhet.

A közvetlen szomszédainknál rendkívül ritka, ám Európa-szerte ismert *Surrexit Dominus vere* verzust két eltérő hosszúságú változatban adják a külföldi források. Valamennyi Sankt Gallen-i kézirat mindig a textus hosszabb formáját közli még akkor is, ha több liturgikus alkalomra írja elő.²⁹ A bencés kódexek egy másik csoportja (Regensburg, Ottobeuren, Niederaltaich) különböző napokhoz társítva a hosszabb és a rövidebb szövegvariánst is tartalmazza.³⁰ A szekuláris szerkönyvekben – tradíciótól függetlenül – szinte kizárólag csak a rövidebb változat szerepel.³¹

A *Surrexit Dominus vere* magyar forrásai – négy világi, egy ágostonos és három ferences – az Alleluját vagy fényeshét szerdára vagy – egy misekönyv kivételével – Iubilate-vasárnapra jelölik ki. Húsvét nyolcadára vagy a húsvéti időszakra jegyzik a külföldi szerkönyvek is, de jóval változatosabb elhelyezésben. A tételt a húsvéti időben a magyar forrásokkal megegyező liturgikus pozícióban (a harmadik vasárnapon) és szövegváltozattal (minor) egy viszonylag kevés kódexből álló, vegyes rítusú kéziratcsoport (itáliai, francia, német, bencés) tartalmazza.

A cseh, a morva és a lengyel tradícióban lényegében ismeretlen *Surrexit Altissimus/Dominus de sepulchro*, Zágráb húsvét pénteki karakterisztikus Allelujája valamennyi nyugat-európai hagyományban szerepel.³² A *Surrexit Dominus* szövegváltozat, mely már a 10. században megjelenik, az itáliai, a francia és a szerzetesrendi (bencés, ciszterci, ágostonos, domonkos, ferences) szerkönyvek jellemzője. Ez a

26 H-Bn 395 (2D), MissUlt 1480.

27 Karl-Heinz Schlager: *Thematischer Katalog der ältesten Alleluia-Melodien aus Handschriften des 10. und 11. Jahrhunderts, ausgenommen das ambrosianische, alt-römische und alt-spanische Repertoire*. München: Verlegt bei Walter Rieke, 1965 (Erlanger Arbeiten zur Musikwissenschaft Band 2.), 192–195.

28 Uott, 208–209. A tétel egyetlen közép-európai forrása: CZ-Pn XIV D 12.

29 *Surrexit Dominus vere et apparuit Simoni Petro: at illi narrabant eis, quomodo cognoverunt eum in fractione panis*. (maior)

30 *Surrexit Dominus vere et apparuit Petro*. (minor)

31 Schlager i. m., 78–81., 200–201.

32 Uott, 103–104. Két közép-európai forrása: CZ-Pn XIV D 12, Wrocław, Biblioteka Kapitulna [PL-WRk], 56.

szövegvariáns forrásainkban rendkívül ritka. Rendi úzusoknak megfelelően a magyarországi ferences kódexek húsvét keddjére, a domonkosok pedig Quasimodo- és Cantate-vasárnapra adják. A *Surrexit Dominus* három szekuláris kódexe – egy-egy felvidéki, kalocsai és zágrábi breviárium – fényeshét csütörtökére jegyzi. A külföldi egyházmegyes és szerzetesi források közül, melyeknek asszignációi szintén nagyon változatosak, egy balernai kódex a Futaki-graduáléval azonosan jár el, amikor húsvét ötödik vasárnapjára jelöli ki a tételt.

A Közép-Európában kizárólag cseh területen népszerű, francia, itáliai, német és angol rítusokból egyaránt dokumentálható *Oportebat pati Christum*³³ liturgikus alkalmazása az előzőkhöz hasonló. Fényeshéten leggyakrabban kedden vagy pénteken hangzott el, a húsvéti időben pedig legtöbbször a harmadik vagy az ötödik vasárnapon szerepelt. Ugyanígy jár el az Alleluját tartalmazó nyolc magyar forrás is. A Golso-misszálé és az Ulászló-graduále húsvét nyolcadára, a ferences kódexek és két késői pálos graduále Iubilate-, Futaki Ferenc kézírata pedig Vocem iucunditatis-vasárnapra írja elő.

A Mennybemenetelt követő vasárnap *Ascendens Christus in altum* tételét a Futaki-graduálén kívül három 15. és egy 16. századi kéziratunk tartalmazza, így lényegében előzmény és tulajdonképpen folytatás nélkül kerül be az 1484-ben nyomtatott esztergomi misekönyvbe. Az elsősorban francia és szerzetesi (bencés, ciszterci, premontrai, domonkos) úzusokban használatos darab igen ritkán tűnik fel más tradíció szerkönyveiben.³⁴

Nem ritka hazai előfordulása, hanem elhelyezése miatt tartozik ehhez a tételcsoporthoz a *Surrexit Dominus et occurrens*. A magyar hagyományokban a húsvéti idő 1–3. vasárnapján szereplő repertoárdarab a Futaki-graduáléval azonos liturgikus pozícióban, a negyedik vasárnapon csak egy közelebről még nem meghatározott provenienciájú misekönyvben és a pécsi nyomtatványban tűnik fel. A francia és a szerzetesi rítusokon kívül csak elvétve felbukkanó, Közép-Európában ismeretlen darab külföldön valamivel gyakoribb fényeshéten, mint a húsvéti időben.³⁵ Cantate-vasárnapra csak három francia szerkönyv jegyzi.

A Futaki-graduále húsvét utáni vasárnapokra rendelt szériájának pontos vagy közel azonos külföldi megfelelője jelenleg nem ismert. Ugyanakkor a nyolcad és az azt követő időszak sorozatai azt sugallják, hogy az ünnep bőséges Alleluja-készletének egyes darabjai a különböző consuetudókban a két ciklus közül bármelyikben megjelenhettek. Ezért, ha a liturgikus asszignációt figyelmen kívül hagyjuk, és a graduále két szériájának repertoárját egyben vizsgáljuk, két fontos megállapítást tehetünk.

A készlet közel egyharmada a cseh, a morva és a lengyel tradíciókban lényegében ismeretlen. Ezek között az Alleluják között vannak olyanok, melyek valamilyeni magyar vagy csak egy rítus alaptételei közé tartoznak (*Ego sum pastor bonus qui*

33 Uott, 155.

34 Uott, 105–106., 114–115.

35 Uott, 71.

pasco, Surrexit Dominus et occurrens, Surrexit Altissimus de sepulchro), és olyanok, melyek a Futaki-graduálén kívül alig néhány szerkönyvünkben tűnnek fel (*Obtulerunt discipuli, Benedictus es Dei Filius, Surrexit Dominus vere, Ascendens Christus in altum*). Vagyis a kézirat egy, a közép-kelet-európai régiótól nagyrészt független repertoárt tartalmaz:

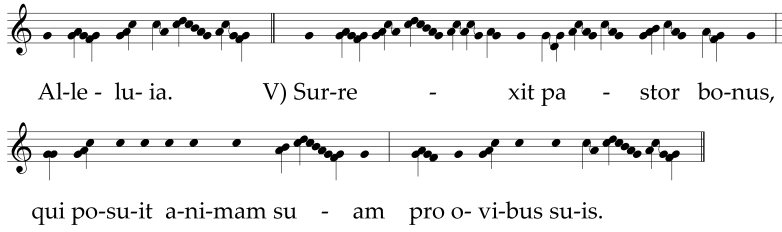
	Futaki-graduále	St. Emmeram
vasárnap	<i>Pascha nostrum V2) Epulemur</i>	=
hétfő	<i>Nonne cor nostrum</i>	5D
kedd	<i>Obtulerunt discipuli</i>	=
szerda	<i>Christus resurgens ex mortuis</i>	4D
csütörtök	<i>Surgens Iesus Dominus</i>	5D
péntek	<i>In die resurrectionis meae</i>	3D
szombat	<i>Laudate pueri</i>	=
1D	<i>Angelus Domini</i> <i>In resurrectione tua</i>	hétfő, 2D =
2D	<i>Benedictus es Dei Filius</i> <i>Ego sum pastor bonus qui pasco</i>	3D –
	<i>Surrexit pastor bonus</i>	5D (2×)
3D	<i>Surrexit pastor bonus</i> <i>Surrexit Dominus vere</i>	5D (2×) 2D
	<i>Modicum et non videbitis</i>	–
4D	<i>Surrexit Dominus et occurrens</i> <i>Vado ad eum</i>	5D –
5D	<i>Surrexit Dominus de sepulchro</i> <i>Oportebat pati Christum</i> <i>Usquemodo non petistis</i>	szerda: <i>Surrexit Altissimus de sepulchro</i> kedd –
6D	<i>Ascendit Deus</i> <i>Dominus in Sina</i> <i>Ascendens Christus in altum</i>	mennybemenetel mennybemenetel mennybemenetel

6. táblázat. A fényeshét és a húsvéti időszak Alleluja-repertoárja: Futaki-graduále – bencés cantatorium

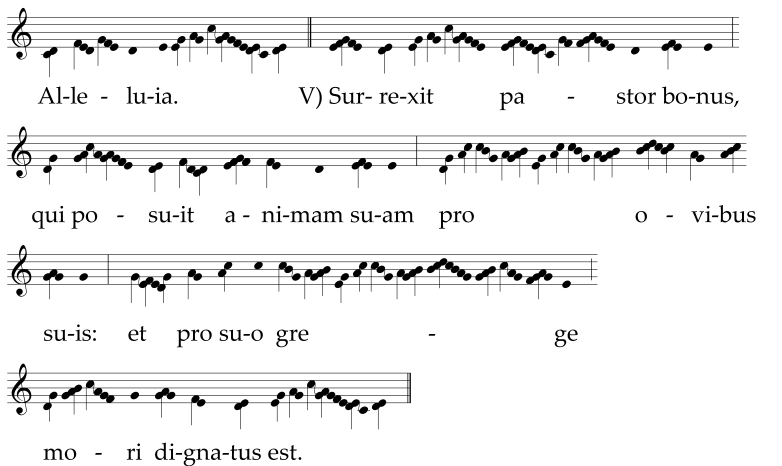
A tételek túlnyomó többsége viszont más szokásrendekből dokumentálható. A legnagyobb mértékű egyezés a regensburgi Sankt Emmeram monostor egyik 11. századi kéziratával mutatható ki, melyből csak négy Alleluja hiányzik graduálénk tételei közül.³⁶ A bencés kódex nem tartalmazza a *Modicum–Vado–Usquemodo*-triót és a jó pásztorról szóló darabot. Ugyanakkor közli a Futaki-graduále valamennyi speciális tételét, valamint a *Surrexit pastor bonus*nak azt a két szöveg- és dallamváltozatát is, melyet énekeskönyvünk tartalmaz, és amely együtt csak a regensburgi, valamint egy 11. század végi seoni bencés kódexben tűnik fel (*1. kotta a 40. oldalon*).³⁷

36 D-Mbs 14083.

37 Schlager: i. m., 145–146., 211.



Al-le - lu-ia. V) Sur-re - xit pa - stor bo-nus,
qui po-su-it a-ni-mam su - am pro o- vi-bus su-is.



Al-le - lu-ia. V) Sur- re-xit pa - stor bo-nus,
qui po - su-it a - ni-mam su-am pro o - vi-bus
su-is: et pro su-o gre - ge
mo - ri di-gna-tus est.

1. kotta. Futaki-graduále: Alleluja Surrexit pastor bonus

Úgy tűnik tehát, mintha a Futaki-graduále húsvétvasárnaptól pünkösdig tartó szakaszának Alleluja-repertoárja két hagyomány anyagából állt volna össze. A tételek túlnyomó többsége talán a regensburgi bencés úzusból érkezhettek, majd kiegészülhetett a magyarországi consuetudo négy elengedhetetlen darabjával (*Ego sum pastor bonus qui pasco, Modicum et non videbitis, Vado ad eum, Usquemodo non petistis*).

Hogy a rendhagyó húsvét heti Alleluja-sorozat hazai összeállítás-e, vagy külföldi átvétel, annak eldöntéséhez az *Obtulerunt discipuli* szolgálhat kiindulópontul. Ez az Alleluja külföldön négy úzusnak, illetve régióknak – beneventán, észak-itáliai, ibériai, délnémet bencés – volt stabil és állandó eleme, amely négy azt – néhány ritka kivételtől eltekintve – szintén fényeshét keddjére asszignálta.³⁸ Ugyanakkor az Európa-szerzte elterjedt *Surrexit Altissimus/Dominus de sepulchro* csak három, pontosan behatárolható forráscsoportban jelenik meg az *Obtulerunt*tal együtt húsvét

38 Schlager: i. m., 78–81, továbbá: *Missale Abulense* [Avila], Salamanca, 1510; *Missale Bracarense* [Braga], Lisboa, 1538; *Missale Elborensis* [Évora], Lisboa, 1509; *Missale Auriense* [Orense], Monterrey, 1494; *Missale Salmanticense* [Salamanca], Salamanca, 1533; *Missale Segobiense* [Segovia], Venezia, 1500; *Missale Tirasonense* [Tarazona], Pamplona, 1500. Néhány délnémet szekuláris és ágostonos forrás az Alleluját Quasimodo-vasárnaptól Mennybemenetelig a húsvéti idő hétköznapjaira írja elő.

hetének Alleluja-szériájában. Közülük az ibériai és a beneventán szerkönyvek – Kalocsához hasonlóan – csütörtökre jegyzik, ám az előbbiek pénteken mindig a Magyarországon ismeretlen *Data est mihi*, az utóbbiak szerdán a *Surrexit Dominus vere*, pénteken pedig az *In die resurrectionis meaet* írják elő. Egy tradíció összeállítása viszont feltűnő egyezést mutat a Codex Albensis és a pécsi misekönyv ciklusával. A 10–12. századi Sankt Gallen-i bencés kéziratok, melyeknek Alleluja-sorozatából hiányzik az *Angelus Domini*, a Codex Albensistől csak a hétfői, Pécstől ezenfelül még a szerdai tételkijelölésben térnek el.³⁹ Lényegében a Sankt Gallen-i széria kibővített, tartalék tételekkel felszerelt változatát tartalmazza a regensburgi Sankt Emmeram monostor két 11. századi kódexe,⁴⁰ melyekben a Codex Albensis és a pécsi misekönyv valamennyi Allelujája megtalálható (7. táblázat). Hogy a két bencés monostor, Sankt Gallen és Regensburg sorozatainak ilyen mértékű hasonlósága mögött mi állhat, egyelőre kérdéses, ám a kéziratok kora alapján talán joggal feltételezhető, hogy a Sankt Gallen-i ciklus lehetett az elsődleges.

	pécsi misekönyv	Codex Albensis	St. Gallen	St. Emmeram
vasárnap	<i>Pascha nostrum V2) Epulemur</i>			
hétfő	<i>Angelus Domini</i> –	–	<i>Angelus Domini</i> <i>Surrexit Dominus vere</i>	
kedd	–	–	<i>Oportebat pati Christum</i> <i>Obtulerunt discipuli</i>	
szerda	<i>Surrexit Dominus vere</i>	<i>Surrexit Altissimus de sepulchro</i>		
csütörtök	<i>Cantate Domino</i>			
péntek	<i>Eduxit Dominus</i>			
szombat	<i>Laudate pueri</i>			

7. táblázat. Pécs, a Codex Albensis, Sankt Gallen és Regensburg húsvét heti Alleluja-szériái

Hogy Sankt Gallenből vagy Regensburgból érkezhett-e ez az Alleluja-széria Dél-Magyarországra, arra a keresztény térítés történetének kezdeti szakasza adhat választ. I. Ottó német–római császár (962–973), miután fia, II. Ottó társascsászár (967–983) 972 húsvétján Rómában feleségül vette Theofanu bizánci hercegnőt, Pavián keresztül Sankt Gallenbe érkezett. Ugyanennek az évnek augusztusában itt kapta meg Géza üzenetét, melyben a nagyfejedelem kinyilvánította megtérési szándékát. Ottó választása alapján feltehetően szeptember közepén térítő püspökké szentelték Brúnót, a Sankt Gallen-i monostor szerzetesét, aki Regensburg és Passau érintésével – ahol császári utasításra Pilgrim passauai püspök segítőt adott mellé – október folyamán Géza fejedelmi központjába, Kalocsára érkezett.⁴¹

39 St. Gallen, Stiftsbibliothek [CH-SGs], 338, 339, 340, 342, 359, 361, 374, 375, 376, St. Gallen, Kantonsbibliothek (Vadiana) [CH-SGv], 295.

40 D-Mbs 14083, 14322.

41 Ld. Györffy: i. m., 68–72.

Aligha lehet kétséges, hogy a magyarországi térítő püspök a krisztianizáció során a Sankt Gallenből magával hozott liturgikus könyveket használhatta. Ha valóban ebből az irányból, ezen az útvonalon jutott a fényesheti Alleluja-sorozat hazánkba, akkor annak átvétele csak ezekben az években-évtizedekben történhetett, hiszen a svájci (akkor sváberszági) bencés apátság és Magyarország későbbi érintkezéséről jelenleg nincs tudomásunk.

Korabeli regensburgi, az istentiszteletet érintő kapcsolatra egyetlen leírás utal. Arnold (†1050 körül), a Sankt Emmeram monostor szerzetese megbízást kapott a patrónus csodatetteinek megírására, majd 1030 körül apátja utasítására a Dunán lehajózott Esztergomba, és megmutatta anyagát Anasztáz-As(e)rik érseknek. Magyarországi tartózkodása alatt megkomponálta Emmeram officiumát, melyre az érsek megtaníttatta szerzeteseit és papjait.⁴² Ha Arnold itteni látogatására monostorának misekönyveivel érkezett volna – amit tulajdonképpen semmi sem indokolhatott –, amelyekből azután áttemelhették volna a húsvét heti Alleluja-sorozatot, akkor a sorozat vagy annak jellegzetes elemei az esztergomi forrásokban feltehetően szerepelnének. De nem szerepelnek, mint ahogy az Emmeram-officiumnak sem maradt fenn egyetlen hazai feljegyzése sem.

Ugyanakkor számolnunk kell annak a lehetőségével is, hogy esetleg valóban ekkor és innen kerülhetett a különleges Alleluja-széria hazánkba. Először Esztergomba, onnan a déli területekre, s csak az esztergomi rítust megalkotó liturgikus reform során tűnhetett el a központi hagyomány szerkönyveiből (talán az Emmeram-zsolozsmával együtt), és szorulhatott vissza a kalocsai tartományba, melynek közvetlen regensburgi kapcsolataira vonatkozóan ma semmiféle utalással sem rendelkezünk. Ezt a feltételezett Regensburg–Esztergom–Kalocsa útvonalat azonban korabeli liturgikus források hiányában jelenleg sem alátámasztani, sem megcáfolni nem tudjuk, vagyis ezen az úton a speciális Alleluja-sorozat két lehetséges származási helyének kérdése aligha dönthető el.

Más irányból viszont talán közelebb juthatunk a Sankt Gallen vagy Regensburg dilemma megoldásához. Már Györffy György felhívta a figyelmet arra, hogy Szentgál helynevek csak az Árpádok 10. századi családi szálláshelyein – Kalocsa, Szekszárd és Veszprém környékén, valamint Nyugat-Baranyában – fordulnak elő, azon a területen, ahol Brúnó missziója folyhatott. Ezek a helységek egyházuk patrónusáról kapták a nevüket, arról a szentről, akinek ereklyéjét templomuk oltárában őrizték. Vagyis a Szentgál településnevek Sankt Gallenből hozott Szent Gál ereklyék korabeli jelenlétét valószínűsítik ezen a környéken.⁴³

42 Ld. uott, 372. Újabbán: *Az államalapítás korának írott forrásai*. Szerk. Kristó Gyula. Szeged: Szegedi Középkorász Műhely, 1999 (Szegedi Középkortörténeti Könyvtár 15.), 171–173.; *Szent István és az államalapítás*, 2002, 49.

43 Györffy: i. m., 72–73. Újabbán: Mező András: *A templomcím a magyar helységnevekben (11–15. század)*. Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség (METEM), 1996 (METEM Könyvek 15.), 75–76.; uő: *Patrocíniumok a középkori Magyarországon*. Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség (METEM), 2003 (METEM Könyvek 40.), 87–88.

A relikviákkal egy időben érkezhettek a területre a szent liturgikus kultusza, *Venerabilis Gallus* kezdetű zsolozsmája is, melynek legelső magyar forrása a 12. század első feléből származó Codex Albensis. A Gallus-históriát a kalocsai, a zágrábi, az erdélyi és a váradi liturgia még a középkor végén is fenntartotta, Esztergomban viszont szinte semmi nyoma.⁴⁴ Kissé más a helyzet az első Sankt Gallen-i apát, Otmár officiumával, melynek canticum-, laudes- és matutinum-antifónáit szintén csak a Codex Albensis közölte, rövid, matutinum nélküli formája viszont a délkelet-magyarországi (Erdély–Várad) hagyományon kívül az esztergominak is stabil elemévé vált. Használatától csak Kalocsa és Zágráb zárkózott el.⁴⁵

Különleges megoldása miatt ebbe a csoportba tartozhat Nagy Szent Gergely pápa officiuma is. Már Mezey László kiemelte a Codex Albensis kiadásának bevezetőjében, hogy a kézirat egyszerre tanúja a régi és az új, 11. századi Gregoriuszsolozsmának.⁴⁶ A kódexben az új, *Gloriosa sanctissimi*-história után *alia* felirattal egy rövid forma szerepel, melynek legelső forrása a 10. század végi Sankt Gallen-i Hartker-antifonále.⁴⁷ Ez a sorozat nem vált általánosan ismertté, bencés (Sankt Gallen, Einsiedeln, Augsburg, Jumièges, Róma, Perugia) forrásokon kívül csak néhány szekuláris (Quedlinburg, Bamberg, Utrecht, Aosta, Benevento) kézirat közölte. Azokat a tradíciókat, melyeknek repertoárja tartalmazta a régi zsolozsmát, az új história megjelenése választás elé állította. Egy részük továbbra is kizárólag a régít imádkozta,⁴⁸ más részük azt megtartva integrálta az újat úgy, hogy a kéziratokban – a Codex Albensishez hasonlóan – egymás után mindkettőt közölte.⁴⁹

Egy harmadik, jelenleg külföldi párhuzam nélkül álló utat követett Erdély–Várad és Kalocsa–Zágráb azzal, hogy a két sorozatot ötvözte. Erdély–Várad az új ciklusból elhagyta a laudes antifónáit, és helyükre a régi sorozat azonos funkciójú tételeit illesztette, melyeket a második vesperásban – a korabeli gyakorlatnak megfelelően – megismételt.⁵⁰ Kalocsa és Zágráb még teljesebben oldotta meg a

44 Ld. Kovács Andrea: *Corpus Antiphonarium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae* [CAO–ECE] V/B *Esztergom/Strigonium (Sanctorale)*, VI/B *Kalocsa–Zagreb (Sanctorale)*, VII/B *Transylvania–Várad (Sanctorale)*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006, 188., 268–269.; 2008, 119., 127–129.; 2010, 48., 118–119.

45 Ld. CAO–ECE V/B, 2006, 150, 165, CAO–ECE VII/B, 2010, 48, 128–129. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy 14. századnál korábbi kalocsai és zágrábi zsolozsmaforrást ma nem ismerünk. A három kalocsai magán(!) breviárium közül a Cerovabrida megszakad Szent Imre novemberi ünnepe után, Zágráb esetében pedig eldönthetetlen, hogy kezdettől fogva elzárkózott-e Otmár officiumától vagy az csak a domonkos reform eredményeként tűnt el a déli püspökség szerkönyveiből.

46 Ld. Zoltán Falvy–László Mezey (Hrsg.): *Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert*. Budapest, Graz: Akadémiai Kiadó, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1963 (Monumenta Hungariae Musica I.), 40–41.

47 CH-SGs 390, p. 125–127.

48 Sankt Gallen, 11. sz. (CH-SGs 413); Quedlinburg, 11. sz. (D-B Mus. 40047); Bamberg, 13. sz. (D-BAs lit. 25); Augsburg, 1459, 1501 (D-Mbs 4305, 4306); Jumièges, 13. sz. (F-R 248), Aosta, 13. sz. (I-AO 6), Benevento, 12. sz. (I-BV 19), Monte Cassino, 12. sz. (I-MC 542), Róma, 11. sz. (I-Rvat C.5), Perugia, 1450–1475 (US-NYcub Plimpton 41).

49 Einsiedeln, 14. sz. (CH-E 611, a régi zsolozsma a kódex függelékében); Sankt Gallen, 12., 13. sz. (CH-SGs 388, 389); Liège? és Würzburg?, 12. sz. (D-KNd 215), Utrecht, 12. sz. (NL-Uu 406).

50 Ld. CAO–ECE VII/B, 2010, 47, 68–70.

két zsolozsma egyesítését. Miután az új história második vesperásában eredetileg csak a Magnificat-antifóna volt új tétel, hiszen a zoltár-antifónákat a laudesből, a responzóriumot pedig a matutinumból kölcsönözték, ezért ezek ismétlése helyett a régi laudes-antifónákat és egy Sankt Gallen-i responzóriumot, a *Beatissimus pontifex Gregoriust* írták elő.⁵¹ Ezzel a frappáns megoldással elkerülték a tételek ismétlését és az új sorozat csonkítását is:

	Hartker-antifonále	Codex Albensis	Erdély-Várad	Kalocsa-Zágráb
V1 R	Iustus germinavit	= V2 R	új	új
V1 Am	Sacerdos et pontifex	= V2 Am	új	új
M a	Beatus vir	—	új	új
M a	Beatus ille servus	—	új	új
M a	Quamdiu mundi orbita	—	új	új
M R1	Mutato etenim saeculari	=	új	új
M R2	Hic in annis adolescentiae	=	új	új
M R3	Hoc beato Gregorio gratia	=	új	új
M R4	Beatissimus pontifex Gregorius	—	—	—
L a1	Beatus Gregorius natione	=	=	új
L a2	Hauriebat adhuc in parva	=	=	új
L a3	Iste sanctus dum pro	= a4	= a4	új
L a4	Rogavit pontificem	= a5	= a5	új
L a5	Missis namque doctoribus	= a3	= a3	új
L Ab	Gratias tibi agimus	új	= V2 Am	új
	a Domine quinque	—	—	—
V2 a1	Beatus Gregorius natione	—	=	=
V2 a2	Hauriebat adhuc in parva	—	=	=
V2 a3	Iste sanctus dum pro	—	= a4	= a4
V2 a4	Rogavit pontificem	—	= a5	= a5
V2 a5	Missis namque doctoribus	—	= a3	= a3
V2 R	Beatissimus pontifex Gregorius	—	új	=
V2 Am	Beatus Gregorius ab Anglorum	—	= L Ab	új

8. táblázat. A régi Gergely-officium elosztása az új históriában

Vajon mi más lehet a magyarázata ennek a példa nélküli, nagy valószínűséggel hazai alakításnak, mint az, hogy az új históriát a déli provinciában már hosszabb ideje és széles körben ismert régi átmentésével akarták bevezetni, melynek folya-

51 Ld. CAO-ECE VI/B, 2008, 31, 50–51. Szendrei Janka szerint csak a kalocsai rítus élt ezzel a megoldással, a zágrábi nem. Ld. Szendrei: i. m., 131. Ugyanakkor a nyomtatott breviáriumon kívül szinte valamennyi zágrábi zsolozsmaforrás ugyanígy jár el: H-Bn 343, 446, HR-Zu MR 46, MR 65, MR 80, MR 103, MR 104, MR 120.

matos és stabil hagyományára utalhat a Codex Albensis és a 14–16. századi erdélyi, váradi, kalocsai és zágrábi szerkönyvek antifóna-sorrendjének azonossága is? Hogy a régi officium Sankt Gallenből és nem Regensburgból juthatott el Dél-Magyarországra, nyilvánvalóvá teheti az, hogy az officiumot a Sankt Emmeram monostor egyetlen kézírata sem tartalmazza.⁵²

Fenti megfigyeléseinket hipotézisekben és megválaszolásra váró kérdések sorában összegezhethetjük. Hazai elterjedtségük, valamint külföldi előzményeik és párhuzamaik alapján feltételezhető, hogy a különleges húsvét heti Alleluja-széria mellett a Gallus-, az Otmár-, de mindenekelőtt a speciális Gergely-zsolozsma az államalapítás előtt, Géza nagyfejedelem idején Sankt Gallenből meginduló és Dél-Magyarországon folyó keresztény térítésnek a liturgiában fennmaradt emléke. Ez egyben azt is jelentheti, hogy ezek az elemek a ma még szinte teljesen ismeretlen kalocsai rítus legősibb, legjellegzetesebb, lokális úzusok mögött álló közös rétegéhez tartozhatnak, és kiindulópontul szolgálhatnak a források provenienciájának megállapításához. Következésképp azok a szerkönyvek – köztük a kérdéses vagy közelebről még nem meghatározott rendeltetésű Futaki-graduále, ultramontán misekönyv, Codex Albensis –, amelyek ezeket az anyagokat – elsősorban a fényes-heti Alleluja-sorozatot és/vagy a Gallus- és Gergely-officiumot – tartalmazzák, nagy valószínűséggel a déli provinciához köthetők. Közülük a Sankt Gallen-i Alleluja-szériát leghűségesebben, igen csekély változtatással azok az egyházi intézmények őrizték meg, melyeket a Codex Albensis és a pécsi misszale reprezentál, míg a kalocsai érsekség többi tradíciójában azt a legsajátosabb, lényegi elemek megtartásával kisebb-nagyobb mértékben módosították. A forrásokat összekötő, Esztergomban ismeretlen darabok stabilitása és a szerkönyveket elválasztó, karakteresen különböző tételek jelenléte feltehetően olyan helyi liturgikus consuetudókkal magyarázható, melyek a kalocsai provinciában viszonylag sokáig élhettek erős érseki befolyás, függőség és egységesítő törekvések nélkül.

Hogyan kerülhetett ez az anyag Esztergom szufragán püspökségének, Pécsnek az 1487-ben nyomtatott misekönyvébe? Sankt Gallen-i Brúnó 10. századi missziója, mely kiterjedt a Dunántúl nagy részére, Északnyugat-Magyarországra és a Duna-Tisza közére, lefedhette a későbbi pécsi püspökség területét is. Vajon a bencés szerzetes térítésének sikeréről vagy kudarcáról tanúskodik az, hogy az Esztergom fennhatósága alá tartozó Pécs és a déli tartomány dioecesisei még alapításuk után közel ötszáz évvel is leírták vagy kinyomtatták a 970-es években megismert tételeket? Vagy az anyag integrálását és megőrzését talán már a 10. század utolsó negyedétől elősegítette valamiféle közös területi egység, egyházszerkezeti forma?⁵³

52 A monostor egyetlen 14. századi kódexében (D-Mbs 14741) bukkantunk a régi zsolozsmának egy apró részletére. Ebben a laudes első három antifónája (*Beatus Gregorius natione, Hauriebat adhuc in parva, Iste sanctus dum pro*) az új história kishóráiban (prima, tertia, sexta) szerepel.

53 A kalocsai érsekség alapításának és a pécsi püspökséghez való viszonyának, valamint a Géza kori térítés megítélésének mindmáig problematikus, megoldatlan kérdésköréről ld. Kristó Gyula: *Írások Szent Istvánról és koráról*. Szeged: Szegedi Középkorász Műhely, 2000, 79–87, 121–135, Thoroczkay: i. m., 33–65.

Mikor és milyen úton jutott el a magyarországi Sankt Gallen-i misszió területéről az attól mentes erdélyi és váradi püspökségekbe az eddig feltárt, nagy valószínűséggel Géza kori réteg? Elegendő mennyiségű liturgikus és történeti forrás hiányában vajon válaszolhatunk-e ezekre a kérdésekre? És megismerhetjük-e valaha teljesen egészében az esztergomi után a kalocsai érsekség rítusát is?

ABSTRACT

ANDREA KOVÁCS

ELEMENTS OF THE AGE OF GEZA IN THE MEDIEVAL HUNGARIAN LITURGY?

The study is an attempt to group the medieval Hungarian liturgical sources according to traditions based on two series of alleluias – Easter week, Eastertide – of the Temporale. Following a presentation of the typical solutions, origins and foreign parallels of the narrower traditions – Esztergom, Zagreb, Upper Hungary – there is a study of a source group whose series are separated from the known Hungarian ones. These include some characteristic items unknown elsewhere that are separated by other Hungarian traditions, and link sources to each other and those that result in an internal division of the source group. Based on the data of the sources it is likely that these special alleluias or series characterized only the institutions of the Kalocsa archbishopric. Foreign parallels of the two series can only be traced from Benedictine monasteries of South Germany – Sankt Gallen, Regensburg. Where the two series came from to Hungary can be answered by the Offices for Gallus and St. Gregory the Great. The possible date of their receipt may be determined by knowing the history of Christian proselytization in South Hungary that was beginning at the time of Grand Prince Geza.

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

Merczel György

A GRADUÁLE KAPCSOLATA MÁS MŰFAJOKKAL

Archaikus szólózsoltározási technika nyomai a gregorián repertoárban

A gregorián műfajok közül talán a legtöbb kérdést a graduále veti fel. A szakirodalomban különböző nézetekkel találkozunk arra vonatkozólag, hogy miként alakult ki, s ebből következően hogyan kell előadni; visszatérő forma-e vagy sem. Az egyik álláspont szerint¹ a traktusból alakult volna ki, úgy rövidülve, hogy annak csak első két verse maradt meg, emiatt tehát nem visszatérő forma, mint ahogy a traktus sem az. Ezt a feltevést sok közös dallami vonás indokolja. Még a Peter Wagner által felhozott példánál² is több hasonló motívum, dallami, melizmatikus elem köti össze a két műfajt. Kérdés azonban, hogy miért ilyen szabályosan, szinte mindig csak két vers maradt.³ Ez főleg akkor különös, ha arra gondolunk, hogy az eredetileg teljes zsolnárt megszólaltató traktus műfaj az évszázadok folyamán milyen nagy variabilitást mutat a tekintetben, hogy hány zsolnártvers előadására rövidült egy-egy liturgikus helyen. Cáfolni látszik továbbá ezt a nézetet egy, a frank korból (kb. 830) ránk maradt egészen pontos leírás,⁴ amely egyértelműen visszatérésről tudósít, a főrész verzus utáni teljes visszaismétléséről. Ez az előadói gyakorlat egyre általánosabb napjainkban is, akár a koncerteken elhangzó, akár liturgikus gyakorlatban megszólaló graduáléről legyen szó,⁵ de a szakirodalom is egyre inkább tényként kezeli a visszatérő formát.⁶ Ha a visszatérő formát fogadjuk el, akkor viszont felmerül a kérdés, hogy miért teljes visszatérést látunk – amely forma inkább az antifonális zsolnározás jellemzője –, s miért nem a rezponzoriális formát, ahol csak a főrész második fele, az úgynevezett repetenda tér vissza? A melizmatikus szólózsoltározáshoz ugyanis ez illene inkább, de ezt várnánk a műfaj régi elnevezése alapján is (*responsorium graduale*), amely következetesen jelent-

1 Peter Wagner: *Einführung in die Gregorianischen Melodien. Gregorianische Formenlehre*. Leipzig: Druck und Verlag von Breitkopf und Härtel, 1921, 352.

2 Uott, 372.

3 Azért akad ritka kivétel, például az egyes forrásokban két verzussal szereplő *Ecce quam*. *Nota bene*: ez az első tónusú dallam nem mutat archaikus vonásokat, valószínűleg a később keletkezett graduáléreteghez tartozik.

4 J. M. Hanssens (ed.): *Amalarii episcopi opera liturgica omnia, Studi e testi, cxxxviii–cxl*. Rome, 1948–50, III., 302.

5 Pl. a mai solesmes-i apátság liturgikus gyakorlata.

6 David Hiley: *Western Plainchant. A Handbook*. Oxford: Clarendon Press, 1993, 76.

kezik a korai forrásokban, egészen a 12. századig. Érdekes – egykorú – bejegyzést látunk a híres Einsiedeln Graduáléban,⁷ ahol a virágvasárnapi graduále, a *Tenuisti* hosszú verzusa három szakaszra van bontva; az első szakasz után a *Tenuisti* incipitet látjuk, mely egyértelműen jelzi, hogy a teljes főrészt ismételni kell. A második szakasz után *In voluntate* incipit szerepel, tehát egyfajta repetendának értelmezve a főrész innen kezdődő szakaszát. A harmadik zsolnárszakasz után pedig *Et cum gloria* vagyis egy rövidült repetenda, ez emlékeztet a többverzusos nagy rezponzóriumoknál látható jelenségre; egyre rövidülő repetendát kell énekelni a zsolnártételek után. Ha feltételezzük, hogy ez nem kivételes jelenség, hanem általános előadói gyakorlat volt a graduále műfajában, akkor egy olyan visszatérő forma áll előttünk, amely egyedi, mégis emlékeztet a rezponzorium prolixumra, de attól eltér amiatt, hogy a teljes főrész is visszatér. Ez a szerkezet inkább az invitatorium formájára hasonlít, illetve egyes processziós tételekre. De ahogy a processziós tételek olykor szokatlan szerkezete mögött gyakran egy valaha volt, de elfeledett előadói praxis áll, így elképzelhető, hogy egykor a graduále eme különös formája is megszokott gyakorlat lehetett. Mindenesetre Metzi Amalár fent említett tudósítása is ezt a szerkezetet mutatja be!

Persze az évszázadok folyamán és különböző helyeken eltérő formájú is lehetett a graduále. Ha el is fogadjuk, hogy Amalár korában, a 9. században az előadói gyakorlat visszatérő volt, és csak az ezredforduló után egyszerűsödött vissza nem térő formára, kérdés marad, hogy mi volt a 9. század előtt? Nem lehetséges, hogy Amalár írása csak a karoling liturgikus és dallami reform kapcsán bevezetett formáról tudósít? Kérdés továbbá, hogy kizárja-e a traktussal közös eredetet, ha a visszatérő forma mellett foglalunk állást. A válaszhoz meggyőződésem szerint nem elég történeti és formai elemzésekbe bocsátkozni, hanem a zenei anyagot kell elemezni. Sőt, nem szabad csak a graduáléra és a traktusra korlátozni a vizsgálatot! Érzésem szerint ugyanis egy közös *archaikus szólózsoltározási előadói gyakorlat* – liturgikus funkciótól és tradíciótól függő – különböző megnyilvánulásai állnak nemcsak e két műfaj, hanem az offertorium-verzusok és távolról az Alleluja-verzusok régi rétege mögött is. Talán nem véletlen, hogy ha a legkorábbi hangjelzett forrásokat tekintjük,⁸ ahol csak az énekes szólista által előadandó tételek vannak végig kikottázva, ugyanezeket a műfajokat találjuk. Ha a legkisebb közös nevezőt keressük e műfajok között, akkor a korai liturgikus gyakorlat egy fontos szereplője tűnik elénk; a *psalmista*, aki a szólózsoltározás feladatát látta el, s aki hivatásos énekesként nyilván virtuóz módon díszített formában énekelt.⁹ Bár a liturgia különböző helyein szólalt meg, az azonos szereplő, hasonló liturgikus szituáció és

7 *Le Codex 121 de la Bibliothèque d'Einsiedeln (IX–XI. siècle)*. Antiponale missarum sancti Gregorii. Solesmes, 1894 (Paléographie Musicale 4.), 180–181.

8 Pl. Szentgalleni Cantatorium. Id.: *Cantatorium, IX. siècle: No 359 de la Bibliothèque de Saint-Gall*. Solesmes (Paléographie Musicale II/2.), 1924.

9 Ld. James W. McKinnon: *The Advent Project. The Later Seventh-Century Creation of the Roman Mass Proper*. University of California Press, 2000. McKinnon munkája több vonatkozásban is háttérül szolgál írásomhoz, különös tekintettel a liturgiában szólózsoltározási szerepet ellátó énekes személy említései során, valamint a mise-proprium 7. századi kiépítésének ismertett történeti folyamata révén.

funkció a korai időszakban összekötötte e műfajokat, feltehetően megjelenési módjukban is. Ha a ránk maradt kottás forrásokat vizsgáljuk, tudatában kell lennünk, hogy ez a nagyrészt improvizatív jellegű előadói gyakorlat már a kottairás kialakulása előtt létezett. Mégis az az érzésünk, hogy a hangjelzéses kódexekben egyfajta kövületeit, megszilárdult formáját látjuk ennek. Természetesen nem hagyhatjuk figyelmen kívül vizsgálódásunk során a Karoling-kori átalakítást, mely nyilván egyszerűsített ezeken a dallamokon is. Azonban elgondolkodtató, hogy ha összevetjük a ránk maradt gregorián dallamokat órómai változataikkal, akkor a dallam redukciója kisebbnek tűnik a graduáléknál, mint más gregorián műfajoknál (például introitusok, kommúniók). Az az érzése támad a kutatónak a graduálék vizsgálata közben, hogy mintha a korábbi dallamok átörökítése, megőrzése itt fontosabb lett volna. Természetesen ez az állítás azt feltételezi, hogy az úgynevezett órómai forrásokban fellelhető zenei anyag korábbi állapotot őriz, és abból egyszerűsödött a 8–9. században. Ugyanis a kutatók körében olykor találkozhatunk ezzel ellentétes nézettel is, mely szerint a valójában csak az ezredforduló után lejegyzett „pregregorián” dallamok nem a korábbi, eredeti változatot prezentálják, hanem csak későbbi alakítások eredményei. Kétségtelen, hogy még egy tradicionalista, zárt közösségben sem múlnak el nyom nélkül az évszázadok – tehát nyilván nem hangról hangra látjuk a 11–12. századi órómai forrásokban például a 7. századi állapotot –, de a dallamok összevetése számomra mégis egyértelműsítik, hogy a Karoling redukciónak mintája és előzménye az órómai dallam lehetett. (Ha nem így lenne, akkor a gregorián dallamok feldíszítéséről kellene beszélnünk, tehát fordított irányú változtatásról. Ilyen „feldíszítési” folyamatra esetleg népzenei gyakorlatból hozhatnánk példát, de nehezebb elképzelni ezt a folklorisztikus jelenséget urbánus környezetben, olyan jelentős tradicionális egyházi közösségekben, ahol épp ezen dallamok egyediségének megőrzése volt a cél.) A dallamok mélyrehatóbb elemzése után a szólóműfajok ránk maradt gregorián változataiban egy korábbi szólóéneklési technika nyomai látszanak kirajzolódni. Írásom célja elsősorban a gregorián dallamváltozatokban kimutatható archaikus maradványok vizsgálata. Gondolhatnánk, hogy ez a vizsgálódás több eredményt hozna, ha a körbe bevonnánk az órómai és ambrozián dallamváltozatokat is. Azonban ezen párhuzamok részletes citálásától jelen írásomban eltekintek, nemcsak az órómai dallamok fent említett vitatott eredetisége okán (bár jómagam az eredetiségük mellett foglalom állást), de még inkább azért, mert a „pregregorián” dallamok a sok látszólagos eltérés ellenére a lényeges pontokon nagyfokú azonosságot mutatnak a későbbi gregorián változatokkal (azonos fő-, gerinc-, és kadenciahangok, a dallam fontos építőelemei stb.). Így írásom csak a Karoling-korban megszilárdult gregorián tételekre fókuszál, azon meggyőződésből, hogy a fennmaradt archaikus vonások kimutatása pusztán e dallamok vizsgálatából is lehetséges. Az órómai dallamok gregorián verzióikkal való párhuzamba állítását, részletes összehasonlító elemzését meghagyom egy további tanulmány számára.

A tételek alaposabb szemlélése során egy idő után azt kezdjük érezni, hogy a graduále, traktus, offertórium és Alleluja régi rétege nemcsak hasonló dallami formulákat használ, hanem szinte azonos tónusrendszerekben gondolkodik. Persze

ehhez el kell vonatkoztatnunk az e műfajok kialakulásakor még meg nem szilárdult nyolc tónus rendszerétől. Ugyanis az egyes műfajok látszólag más tónusokat használnak szívesebben, így joggal merül fel a kérdés, hogy miért nem mutatnak ebben is hasonlóságot? E kérdésre megoldást adhat az az egyre erősebb meggyőződésem, hogy a Karoling reform oktoekhosz-elméletének kialakulása előtt sokkal szabadabban használtak egy-egy tónust. Igazából nem is tónusokban gondolkodtak, hanem valamiféle hangrelációkban, melyekben az énekes szólista sokszor teljesen esetleges finálisra lyukadt ki, ami vélhetően nem zavarta – annál inkább zavarja a mai (értsd: 9. század után bevezetett tónusrendszerben tájékozódó) fület, amely mindenképp egy finális alaphanghoz akar viszonyítani, így e régi tételek elemzésekor sokszor zavarba jön. Viszont ha el tudunk vonatkoztatni az alaphang által meghatározott tónuselmélettől, akkor azt kezdjük érezni, hogy ezek a látszólag egymástól távoli tónusok átjárhatók, összekapcsolódhatnak, és bizonyos hangrelációk által egymásba fonódnak, egyfajta szabad belső variálódással, *modulációval*, akár egy darabon belül is. Ha az ezen műfajokban megfigyelhető legkisebb építőelemeket tekintjük, akkor többnyire háromhangos sztereotip dallami formulákat látunk (triton: s–l–d, l–d–r stb.). Ezeket forgatva, különböző záróhangra futtatva máris megkapjuk a traktus és a graduále leggyakoribb tónusait. Ha *a* finalisra jutunk, 2. tónus. (Itt erős lehet még a *c* gerinc felett a *d'* is és az *e'* is, vö. a 2. tónusú traktussal). Ha *g* finalisra futtatjuk, 8. tónust kapunk. (Ez esetben időlegesen kibillenhet az *f–a–c* tengelyre is, vö. a 8. tónusú antifónák szerkezetében tapasztalható gyakori jelenséget). Ha azonban lefelé megerősödik az *f*, a dallam zárhat *f*-en, és máris az 5. tónusban vagyunk. Itt is lehet erős az *a*, repetálhat is a dallam rajta, de erősebb lesz a *c* gerinc. A traktusok, bármennyire bonyolult dallamoknak is tűnnek, tüzetesebb vizsgálódás után kiderül, hogy hasonló módon, ugyanezekből az egyszerű formulákból építkeznek. Emellett szól az a tény is, hogy csak 2. és 8. tónust használnak, ráadásul a két tónuscsoport formulái, szerkezete között is nagy a hasonlóság, igazából nem is két, hanem valójában egy traktus-tónusról van szó, amelynek kétféle megvalósítása van, kétféle kadenciával.¹⁰ Érdekesen kapcsolódik e körhöz a 4. tónusúnak mondott darabok, egyes archaikus vonásokat mutató, de mégis e stílushoz köthető néhány 4. tónusú graduále tétel és számos offer-tórium-verzus. Némi vizsgálódás után az az érzésünk támad, hogy ezen 4. tónusú darabok fő építőelemei igen hasonlóak az említett triton hangrelációkhoz, s az egész dallamalkotási metódus rokon.¹¹ Meglepő az e tételeknél gyakran tapasztalható jelenség, nevezetesen hogy a darab nagy része a 2. tónusú típushoz hasonlóan egy erős *d–f* tengelyre van felfűzve (sőt igen erősen jelen van a már említett s–l–d fordulat), s gyakran csak a legvégén zárlatozik *e*-re, mintha csak emiatt sorolódna a 4. tónusba.¹²

10 Dobszay László: *A gregorián ének kézikönyve*. Budapest: Editio Musica, 1993, 310.; ²2016.

11 Pl. Gr. *Ego autem*.

12 Érdekes, hogy ez a jelenség a 7–9. századig formálódó introitus és kommúnio műfajok 4. tónusú darabjaiban is megfigyelhető (pl. *Resurrexi* introitus), de ez már kívül esik tanulmányunk vizsgálati körén.

A graduále műfaj régi rétegében két különböző típusdallamot szoktak emlegetni, 5. és 2. tónusút.¹³ Ezek látszólag egymástól igen távol álló tónusok, mégis olykor egészen hasonló részeket találunk a két csoport tételei között. A két legrégebbnek tartott típusdallam (*Haec dies* [2. tónus] és *Christus factus est* [5. tónus]) meggyőződésem szerint jobban összefügg, mint gondolnánk. Ezek a dallamok egyértelműen egy ősi szólószóltározási technika kövületei, melyek csak első vizsgálatra tűnnek bonyolult szerkezetűnek, igazából nagyon egyszerű dallamformálási elemekből építkeznek. Többnyire egy hangra felfűzött frázisokat látunk, melyek egyfajta improvizált recitációra emlékeztetnek. E frázisokban díszített vezérhangokat és azokhoz szorosán kapcsolódó fő- és mellékhangokat fedezhetünk fel. A főhangok a hozzájuk tartozó mellékhangokkal (melyek sokszor tercátvolságra vannak) tengelyeket alkothatnak. Az ilyen tengelyek között kapocsként működő, többnyire 3 hangos relációk az egyik közeli főhangról a másik felé vezetnek, így kimozdítanak az egyik tengelyből, majd megerősítenek egy másik tengelybe való megérkezést. Ezek a hangrelációk a fentebb már említett *triton* formulák. (Itt kell leszögez-nem, hogy a *triton* fogalmát nem abban a kontextusban tárgyalom, mint Wiora híres cikkében,¹⁴ ahol a szerző a dallamfejlődés egy kezdeti evolúciós stádiumaként tárgyalja. Tanulmányomban bár szintén archaikus vonásként jelenik meg, de mint építőelem, variálható formula, mely egy régi technika *eszköze*, s nem csupán hangrendszer, *ambitus*.)¹⁵ A két legtipikusabb a *s-l-d* és a *l-d-r*, mely általában kimozdít, például *f-a-c*-ből a *g-a-c* motívum (*s-l-d*) kimozdít a *c* felé, majd az *a-c-d* (*l-d-r*), megerősíti a *c-t*, ezzel utat nyitva a *c-e(-g)* tengelyhez), és továbbforgatva (*g-a-c'*, *a-c'-d'*, *c'-d'-f'*), még tovább transzponálódhat felfelé. A tercekéből építkező „tengelyek” azonban inkább segédeszközök (létrák), melyek közlekedni segítenek az egyes főhangok vagy tubasávok között. A rajtuk forgó hangrelációk bármelyik hangra kifuthatnak, bármelyik hangon zárhatóak. Fontos megjegyezni, hogy az ilyen hármashangzatnak látszó tengelyeket a régi emberek nem úgy értelmezték, mint mi; számunkra nem dúr vagy moll hármashangzatként jelentkeztek. A hármashangzatnak látszó összefüggések elemeit külön értelmezték, sosem összefüggő egységként. Mindig csak egy-egy főhanghoz viszonyítottak, ahhoz való vonzást vagy távolodást érzékelték. A tengelyek igazából a gyorsabb közlekedést segítik összekapcsolódó főhangok vagy tubasávok között. Amikor a *Haec dies* típusdallamban az *a-c'* sáv kibővül felfelé az *e'*-vel *a-c'-e'* tengellyel, ez igazából átbillenés az *a* főhangról a *c'*-re, *a-c* sávból a *c'-e'* sávba. Vagy amikor még tovább építkezve az *e'* kiegészül fent a *g'*-vel (főleg a pentaton dallamváltozatokban), és

13 A fentebb említett 4. tónusú Gr. *Ego autem* további vizsgálatot érdemelne, mert érzésem szerint egy harmadik archaikus dallamkört is ki lehetne mutatni. Feltárását azonban nehezíti, hogy a dallamcsoport, melyben egy rokon vonásokat és átfedéseket mutató 3. tónusú kör is kirajzolódik (Gr. *Eripe*), feltehetően több korszak hatásait integrálja, s nehéz a stílusrétegek pontos detektálása, szétválasztása. Ennek vizsgálatára most nem térek ki.

14 Walter Wiora: „Alter als die Pentatonik”. In: *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*. Ed. B. Rajeczky-L. Vargyas. Budapest: Academia Scientiarum Hungaricae, 1956, 185–208.

15 A témához kapcsolódóan ld. továbbá: Dobszay László: „Megjegyzések Jean Claire Octoechos-elméletéhez”. In: *Zenatudományi dolgozatok 1997–1998*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1998.

létrejön a $c'-e'-g'$ tengely, az is csak átbillenés a c' főhangról az e' főhangra. Az $a-c'$ sáv alatt megjelenő f sem egy dúrhármaszt hoz létre, hanem egy $f-a-c$ tengelyt.

Ez a valójában egyszerű dallamépítés ismerős lehet, ha az úgynevezett *konjunkt* dallamszövesi technikára gondolunk, melyről Dobszay László részletesen ír több helyen is.¹⁶ Ezt a dallamalkotást a klasszikus gregorián kor zenei jellegzeteségeként határozza meg – tehát a Karoling korszak előtti sajátosságként –, bár az antifóna műfaj kapcsán tárgyalja. De ha eltekintünk a graduále műfaj díszítettségtől, és a dallamokról lehántjuk azt, amit egy szólóénekes díszítésként hozzátesz, csupán a főhangokat szemlélve, akkor a szemünk elé tárul ugyanaz a szerkesztési mód, az a fajta „óvatos” zenei építkezés, amely konjunkt módon köti az egyik főhangot a másikhoz, kiindulva az egyik főhangtól, óvatosan ízelgetve a megcélzott szomszédos főhangot, míg azt körülírva megerősíti, majd egy újabb főhang felé veszi az irányt. Ez megkülönbözteti a Karoling-kor és az azt követő korok zenei gondolkodásától (főleg a még későbbi, úgynevezett új stílusú gregorián dallamalkotástól, mely bátrabban céloz meg egymástól távoli főhangokat, rövid úton bejárva nagyobb ambitust, akár nagy ívű ugrásokkal vagy skálázásokkal). Ha olykor mégis merészebb építkezést látunk az antik szólóműfajoknál, ez szintén egyfajta kapcsolódással – ha úgy tetszik, „konjunkt” módon – történik, sosem teljesen szabadon. A fentebb tárgyalt „tengelyeket” olykor összekötheti egy *kulcshang*, mely segíthet akár két távolabbi hangtartomány közötti gyorsabb kapcsolódásban is. Ez a jelenség azonban leginkább csak az offertórium-verzusoknál figyelhető meg; lásd például a *Laetentur caeli* 4. tónusú offertórium-verzus szerkezetében, amikor egy merész belső moduláció során egy felső (g alapú) és egy alsó (c alapú) $s-l-d$ triton összekapcsolását segíti az e hang (forrás: Klosterneuburgi Graduále, Universitätsbibliothek Graz 807):

1.



can- ti-cum no- vum can-ta-(te)

Ha tehát ezt az óvatos, konjunkt dallamszövesi technikára emlékeztető építkezést megfigyeljük a graduále 2. és 5. tónusú típusdallamában, a két csoportot összevetve nagy hasonlóságot fedezhetünk fel. Ha kevésbé szigorúan viszonyítunk az alaphanghoz és a tónusrendszerhez, kiderül, hogy például az 5. tónusú típusdallamban, a „Christus factus”-ban 6., 5., 8., és 2. tónusú részeket is láthatunk, mintha egy állandó belső modulációnak lennének tanúi.¹⁷ Azonban, ha elfogadjuk

16 Dobszay: *A gregorián ének kézikönyve*, 214. Ld. továbbá: Dobszay László: *Antifóna*. MTATKI Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2006; valamint Dobszay László: *Antifóna*. Budapest: Magyar Egyházzenei Társaság, 2006 (Egyházzenei füzetek II/2.).

17 Ez a tonalitástól független gondolkodás a gregorián zenét megelőző archaikus alapréteg egyik válfajánál, a jóval a tónusrendszer előtt kialakult imatónusnál is megfigyelhető, itt ugyanis a finális sosem stabil, inkább esetleges. Nem várjuk befejező hangnak a használt hangreláció vagy tubasáv egyik hangját sem, a dallam akárhol végződhet. Vö. Pater noster.

azt, hogy egy olyan ősi szólószoltározási technika áll e darabok mögött, amely nem egy alaphangban és tónusban gondolkodik, akkor megértjük ezt a bátor és szabad közlekedést, állandó „modulálást” egy darabon belül. Így magyarázatot kaphatunk arra is, hogy miért olyan sok a hasonlóság még az apró dallamrészletekben, fordulatokban is e két graduále-csoport között, de a fentebb említett többi műfaj között is. E technika révén – mely néhány egyszerű toposzból szabadon építkezik – annyira összekapcsolódik a graduálék két nagy csoportja, hogy immár nem kell meglepődnünk azon sem – amit a szakirodalom eddig csak valamiféle kivételként emlegetett, mert nem tudott vele mit kezdeni –, hogy egy 5. tónusú típusdallam hogyan kaphat verzust a 2. tónusú típusból...¹⁸

A tónus besorolását tekintve talán legproblémásabb típust, a *Haec dies* dallamot a zenetudomány eddig is nagyon ősinek tekintette, egyes feltételezések szerint eredete a zsinagógai énekgyakorlatra megy vissza.¹⁹ (Persze ha ez igaz is, attól még a liturgikus gyakorlat folytonossága révén ez a fajta dallamformálási metódus tovább élhetett a keresztény századokban is, és nemcsak ebben a tételben, hanem akár több műfajban is nyomot hagyhatott.) A *Haec dies* tétel 2. tónusba való besorolásánál azonban rögtön adódik egy probléma, nevezetesen hogy nem írható *d* kezdőhanggal, mert így *eszt* kellene alkalmazni, ami idegen a gregoriántól. Feltehetően a darab kiemelt liturgikus helye (húsvétvasárnap, fényeshét) indokolta, hogy a valószínűleg erősen rögzült és ismert dallamhoz nem mert hozzányúlni a mindenáron szabályos tónusba gyömöszölni igyekvő Karoling-kori dallamegységesítés sem. Így nem maradt más, mint *a*-ról kezdeni, így *b* éneklésével megoldható lett a probléma.

Ez a magyarázat persze kissé erőltetettnek tűnhet, főleg, ha megvizsgáljuk, hogy ez miért is 2. tónus, ha az alaphang felett rögtön kisszekundot kell énekelni. Azonban ha a fentebb tárgyalt szabadabb, tónusfüggetlen archaikus dallamalkotás szempontjából vizsgálódunk, akkor lehetségessé válik, hogy ezt a részt nem is 2. tónusban értelmezzük *eszt* hanggal, hanem (ha mindenképp tónusba akarjuk sorolni, akkor) 5.-ben. Hiszen ez a kezdő formula egy 5. tónusú pattern: *f-a-c* tengely, amelynek gyakori velejárója a *b!* Ezután az sem lehet meglepő (talán egyedi zeneszerzői ötlet, pontosabban előadói, hisz én mindig egy improvizáló szólistát látok e darabok mögött), hogy nem a tengely alaphangjára, hanem a középső hangjára, az *a*-ra fűzi fel e zenei frázist, azon kezd, azon zárlatozik. Talán épp ez adja a tétel megjegyezhető különlegességét, s az ebből következő népszerűségét. Az is lehetséges, hogy ezt a tételt megkülönböztető szándékkal formálták így, hogy rögtön felismerhető legyen ezzel az emblematis indítással. Kérdés persze, hogy ez már kezdettől sajátja volt-e a *Haec dies*nek, vagy a Karoling reform idején ragasztották rá a dallamok rendezési törekvése során. Mindenesetre, ha későbbi kiegészítés is, a műfaj dallamszerkesztési elveitől nem idegen, hiszen akkor talán még „értették” azt a zenei gondolkodást, amelyet az archaikus szólószoltározási technikából örö-

18 Gr. *Ego dixi*.

19 Dobszay: *A gregorián ének kézikönyve*, 315.; továbbá: Wagner: *Einführung*... 370.

költek. Mindazonáltal az órómai forrásokat²⁰ vizsgálva is megtaláljuk ezt az indító különlegességet. Itt kell említést tenni arról, hogy Hucke²¹ véleménye szerint a *Justus-Haec-Tecum* csoport különlegességét éppen az adja, hogy később kapta a jellegzetes dallami formuláit, így nemhogy archaikus dallamokkal lenne dolgunk, hanem éppen ellenkezőleg, újabbakkal. Annak vizsgálata, hogy a graduále műfajához mit tettek hozzá a Karoling liturgikus reformhoz kapcsolódó dallamegységesítési törekvések, külön tanulmány témája lehetne. Véleményem szerint azonban Hucke állítása nehezen igazolható. Ha eltekintünk e graduále-csoportban található némely különleges dallami megoldástól – melyek talán valóban a 9. századi reformnak tulajdoníthatók –, az igazán lényegi zenei történések egységes dallamkezelési technikáról tanúskodnak, mely inkább a bizonyosan archaikus műfajok stílusával vág egybe. Ma már nehéz eldönteni, hogy a két graduále-csoport szétválasztását 2. és 5. tónusra mennyiben erősítette a tónusrendszerben való gondolkodás, mennyiben alakította az octoechos elmélet e dallamokat úgy, hogy valóban megfeleljenek – főleg a záróhang tekintetében – egyik vagy másik tónus követelményeinek. Az bizonyos, hogy valamilyen *vezérhang*, dallamváz vagy vezérfonalbeli elkülönülés már az archaikus dallamalkotást is kötötte valamennyire, mégsem olyan szigorúan, mint később. Az archaikus gondolkodás számára fontosabb volt egy dallamterv fő elemeinek, vázának megfeleltetése egy rokon dallamcsoportban, mint éppen az utolsó néhány hang esetleges különböző kifutása.²² (Ez a jelenség ismét megkérdőjelezi az órómai dallamok későbbi kialakulásának elméletét, hisz ez a nagyon erős archaikus, pregregorián vonás szinte minden órómai tételre érezhető, és nehezen elképzelhető, hogy a 11. században újra divatba jött volna...) Csak érdekességként kapcsolom ide, hogy szinte a legtöbb gregorián műfajnál előfordul az a jelenség, hogy azonos tételeket különböző zárati hanggal látunk különböző forrásokban olykor még a középkor legvégén is. Talán nem is gondolnánk, hogy emögött is gyakrabban áll az archaikus gondolkodás maradványa, mintsem csupán későbbi regionális variálódás.

A graduále típusdallamokról részletes dallamelemzéseket olvashatunk a szakirodalomban.²³ Ezek az elemzések igen bonyolult módszert használnak. Olyan jelöléseket, melyek összetartozónak sejtetnek össze nem tartozó elemeket, miközben lényegi zenei történések közti azonosságot nem vesznek észre, mert elvesznek a részletekben, nem látják egy dallamsor lényegét, gerincét. A fő problémának azt látom, hogy minden sort a kadencia hangjáról neveznek el, csak arab számmal megkülönböztetve őket, azt sugallva ezzel, hogy például a tucatnyi A sor egy csoportba tartozik, miközben sokszor kevesebb közülük van egymáshoz, mint a más

20 Ld.: *Das Graduale von Santa Cecilia in Trastevere*, II/2. Cologny–Genève: Fondation Martin Bodmer, 1987 (Bibliotheca Bodmeriana), f.9.v

21 Hiley: *Western Plainchant...*, 81., valamint: Helmuth Hucke: „Gregorianische Graduelweise des 2. Tons und ihre ambrosianischen Parallelen”, *AfMw* 13. (1956), 285–314.

22 Vö. zsolnártónus-differenciák!

23 Ld. pl. Willi Appel: *Gregorian Chant*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, 1958, 344. Ugyanezt az elemzési metódust veszi át Hiley is: *Western Plainchant ...*, 76.

betűvel jelzett sorok változataihoz. Célravezetőbb lenne véleményem szerint az azonos gerinchangokra fűzött sorvariációkat főhangjukról elnevezni, így egy csoportba sorolni és azon belül a különböző kadenciahangra való kifutásuk szerint osztályozni őket. A bonyolult elemzések helyett, ha kicsit távolabbról – egyfajta népzenei vizsgálati módszerrel²⁴ –, tekintünk a *Haec dies* dallamszerkezetére, akkor láthatjuk, hogy a darab első része nem csinál mást, mint két tengely: *a-c* (mely kibővíülhet lefelé *f-a-c-re*), és *c-e* (mely a pentaton dallamváltozatokban kibővíülhet *c-e-g-re*) között közlekedik, s mindkét tengelyből kiemel egy fontosabb főhangot; az *a-t* és a *c-t*. Így kialakul egy *a-c* gerinc, melyre a darab főrésze fel van építve, s így azt tulajdonképpen – valóban jobb híján – 2. tónusúnak tekinthetjük. A tételnek – és egyben ennek a csoportnak – a második felében (az ún. verzusban) azonban megjelenik egy harmadik erős főhang, a *d'* (*d* alapú 2. tónusban ez *g* lenne), mely máris problémát okozhat a szigorú tónusrendbe sorolásnál, főleg mikor a *d'* felső váltóhangjaként működő *f'* megerősödve szintén főhanggá, recitáló hanggá változik. A graduále típusdallamok verzusának kezdete jellemzően magasabb járású (vö. *Christus factus*). A *Haec dies* tétel verzusa *d* gerincre fűzött sorokkal indít. Láthatjuk, hogy ezt gyorsan eléri az ismert hangrelációval, az *a-c'-d'*-vel. A *d* felső kiegészítő hangja az *f*, a két hang közötti ingadozás kirajzol egy *d'-f'* sávot, ahol az *f* olykor dominánsabbnak is tűnik, így az elemző értetlenül állhat egy *f'* recitáció előtt, hisz ez hogyan is kerül egy második tónusú darabba? (Ha *d* alapban gondolkodunk, akkor ez egy *b* hangon való recitáció lenne!) Itt ismét el kell vonatkoztatnunk a megszokott tónusrendszerünktől, s ezt egyfajta belső modulációként kell felfognunk, ahol az improvizáló énekes szólista a maga egyszerű 3-4 hangos relációinak forgatásával, s egymásba kapcsolásával könnyedén egy magasabb régióba tornássza magát. Ez az improvizatív szóló előadás velejárója lehet, egyfajta extatikus kilengés, amely emlékeztet a traktus műfaj utolsó verseiben előforduló zenei jelenségre, ahol a díszített zoltárrecitáció szabályos szerkezete ellenére magasabb tubahangokra emelkedik. Mindazonáltal érdemes megjegyezni, hogy az elért *c'-d'-f'* reláció értelmezhető egy feltranszponált *s-l-d* fordulatnak is! A felső régióból végül mintegy megnyugvasként a dallam visszatér a kiinduló hangtartományba, nem egy tónus általi kötelezettségből (hisz láthatjuk másutt is, hogy a klasszikus, gregorián előtti dallamalkotás során gond nélkül futhat ki más-más kadenciára egy-egy rokon dallamváz), hanem talán egyfajta egészséges keretérés kívánalma okán; a darab végén visszatérő C sorok egyfajta rezponzoriális szerkezet érzetét keltik.

Nézzük meg alaposabban a *Haec dies* dallamszerkezetét, zenei építkezését és sztereotípiáit, természetesen rögtön egybevetve a típus egyéb tételeivel, elsősorban a *Tecum* és a *Justus* dallamokkal. (Ezt a vizsgálatot megehetjük tágabb körben az e csoporthoz tartozó többi darab dallamaival is, hiszen, ha nem is ilyen szabá-

24 A gregorián dallamok vizsgálatánál a népzenei szempontú elemzés szükségességére számos cikkben hívta fel a figyelmet Rajeczky Benjamin. Pl. „Európai népzene és gregorián ének”, „Gregorián kutatás és középkori népzene”. In: *Rajeczky Benjamin összegyűjtött írásai*. Szerk. Ferenci Ilona. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

lyosan, de ugyanezeket a típus-sorokat figyelhetjük meg azokban is.) Ha a tételt szemügyre vesszük, akkor különböző gerinchangokra fűzött sorokat látunk. Három főhangra *a*, *c* és *d*-re épülő sorokat. Ezek a sorok különböző záróhangra futnak ki, ennek alapján megkülönböztethetünk például többféle C sort, de az egyes C sorok azonos motívumokat tartalmazhatnak.

A

Ha összevetjük az *e* típusba tartozó tételeket, akkor az első, az indító sor – nevezük A sornak – végig *a*-ra fűződik fel, de az *a* mellett már rögtön megjelenik a *c*, és így a két hang közötti ingázás, mintegy tubasávként kirajzolja a tónus – és *e* dalamsor – gerincét. Általában a tétel elején mint indító frázis fordul elő.

A_v

Az *a* gerincű sornak van egy változata, ahol a sor közben az *a-c'* sáv lefelé kibővül az *f*-el (de nem zárlati hangként), így rövid időre megjelenik az *f-a-c'* (*f-l-d*) tengely, végül ez is általában *a*-n zár. Ez rendszerint az A sorok után következik, de a *Haec* tétel ezzel a sorral indít, ami a ritkábbik eset. Mint fentebb már tárgyaltuk, ez egyfajta áthallásnak tekinthető az 5. tónus hangtartományába, így gyakran megjelenik ebben a sorban *b* hang, de nem mindig.

C, Ca, Cf, Ca_v

A dallamtípus másik fontos sora a C sor, amely a *c* vezérhangra mint egyfajta recitáló hangra van felfűzve. Ez különböző változatokban szerepel, attól függően, hogy mely kadenciahangra fut ki. Ha *c*-re végződik: C. Ha *a*-ra végződik: Ca (gyakran a jellegzetes *d'-a* zárlati mozdulattal). Ha *f*-re végződik: Cf (jellegzetes, álzárletszerű *c'-g-f* zárlati mozdulattal). Ezt általában a Ca_v sor követi, mely hasonlóságot mutat a Ca-val (hasonló mozzanatok és szintén *d'-a* zárlati fordulat).

A Ca_v sor az előző (Cf) sor *f* záróhangja által megnyitott *f-a-c'* tengellyel indít. Általában kissé hosszabb sor. Egyébként a C sorokban a gyakoribb indító mozzanat a *g-a-c'* (*s-l-d*). Ez tovább építkezik az *a-c'-d'* (*l-d-r*)-vel mely általában megnyitja a *c'-e'* (*d-m*) tengelyt (ez főleg pentaton forrásokban kiegészülhet *c'-e'-g* [*d-m-s*] tengellyé), végül egy jellegzetes *d'-h* (*r-t*) „kanyarral” kapcsolódik a záró *c'-a* (*d-l*) sávhoz. A sor zárásakor gyakran megfigyelhetjük ennek a „kanyarnak” egy egyszerűbb variációját is.

A Cf sorokban a sztereotip *g-a-c'* (*s-l-d*) – *a-c'-d'* (*l-d-r*) fordulatot gyakran követi a visszahajló *d'-c'-a* (*r-d-l*) hangreláció, mely rendszerint előzménye az álzárletszerű *c'-g-f* (*d-s-f*) kadenciának. Ez a jellegzetes motivikus, álzárathoz hasonló jelenség megfigyelhető a traktusban is mint mediációs formula!

D, Da

E sorok a dallamtípus második felében, a verzusban fordulnak elő, általában az elején.

A *d* gerinchangra kifeszített D sorok kadenciázhatnak *d'*-re = D sor, vagy (a már a Ca és Ca_v sorokból ismerős) *d'-a* (*r-l*) záró kvartmozdulattal = Da sor.

A korábbiakban leírtak alapján logikusnak tűnhet, hogy a dallam a *d'* gerincangot rögtön a sor indulásakor az *a-c'-d'* (*l-d-r*) hangrelációval éri el. A C (és az

A) sorokban eddig a *d'* nem volt erős, megszilárdult főhang – legfeljebb egy-egy belső kadenciaként jelent meg, a *c'–a–c'–d'* motívummal, mely rendszerint a *c–e* (*d–m*) tengely megnyitására szolgált – most viszont erős vezérhang, melynek felső váltóhangja az *f'*. A *d* és *f* hangok között ingadozva egy *d–f* tubasáv rajzolódik ki, melyből időnként itt is átbillen a *c'–e'(-g)* tengelyre, végül a *d'–a* zárlat vezet vissza az *a* alaphoz, így előkészítve a C sorokat, melyek ismét megjelennek a tétel végén.

Láthatjuk hát, hogy milyen egyszerű elemekből is építkeznek ezek a típusdallamok.

A fentiek alapján végezzük el a *Haec–Tecum–Justus* csoport részletesebb elemzését.²⁵

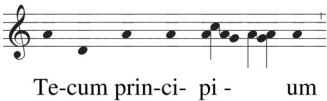
Indító A_V sor, mely végig *a*-ra fűződik fel; *a* és *c* hang közötti ingázás (tubasáv), kibővülve alul az *f*-el, létrehozva az *f–a–c'* tengelyt, végül *a* zárattal. A típusdallam gyakrabban indít az egyszerűbb A sorral, azonban emblematikus jellegzetességévé vált a *Haec Dies* tételnek az A_V kezdet:

2.



Hasonlóképp rendhagyó a *Tecum* indító A sorában a kvintlépés, mely szintén egyfajta egyediséget ad a tételnek:

3.



A *Justus* tétel A sora „illedelmesebb”, nem tartalmaz semmi különlegességet; *a* és *c* hang közötti ingázás (tubasáv), *a* zárattal:

4.



A *Haec* tétel folytatása C sor, melyben a *g–a–c'* szokásos indító hangrelációt rögtön érdekes „kanyar” követ. Egy motivikus fordulat, ahol a *c'–e'* tengelyt a *h* kapcsolja össze a *c'–a* sávval. A „helyreállt” *a–c'* sávhoz a fentebb már említett jellegzetes fordulat az *a–c'–d'* vezet újra a *c'–e'* sávhoz, ahol az így megerősödött *c* zárlati hang marad:

25 A kottapéldákban elsősorban a – köztudottan pentaton dialektusú dallamokat tartalmazó – *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio* (Szendrei Janka–Richard Rybaric szerk., Budapest: MTA Znetudományi Intézet, 1982) dallamait használom, melyek jobban kiemelik egy-egy dallamváz főhangjait, így könnyebb a tájékozódás az elemzés során.

5.



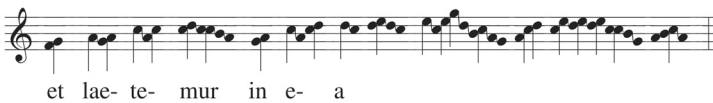
A tétel folytatásaként további C sorokat látunk. Cf sor következik, ahol szokásos jellegzetes színező eszköz a c' recitáció közben a $h-d'-e'-c'$ fordulat. Ezután a $d'-c'-(h)-a$ hangrelációt látjuk, mely rendszerint előkészíti az álzáratszerű $c'-g-f$ kadenciát:

6.



Az f zárlat után szinte kötelező az $f-a-c'$ indítása a Ca_v sorban. Az ismert összetartozó $g-a-c'$ és $a-c'-d'$ fordulatok megnyitják a $c'-e'$ tengelyt, melyet az említett jellegzetes fölső „kanyar” követ (kiegészülve $c'-e'-g$ tengellyé), mely után egy jellegzetes $d'-h$ mozzanattal összekapcsolódik a $c'-a$ sávval. De egy újabb lendülettel megismétlődik ez a $d-re$ kifutó mozzanat (csak most nem $s-l-d$, hanem $d-l-s$ után jön a $l-d-r$ fordulat; igazából ez ugyanannak a hangreláció-készletnek a forgatása), de immár a korábbi „kanyarnak” az egyszerűbb zárlati formuláját látjuk: $e'-c'-h-g-a$.

7.



A *Tecum* típusdallamban a C sorok rendje kicsit különböző, mint a *Haec* dallamban. Az A sort itt nem C sor, hanem egy rövid Ca sor követi $d-a$ zárlattal:

8.



Ezután ismét A sort látunk, de annak változatát, az A_v-t , mely alsó járású, tehát lefelé kiépül az $f-a-c$ tengely (bár itt nem jelenik meg a b):

9.



Ezután e tétel hosszabb szövege miatt olyan C sorok ékelődnek be, melyek az ismert elemeket variálják, igazából végig a $c-a$ sávban maradván, majd egy erős c zárlat következik, ami a C sorra utal:

10.

in splen-do-ri- bus san-cto- rum ex u- te- ro

Ezután szinte szabályosan követi egymást a Cf sor (c' recitáció közben a $h-d'-e'-c'$ fordulat; $d'-c'-[h]$ -a hangreláció, mely előkészíti a $c'-g-f$ kadenciát)

11.

an- te lu-ci- fe- rum

és a Ca_v sor a fentebb említett „kötelező” fordulatokkal ($f-a-c'$ indítás; összetartozó $g-a-c'$ és $a-c'-d'$ fordulatok megnyitják a $c'-e'-[g']$ tengelyt; jellegzetes főső „kanyar”, összekapcsoló $d'-h$ -val; majd a főső „kanyar” zárlati formulája [$e'-c'-h-g-a$]):

12.

ge- nu- i- te

A *Justus* dallamváltozat a *Tecumhoz* hasonlóan az A sort követően A_v Cf Ca_v rendet mutat. Itt a rövidebb szöveg miatt kimarad a $d'-a$ zárlatos Ca sor, és rögtön az alsó kanyart bejáró A_v sort látjuk:

13.

si-cut ced- rus Li-ba- ni

Ezt követi a szabályos Cf sor

14.

mul-ti-pli-ca- bi- tur

és a fentiekhez hasonló Ca_v sor:

15.

in do- mo Do-mi-ni

A *Haec* tétel második felében (verzus) először egy d kadenciájú D sort látunk (itt figyelhető meg, hogy a $d'-f'$ tubasávból az f' dominanciája erősödik meg),

16.

V) Con- fi- te- mi-ni Do- mi- no,

majd egy Da sort, ahol erősen megjelenik a *c-e* sáv (egyfajta extatikus előadói ki-lendülésként értelmezhető *g* is megjelenik, a *c-e-g* tengely részeként). Elgondol-kodtató az összefüggés, hogy a C sorok *a-c'-d'* hangrelációja, mely előkészíti a *c'-e'* sávot, itt is hasonlóképp működik, a D és Da sorok viszonyában:

17.

quo- ni- am bo- nus,

A Da sor mint láthattuk, a kötelező *a* (*d'-a*) zárattal végződik, mely visszave-zet a záró C sorok hangtartományába. A következő sor megint egy tipikus *f* zár-latos Cf sor (vö. fentebb: *exsultemus*):

18.

quo- ni- am in sae- cu- lum

A tétel záró sora a Cf-et szabályosan követő Ca_v , az *f-a-c'* indítással és egy ke-vésbé látványos, de mégiscsak jelen lévő felső „kanyarral”, ahol a *c'-e'* sávot egy *h-(c)-d* mozzanat kapcsolja a zárlati (*e'*)-*c'-a*-hoz:

19.

mi- se- ri- cor- di- a e- jus.

A *Tecum* dallamváltozat második felének elején szintén D és Da sorokat látunk.

Azonban itt már a D sorban megjelenik a *c-e* sáv. Kissé idegen testként is hat-hat ez a beékelődés a C sorokból ismerős „kanyarral”, mely csak egy, a hosszú szö-veg által lehetővé vált színező eszköz. Azonban megfelelő tempójú előadás esetén az indító *d* recitáció a fülünkben marad, s így mégsem oly meglepő a hirtelen *d* zár-lati formula. Ez a „kilengés” számomra egy újabb bizonyítéka a dallamtervezés improvizatív jellegére. Bár az *f* itt is megjelenik a zárlati *d* előtt, dominanciája lé-nyegesen kisebb:

20.

Di-xit Do- mi-nus Do-mi-no me- - - o

Az *a* (*d'-a*) zárlatú Da sorban a *d(-f)* recitácót követően ismét megjelenik a *c-e* sáv, de itt nem egészül ki a felső *g*-vel, így erősebbnek érezzük a *c-n* való recitálást:

21.

se- de a dex-tris me- - - is

A D sorokat követően a *Tecum* tételben ismét a hosszabb szöveg miatt a Cf és Ca_v sorok elé beékelődik egy hosszú C sor, ahol a főrészhez hasonlóan itt is tulajdonképpen az *a-c* sávon való ingázást látjuk:

22.

do- nec po- nam i- ni- mi - cos tu- os

Ezután a *Haec* dallaméhoz teljesen hasonló Cf

23.

sca-bel- lum

és Ca_v sorokat látunk:

24.

pe- dum tu- o- rum

A *Justus* dallam második felének D sorai inkább a *Tecum* dallamváltozattal vágnak egybe. Itt szintén már a D sorban megjelenik a *c-e* sáv, az *f* dominanciája itt is eltűnik:

25.

Ad an-nun-ci-an-dum ma- - - ne

Az *a* (*d'-a*) zárlatú Da sorban a *d(-f)* recitációt követően e helyen is megjelenik a *c-e* sáv, itt sem egészül ki a felső *g*-vel, csak talán a *c-n* való recitálás kevésbé erős:

26.

mi- se-ri-cor-di- am tu- am

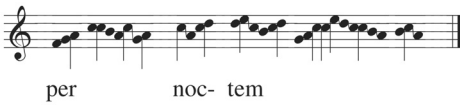
A D sorokat követő záró C sorok itt is a *Haec*-változathoz hasonlóan alakulnak. Csak a Cf sorban egy motívum, a *h-d'-e'-c'* kerül arrébb a *Tecum*hoz és a *Haec*hez képest, de ugyanazok az eszközök szerepelnek:

27.

et ve-ri- ta-tem tu- am

A záró Ca_v sor teljesen az elvárásoknak megfelelő:

28.



Összegzésként tehát a három tétel szerkezete:

Haec:	A _v	C Cf Ca _v	D Da	Cf Ca _v
Tecum:	A Ca A _v	C Cf Ca _v	D Da	C Cf Ca _v
Justus:	A A _v	Cf Ca _v	D Da	Cf Ca _v

A graduále másik fő típusdallama a *Christus factus est* csoport, melybe az *f* alapú graduále tételek közül mintegy 25 tartozik.²⁶ E dallamok általában 5. tónusúnak vannak meghatározva, azonban az első részük tisztán 6. tónusú jellegzetességeket mutat, majd a verzusban az 5. tónus ambitusát járja be, de erősen kilendül egy *a*-ra épített 2. tónus felé is (ezért is annyi a közös vonás a 2. tónusú *Haec dies* típusal, vö. A és CA sorok). A típus vázát az *f*-*a*-*c'* tengely adja, mely itt is elsősorban közlekedési eszköz, a dallam alsó, *f* körül mozgó rétegeit köti össze a *c* körüli felsőbb tartománnyal. Talán egy kissé „gyorsabb” közlekedést is biztosít, ez okozhatja, hogy a hangtartomány adta lehetőség miatt mozgékonyabb dallamvezetést – szerintem tévesen – „modernebbnek” véli a szakirodalom. A *Haec* típushoz hasonlóan a tétel második felében (verzus) emelkedik a hangtartomány egy felfelé való belső modulációval. Míg a *Haec* csoport az *a*-*c'* tartományból a *d'*-*f'* sávba emelkedik (D sorok), itt az emelkedést az jelenti, hogy az *f* alapról az *a* alapra emelkedik, tulajdonképpen a *Haec* alaptartományába. Azonban nemcsak ez a tény rokonítja a két típust, hiszen a fentebb *Haec dies*ben tárgyalt dallamfordulatok itt is pontosan megjelennek. Például a *d*-*l*-*d*-*r*-*d*-*m* mozzanat is gyakran megtalálható, mely a *Haec* csoport Ca_v sorában gyakori:

29.

Graduále: *Christus factus* (5. t.)



(no-) men

Számos azonos fordulatot idézhetnék az alap-építőelemek adekvát használatából és forgatásából, de talán lássunk egy szemléletes hasonlóságot mutató részletet a különlegesebb fordulatok közül is, a fentebb tárgyalt érdekes felső „kanyart” (30. *kotta*).

E két példában a látszólag eltérő részek igazából csak ugyanannak a zenei történetnek rövidebb vagy hosszabb megvalósításai (díszített recitáció). A lényeg,

26 Wagner: *Einführung...*, 384.

30.

Graduále: *Tecum principium* (2. t.)

(genui-) te

Graduále: *Ecce sacerdos* (5. t., *Christus factus típus*)

(conser-) va- ret

hogy mindkét esetben ennek a jellegzetes fordulatonak a funkciója egy felsőbb hangtartomány (*c* alapú) összekapcsolása egy alacsonyabb (*a* alapú) fekvéssel.

A motivikus részletekben és a dallamfordulatokban felfedezhető hasonlóságokon túl a két típus szerkezete is nagyon hasonló vonásokat mutat. Ha a fenti szempontok szerinti elemzésnek vetjük alá a *Christus factus* csoport vázlatát, akkor itt is egy egyszerű képlet tárul elénk.

F

Ahogy a *Haec* típusnál, itt is egy egyedi kezdő sort látunk (nevezzük F sornak), mely az alaphangot (*f*) járja körül, alulról és felülről:

31.



Christus fa- ctus est pro no - bis

FC

A következő sor (FC), mely az alaphangra és a recitáló hangra van kifesztve (egy *f-a-c* tengely segítségével), szintén több változatban következik egymás után, ahogy a *Haec* dallamokban a C sorok. Az FC sorok többnyire *f*-en zárnak, de gyakran előfordul egy közbeiktatott gyenge *g* zárlat, ami akár el is maradhat (lásd Gr. *Ecce sacerdos*), olykor akár meg is erősödhet (Gr. *Domine Dominus noster*), és leválthatja az *f* zárlatot, de csak amennyiben újabb FC sor követi:

32.



ob - e - di - ens us - que ad mor - tem,

A második FC sorban is erős a *g* jelenléte, mely a *b* hanggal együtt egyfajta *g-b* sávot képez. Ez kibillenést hoz az *f-a-c* tengelyhez képest, de minden esetben visszavezet az *f*-hez, ezzel egyben a főrész zárlatát képezve:

33.



mor - tem au - tem cru - cis.

C

A verzus rész általában az FC sorokhoz hasonlóan indul, de hamar kiderül, hogy az *f* hang után a *c* válik dominánssá, erős *c* recitációval, majdnem minden esetben a zárlati hanggal (C sor). Ez a sor gyakran beiktat *c*-ről lenyúló *g* hangokat, de eléri a felső *g* hangot is egy jellegzetes motivikus formulával, mely tulajdonképpen a *Haec* típusból is ismerős triton fordulatokból építkezik. (*c-d-f'-g'-f'-d'-e'-c'-a*; NB. *s-l-d* és *r-d-l* tritonok összekapcsolása) Ez a sor mellőzheti is olykor ezt a felső kanyart és csak az *a-c'-e'* tengely körül forog (például Gr. *Domine Dominus noster*):

34.



V. Propter quod et De-us ex-al-tá-vit il-lum,

D

A C sort gyakran – a *Haec* típushoz hasonlóan – a recitáló hanghoz képest egy nagy szekundával feljebbi hanggal kacéerkodó sor követi (ami véletlenül mindkét típusban *d*, így ez egy újabb lehetőség az átjárásra a két típusdallam között, az azonos motívumok használatára; például *l-d-r* (*a-c-d*) fordulat). Ezt nevezzük D sornak, bár a *d* recitáció itt nem igazán erős. Eléggé variábilis is ez a sor, és akár ki is maradhat (Gr. *Domine Dominus noster*). A D sor zárzata kifuthat *c-re* (Gr. *Christus factus*), *a-ra* (Gr. *Ecce sacerdos*) de visszakanyarodhat *f-re* is (pl. Gr. *Exiit sermo*). Ezt a variabilitást a zárlatot előkészítő jellegzetes nagyobb ívű fordulat, a *m-s-r-d-l* (*e'-g'-d'-c'-a*) kanyar teszi lehetővé (diaton dallami változatokban: *m-f-r-d-l* [*e'-f'-d'-c'-a*]):

35.



et de-dit il-li no-men,

A verzus két magasabb járású sora után, ugyanúgy, ahogy a *Haec* típusban, itt is a főrészt domináló sora tér vissza; az FC sor. Ez annál is inkább szembetűnő, mert az FC sor jellegzetes alulról való indulását olyan szigorúan hozza például a *Christus factus* dallamban, hogy emiatt kissé szervesetlennek tűnik a kapcsolódás az előtte lévő sor után. A végső zárlatot ugyanúgy a *g-b* sávra való kibillenés készíti elő, mint a főrészen:

36.



quod est su-per o-mne no-men.

A *Christus factus est* dallam képlete ezek szerint tehát (vö. *Haec* típus vázlatait fentebb):

F FC FC C D FC

Természetesen a fenti elemzés a *Christus factus* graduáléhoz legközelebb álló dallamváltozatokat vette vizsgálat alá, a típuscsoporthoz tágabb körben tartozó

kb. kéttucatnyi dallam részletesebb vizsgálata nagyobb variabilitást eredményezne, azonban a számunkra oly fontos technika, a dallamépítkezési metódus azonos vonásokat mutatna, a stílus ugyanaz. Mindazonáltal a két típusdallam közötti kapcsolatra ezeken a közös vonásokon túl talán a legékeesebb bizonyíték az 5. tónusú *Ego dixi* graduále, mely mindezek után érthető, miért kaphatott a 2. tónusú típusból verzust...

Az elmondottak tehát újra azt a tényt erősítik, hogy ezen archaikus tételek dallamépítkezése igen hasonló jegyeket mutat. Talán a legszembetűnőbb a dallamfordulatok közben való bátor közlekedés a tónusok között. Mindez abból a már korábban emlegetett tényből adódik, hogy e zenei anyag keletkezésekor még nem kötnek a tónuskövetelmények, s végig egy szabadon „moduláló” dallamépítkezés érezhető. Ebből viszont egy további következtetést is levonhatunk, nevezetesen hogy a két típus feltehetően korban is közelebb állhat egymáshoz, mint azt korábban feltételeztük.²⁷ E típusok mögött tehát egy hasonló kor hasonló dallamalkotását sejtethetjük, mely szorosan összefügg az előadásmódjával; egy improvizatív szó-lószoltározási technikával.

Ez a bátor közlekedés a belső hangnemek között egyébként legjobban az offertórium-verzusokban tanulmányozható mint ennek az archaikus szó-lószoltározási technikának a legtovább fejlesztett változata, talán leginkább kibontakoztatott eredménye. E műfaj hosszabb tárgyalást érdemelne,²⁸ de ezúttal nem céлом a részletes elemzése, így csak néhány – a fentebb leírtakkal – egybevágó közös vonásra mutatnék rá. Hosszasan lehetne citálni erre a megfelelő példákat, de álljon itt csak egy; a *Deus Deus meus* offertórium verzusa. Míg a 2. tónusba sorolt tétel első verzusa illedelmesen *d* és *f* hangok között ingázik, addig a második verzus kezdettől merészen felfelé tör, s az *a* hang lesz a recitáló főhang, mely körül megjelenik az *f-a-c'* tengely, végül visszaereszkedik a *d*-re (37. kotta a 66. oldalon).²⁹ A dallam menetének vázlata tehát:

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
V1): *c-d-f-d-f-g(-a)-f-d* V2): *(d)-a-c'-f-a-c'-d-f-g-f-a-c-(a-)g-f-d*

Ha ezt szolmizálva is leírjuk, láthatjuk, hogy az egymásba fonódó triton hangrelációk és tercépítkezésű tengelyek használata mennyire ismerős a *Haec dies* dal-lamelemzésünkéből.

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8.
V1): *s-l-d-l-d-r(-m)-d-l* V2): *(l)-m-s-d-m-s-l-d-r-d-m-s-(m)r-d-l*

27 Vö. Dobszay: *A gregorián ének kézikönyve*, 315. „...motivikája kissé modernebb”.

28 Az offertóriumról részletes tanulmányt olvashatunk Rebecca Maloy nemrég megjelent művében: Rebecca Maloy: *Inside the Offertory. Aspects of chronology and transmission*. Oxford. University Press, 2010. Maloy elgondolkodtató stílus- és keletkezési korszakrétegeket mutat ki a műfajban.

29 Ld. *Le manuscrit 807, Universitätsbibliothek Graz (XII. siècle): Graduel de Klosterneuburg*. Solesmes, 1974 (Paléographie Musicale 19.), 111. r – továbbá ugyanez a tétel átírva: *Graduale Romanum secundum Usam Antiquum Centralis Europae*, MTA-TKI-Liszt Ferenc Zeneművészeti egyetem Egyházzenei kutatócsoportja és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2010 (Egyházzenei füzetek II/12., II. sorozat: Gregorián műfajok).

37.

1.

V1) Si - tí - vit in te á - ni - ma me - a, quam mul - ti - plí - ci - ter

2.

- - et ca - ro me - a, ut vi - dé - rem vir - tú - tem tu - am

3.

et gló - ri - am tu - - - - am.

4.

V2) In ma - tu - tí - nis me - di - tá - bor in te, qui - a fa - ctus

5.

es ad - iú - tor me - us: et in ve - la - mén - to a - lá - rum

6.

tu - á - rum ex - sul - tá -

7.

- - - - - bo.

8.

- - - - - bo.

A belső moduláló vándorlás tehát az offertórium-vezusoknál figyelhető meg legjobban, mivel ez a műfaj kezeli leginkább szabadon a tonalitást, és mintegy ki is tágítja azt. Hilay értetlenkedése a tonalitás eme furcsaságain ennek fényében értelmetlenné válik. Hilay nem akarja érteni, hogy miért nem szabályosan viselkednek az offertóriumok – s főleg azok vezusai –, a tonalitás szerint.³⁰ Itt ismét egy szólóénekest kell magunk elé képzelni, aki az adott kor követelményeinek megfelelően legjobb tudása szerint, a megtanult sémákból építkezve, mégis egyfajta improvizatív szabadsággal adja elő a zsolnárszöveget a liturgia adott helyén. Így ha olykor az előadás hevében elragadtatja magát, akkor érthető, hogy olyan dallami modulációkat valósít meg, melyeket a mai elemző nehezen értelmez. Az offertórium-vezusokban (melyek terjedelmük okán is lehetővé teszik a hangnemek elkalandozását messzebbre, bármennyire egyszerű elemekből építkeznek is) így fordulhat elő, hogy az előadó/szerző olykor akár túl is transzponálja magát. Ezt látjuk az *Ascendit Deus* offertóriumban, ahol a 3. vezusban (*Subjecit populos*) az ambitus túlzottan kitér felfelé. A Montpellier kódexben³¹ valószínűleg ezért szerepel ez a versus két transzpozícióban is, hogy kisebb hangterjedelemmel is

30 Hiley: *Western Plainchant...*, 1993. Graduále fejezet: 121.

31 *Antiphonarium tonale missarum. XI. siècle. Codex H. 159 de la Bibliothèque de l'École de Médecine de Montpellier. Phototypies. Solesmes, 1901–1905 (Paléographie Musicale 8.)*, 204.

énekeltető legyen. Az azonban már a gregorián ének történetének legnagyobb talánya, hogy mindezt miként rögzítették a kottairás kialakulásának kezdetén...

Az 1. és a 7. tónusba sorolt tételek egyébként, úgy tűnhet, nem igazán archaikusak, hiszen ez a tónus mellőzöttnek tűnik a régi anyagban, legalábbis a szólószóltár-műfajokban (a fentebb tárgyalt *Deus Deus meus* offertórium is inkább 2. tónusú, csak a végén transzponálódik fel az 1. tónus hangtartományába!). A graduále-repertoár 1. tónusú³² és 7. tónusú³³ tételei között szinte kivétel nélkül érezzük az archaikus vonások nélkülözését, a konjunkt dallamalkotás helyett a távolabbi hangtartományok közötti bátrabb és rövidebb úton való közlekedést, az egy hangra fűzött dallami sorok hiányát, a recitáló hangok vagy hangsávok mellőzését, ellenben gyakran megfigyelhetjük a Karoling melizmának nevezett jelenséget,³⁴ vagyis jellegzetes dallami fordulatok közeli ismétlését (sokszor AAB formában³⁵). Természetesen itt is további vizsgálatokat igényelne, hogy ezek a tételek milyen arányban nyerték valóban későbbi keletkezésük okán vagy 8–9. századi átalakítások következtében e „modernebb” vonásaikat. Az archaikus műfajok között kivételt képez talán az Alleluja műfaj 7. tónusú típusdallama, mely az órómai anyagban is megtalálható négy alaptípus egyike. Érezhető, hogy ehhez az antik körhöz tartozik; azonos technikával építkezik, mint a korábban említett tételek, stílusa is igen hasonló. Más kérdés, hogy a négy archaikus Alleluja típusdallam³⁶ közül a legvariábilisabb, legnehezebben tipizálható. Az *Alleluja* műfaj e legrégebbnek tartott négy alaptípusából – tónusbesorolásuktól függetlenül – bármelyikből hozhatnánk példát, mely megvilágítja, hogy dallamalkotási metódusuk mennyire rokonítható a fent említett műfajokkal, s ez ismét arra utal, hogy egy valaha létezett előadói technika megkövült monumentumaival állunk szemben. Ha ezt alá szeretnénk példákkal támasztani, nem hangról hangra való megfeleltetést kell keresnünk, hanem a dallami építkezés igen hasonló metódusát. Azért nehéz megállni, hogy legalább egy-egy példát ne hozzak (kivételesen diaton dialektusból; *Graduale Romanum*):

38.

All.: *Ostende* (8. t.)



Tractus: *Ad te levavi* (8. t.)



Ennél számomra mégis többet mond például az, hogy a többször emlegetett *c-d-f* (*s-l-d*) tritonnal indul a 2. tónusú Alleluja *Dies sanctificatus* (mindkét dialektusban):

39.

Missale Notatum Strigoniense



Al-le-lu-ia

Graduale Romanum



Al-le-lu-ia

32 Pl. Gr. *Universi*, Gr. *Adjutor meus*, Gr. *Gloriosus Deus*.

33 Pl. Gr. *Clamaverunt*.

34 Szendrei Janka: *Alleluja*. Budapest: Magyar Egyházzenei Társaság, 1995 (Egyházzenei füzetek II/1.), 3.

35 Pl. Gr. *Universi*, Gr. *Clamaverunt*.

36 2. t.: Gr. *Dies sanctificatus*, 4. t.: Gr. *Excita*, 8. t.: Gr. *Ostende*, 7. t.: Gr. *Venite*.

E tétel verzus-indítása azonban elsőre meglepőnek tűnhet:

40.



Azokban nagyon érdekes, hogy ugyanezt a dallammotívumot citálja P. Wagner, de ő nem e tételből, hanem egy graduále- és egy traktusrészletből azzal a céllal, hogy a graduálénak a traktus műfajból való származását bizonyítsa (lásd később).

Ebben az összefüggésben viszont láthatjuk, hogy itt is többről van szó, mint hangról hangra való megfelelésről; egy szóló zsolnárt éneklő psalmista technikájának motivikus manírját fedezhetjük fel ismét, függetlenül a tónustól és attól, hogy hogy melyik műfaj zsolnárszólójáról van is szó. Az All. *Dies* verzusa egyébként illedelmesen végig a *d-f* hangsávban ingázik, időnként az alsó szomszédos (*c*) főhangra kadenciázva, néha a *c-d-f* forgatásával (*d-f-g*) feltornássza magát az *f-a* sávba. Mindez újfent ismerős lehet a korábbi elemzésekből. Ugyanezt az építkezést követhetjük végig, ha ennek az Alleluja-típusnak bármelyik más szövegadaptációját vizsgáljuk, de akkor is, ha a pentaton vagy a diaton dialektus dallamait vetjük egybe, sőt még akkor is ha órómai változatait tekintjük...

41.

Alleluia. *Dies sanctificatus* (Missale Notatum Strigoniense XIV. sz.)

Al - le - lu - ia. V. Di - es
 san - cti - fi - ca - tus il - lu - xit no - bis,
 ve - ní - te, gen - tes, et ad - o - ra - te
 Do - mi - num, qui - a ho - di - e de - scen - dit lux
 ma - gna su - per ter - ram!

A traktus műfajából számos zenei megfelelést hozhatnánk példának arra, hogy mennyire erős a rokonság a graduále műfajjal. A kettő közötti kezdeti átjárhatóságot támasztja alá az a Hiley által is említett jelenség,³⁷ mely szerint egyes traktusoknál (például a nagyszombati első három traktus) éppen azért nem figyelhető meg az utolsó verzus díszítettebb kivitelezése, mert a díszesebb első versnek kellett visszatérnie. (Nota bene: ezek egyes régi forrásokban nem is traktusnak, ha-

37 Hiley: *Western Plainchant: a Handbook*. Clarendon Press. Oxford, 1993, 82.o.

nem graduálénak vannak jelölve.) További elgondolkodtató jelenség, hogy ha a vízkereszt utáni első vasárnap graduále tételét vizsgáljuk (Gr. *Benedictus Dominus Deus*), a dallama hangról hangra az említett nagyszombati traktusok 8. tónusú dallama! A traktus két tónuscsoportja (2. és 8. t.) egymással is erős rokonságot mutat,³⁸ valójában azonos vázra épülnek, bár más finális felé orientálódnak. Mindkét esetben az említett többi műfajjal is rokoníthatók. És ez nemcsak a dallamváz, az egyszerű dallami építkezés szintjén érhető tetten, hanem olykor egészen hasonló dallamfordulatokban is. Az Alleluja-verzus elejéről fentebb idézett motívum a traktusban minden zsoltárversben megtalálható stereotip másod flexa melizma.³⁹ Peter Wagner példája erre a párhuzamra egyébként nem a legmegfelelőbb. Ő egy olyan graduále-résszel próbálja megfeleltetni, mely nem egészen azonos:

42.

Graduále: *Haec dies* (2.t.)
(*d-re* transzponálva)



(Domi)-nus

Tractus: *Qui habitat* (2.t.)



me- us

Ez a graduáléból vett példa inkább a C sorokban említett ismerős fordulatra emlékeztet, ahol az ismert l–d–r triton fordulatunk a d–m tengelyre vezet. Wagner érthető módon a traktussal azonos tónusú graduálében próbált megfeleltetést keresni. Tanulmányom logikáját követve azonban ez nem feltétlen szükséges. Sokkal jobb példát találunk a *Viderunt* graduálében, mely 5. tónusú:

43.

Graduale: *Viderunt omnes* (5.t.)
(*d-re* transzponálva)



De- i

Tractus: *Qui habitat* (2.t.)



me- us

Ha jobban megnézzük, ez a jellegzetes motívum sem áll másból, mint a sokat emlegetett triton fordulatokból. Ez a s–l–d és a l–d–r mozdulat összeolvadása.⁴⁰ A szerepe itt is ugyanaz; a d–m tengelyre való vezetés.

Érdekes párhuzam a következő azonos jellegzetes álzárlati mozzanat, melyet P. Wagner is pontosan idéz:

44.

Graduále: *Haec dies* (2.t.)



(exsulte-)mus

Tractus: *Cantemus Domino* (8.t.)



(ma-)re

38 Dobszay: *A gregorián ének kézikönyve*, 310.

39 Uott, 311.

40 Nem véletlen, hogy a fent említett All. *Dies sanctificatus* ott, ahol ez a motívum pentaton forrásból lett idézve, *e* hang (tehát *ti*) nélkül szerepel.

Talán lényegtelennek tűnő megfigyelés, mégis a dallamépítkezés logikáját is egybevetve lehet fontos, hogy a *Cantemus* traktusban is található t–r–m–d fordulat ez előtt a zárlati mozzanat előtt, ami ugyanígy elengedhetetlen a graduále Cf sorokban. A *Cantemus* traktus egyébként 8. tónusú, itt Wagner is ki mert lépni a tónusmegfeleltetési kényszerből, de csak azért, mert eljut a két traktus tónus rokonításának felismeréséhez. További igazolást vélek azonban felfedezni a tónusok átjárhatóságára, ha idecítáljuk a 3.(!) tónusú, archaikus vonásokat mutató tételt, az *Exsurge Domine* kezdetű graduálét:

45.

Graduále: *Exsurge Domine fer opem* (3.t.)

(libera) nos

Igazából, mint azt megállapítottuk, mégsem a pontos hangi megfelelés keresése a legfontosabb, hanem a lényegi zenei történések egybevetése, egy rokon dallamépítkezési technika tettenérése.

A traktusok két csoportja között (2. t. és 8. t.) legalább olyan összefüggést gyaníthatunk, mint graduále két típusa között láttunk. A traktus két csoportját a szakirodalom eddig is egykorúnak tartotta, az elmondottak fényében ugyanígy egykorúnak vélem a két graduále típust. A *Christus factus* csoport – mint mondtuk –, bátrabbnak tűnik a dallamok ambitusában való közlekedésben, de ettől nem kell feltétlenül fiatalabbnak ítélni. Hiszen ugyanilyen párhuzamot vonhatunk a traktus két csoportja között is; bár a 8. tónusú dallamok frissebbnek, mozgékonyabbnak tűnnek az ambitus bejárásában, mégis valószínűleg egykorúak. A graduále-repertoár két régi alaptípusa mellett előfordulnak lazább kapcsolatban álló archaikus csoportok,⁴¹ valamint egyedi darabok, továbbá később keletkezett tételek (de nem később, mint a 9–10. században). A graduále műfaj későbbinek tartott darabjai erősebben mutatják a mozgékonyt, de itt már némi stíluskülönbséget is érezhetünk, hisz nem látjuk az egymásba fonódó dallamépítkezést; a távolabbi tartományok merészebben követik egymást, sokszor minimális kapcsolattal. Az egyes dalművek kapcsolódásának teljes hiányát is megéri a gregorián ének az ezredforduló után az úgynevezett újstílusú korszakban, de nem a graduále és a traktus! E műfajok alkotói periódusa véget ér addigra. A traktus – talán a szigorúbb szerkezete okán – szinte semmit sem változik. A graduáléban felfedezhető stílusrétegek közötti különbség azonban annyira nehezen detektálható, hogy mint láttuk, sosem lehetünk bizonyosak, hogy mivel és hogyan változott a műfaj a kezdetektől a Karoling-kor végéig. Ezért is oly bizonytalan és ellentmondásos a szakirodalom e műfaj vizsgálata során. A kérdést az nehezíti, hogy az eredetileg főleg improvizatív szóló-énekesi technika tradíciójának folyamatos átadása közben való esetleges stílusbeli változások egybeesnek, feltehetően lehetetlen határokat húzni.

41 Ld. a 3–4. tónuskörben járó *Ego autem* és *Eripe me* tételcsoportokat.

Konklúzió

Feltételezésem szerint tehát nem közvetlenül a traktusból alakult ki a graduále műfaj. Bár kialakulásuk idején több szálon is kapcsolódhattak egymással, valószínűleg fejlődésükben kezdetől külön utat jártak. Ma már nehéz rekonstruálni, hogy a korai szakaszban liturgikus funkciójuk – és ezzel együtt formájuk is – miként különült el, sok közös vonásuk viszont szólóénekesi előadásra, egy improvizatív módon, mégis hasonlóan egyszerű sémákból építkező díszített szóló zsoltáréneklésre utal. Elképzelhető, hogy a graduále is egyszerre több formában élt kezdetben. Talán a liturgikus gyakorlatban létezhetett – esetleg ferialiis funkcióban – egy, a népet is egyszerű válasszal bekapcsoló rezponzorium breve-szerű ének, és emellett egy psalmista által megszólaltatott díszes graduále ének is – talán solemnis alkalmakra –, mely kezdetben a traktushoz igen hasonló, akár visszatérés nélküli zsoltárrészlet lehetett. Később, talán a schola cantorumok kialakulása idejében megőrizvén ezt a szólista technikát, a professzionális együttes már alkalmassá válhatott arra, hogy „ráfeleljen” a szólista díszesebb dallamára is. Ne feledjük, hogy a kottairás használata előtt az énekeseknek sokkal jobban kellett a memóriájukra támaszkodniuk, mint azt ma gondolnánk. A Karolingok – még később – hasonló modorban már ezt a gyakorlatot és formát megismerve és átvéve „használják” a műfajt (vö. Metzi Amalár). A legcsodálatosabb az, hogy a Karoling zenei egyszerűsítést hogyan élték túl ezek a vitathatatlanul virtuóz, szólistát kívánó dallamdíszítési megoldások, s még inkább, hogy hogyan kerültek papírra (pontosabban először pergamenre) notációs jelekkel. Talán ezt a megkövülési folyamatot a „profi” együttes említett „ráfelelése” segítette, mert a közös éneklés mindig valamiféle rögzülést indukált. Véleményem szerint tehát a ragaszkodás a visszatérés nélküli előadáshoz nem eléggé megalapozott a traktustól évezrede külön utat járó gyakorlat miatt (a traktus tovább megmaradt szólóénekeknek), ami azonban mégis összeköti e két műfajt, az a kialakulásuk korából öröklött archaikus szólózsoltározási technika, antik, tónusrendszer előtti (konjunkt) dallamalkotási metódussal, apró – főleg triton – modulokból építkezve, egy virtuóz módon díszített, mégis harmonikusan építkező dallamvezetéssel. Így végül tehát elmondhatjuk, hogy bár másképpen, mint Peter Wagner azt feltételezte, de mégis szoros a kapcsolat a két műfaj között.

ABSTRACT

GYÖRGY MERCZEL

THE CONNECTIONS OF THE GRADUALE WITH OTHER GENRES

Traces of an Archaic Soloistic Psalm-Recitation Technique in the Gregorian Repertory

Specialists disagree as to the origins of the graduale. Some suggest that it developed directly from the tractus. Today it seems difficult to reconstruct the genesis of these two genres, especially with respect to the early phase (without notation), but it seems more likely that the two went their own ways from the very start. Despite their differences, however, they are connected by an important feature that results from their soloistic character. The way they treat the melodies evokes an improvisatory practice of soloistic psalm-singing, which is ornate but at the same time built on simple patterns, and proves characteristic of the early phase of liturgical chant. The basic melodic repertory of Gregorian chant, which resulted from the musical unification that formed an integral part of the Carolingian liturgical reform, preserved several features of the archaic practice of soloistic psalm-singing, and this is evident not only in these two genres but also in others that use ornate soloistic psalmody (e. g. alleluia, offertory). The common characteristics of the technique perpetuated this way are ancient melodic thinking predating the system of tones, which allows for unconstrained moves in between the different sets of notes of the as yet unconsolidated tones; improvisatory melodic style including virtuosic ornamentations; the use of simple building blocks (mostly consisting of three notes) in the melodic construction. Even though their different liturgical functions prompted these genres to evolve in different ways, careful comparative analysis can observe the above traits hinting at soloistic psalm-singing. These stereotypical melodic patterns survived the musical simplification of the Carolingian era, and were written down after the appearance of notation, thus testifying for the connection not only between the graduale types thought to originate in different ages, but also between the genres containing the above-mentioned soloistic psalmody.

György Merczel (b.1963) completed his studies at the Budapest Liszt Academy, in the faculties of pedagogy of music theory and choral conducting (1988) and church music (1995). In 2001 he gained his doctorate (DLA) in church music. He is a church choral director and an associate professor at the Liszt Academy. Since 1996 he has taught gregorian chant, antiphons, gregorian genres and gregorian paleography in the Church Music Department. In addition he contributes to the practical teaching of church music (liturgical organ playing, didactics, directing gregorian chant singing). He is in charge of all matters to do with specialist choral conducting. His musical activities include the founding and directing of the Capella Theresiana choir in 2005 and the Schola Academica in 2013. He has given lectures at numerous conferences and is the author of several scholarly articles, mainly to do with gregorian chant.

Tim Carter

TÚL A DRÁMÁN: MONTEVERDI, MARINO ÉS A HATODIK MADRIGÁLKÖTET (1614) *

2. rész

Ergasto szereti Clorit...

Első pillantásra Marino „Batto, qui pianse Ergasto”-ja meglehetősen egyszerűnek látszik, csakúgy, mint a Monteverdi által megzenésített, kissé eltérő változata, amely így hangzik:¹

Batto, qui pianse Ergasto: ecco la riva
ove, mentre seguiva cerva fugace,
fuggendo Clori il pastor seguace,
non so se piú seguiva o se fuggiva.

„Deh mira”, egli diceva, „se fuggitiva
fera pur saettar tanto ti piace,
saetta questo cor che soffre in pace
le piaghe, anzi ti segue e non le schiva.

Lasso, non m’odi?” E qui tremante e fioco
e tacque e giacque. A questi ultimi accenti
l’empia si volse e rimirollo un poco.

Allor di nove Amor fiamme cocenti
l’accese. Or chi dirà che non sia foco
l’umor che cade da duo lumi ardenti?

Batto, itt zokogott Ergasto: íme a folyópart,
ahol, midőn Clori egy suhanó őzet kergetett,
a suhanó Clorit pásztora követte,
nem tudom, üldözött vagy menekült-e inkább.

„Ó, nézd csak”, szolt, „ha a menekülő
vadat lenyilazni annyira szeretnéd,
nyilazd le e szívet, amely béketűróen elszenvedi
a sebeket, sőt azokat el nem kerülve követ téged.

Boldogtalan, nem hallasz engem?” És íme,
reszketve és elhalóan
lerogyott és nem mozdult. Eme utolsó hangjaira
a kegyetlen lény visszafordult és ránézett egy pillanatra.

Akkor Amor új, perzselő lángokra
gyújtotta őt. Mármost ki mondaná, hogy nem tűz az
a nedv, amely két lángoló szeméből hullik?

* A tanulmány eredetije: Tim Carter: „Beyond Drama: Monteverdi, Marino, and the Sixth Book of Madrigals (1614)”, *Journal of the American Musicology Society* 69/1. (Spring 2016), 1–46. (<http://jams.ucpress.edu/content/69/1/1>). A magyar fordítást a University of California Press szíves engedélyével közöljük. Az első részt ld.: *Magyar Zene* 2017/4, 365–392.

Hálával tartozom Mauro Calcagnónak, Seth Coluzzinak, Roseen Gilesnek, Andrew Weavernek és számos névtelen olvasómnak mérhetetlenül hasznos megjegyzéseikért, amelyeket a jelen cikk kéziratához fűztek. A költői szövegeket némileg szerkesztett formában közlöm: ebbe beleértendő bizonyos mennyiségű, a világosságot és az érthetőséget szolgáló központosítás, bár érintetlenül hagytam egyes, például Monteverdi helyesírásából származó következtetlenségeket; az apróbb változtatások hallgatólagosak, a jelentős szerkesztői beavatkozásokat viszont jeleztem. A kottapéldákat Monteverdi VI. *madrigálkötetéből* vettem, némi egységesítéssel.

1 A helyesírási variánsoktól eltekintve, közreadásom interpunkciója közel áll a következő kiadáséhoz: Giambattista Marino: *La lira*, 1–3. Ed. Maurizio Slawinski. Torino: Edizioni Ries, 2007, 1., 107. (el→

Marino itt ismét a szerelem égő könnyeivel játszik – mind a paradoxon, mind pedig az oximoron értelmében –, amikor a névtelen beszélő elmondja Battónak, mi történt Ergasto és Clori között, közben idézve Ergasto szavait. Ez a költemény azonban számos problémát okozott azoknak, akik képtelenek voltak eldönteni, hogy nem Ergasto szól-e könnyei között Battóhoz („Batto”, itt zokogott Ergasto: ‘íme a folyópart’), jóllehet nyilvánvalóan nem ez a helyzet: az „ecco la riva” az elbeszélő hangja, nem Ergastóé, és rendkívül valószínűtlen, hogy Ergasto azután úgy folytatná múltbéli cselekedeteinek leírását, hogy harmadik személyben beszél magáról.² Más értelmezések a „Batto” szót a „battere” ige jelen idejű első személyének fogták föl, a szó valamifajta homályos jelentésében, amelyet semmilyen korra 17. századi szótár nem igazol („Behódolok”, itt zokogott Ergasto: ‘Íme a folyópart’).³ Arra vonatkozóan sincs teljes egyetértés, hogy Amor kit gyújtott új,

tekintve attól, hogy vesszőt tesz a 4. sorban a „seguiva” és a 10. sorban a „tacque” után). Giambattista Marino: *Rime boschereccie*. Ed. Janina Hauser-Jakubowicz. Ferrara: Istituto di Studi Rinascimentali, 1991, 67. más döntéseket hoz, így pontosvesszőt tesz az 1. sorban az „Ergasto” után, vesszőt a 7. sorban a „cor” után; Claudio Vela verziója (Claudio Monteverdi: *Opera omnia. Madrigali a 5 voci: Libro sesto*. Ed. Antonio Delfino. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1991, 72.) pontot tesz az 1. sorban az „Ergasto” név után, továbbá felkiáltójelet az 5. sorban a „mira” után. Látjuk: sok az eltérés, ám ezek egyike sem befolyásolja a jelentést.

Amint Vela megjegyezte (ld. továbbá: Christophe Georis: *Claudio Monteverdi „letterato” ou les méthamorphoses du texte*. Paris: Honoré Champion, 2013, 520.), Monteverdi három ponton is eltért Marino 1602-es szövegétől: (4. sor) „non so se più seguiva” „non so più se seguiva” helyett (Nem tudom már, hogy kergetett-e); (5. sor) „Deh mira” „Deh ninfa” helyett (Ó, nimfa; ld. alább); és (10. sor) „e tacque e giacque” „e cadde e tacque” helyett (elesett és elhallgatott). Közülük az utolsó (de csak ez az egy) azonban Marino *Riméjének* 1604-es kiadásában látszik gyökerezni (Marino: *La lira*, 1., 107.) – amely a Marino által preferált változat. A Canto szövegműve további eltéréseket is tartalmaz, amelyek a többiekben nem minden esetben jelennek meg (és ezért itt el is tekintek tőlük): (8. sor) „e non si schiva” (és nem tántorodik el) „e non le schiva” helyett; (9. sor) „Hor qui” (Most itt; ugyancsak így szerepel a Quinto szövegműveben és tájékoztató szövegként a *continuo*-ban is) „E qui” helyett (ami az Alto, Tenore és Basso szövegművekben olvasható). Erről az „Hor qui”-ről még szót ejtek a továbbiakban. További kisebb eltérések például (11. sor) „rimirallo” (a Canto szövegműveben) vagy „rimirolla” (a Bassóban), „rimirollo” helyett, véletlen elírásnak tekinthetők.

2 Denis Stevens ennek az értelmezésnek egy változatát adja itt: Claudio Monteverdi: *Songs and Madrigals in Parallel Translation*. Ed. Denis Stevens. Ebrington, UK: Long Barn Books, 1999, 34–37. (hacsak nem arra gondol, hogy Ergasto egy másik pástör egykori balsorsáról számol be). Georis (Christophe Georis: *Claudio Monteverdi „letterato” ou les méthamorphoses du texte*. Paris: Honoré Champion, 2013, 232.) ugyancsak azt állítja, hogy mindvégig Ergasto beszél Battóhoz.

3 Ld. a Les Arts Florissants-nak a londoni Union Chapelben 2009. november 8-án adott hangversenyéhez írt ismertetőszöveget, amely hozzáférhető itt: <http://www.barbican.org.uk/media/events/8542-monteverdimadrigalslafforweb.pdf>: „Behódolok”, kiáltott Ergasto: ‘Íme a folyópart’. Ha pontosak akarunk lenni, akkor a „battere” ige valóban előfordul effajta kontextusban, talán az „abbattere” (leterít) jelentés kiterjesztéseképpen. Giovanni Battista Andreini *Lo schiavetto* című darabja (1612) V. felvonásának 2. jelenetében Faccetto és Solfanello éppen Pesaróba érkezik; Faccetto arra buzdítja társát, hogy pihenjen meg, hiszen belefáradt abba, hogy a városkaputól egy ládát hordoz a vállán („Batti un poco, ché tu dèi essere stracco, dalla porta a qui avendo portata questa valige in ispalla”); amire Solfanello azt válaszolja, hogy valóban leteszi és megpihen („Lasciate ch’io la pongo in terra, e or ora batto”). Más fordítások hemzsegnak a „Batto” szó különös értelmezéseitől; ld. például a következő CD-ismertetőket: Monteverdi: *Sesto libro dei madrigali*, La Venexiana, glossa, 2005 („Feladom”, itt sirt Ergasto: ‘Ez az a folyópart, ahol, midőn egy suhanó őzet űztem’); Monteverdi: *Fires and Ashes*, I Fagioli-ni, Chandos, 2008 („E partra vetődtem”, [az angol eredeti – I struck this store – ütést jelentő igéje

perzselő lángokra az utolsó tercinában (a „l’accese” kifejezés ugyanis nem egyértelmű): a bűnbánó Clorit-e (ami a történet boldog befejezésére utalna) vagy a még száználmasabbá váló Ergastót. Ami azonban a szonett első sorát illeti, a helyzet teljesen egyértelmű: a „Batto” szó nem ige, és Ergasto nincs jelen. Ahhoz azonban, hogy valamennyire is előrehaladjunk, azonosítanunk kell a verset nyitó megszólítás címzettjét, mert bár Batto megjelenik a 16. századi eklogákban pasztorális típuskarakterként, Marino esetében inkább „valóságos” személynek látjuk, amennyiben nála bármely mitológiai alak valóságos lehet. Sőt, az, hogy ilyennek fogjuk fel, ahhoz is nélkülözhetetlen, hogy megértsük: miért érdekli őt Ergasto és Clori története egyáltalán.

Ergasto szomorú sorsa nem szokatlan egy olyan pásztor esetében, aki életét vonakodó pásztorlányok hajkurázsásával tölti Árkádiában. Mások nagyobb szerencsével járhattak, ha imádatuk tárgya már kellően megviseltté vált, vagy elég megnyerőnek találta az udvarlást ahhoz, hogy egy folyóparti szilfa árnyékában engedjen szerelmese közeledésének (ahogy azt „Clori” tette Marino *Rime boschereccie*-sorozatának egy másik darabjában). Ergasto azonban nem ilyen szerencsés, legalábbis abban az időpontban, amelyet a „Batto, qui pianse Ergasto” költője leír. Szerencséje azonban később sem fordult meg: a *La sampogna* 1620-as kiadásában az *idilli pastorali* negyedik darabjaként Marino egy 80 *ottava rima* formájú versszakból álló, hosszú sorozatot iktat be, s ezek közül az első az „I sospiri d’Ergasto”, amely Ergasto sóhajait fejt ki.⁴ Az első három versszak a környezetet festi le: 1) május kezdete volt, amikor Ergasto, a pásztor fején babérkoszorúval egy bükkfa tövében ült, és a fákkal beszélgetett; 2) szerelmes volt Cloriba, aki azonban olyannyira menekült előle, hogy az erdei közösségben senki sem akadt, aki szebb vagy kegyetlenebb lett volna nála; 3) így hát a szerencsétlen ifjú céltalanul bolyongott egészen addig, amíg elcsigázottan le nem ült a levelek sűrű árnyékában („a la folt’ombra de le verdi piante”) egy sziklára („sopra un sasso posossi”), tekintetét a közeli hegyre emelve, és hangot adva személyes gondolatainak. Az ezután következő 76 versszak Ergasto gondolatait tolmácsolja (jelen időben); ezek szerint könyörög Clorinak, hogy térjen vissza a szomorú hegyről (jóllehet megtudjuk azt is, hogy egy vetélytárs, Montano nyerte meg a szívét); az utolsó *ottava* pedig visszatér a narrációhoz: Ergasto elhallgatott, tekintetét a hegyre szögezte, s panaszát, amely úgy látszott, megindítja a növényeket, a virágokat, a pázsitot és a közeli barlangot, csupán egy csobogó forrás hangja kísérte.

Marino költészetének java részéhez hasonlóan az „I sospiri d’Ergasto”-nak is bonyolult a története kronológiai és forrásszempontból. Az 1620-as években egy 119 versszakos nyomtatott változata (amelynek mintegy 40%-a azonos a 80 versszakossal) is közkezen forgott; a kutatók általában ezt tekintik bizonyos értelem-

magyarul visszaadhatatlan, a ford.] panaszolta Ergasto, ’itt, amikor vadászat közben”); *Claudio Monteverdi: Madrigals, Book 6, Delitiae Musicae*, Naxos, 2007 („legyőzötten itt zokogott Ergastus”).

⁴ Giambattista Marino: *La sampogna ... divisa in idilli favolosi, et pastorali*. Venezia: I Giunti, ²1621, 297–330.; uő: *La sampogna*. Ed. Vania De Maldé. Biblioteca di scrittori italiani. Parma: Fondazione Pietro Bembo, 1993, 557–601.

ben az „elsőnek”, amely 1594–1602 között, tehát Marino pályájának kezdetén keletkezett. A rövidebb, „második” változat nagy részét Marino 1614 körül írhatta (bizonyos későbbi változtatásokkal), amikor a *La lira* harmadik részének ajánlásában említést tett 50 vagy 60 idill küszöbön álló megjelenéséről *La sampogna* címmel.⁵ Ám ha egy 1600 körüli „I sospiri d’Ergasto” című költeményt ugyanabban az időszakaszban és bukolikus összefüggésben helyezünk el, mint az 1602-es *Rime boscherecciét*, ezzel azt sugalljuk, hogy ugyanazok a hétköznapi szereplők és szituációk találhatóak bennük. Ha csupán az általam vizsgált sorozatot tekintjük (*Rime boschereccie*, 41–50. sz.), az „I sospiri d’Ergasto” csupán Ergastóval és Clorival foglalkozik, de megemlíti Alceót és Ligidát is (72–73. *ottava*), továbbá az „első” változat (a „másodikkal” ellentétben) utal a táj részét képező szilfákra (44. *ottava*), noha, mint látni fogjuk, Tirsi majd csak később kerül be a képbe. Ennélfogva annak a veszélynek a tudatában is, hogy túlságosan sok mindent magyarázunk bele ezekbe a banális hasonlóságokba, nehéz ellenállni annak a következtetésnek, hogy az az Ergasto és Clori, akiről itt szó van, ugyanaz a páros, mint a „Batto, qui pianse Ergasto” szereplői.⁶ Az *idillio* a szonetthez hasonlóan leírja Clori menekülésének következményeit, mégpedig igen hasonló környezetben: Ergasto mindkét esetben a vízparton zokog (a szonett nem tesz említést szikláról, bár hamarosan fölvetem annak lehetőségét, hogy bizonyos értelmezésben igen), Clori pedig a távolba tart (vagy már el is tűnt). A szonett arra a pillanatra összpontosít, amikor Clori utoljára visszapillant; az *idillio* viszont terjedelmesen részletezi, hogyan sóhajtozott tovább Ergasto égő könnyein keresztül jóval a lány távozása után is.

Ergasto jól ismert pasztorális név: találkoztunk vele már akkor is, amikor a tiltott szerelmi harapások gyakorlója viselte az „Eccomi pronta ai baci”-ban, amelyet Monteverdi a VII. madrigálkötetben zenésített meg.⁷ Ám Marino-kutatók véleménye szerint az „I sospiri d’Ergasto” közvetlen forrása Jacopo Sannazaro *Arcadiája*, a reneszánsz pásztori költészet archetípusa (keletkezése az 1480-as évekre tehető, és 1504-ben jelent meg Nápolyban), amelyre Marino gyakran utal.⁸ Ergasto itt egy személyben elhagyott szerető és énekes krónikás – kitűnő modell bármelyik modern költő számára. Sannazarónak az első eklogájához írt bevezetése (Prosa 1)

5 Az „I sospiri d’Ergasto” forrásaira és keletkezési idejére vonatkozóan ld. Marino: *La sampogna*, lxxv–xcvi (és 613–633. a hosszabb változatra vonatkozóan). A *La sampognára* utal továbbá az egyik idill, az „Europa” 1607-es, a 10-es évek során többször is újramotom nápolyi kiadásának címe; ld. uott, lxxiii–lxxv. Egy Bernardo Castellónak 1605 áprilisában küldött levelében Marino említést tesz egy „I sospiri d’Ergasto” című „poemettó”-ról; Giambattista Marino: *Lettere*. Ed. by Marziano Guglielminetti. Torino: Einaudi, 1966 (Nuovo Universale Einaudi 70.), 54.

6 A kapcsolatot Marino megeremt, de nem bontja ki a *Rime boschereccié*ben (Marino: *Rime boschereccie*, 10.

7 A VII. madrigálkötet ugyancsak említi Tirsit és Clorit is, ám a narráció és egyéb összefüggések kérdései, amelyek következnek vagy nem következnek belőle, meghaladják a jelen cikk kereteit.

8 Sannazaróról és más irodalmi hatásokról (Bembo, Guarini, Imperiali, Molza, Paterno, Tansillo, Bernardo és Torquato Tasso), amelyek az „I sospiri d’Ergasto”-t érték, és amelyekre az ismételt utal, ld. Marino: *La sampogna*, 558. (és az 567–601. oldalon közölt szöveg gazdag jegyzetanyaga). Egy hasonló korábbi Sannazaro-allúzió (amelyben Ergasto szerelmét Amarantának hívják) Antonio Piccioli *Prose tiberine del pastor Ergasto* című művében (1597) található, ezt tárgyalja: Giuseppe Gerbino: *Music and the Myth of Arcadia in Renaissance Italy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009, 366–369.

szépséges árkádiai tájat varázsol elénk, amelyre csupán az a tény vet árnyékot, hogy Ergasto magányosan szomorkodik egy fa alatt. Az Egloga 1-ben Selvaggio azzal igyekszik őt megvigasztalni, hogy megkéri: énekeljen, Ergasto azonban azt mondja, nincs kedve hozzá. Selvaggio megkérdezi, miért, Ergasto pedig elmagyarazza, hogyan legeltette nyáját egy folyóparton, s hogyan talált rá egy szép leányra, aki a folyó közepén mosta a ruháit. Beleszeretett, elalélt, és látta a segítségére sietni a lányt, aki azonban később elutasította. Így hát elpanaszolja, hogy pásztorlánykája, aki kegyetlen és megátalkodott, büszkén és jégnél fagyosabban áll („La pastorella mia spietata e rigida / e sta soperba e più que ghiaccio frigida”); ezt a szövegrészt (*versi sdruciolì, terza rima* rímképlettel) elég sokszor megzenésítették, így Monteverdi is az 1607-es *Scherzi musicalib*an. Sannazaro nem ad nevet „kegyetlen és megátalkodott” pásztorlányának. Marino ellenben igen, mind az „I sospiri d’Ergastó”-ban, mind pedig a „Batto, qui pianse Ergastó”-ban. Névválasztása, a Clori, azonban különös kissé. Megint egy meglehetősen gyakori pásztori névről van szó. Miután azonban (Sannazarónál) találtunk egy „igazi” Ergastót, akire a „Batto, qui pianse Ergasto” kézenfekvő módon utal, erős a kísértés, hogy végigkövessük a névadás fonalát.

Ez a Clori nyilván nem azonos azzal, akit Zephürosz üldöz, és azután Florává változik (Ovidius, *Fasti*, 5:197 sk.).⁹ Az a tény azonban, hogy Marino ebben a szonettben behozza a képbe Battót mint olyasvalakit, aki Ergasto története iránt érdeklődést mutat, azt sejteti, hogy a költőnek egy másik, „valódi” Clori is a fejében járhatott: az, aki férjhez ment Néleusz püloszi királyhoz, és akinek egyik gyermeke, Nesztór, a trójai háború hőseinek egyike volt. Homérosz Odüsszeusszal mondatja el a phaiákoknak Khlóriszsal való találkozását más alvilági szellemek társaságában, kitérve arra, hogy Néleusz a szépségéért vette Khlóriszt feleségül, miután felbecsülhetetlen értékű ajándékokkal kedveskedett neki.¹⁰ Ez a Néleusz azután háttérszereplővé válik Ovidius *Átváltozásainak* 2. könyvében, amelyben benne rejlik a válasz arra a kérdésre, hogy ki lehetett Battó. Itt Battus egy öregember, aki a gazdag Néleusz nemes ménjeit őrzi, és a mezőkön és erdei tisztásokon legelteti őket. Eközben Apollón, aki egyéves büntetését tölti halandóként a küklópszok megöléséért, gondatlanul őrzi Admétosz barmait: figyelmét (a halott Korónisz iránti) szerelme vonja el, miközben pánsípját fújja. Hermész (Ovidiusnál: Mercurius) így lophaja el Apollón nyáját, elrejtve őket Néleusz erdeiben. Battus szemtanúja a lopásnak, de Hermész egy üszőt ajánl fel neki a hallgatásáért; Battus azt ígéri, hogy olyan néma marad, mint a szerteszt heverő kövek (közben rá is mutat egyre). Hermész azonban nem bíz benne, és alakját elváltoztatva visszatér, hogy próbát tegyen; ezúttal egy bikát és egy üszőt ajánl fel Battusnak jutalomként, ha beszámol neki minden marháról, amelyet látott. Battus mindent elmond,

9 Zephürosszal és azzal a Clorival kapcsolatban ld. Marino *Rime boscherecciéjének* 26. darabját („O non che vaghi amorosetti giri / Zefiro, intorno a più vezzosa Clori”). Az „I sospiri d’Ergastó”-ban (7. *ottava*) Florának nevezi őt Marino, hogy Ergasto szerelmétől megkülönböztesse.

10 *Odüsszeusz*, 11. ének, 284–296. sor. Homérosz a gonosztevők feleségei és leányai között tartja számon Khlóriszt, bár neki magának nem tulajdonít semmilyen helytelen cselekedetet.

ezért Hermész próbakővé (kovakőszerű fekete szikladarabbá, amelyet a valódi és a hamis arany megkülönböztetésére használtak) változtatja őt.¹¹

Sannazaro ugyancsak utal a Battus-történetre az *Arcadiában* (Prosa 3). Ez tartalmaz egy ékesszóló leírást azokról a képekről, amelyek az árkádiai szent templom ajtajára voltak festve: Apollón egy folyóparton őrzi a nyáját, figyelmét azonban eltereli két erős, szarvait egymásnak feszítő bika („per attentamente mirare duo forti torri con le corna si urtavano”); Hermész ellopja a jószágot; Battus pedig kővé változik („transformato in sasso”), amely ujjával rámutat valamire. Úgy látszik, hogy az egymással viaskodó bikák említése valamilyen módon összefügg a Sannazaro Egloga 1-ének végén található igen különös sorral, amelyben Ergasto panaszkodik kegyetlen pásztorlánykájára: a nyája tudja is a nevét (még ha mi nem is), amely édesen visszhangzik a levegőben; rá van vésve a fák kérgére, ami őt sírásra és éneklésre készíti; és még a bikák és a kosok is őerte viaskodnak („Per lei li tori e gli arieti giostrano”). Ezen a ponton Marino hozzájárul egy komplex narratív *circulus vitiosus* létrejöttéhez. Sannazarónál Ergasto egy fa alatt ül a folyóparton, ahol bikák és kosok viaskodnak (Egloga 1); ez az Ergasto szerelme elvesztését panaszolja (Egloga 1), azét, aki Marino szerint nem más, mint Clori („I sospiri d’Ergasto”); Sannazaro Apollónját pásztori kötelességeinek teljesítésétől szarvukat egymásnak feszítő bikák vonják el (Prosa 3); Battusa Hermész elárulása révén kerül a képbe (Ovidius: *Átváltozások*, 2. könyv); Ovidius Battusa Néleusz alkalmazottja; Clori/Khlórisz Néleusz felesége (*Odüsszeia*, 11. ének); Battust kővé változtatják (Ovidius, Sannazaro); Ergasto pedig egy fa alatt ül egy kövön, egy barlang és egy patak közelében (Marino). Azt persze nem tudjuk, hogy Ergasto mikor találkozott Clorival – Clori Néleusszal kötött házassága előtt vagy után –, Marino „Batto, qui pianse Ergasto”-jával kapcsolatban pedig azt sem, hogy az a személy, akinek a névtelen beszélő Ergasto történetét elmondja, él-e még, vagy pedig halott, hideg kő.

Marino bizonyosan a „valóságos” Battusra – nem pedig egyszerűen egy általános pasztorális szereplőre – gondolt a *Rime boschereccie* egyetlen olyan további szonettjében, amely utal a személyére: az „Ove del sol sotto l’ardente raggio” című versben (58. sz.) a beszélő arra buzdítja Battót, hogy pihenjen meg lovainak („suoi corsier”) őrzése közben, s azzal a borral kínálja, amelyet Selvaggio (mint láttuk, az *Arcadia* egyik szereplője) Sileniustól lopott el.¹² Azonban Batto személyének felhasználása arra, hogy Ergasto Cloriját Néleusz Khlóriszával azonosítsuk, mindezeket a szereplőket nem csupán egy bizonyos helyszínhez köti, hanem egy gazdagon intertextuális irodalmi háttérhez is. Marino utalásos módszere segítséget nyújthat nekünk abban is, hogy magyarázatot leljünk azokra az általa homá-

11 Ovidius: *Átváltozások*, 2. könyv, 676–707. sor. Ovidius nem tesz említést Néleusz feleségéről. Homérosz (*Odüsszeia*, 11. ének) viszont elmondja, hogy leányuk, Péro, érintett volt egy másik marhalopási históriában.

12 Ezzel szemben *Adone* című művében Marino a harcosok felsorolásában szerepelteti „Batto il capadocé”-t (Canto 20, 118. versszak), aki talán I. Battus kürenéi királlyal (aki viszont nem volt kapadóciai), vagy a Nagy Sándor által kivégeztetett Batissal azonos.

lyosan kifejtett dolgokra, amelyek Sannazaro viaskodó bikákra vonatkozó, nem kevésbé homályos utalásain alapulnak (s amely bikák Apollónnak abban a csordájában viaskodnak, amely Hermész általi ellopásának Battus a szemtanúja lesz). Egyébként ugyanis nehéz volna megmagyarázni, mit keresnek a bikák egy másik Clori-történetben, a „Qui rise, o Tirsi, e qui ver’ me rivolve” című szonettben (*Rime boschereccie*, 50. sz.). Amint láttuk, ebben egy névtelen beszélő azt meséli el, hogyan emelte rá a tekintetét szeretett Clorija, és hogyan készített virágfüzért a sípját fújó férfi hajába. Clori azután kieresztette angyali hangját, amely még a legkevélyebb bikákat is megszegyenítette („qui l’angelica voce in note sciolse / ch’umiliario i più superbi tori”), ami önmagában véve igen különösen hangzik. Ez a Clori – és a vele azonos másik, akiről a *Rime boschereccie* 47–48. és valószínűleg 49. számában van szó – jóval fogékonyabbnak látszik a csábításra, mint az, akit a „Batto, qui pianse Ergastó”-ban és az „I sospiri d’Ergastó”-ban megismerünk. Azok a harcias bikák viszont, amelyek a „Qui rise, o Tirsi”-ben megjelennek, s amelyeket Sannazaro mind Ergastóval (Egloga 1), mind Battóval (Prosa 3) összefüggésbe hoz, azt sejtetik, hogy az összes szonettben ugyanarról a Cloriról van szó: angyali hangjától meghunyászkodnak a bikák (amint Marino írja), majd őérte viaskodnak, miután Ergasto szerelme elmenekült (amint Sannazaro tudatja), ezzel Apollón figyelmét is elvonják, s így kiváltják a Batto kővé válásához vezető eseményeket (ugyancsak Sannazaro szerint).

Ahogy Monteverdi látta

A „Qui rise, o Tirsi” megzenésítésekor Monteverdinek, úgy látszik, nehézségei támadtak azzal a két sorral, amely Clorinak a „legkevélyebb bikákat” megszegyenítő hangjáról szól. E sorokat egyetlen (Clorit megidéző) szopránra bízta, de kihagyja a zenei hangokra („note”) történő utalást, amelyet a szavak („parole”) említésével helyettesít, mint láttuk, talán azért, hogy megőrizze a történések világosságát. Emellett egy szeptimet kitevő lépcsőzetes emelkedéssel zár, amely az elért magasságon a „tori” szóra kadenciázik (lehet, hogy azt hitte: tornyokról – „torri” – van szó, esetleg humorosan akart utalni az áthallásra?).¹³ Míg egyfelől könnyen elképzelhető, hogy Marino belement effajta intertextuális játékokba Sannazaro, Ovidius és Homérosz szövegeivel, ezek Monteverdi előtt valószínűleg rejtve maradtak. Ahogyan egy másik példa, a zeneszerző „Batto, qui pianse Ergastó”-jának kezdete is azt a benyomást kelti, hogy Monteverdi nem sok jelentőséget tulajdonított a verset nyitó megszólításnak, figyelmét ehelyett inkább a cselekményre össz-

13 Azzal kapcsolatban, hogy hogyan kezeli Monteverdi ezeket a sorokat, ld. e cikk első részének 48. lábjegyzetét (*Magyar Zene* 2017/4., 390.) A bikák legalább egy Monteverdi-kommentátort is félrevezettek: Denis Stevens ugyanis így idézi, illetve fordítja az adott helyet: „i più superbi troni” (a legkevélyebb trónok); ld. Claudio Monteverdi: *Songs and Madrigals in Parallel Translation*. Ed. Denis Stevens. Ebrington, UK: Long Barn Books, 1999, 178–179. Ez természetesen teljesen elképzelhetetlen, tekintettel a rímkényszerre (a „tori” a „Clori”, „fiori” és „amori” szavakra rímel). Monteverdi (de nem Stevens) védelmében felhozható viszont, hogy nagy kérdés, hogyan lehetne egyáltalán bikákat a zenében megjeleníteni.

pontosította, ahhoz hasonlóan, ahogy a „Misero Alceo, del caro albergo foré”-ban tette: a két indítás rendkívül hasonló a mély d-moll nyitó akkord révén. Monteverdi inkább a cselekmény helyszínére (a folyópartra) figyel, egy oktávval magasabb regiszterbe és a világosabb „F-dúrba” emelkedve: az „ecco la riva” szavak megismétlésével pedig kihasználja a nyelvi játék szövegbe rejtett lehetőségét („ecco” = „eco”, azaz visszhang). Majd még magabiztosabbá válik, szinte kitapintható megkönnyebbüléssel, amikor az öt szólam sűrű imitációjával „ábrázolja” a „fugace” (az őzzel kapcsolatban) és a „fuggendo” (Clorival kapcsolatban) szavakat. Itt végre szilárd madrigalisztikus talajon érezhette magát.

Vannak azonban más olyan szöveghelyek a „Batto, qui pianse Ergasto”-ban, amelyeknek Monteverdi biztosan nagyobb figyelmet kellett, hogy szenteljen. Mint már rámutattunk, ez a szöveg három fő szakaszra osztható, melyek közül az utolsó két részre bomlik tovább: egy diegetikus elbeszélésre, amely Battóhoz szólva leírja a helyszínt; Ergasto szavainak mimetikus megjelenítésére; majd a diegetikus elbeszéléshez való visszatérésre (Ergasto új, perzselő lángokra gyullad), valamint a történetből levonható tanulság kimondására – „Mármost ki mondaná, hogy nem tűz az a nedv, amely két lángoló szeméből hullik?”. Ehhez a kijelentéshez a névtelen beszélőnek a narrátor szerepéből a kommentátoréba való átcsúszását egy deiktikus – rámutató szerepű – „Or chi” szókapcsolat, benne egy kérdő névmás jelzi; ez utóbbi azt is érzékelteti, hogy a megszólított is változott – az Batto helyett már mi magunk vagyunk –, továbbá esetleg Marino mint Marino újbóli megjelenését a költeményben. Mindezt Monteverdi tipikus módon követi: a szerelmesen újra fellobbanó Ergasto befejező, ötszólamú elbeszélése egy *f* hangon megnyugvó, hosszabb kadenciában ér véget, majd a basszus belép egymagában egy *g* hangon („Or chi dirà”), fél ütemmel azelőtt, hogy csatlakozik hozzá előbb a két soprán („Or chi dirà che non sia foco l’umor”), majd a fennmaradó két szólam (4. *kotta a* 82–83. *oldal*). Amint az polifon madrigálokban (Monteverdi madrigáljaiban is) gyakran megtörténik, a basszus tipikus szerepe az, hogy valamilyen módon a költői ént képviselje, megkülönböztetve magát bármely más szólamtól.¹⁴

Monteverdinek azt is el kell döntenie, hogy mit kezdjen Ergasto jelen idejű egyenes beszédével („Deh mira”). Egy hasonló diegézis–mimézis–diegézis szituációban, a „Misero Alceo”-ban, amelyet csak a harmadik személy, a hallgató hiánya tesz egyszerűbbé, Monteverdi egy realizisztikus megoldás mellett döntött (Alceo mint szólótenor), csakúgy, mint az „A Dio, Florida bella, il cor piagato” és a „Presso un fiume tranquillo” című dialógusok nagy részében (Floro és Florida, illetve Eurillo és Filena párbeszédeiben). Másutt viszont azt láthattuk, hogy az egyetlen személynek látszó fikatív szereplőt több szólam különböző kombinációi jelenítik meg, ahogy ez a „Qui rise, o Tirsi, e qui ver’ me rivolve” eseté-

14 Vö. Calcagno Arcadelt madrigáljaira, benne az archetipikus „Il bianco e dolce cignó”-ra irányuló vizsgálatával: Mauro Calcagno: *From Madrigal to Opera. Monteverdi's Staging of the Self*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012, 109–115. Monteverdi VII. madrigálkötete számos példával szolgál a basszus szólamba rejtett „én”-re; egy nyilvánvaló korábbi példa a „Sfogava con le stelle” a IV. madrigálkötetből (az „O immagini belle” szövegrész „O” felkiáltásánál).

ben történik. Ez utóbbi esetben nincs tulajdonképpeni egyenes beszéd (csupán a teljes költemény szintjén), és a szöveg teljes egészében múlt idejű. Így, például az „Una donna fra l’altre onesta e bella” esetében, a többszörözött szólamok – Marino igeidő-használatának megfelelően – még jobban hangsúlyozzák a múlt idő történeti múlt (olaszul: *passato remoto*), nem pedig egyszerű múlt (*passato prossimo*) jellegét.

Clori tekintetét a névtelen elbeszélőre fordította, virágfüzért készített számára, átölelte és így tovább, ám mindez régen történt, és nincs többé közünk hozzá. Alceóval ellentétben, aki, úgy képzeljük, vissza fog térni Lidiájához – és nem is úgy, mint Floro/Florida vagy Eurillo/Filena, akik újra meg újra visszatérnek sóhajaikhoz és csókjaikhoz –, azt a Clorit, akit szerelmese Tirsinek leír, a múlt részének látjuk: a jelen nem létezik számukra, még kevésbé a jövő. Vagy legalábbis Monteverdi kompozíciójából ez tűnik ki: hogy egy kissé szokatlan metaforát használjak, minden, ami a kapcsolatukból megmaradt, csupán néhány hang, amely a szélben visszhangzik.

Ergasto sorsa ugyancsak a reménytelenség, amelyet Monteverdi nem csupán a szólamok többszörözésével érzékeltet, hanem az összecserélésükkel is. A „Batto, qui pianse Ergastó”-ban Marino ötsornyi egyenes beszédet ad a csalódott pásztor szájába, ám Monteverdi ezeket a sorokat a narrátor „hangján” zenésíti meg. Igaz ugyan, hogy az egyenes beszéd kezdeténél („Deh mira’, egli dicea, ’se fuggitiva”) a textúra az addig Clori menekülését lefestő teljes együttesről két homofon szoprán szólamra vált. Ám amíg a diegézisről a mimézisre való áttérés világosnak látszhat, ez a két szoprán nem egészen Ergastóként beszél, amennyiben ők mondják ki a diegetikus „egli dicea” szavakat is (5. *kotta a 83. oldalon*). Ezt a „mondta”-t eltérő szólamszövés különbözteti meg, amelyet ilyen vagy olyan módon az előadók is hangsúlyozhatnak. Mindenesetre ez azt jelenti, hogy a két szoprán valamifajta narratív hangként *utánozza* Ergastót, nem pedig megjeleníti. Az egyenes beszéd függő beszéddé válik.

Így tehát annak ellenére, hogy a „Misero Alceo” és a „Batto, qui pianse Ergastó” szerkezete hasonló, Monteverdi egészen más, bár egyaránt működőképes irányba viszi el őket: az egyik valóságghú – bár értelmezésem szerint nem „drámai” – (Alceo mint szólótenor), a másik pedig nem az. Monteverdi kétségkívül Ergasto számára tartalékolja a két szopránt az „egyenes” beszéd kezdetén (együttal éles váltással, hasonlóval ahhoz, amellyel a tenor szólal meg a „Misero Alceo”-ban). Azután pedig jelentős változtatást hajt végre a szövegben, mintegy visszahelyezendő a szoprán szólamokat a narratív együttesbe, miután Ergasto elhallgatott. Szonettjében Marino a mimézisről (Ergasto szavairól) a diegézisre való visszaváltást egy meglehetősen gyenge „és” kötőszóval jelzi: „E qui tremante e fioco” (És íme, reszketve és elhalóan). Monteverdi őt követi a mélyebb szólamokban, a két szoprán számára azonban valami erősebből gondoskodik: „Hor qui tremante e fioco” (Most íme, reszketve és elhalóan). Ezáltal kölcsönveszi Marino deiktikus „most”-ját a szonett egy későbbi pontjáról, a kommentár kezdetéről („Or chi dirà”), és ezzel erőteljesen hangsúlyozza, hogy a szopránok visszaveszik korábbi funkciójukat, bár a szöveget a modern kiadások és előadások hajlamosak egységesíteni, mert

68

C. Or chi di - rà _____ che non sia

Q. Or chi di - rà _____ che non sia

A.

T.

B. Or chi di - rà _____ che non sia fo -

B.c. b b b b b b b b

70

fo - co l'u - mor _____ che ca -

fo - co l'u - mor, or chi di - rà _____ che non sia

Or chi di - rà _____

co l'u - mor, _____ or chi di - rà _____ che non sia

4. kotta. Monteverdi: „Batto, qui pianse Ergasto: ecco la riva”, 68–72. ü.

elvből jobban szeretik racionalizálni az effajta, különböző szólamok között fennálló nyilvánvaló következetlenségeket a szövegben.¹⁵ Monteverdi talán érezhette, hogy a két szoprán tulajdonképpen Ergastónak felel meg: még azt követően is, hogy visszatértek a narratív együttesbe, újból színre lépnek, hogy folytassák a szó-lóbasszus által behozott utolsó kommentárt (4. kotta), majdnem úgy, mintha („Ergasto” leghalványabb visszhangjaként) részesülnének a történet tanulságában.

15 Claudio Vela észreveszi, de nem próbálja megmagyarázni az „Hor qui”-t (és a későbbi „Or chi di dirà” megelőlegzését) a költői szöveggel kapcsolatos kommentárjában: Claudio Monteverdi: „Madrigali a 5 voci. Libro sesto”. In: uő: *Opera omnia*. Ed. by Antonio Delfino. Instituta e monumenta 1:5. Cremona: Fondazione Claudio Monteverdi, 1991, 72. A kérdés nem merül fel a zenei anyagra vonatkozó kommentárban (59.), és a közreadást sem befolyásolja.

73

de da duo lu - mi ar - den - ti.
fo - - - co l'u - mor
che non sia fo - - - co l'u - mor
Or chi di - rà
fo - - - co l'u - mor

4. kotta (folytatás). Monteverdi: „Batto, qui pianse Ergasto: ecco la riva”, 73-74. ü.

Tomlinson úgy értelmezi a „Batto, qui pianse Ergasto” középső szakaszát, hogy az feláldozza a „drámai közvetlenséget” – tekintettel arra, hogy a két szoprán Ergasto énjét eltávolítja a hallgatótól – a nagyobb narratív komplexitás kedvéért, amely viszont a költemény hangvételének többféleségével függ össze.¹⁶ Egyetértek ezzel, bár az mostanra már világos lehet: nem hiszem, hogy Monteverdi „drámai” vagy bármi más szempontból bármit is feláldozott volna. Annak ellenére azonban, hogy ezúttal úgy döntött, hogy Ergastót nem valóságként jeleníti meg,

26

C. Deh mi - ra, (e - gli di - cea) se fug - gi -
Q. Deh mi - ra, (e - gli di - cea) se fug - gi -
B.c. ti - va fe - ra pur sa - et - tar tan - to ti pia - ce

30

ti - va fe - ra pur sa - et - tar tan - to ti pia - ce
ti - va fe - ra pur sa - et - tar tan - to ti pia - ce
ti - va fe - ra pur sa - et - tar tan - to ti pia - ce

5. kotta. Monteverdi: „Batto, qui pianse Ergasto: ecco la riva”, 26–33. ü.

úgy, mint Alceót, utánzásának eszköztára bővült: a szerző lényegében az összes olyan szólamkombinációs lehetőség közül választhatott, amely az elbeszélőnek megfeleltethető. Az tehát, hogy minden más lehetőséggel szemben éppen a két szopránra esett a választása, a döntéshozatali folyamat valamely további részéből következhet. Ez arra is ösztönöz bennünket, hogy megpróbáljunk egy további olyan kérdést megválaszolni, amelyet a „Batto, qui pianse Ergasto” felvet. Eddig abból indultam ki, hogy minden, amit Batto, Ergasto és Clori irodalmi és egyéb háttéréről megtudunk, befolyásolja a szonett interpretációját: az is gyanítható, hogy a korabeli művelt olvasó igen hamar felismerte azokat az összefüggéseket, amelyeket a fentiekben oly hosszan magyaráztam. Hogy vajon Monteverdi is ilyen olvasó volt-e, az más kérdés. Döntései azonban egy új irányú vizsgálódást is indokoltá tesznek, olyat, amelynek szükségessége nem juthatott a csupán a verset olvasó személy eszébe. Ki is az, aki Ergasto történetét elmondja Battónak, és honnan tud róla?

A duett- és tercett-textúrák nem ritkák Monteverdi concertato madrigáljaiban. A VI. madrigálkötetben azonban csupán két ízben fordulnak elő terjedelmesebb basso continuo-kíséretes szoprán duettek: az „Una donna fra l’altre onesta e bella” második négy soros versszakában, amelyben a *donna* arcából arany nyilak törnek elő, és megvilágítják a termet („Uscian dal caro viso auree quadrella”; 6. *kotta*), miközben szeméből napfény sugárzik („col sol de’ suoi belli occhi”); illetve a „Qui rise, o Tirsi, e qui ver’ me rivolve” kezdő verspárjában, amelyben Tirsi azt hallja, hogyan kacagott, és hogyan fordította „felém” szemének „szerelmi kettőscsillagát” („le due stelle d’amore”; 3. *kotta*).¹⁷ Ez felvet egy lehetséges magyarázatot a két szoprán feltűnésére a „Batto, qui pianse Ergasto”-ban, az Ergasto szavaiban említett szempár kapcsán – „Deh mira” (5. *kotta*) –, továbbá az égő könnyekről szóló végső tanulságban (4. *kotta*).

Monteverdi „Deh mira”-ja megváltoztatja Marino „Deh ninfá”-ját („Ó, nimfa’, szól, ‘ha a menekülő vadat lenyilazni annyira szeretnéd”): a zeneszerző a vocativust felszólító módra változtatta. Közvetlen kontextusában némileg kevesebb értelmű van, viszont az érdeklődést eltolja a látvány irányába, egyben pedig megelőlegezi azt, amit Clori utóbb tett, amikor noha röviden, de szándékosan visszanézett Ergastóra (a 11. sorban: „l’empia si volse e rimirello un poco”).¹⁸ Ez a változtatás egy további asszociációt is előhív. Ergasto itt (két szoprán elbeszélésében) kéri Clorit, hogy nézzen rá; a „Qui rise, o Tirsi”-ben a névtelen beszélő (akit két szoprán szólaltat meg) arról számol be, hogyan tette Clori éppen ezt, nevetéssel kísérve. Az összefüggés a zenében még explicitebb, mint a szövegben. A „Qui rise, o Tirsi” (amely később következik a *Rime boschereccié*-ben, de előbb a VI. madrigálkö-

17 Ld. a korábbi 3. kottát: *Magyar Zene* 2017/4., 391. A „Qui rise, o Tirsi”-ben a két szoprán röviden újra megjelenik együtt, amikor Clori összefogta aranyhaját („quando le chiome d’or sparte raccolse”).

18 Mauro Calcagno: *From Madrigal to Opera. Monteverdi’s Staging of the Self*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2012, 218.; Christophe Georis: *Claudio Monteverdi „letterato” ou les méthamorphoses du texte*. Paris: Honoré Champion, 2013, 520., 35. lj.: ezek a szerzők megemlítik a „mirare” szó egyik lehetséges jelentését, a célba vevést is (ezzel függ össze a vadászat metaforája).

24

C. U - scian dal ca - ro vi - so au - ree qua - drel -

Q. U - scian dal ca - ro vi - so au - ree qua - drel -

B.c.

26

- la, e'n quel - la not - te

- la, e'n quel - la not - te

6. kotta. Monteverdi: „Una donna fra l'altre onesta e bella”, 26–33. ü.

tenben) és a „Batto, qui pianse Ergasto” lehetséges összefüggése különféle következményekkel jár. Az előbbi szonett hangsúlyozza a helyszín érzetét („Itt nevetett, ó Tirsi”) – a „qui” helyhatározó nem kevesebb mint tízszer fordul elő a szövegben¹⁹ –, bár azt persze csak Marino sorozatának más verseit elolvasva tudhatjuk meg, hogy hol is van az az „itt”. A *Rime boschereccie* 47. számában, az „A quest'olmo, a quest'ombra et a quest'onde” kezdetűben, a névtelen beszélő „én” felidézi annak a boldog napnak az édes emlékét, amikor Clori neki adta a szívét. Gyakran visszatér arra a helyre, ahol ez történt, egy szilfa alatt, egy folyó menti árnyas helyen, mivel örökre meg kell őriznie szívében ezt a barlangot, ezt az erdőt és ezeket a leveleket. Hasonlóképpen (a második négysoros versszakban) e boldog vizek és barátságos partok („felici acque, amiche sponde”, többes szám második személyben megszólítva) révén idézheti fel a Szerelem egykori boldogságát úgy, mintha még most is tartana („del mio passato ben quasi presente”). A helyszín konvencionális ugyan, mégis elég a topológiai áthallás Sannazaro vagy Marino („I sospiri d'Ergastó”-beli) Ergastójával ahhoz, hogy létrejöjjön a kapcsolat, különösen ha valaki ezt annak révén óhajtja megteremteni, hogy az utóbbi szerelmesét Cloriként aposztrofálja. Ugyanerre a szilfára a 48–49. számú vers is hivatkozik, ami először is azt jelenti, hogy ez a folyóparti árnyas hely az 50. számnak („Qui rise, o Tirsi”) ugyancsak a színhelye, másodszer pedig azt, hogy kézenfekvő módon feltételezhetjük: az „A quest' olmo”-val kezdődő néhány vers (47–50. sz.) névtelen elbeszélője maga Ergasto, aki végül közvetlenül szól Tirsihez. A Clorival a folyóparton töl-

19 Marino: *Rime boschereccie*, 153. megemlíti, hogy ez Petrarca „Sennuccio, i' vo' che sapi in qual manerá”-jának visszfénye (*Rerum vulgariarum fragmenta* 112.).

tött boldog napoknak ezek a múlt idejű elbeszélései lehet, hogy azt implikálják, hogy Marino számára ez a szerelmi kapcsolat véget ért, és leszámolt vele, de az is lehet, hogy nem: a szonettek nyitva hagyják ezt a kérdést, bár Monteverdi „Qui rise, o Tirsi”-megzenésítése a szöveg többes felrakásával, amelyre korábban felhívtam a figyelmet, kizárni látszik ezt a lehetőséget. Ezzel szemben a „Batto, qui pianse Ergasto”-ban határozottan nem él a remény, ami a jövőt illeti: Clori elmenekült, egyedül hagyva az őt hívogató Ergastót a folyóparton („ecco la riva”) – hogy ez ugyanaz a hely-e vagy pedig egy másik, most nem igazán fontos. Ám ha Ergasto az, aki a „Qui rise, o Tirsi”-ben Tirsihez szól, akkor vajon a „Batto, qui pianse Ergasto”-ban Tirsi szól-e Battóhoz? Ha így van, akkor Tirsi ugyanannak a két szólamnak a hangján „játssza el” Ergasto szerepét, amelyeken ő maga, velünk együtt, először hallotta őt megszólalni.

Miután immár világos, honnan Batto érdeklődése Ergasto és Clori története iránt (tudniillik Néleusz révén), Tirsiről nem tudjuk ugyanezt. Marino viszont, úgy látszik, elvarratlan szálnak tekintette ezt a *Rime boschereccié*ben, és érdemesnek tartotta visszatérni rá az „I sospiri d’Ergasto” második verziójában (amelyet 1614 táján Monteverdi még nem ismerhetett). Itt (*ottava* 25) Tirsit Ergasto két földművese (*bifolci*) egyikének nevezi, olyasvalakinek, aki sokat hallgatta Ergasto Clorival kapcsolatos panaszait.²⁰ A másik *bifolco* Linco, aki Guarini *Il pastor fidója* egyik szereplőjének nevét viseli, Ergastóhoz hasonlóan: ők ketten tanácsadói a Guarini-darab férfi főszereplőinek, Silviónak, illetve Mirtillónak.²¹ Ami pedig a pasztorális kapcsolatok eme hálójának utolsó összefüggését illeti, Tirsit és Battót együtt említik „a szerelem nagymesterei”-ként („gran maestri d’amore”) Tasso *Amintájának* (1573) I. felvonásában, az 1. jelenetben: az elfogadott értelmezés szerint Batto itt Guarinit, Tirsi pedig Tassót testesíti meg. Lehet, hogy Marino örömet lelte abban, hogy riválisát, Battista Guarinit összemosta a kővé vált Battus-sal.²² Miután ilyen módon behelyezte magát Guarini és Tasso nagy költői tradíciójába, vissza Sannazaróig és azon is túl, Marino bizonyos fokig azonosított

20 Tirsi és Linco nem jelenik meg az „I sospiri d’Ergasto” első (119 versszakos) változatában.

21 Luca Marenzio ötszólamú madrigálok tartalmazó VII. madrigálkötetére (1595) vonatkozóan, amelyben megjelenik Linco, Ergasto és egy fiktív Tirsi (aki Mirtillóként lép fel Guarini darabjában), ld. Calcagno: *From Madrigal to Opera*, 161–171. Calcagno (171–174.) egy ettől különböző Tirsi–Clori-narratívát mutat ki Marenzio VI. madrigálkötetében (1594), amely azzal a Virginio Orsinnival kapcsolatos, akinek a szerző a kötetet ajánlotta. Gabriello Chiabreránál is találunk egy Ergastót az *Egloge ... nella quali sotto nome di Tirsi canta del Signor Iacopo Corsi, donate da lui al Molto Illustrate Signore il Signor Ricardo Ricardi* (Firenze: Giovanni Antonio Cancò, 1608) című gyűjteményében található hét költemény közül az elsőben („Era il sol ver l’ocaso, à la stagione”, *terza rima* formában); ebben a gyűjteményben egy sor pásztori karakter siratja el „Tirsit”, vagyis a kiemelkedő firenzei művészetpártolót, Jacopo Corsit.

22 Bár Marino az „I sospiri d’Ergasto”-ban és másutt (hízelgően) „Alcippó”-ként hivatkozik Guarinire; ld. Marino: *La sampogna*, ed. De Maldé, 589., 2. lj.; Piergirolamo Gentile *Della corona di Apollo ... parte seconda* (Venezia: Sebastiano Combi, 1605) c. művében található egy *scherzók*ból álló sorozat, amelyek szerzői olyan hóbortos neveket viselnek, mint „Academico Trasformato”, s akiknek egyike (125.) „Batto” (ezeknek az akadémikus neveknek a legtöbbje valamilyen módon az átalakulással függ össze). Ez a szerző egyébként nem azonosítható.

magát Ergastóval, legalábbis a *La sampogna* (1620) idejére: az ebben található *idilliók*kal szemben az „I sospiri d’Ergastó”-t hosszú prózai bevezetés előzi meg, amely nyakatekert gondolatmenetben dicséri Marino „gyönyörű Napját” („mio bel Sole”), amely figyelmének középpontjában áll, s megemlíti, hogy Ergasto panaszaival öelötte igyekeznek feltárni magának a költőnek az érzéseit.²³

Nem tudjuk, hogyan vélekedett Marino Monteverdinek a költeményeire komponált műveiről, mármint ha ismerte őket egyáltalán.²⁴ És kézenfekvő, hogy a VI. madrigálkötet második részét lezáró négy concertato madrigált úgy értelmezzük, mint egymással kontrasztáló szituációk egyenes vonalú sorozatát, benne boldog szerelmesekkel („Qui rise, o Tirsi”), egy kedvesét elhagyó férfival („Misero Alceo”), egy megátalkodott női szerelmmel („Batto, qui pianse Ergasto”) és olyan szerelmesekkel, akik úgy döntenek, hogy a fájdalmat gyönyörre cserélik („Presso un fiume tranquillo”). Mélyebben beléjük ásva olyan sarokpontokra bukkanok, mint a szereplők megjelenítésével való ösztönös vagy tudatos játék, éppen úgy, ahogy Marinónál megfigyelhetjük, illetve a költő eszköztárának kiegészítése a zeneszerző által az új, concertato köntösben megjelenő madrigálban rejlő szélesebb diegetikus és mimetikus lehetőségekkel. Ahogyan a „Qui rise, o Tirsi” és a „Batto, qui pianse Ergasto” kapcsán kifejtettem, Monteverdi döntései olyan kapcsolatok meglétét sugallják a verseken belül és a versek között, amelyek nem tűnnek fel azonnal az olvasónak, s így Marino szonettjeinek újfajta megfejtésére bátorít mind individuálisan, mind pedig valamilyen elképzelhető narratíva vagy egyéb gondolat sor keretei között. Bár lehetséges, hogy zenei feldolgozásai nem a költő által elképzelt módon interpretálják a szövegeket, mindenképpen új értelmezések előtt nyitották meg az utat, s teszik ezt mind a mai napig. A legkevesebb, amit elmondhatunk, az az, hogy Monteverdi többet láthatott Marino verseiben az üres szellemességnél, az olcsó erotikánál és a „csodálatos” felszínes kultuszánál, ami miatt Marinót oly gyakran kinevették, legalábbis a 17. század végétől kezdődően.

Jogos tehát az a következtetés, amely szerint mindez Monteverdinek azt a törekvését tükrözi, hogy megvédje a madrigált jelentőségének fenyegető elvesztésétől, és hogy új erőt adjon a zeneszerző hangjának azokkal a stíláriis változásokkal szemben, amelyek ezt a hangot elnyomni igyekeztek. A „Batto, qui pianse Ergasto” beható elemzése és annak irodalmi előzményei egyfelől, illetve a narráció és a

23 Giambattista Marino: *La sampogna ... divisa in idilli favolosi, et pastorali* ²1621, 301.: „I sospiri d’Ergasto vengo perciò ad offerirvi, sotto i cui lamenti viene adombrato lo stato mio”. Magában a költeményben viszont Marino magára mint a költő „Filenó”-ra is hivatkozik (az első változatban még egy korábbi álneve, a „Carino” szerepel); ld. Marino: *La sampogna*, 597., 8. lj. Marinónak arról a szokásáról, hogy több pásztori karakter mindegyikét a saját alteregójaként kezeli ld. Francesca Favaro: *Canti e cantori bucolici. Esempi di poesia a soggetto pastorale fra Seicento e Ottocento*. Cosenza: Pellegrini, 2007 (Crocevia: Collana di italianistica e letteratura comparata 4.), 19–20. (Filenó, Lidio), 37. (Ergasto).

24 Battista Guarini viszont a jelek szerint nem kedvelte Monteverdi éles disszonanciáit („durezza”) és más modernisztikus stílusjegyeit, s úgy látszik, hogy Gesualdo zenéjét részesítette előnyben; ld. Franco Pavan: „Un curioso ravolgimento di precetti”. *La musica negli scritti di Girolamo Borsieri*. In: Carlo Donato Cossoni *nella Milano spagnola. Atti del convegno internazionale di studi, Conservatorio di Como, 11–13 giugno 1994*, ed. Davide Daolmi, 376–422. Lucca: LIM, 2007, 384–386.

megjelenítés szélesebb körű vizsgálata másfelől azonban mélyreható analitikai konzekvenciákkal járnak, és ezek valószínűleg előadási kérdéseket is érintenek. Habár a concertato madrigál szólamtöbbszörözései révén speciális esetnek tűnhet, a drámán túli értelmezési lehetőségeinek feltárása olyan alapvető kérdéseket vet fel, amelyek a műfajok széles skálájára alkalmazhatók – a középkori daltól a romantikus dalig és még tovább –, mivel a diegézis és mimézis olyasfajta szövegbeli és zenei használatát veszi tekintetbe, amely túllép a különféle irodalmi műfajok határain és beszédmódjain, legyenek azok líraiak, epikusak, drámaiak vagy mindezek tetszőleges elegyei.

ABSTRACT

TIM CARTER

BEYOND DRAMA: MONTEVERDI, MARINO, AND THE SIXTH BOOK OF MADRIGALS (1614)

Monteverdi's *Il sesto libro de madrigali a cinque voci* (1614) is often viewed as an outlier in his secular output. His Fourth and Fifth Books (1603, 1605) were firmly embroiled in the controversy with Artusi over the *seconda pratica*, while his Seventh (1619) sees him shifting style in favor of the new trends that were starting to dominate music in early seventeenth-century Italy: the Sixth Book falls between the cracks. But it also suffers – in modern eyes, at least – for the fact that it reflects the composer's first encounters with the poetry of Giambattista Marino, marking what many see as the start of a fundamental reorientation, if not downward spiral, in his secular vocal music. The problems are exposed by one of the Marino settings in the Sixth Book, 'Batto, qui pianse Ergasto: ecco la riva', in which an unnamed speaker tells Batto how Ergasto has been abandoned by Clori. The text has often been misunderstood. Uncovering the sources for the story – and the literary identities of Batto, Ergasto, and Clori – forces a new reading of the poetry and more particularly of Monteverdi's music. It also answers some profound questions in terms of how best to address issues of narration and representation, and of diegesis and mimesis, in this complex repertory.

Tim Carter is the author of books on opera and musical theater ranging from Claudio Monteverdi in the early seventeenth century through Mozart in the later eighteenth to American musicals of the 1930s and '40s, including, most recently, *Understanding Italian Opera* (Oxford University Press, 2015), and *Rodgers and Hammerstein's 'Carousel'* (OUP, 2017). He also edited the musical play *Johnny Johnson* (1936) by Kurt Weill and North Carolina playwright, Paul Green, for *The Kurt Weill Edition* (2012). Prior to moving to the University of North Carolina at Chapel Hill in 2001, he taught in the United Kingdom at the Universities of Leicester and Lancaster, and at Royal Holloway, University of London. He has also held fellowships at the Harvard Center for Italian Renaissance Studies in Florence, the Newberry Library in Chicago, and the National Humanities Center. In 2013 he won a unique double award from the American Musicological Society recognizing his research on Monteverdi and on Weill. In 2017, he was named an honorary member of both the Society for Seventeenth-Century Music and the United Kingdom's Royal Musical Association.

Dalos Anna

MODERNITÁS-KÍSÉRLETEK 1956 UTÁN. EGY ELVESZETT NEMZEDÉK?*

Az 1956-os kataklizmát követően újjáalakult Magyar Zeneművészek Szövetsége 1959. évi közgyűlésének vitaindító előadásában Sárjai Tibor igyekezett távolságtartó módon új megvilágításba helyezni az ötvenes évek magyar zeneéletében történeteket, illetve megfogalmazni, mi is a feladata a magyar zeneszerzésnek a következő időszakban.¹ Egyértelműen úgy látta, hogy a magyar komponisták igénylik a Szövetség „gondoskodását” és „irányítását”,² mivel a magyar zeneszerzés – történetében nem először – „a nemzeti provincializmus, vagy a modern és nagyvilági sehonnaiság” dilemmája előtt áll.³ Ugyanakkor Sárjai azt is hangsúlyozta, hogy a várható szakmai viták célját félreérti az, „aki a zenei kifejezőeszközök nyelvi kódexét vagy éppen árjegyzékét kérné számunk rajtunk [t.i. a Szövetségen]. A szocialista társadalom művészi igénye nem ezt szabja meg, hanem ennél jóval többet: az alkotói magatartást és módszert, amely a kifejezőeszközöket a valóság művészi feltárásának szolgálatába állítja.”⁴

Miközben a zeneélet-szervező Sárjai ötvenes évekbeli hivatalnoki szocializációjának megfelelően a Párt művelődés- és zenepolitikai irányelveinek kidolgozására várt, a magyar zeneszerzők vele épp egyidős középnemzedéke – Maros Rudolf, Mihály András, Sugár Rezső, Székely Endre, Tardos Béla, sőt maga Sárjai is – addigi pályájának legnagyobb alkotói válságát tapasztalta meg, amely mindannyiuk műhelyében kisebb-nagyobb mértékű stílusváltáshoz vezetett. E válságot, mint arra különféle nyilatkozataikban maguk a válságot megszenvedők utaltak, nem egyformán élték át. Sugár Rezső például úgy látta, végül is nem volt képes felülbírálni korábbi, ötvenes évekbeli elveit. Mint 1975-ben fogalmazott: „máig csodálom, hogy zeneszerző kortársaim több-kevesebb megrázkódtatással, de tulajdonképpen egyensúlyuk felborulása nélkül tudták átélni ezt az időszakot.”⁵ Ugyanakkor visszaemlékezésében Székely

* E tanulmány az MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum „Évfordulók nyomában/2016” elnevezésű konferenciáján, 2016. december 1-jén elhangzott előadás szerkesztett és bővített változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet munkatársa.

1 Sárjai Tibor: „Mérleg és feladatok. Sárjai Tibor vitaindító előadása a Magyar Zeneművészet Szövetségének közgyűlésén”, *Muzsika* 3/1. (1960. január), 7–10.

2 Uott, 8.

3 Uott, 9.

4 Uott

5 Kerényi Mária: „Sugár Rezső”, *Muzsika* 18/10. (1975. október), 34–36., ide: 34.

Endre természetes folyamatként tekintett alkotói fordulatára, amikor arról beszélt: egész pályáján az új keresése foglalkoztatta, így volt ez 1956 után és a hatvanas évek elején is.⁶ Maros Rudolf pedig szinte receptszerűen írta le a változás folyamatát:

A legelső és legnagyobb hatás az 1958-as Varsói őszen ért, itt hallottam először Webern muzsikáját. 1957–59-ig nem is publikáltam semmit, csak tanultam és dolgoztam. A tájékozódás és az átalakulás: a dodekafónia először ortodox, majd később egyre szabadabban értelmezett alkalmazása nyomon követhető műveimben.⁷

A Maros stílusváltását méltató szakirodalom – Várnai Péter kismonográfiája⁸ éppúgy, mint Kroó Györgynek a magyar zeneszerzés harminc évéről szóló összefoglaló munkája⁹ – a folklorisztikus nemzeti klasszicizmustól való elfordulás más fázisait regisztrálja: 1.) Bartók újraértékelése a korábban tiltott Bartók-művek – különösképpen a *Csodálatos mandarin* – felfedezése révén; 2.) a dodekafónia technikájának elsajátítása és alkalmazása az új bécsi iskola stílusának megismerését követően, majd 3.) a legkorszerűbb, darmstadti-varsói élmények nyomán megismert technikák immár szabad és személyes hangú beépítése a műhelymunkába. Mi több, Kroó ezt a folyamatot nemcsak Maros Rudolf, de előbb említett kortársai életútjára is jellemzőnek tartotta, bár a komponista úttörő szerepvállalását a folyamat kibontakozásában egyszer sem vitatta.¹⁰

Az 1. táblázat összefoglalóan mutatja be a hat zeneszerző 1956 utáni pályájának stílári változásait. 1961-ig a nemzedék derékhadát valóban a Bartók-stílusból kiinduló újítások lehetőségei foglalkoztatták. A Bartók felé fordulás azonban csak Tardos és Sugár pályáján jelentett újfajta orientációt, hiszen ők stílárisan igen erőteljesen kötődtek mesterükhöz, Kodályhoz.¹¹ Mindketten 1962-ben írták első olyan művüket – Tardos: *Hegedűverseny*, Sugár: *Concerto in memoriam Bélae Bartók* –, amely egyértelműen a bartóki életmű egy-egy főművére reflektál. Ráadásul később sem távolodtak el a megtalált új bartóki iránytól, úgy is fogalmazhatunk: megrekedtek a stílári kísérletezésnek ebben a fázisában. Meglehet, Tardost korai halála (1966) akadályozta meg abban, hogy elmozduljon a kortársi modernitás irányába. Kroó a 3. vonósnyegyesben (1963) alkalmazott tükör- és rákfordításokban már az új bécsi iskola felé történő első tapogatózásokat véli felismerni,¹² és a Gertler Endrének és feleségének ajánlott, vagyis nyugati exportra készült *Hegedűzongora szonáta* (1965) szabad tizenkétfokúsága is efféle kísérletezésre utal. Az e két darabbal egyidős más kompozíciók – *Evocatio* (1964), *Pezzo* (1965), *Az új isten* (1966) – azonban a stílusváltás szándékának semmi jelét nem mutatják.

6 Varga Bálint András: „Hullámhegyek és hullámvölgyek. Székely Endre pályaképe”, *Muzsika* 32/1. (1989. január), 9–17., ide: 16–17.

7 Feuer Mária: „Mint a mesteremberek...– Maros Rudolfnál.” In: Uő.: *88 muzsikus műhelyében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1972, 40–43., ide: 41.

8 Várnai Péter: *Maros Rudolf*. Budapest: Zeneműkiadó, 1967, 15–20.

9 Kroó György: *A magyar zeneszerzés 30 éve*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 117–120.

10 Uott, 123.

11 Várnai Péter: *Tardos Béla*. Budapest: Zeneműkiadó, 1966, 10.; Kroó: i. m., 111.

12 Kroó: i. m., 102.

Bár Sugár szakmai életútjának ismerői az 1974-es *Epilógusban* szintén az újabb technikákkal való kísérletezés jeleit érzékelik,¹³ az alkotói pálya 1979-es tudatos lezárása mégis sejteni engedi: Sugár számot vetett azzal, hogy nem tud lépést tartani a hatvanas-hetvenes évek korszerű technikáival.¹⁴ Egy kései nyilatkozatában fel is hozta, mennyi igaztalan vád érte „akadémikus”, „konzervatív”, „epigon” magatartása miatt.¹⁵ Ebben a kontextusban kell értelmeznünk utolsó művét, a *Savonarola* oratóriumot (1979) is, amely – a hitszónok kíméletlen társadalomkritikáját és elkerülhetetlen bukását megörökítő librettójával, valamint a nagy sikerű, ötvenes évekbeli főmű, a *Hunyadi* (1951) zeneszerzés-technikai ideáljaihoz ragaszkodó hangvételével (kórustablók, barokkos fűgák alkalmazása) és formai felépítésével – akár a tragikus élethelyzetet megörökítő önarcképként is értelmezhető.¹⁶

Kétségtelen, hogy Sugár vonzódása a fűgához – e forma szinte minden reprezentatív kompozíciójában megjelenik (a Bartók emlékére írt *Concerto* és a *Savonarola* mellett például az 1966-os *Metamorfosisban* vagy az 1967-es *Partitában*) –, illetve a dallamképzés magyar népdalokat idéző négyesorosságához és a táncos ritmikához igazolja az akadémikus magatartásforma vádját, és az epigonizmus is joggal merül fel, ha összevetjük az 1958–59-ben komponált *Kőműves Kelemen* ballada formáját és hangvételeit a *Psalmus Hungaricusszal* (2. táblázat). Ugyanakkor a jelenség valójában az alkalmazott zeneszerzés-technikai és poétikai horizont behatároltságát dokumentálja leginkább, azt a problémát, milyen mértékig tudja átlépni, át tudja-e egyáltalán lépni saját árnyékát egy középkorú komponista, aki a lehető legtradicionálisabb zeneszerzői képzésben részesült, és élete legnagyobb alkotói sikerét is a tanulóévek során elsajátított keretek között érte el.

Maros Rudolf kötődése egykori mesteréhez, Kodályhoz már az ötvenes évek közepe táján kezdett fellazulni, körülbelül abban az időszakban, amikor zeneszerző kollégáival, Ligeti Györggyel, Járdányi Pállal és Szervánszky Endrével először tett szert töredékes ismeretekre a kortárs nyugat-európai zenéről.¹⁷ Jelentős stílusváltása azonban csak az 1962-es *Két siratóban* érzékelhető, s az azt követő három Eufóniával, illetve a Kodály emlékére írott *Gemmával* (1968) és a *Monumentummal* (1968) ér csúcspontjára. Mint arra már Kroó György is felhívta a figyelmet, a komponista az új zene felé fordulásával mégsem tartozott az úttörők közé.¹⁸ Szervánszky és Kurtág nagy fordulatának évében (1959) Maros a Bartók-*Concerto* és a *Mandarin* tapasztalatait feldolgozó *Ricercaréval* állt egyelőre a közönség

13 Uott, 134.; Szekeres Kálmán–Sz. Farkas Márta: *Sugár Rezső*. Budapest: Mágus, 2002, 15–17. Maga Sugár is így nyilatkozott: Kerényi: i. m., 36.

14 Sugár 1979-ben vonult vissza a zeneszerzés-tanítástól, mint mondta azért, mert egy tanítványa olyan experimentális kompozíciót hozott órára, amelyhez nem tudott hozzászólni. Idézi: Szekeres–Sz. Farkas: i. m., 18. A *Savonarola* oratórium befejezése után saját elhatározásából hagyott fel a komponálását: uott, 20.

15 Kerényi: i. m., 34.

16 Szekeres–Sz. Farkas: i. m., 20.

17 Kroó szerint Maros „nagyon erősen kötődött Kodály iskolájához.” Ld. Kroó: i. m., 117.

18 Uott, 103.

<p>Kodály: Psalmus Hungaricus Zenekari bevezető Rondótéma (unisono kórus) 1. közjáték (tenor szóló) Kórus (a rondótéma tematikája) 2. közjáték (tenor szóló, hárfakíséret, quasi trio) Kórus (a rondótéma tematikája, „tűz”, „siratás”) A rondótéma visszatérése</p>	<p>Sugár: Kőmíves Kelemen Zenekari bevezető Rondótéma (unisono kórus) 1. közjáték (bariton szóló, „tűz”, „siratás”) Kórus (a rondótéma tematikája) 2. közjáték (szoprán szóló, hárfakíséret, quasi trio) Kórus (a rondótéma tematikája) 3. közjáték (bariton és szoprán szóló, kórus) Kórus (a rondótéma tematikája, „siratás”) 4. Közjáték (szoprán szóló, kórus) A rondótéma visszatérése</p>
--	--

2. táblázat. Kodály: Psalmus Hungaricus, Sugár: Kőmíves Kelemen – formai felépítés

elé, és ugyanezt az utat járta a *Cinque studi* (1960) és a *Musica da ballo* (1962) is. Ám ennél fontosabb, hogy Maros viszonya saját modernitás-fordulatához sem bizonyult harmonikusnak.

Bár már az Eufóniákkal kapcsolatban is érte olyan kritika, hogy e művei valójában tandarabok,¹⁹ Kroó mégis olyan kompozíciókként tekintett rájuk, amelyeknek – a korszerű zenekari széphanzás megteremtése révén – „történelmi missziója” volt.²⁰ A „történelmi misszió” kifejezés azonban egyértelművé teszi, hogy e kompozíciók már a kortársak számára is elsősorban történeti dokumentumokként revelálódtak, nem pedig autonóm művészi jelentőséget hordozó, nagybetűs múalkotásokként.²¹ Bár zenekari műveiben Maros vissza-visszatért az Eufóniákban megtalált technikához, illetve megoldásokhoz, stiláris visszarendeződésének jelei már az 1966-os *Musica da camerában* és *Hárfaszvitben* is megmutatkoznak: a tonalitáshoz való visszatérésen túl a neoklasszikus karakterek-hangvételek iránti vonzódásában, illetve a bartóki hangzás újrafelélévenítésében nyilvánulnak meg. A Marosnál elsősorban tételcímekekben és a hozzájuk kapcsolódó karakterekben (Notturno, Scherzo, Siciliana, Aria, Preludio) megmutatkozó és egyébként az ötvenes években írott műveire, például az 1956-os *Musica leggiera* fúvósötösrre is visszautaló érdeklődés a neoklasszicizmus iránt önmagában véve is a stiláris orientáció zavarát dokumentálja, hiszen a húszas évek modernizmusához nyúl vissza általa. Ugyanakkor a neoklasszicizmusba kapaszkodás nem egyedi jelenség a generáció életművében: hasonló történeti hivatkozások jelennek meg Tardos, Sugár, Sárai és Székely kompozícióiban is.²² Az 1976-os *Tájképeknek*, illetve az 1977-es *Töredéknek* a *Mikrokozmoszt* idéző hangvétele, a siratódallam-használat, vagy éppen az

19 Raics István: „Magyar bemutatók, vendégművészek”, *Muzsika* 10/4 (1967. április), 33.

20 Kroó: i. m., 123.

21 Ld. ehhez: Carl Dahlhaus: „Das Werturteil als Gegenstand und als Prämissen.” In: Uő: *Grundlagen der Musikgeschichte*. Köln: Hans Gerig, 1977, 139–171. Különösen: 150–152.

22 Tardos: *Laura* (1958, rev. 1964), *Szvit* (1961), *Prelúdium és rondó*; Sárai: *Quartetto* (1961–62); Székely: II. partita per archi (1957), *Concerto* (1958), *Sinfonia concertante* (1960), II. fúvósötös (1961).

1977-es *Strófák* 3. tételének gregorián allúziója a megtalált modernitással kezdeni mit nem tudásnak további dokumentuma.

Maros az Eufonia 1. komponálásakor 45 éves volt, s a mű írására való felkészülés folyamatában, az újfajta zenekari írásmód elsajátításában – Somfai László emlékezése szerint – a nála 17 évvel fiatalabb Durkó Zsolt segítette.²³ Valóban, a partitúráknak már a külleme is alapvetően különbözött a korábbi Maros-kompozíciókétól, hiszen, az újonnan kialakuló gyakorlatnak megfelelően, Maros csak azoknak a hangszercsoportoknak a szólamait tünteti fel a partitúrában, amelyek az adott szakaszban megszólalnak, a többi szólam helyét üresen hagyja – ezzel egyszerre egyszerűsítve a mű leírását, illetve kottában történő követését. Az efféle írásmód szükségszerűen kidomborítja az egyes hangszer- és hangszercsoportok szólistikus jellegét is, amit az első két Eufóniában a hangszerelés is megerősít: az elsőben a nagy ütős apparátushoz és a két hárfához csak vonósok társulnak, a másodikban viszont csak fúvósok. Maros hangszerelésének jellegzetes vonása, hogy a partitúráiban centrális feladatot ellátó ütők által létrehozott csengő-bongó zajhatást a szólamok számának növelésével egyre erőteljesebben fokozza, mint például a 2. Eufónia 3. tételében, egészen addig, amíg e folyamat vagy váratlanul meg nem szakad, vagy folyamatosan le nem épül.

Nem ez az egyetlen visszatérő jellegzetesség Maros kompozícióiban. Talán a technika kései elsajátításával áll összefüggésben, hogy Maros valójában minden művében ugyanazokat a modulokat használja, s ezeket sorolja fel egymás után tömbszerűen. A tömbök a forma lefolyásában vissza-visszatérnek. A szekundokból felépülő akkordok, a nagy hangköz-ugrásokból létrejövő dallamok (elsősorban fúvós hangszeren), a tartott hangokon megszólaló crescendo-decrescendo effektusok, a tizenhatod kvintolák és szextolák egymásra montírozásából létrejövő zsongás-képletek, az üveghang-glissandók mind-mind ilyen visszatérő formulák Maros kompozícióiban. E jellegzetességek meglehetősen behatárolják a művek kifejezési tartományát is, ami bizonyos technikai szűkösségre utal. A kodályi zeneszerzés-oktatás maradványának tekinthető a Palestrina-ellenpont szabályait követő dallami és ritmikai ellenpont gyakori használata is, de leginkább a formák tradicionalizmusa.

Maros számára a zenei forma kialakítása-megmunkálása rendkívül nagy jelentőséggel bír. Maga a zeneszerző is hangsúlyozta ezt többször is, utalva arra, hogy a magyar zeneszerzés nemzetközi környezetben is érzékelhető nívója épp a magyar iskola formaigényéből eredeztethető.²⁴ Éppen ezért az aleatóriát – amelyet a 3. eufóniában használt először – csak egyes formarészek elemeként hajlandó elfogadni, a teljes formát kialakító alapelvként nem.²⁵ Ebben, úgy tűnik, Maros nemzedéke közös álláspontot foglalt el: hasonló tartalommal nyilatkozott többször is

23 Somfai László e-mailje a tanulmány szerzőjéhez: 2010. június 6.

24 Feuer: *Mint a mesteremberek*, 41.

25 Az aleatória használatának mértékével kapcsolatos vitát az Új Zenei Stúdió kísérletei váltották ki. Erre reflektál Feuer Máriának adott interjújában Maros is: Feuer Mária: „Nincsenek stílári elítéléseim. Maros Rudolf.” In: Uő.: *Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975–1978*. Budapest: Zeneműkiadó, 1978, 118–123., ide: 121.

Mihály András, valamint Székely Endre, akik – Maroshoz hasonlóan – e korlátozott aleatóriával éltek műveikben.²⁶ Maros formái valójában periodicitásra épülő formák: vagy a háromtagúságból kibomló kettős variáció változatai, vagy a hídformával rokon tükör-, illetve palindroma-szerkezetek. A szeriális, illetve posztseriális zeneszerzés azonban épp e periodikus gondolkodás ellenében lépett fel, mint arra Boulez, Stockhausen és Ligeti számos tanulmánya felhívja a figyelmet.²⁷

A Tardosnál és Sugárnál, valamint a részben Marosnál regisztrált kötődés Kodályhoz a Kadosa-tanítvány Mihály és Sárjai, illetve a Siklós-tanítvány Székely esetében nem alakult ki. Közülük legkorábban, 1964-ben – két év hallgatás után – Székely szólalt meg modern zenei nyelven a nyolc szólóhangszerre írott *Concertójában*, a stílus technikai beérésére azonban neki is 1968-ig kell várni. Az ekkor komponált *Triótól* kezdve egészen 1988-ban bekövetkező haláláig – apróbb kirándulásoktól eltekintve²⁸ – folyamatosan ez a modern zenei nyelv jellemzi a zeneszerző pályáját. Olyannyira, hogy Kovács Sándor 1982-ben – amikor az experimentális zene, a minimalizmus és a posztmodern fokozott térnyerésével kellett számolni – már kuriózumként értékeli Székelynek a hatvanas évek modernitás-ideáljához fűződő hűségét.²⁹ Mihály András és Sárjai Tibor 1969-ben jelentkeznek először modern, a szabad 12 fokúságon túl aleatóriát, illetve modern hangszeres effektusokat alkalmazó kompozícióval, de míg Sárjai pályáján ezeket csak alkalmi próbálkozásnak tekinthetjük (*Diagnózis '69*, 1969, *Debrecen dicsérete*, 1973), Mihály esetében az életmű legjelentősebb kompozícióiról kell beszélnünk (*Az áhítat zsolttárai*, 1969, *Három tétel*, 1969, *Monodia per orchestra*, 1971, *Musica per quindici*, 1975).

Mindhárom zeneszerző esetében – s ez igaz Tardos Bélára is – hangsúlyos módon jelent meg a kor zenei közbeszédében, hogy „elkötelezett” művészekről van szó.³⁰ A politikai elkötelezettség hangsúlyozása arra utal, hogy a kádári Magyarország lassan pluralizálódó politikai-kulturális terében a nyilvánosan is vállalt rendszerhűség kuriózum értékűnek tűnt, azaz mint egyedi jelenséget, mint specialitást kellett hangsúlyozni. Mindez nyilvánvalóvá teszi, hogy Sárjai 1959-es programbeszéde – amely még a szocialista társadalom és művészet igényeinek kategorikus imperatívuszából indult ki – nemcsak a bekövetkező zeneszerzés-történeti változás realitásától állt távol, amennyiben a kompozíciós diskurzus a következő öt-tíz éven belül egészen más síkra terelődött, de a politikai realitásoktól is. Épp a poli-

26 Feuer Mária: „Érték és mérték. Mihály Andrásnál.” In: Uő: *88 muzsikusi műhelyében*, 11–15., ide: 12.

Feuer Mária: „Mi a korszerűség. Székely Endre.” In: Uő: *Pillanatfelvétel*, 73–79., ide: 78.

27 Karlheinz Stockhausen: „...wie die Zeit vergeht...”. In: Herbert Eimert (szerk.): *Musikalisches Handwerk. Die Reihe III*. Wien: Universal Edition, 1957, 13–42. Ligeti György: „A zenei forma változásai”. In: Kerékfy Márton (szerk., ford.): *Ligeti György válogatott írásai*. Budapest: Rózsavölgyi, 2010, 167–183. A forma újraértelmezésének dokumentuma Pierre Bouleznek a Reihe alkalmazásáról szóló könyve is, amely a forma kifejezés helyett a struktúra, a rész és a csoport kifejezést használja: Pierre Boulez: *Musikdenken heute I*. Ford. Josef Häusler, Pierre Stoll. Mainz: B. Schott's Söhne, 1963.

28 Ilyen például az 1969-ben keletkezett, spanyol kolorittal kísérletező *Espagnola*.

29 Kovács Sándor: „Hanglemez”, *Muzsika* 25/4 (1982. április), 46–48., ide: 48.

30 Feuer Mária: „Hogy ne legyen sok az eszkimó. Sárjai Tibornál.” In: Uő: *88 muzsikusi műhelyében*, 71–74., ide: 74. Kroó: *A magyar zeneszerzés harminc éve*, 114.; Várnai: *Tardos Béla*, 8., Kárpáti János: „Bemutatók krónikája (Sárjai Tibor: Sírfelirat)”, *Muzsika* 19/5. (1976. május), 36–38., ide: 37.

tikai indíttatású kompozíciós megrendelések bizonyítják ezt leginkább, amelyekben e generáció meglehetősen bővelkedett – legyen szó a Tanácsköztársaság vagy a Felszabadulás évfordulójáról.

A legtöbb komponista esetében a kompozíciók stílusát erőteljesen befolyásolta egyfelől a megrendelések szándékainak való megfelelés (3. táblázat). Így például Mihálynak az októberi szocialista forradalom 50. évfordulójára keletkezett kantátája, a *Szállj költemény* (1967), az ugyanezen alkalomból született Tardos-kantáta, *Az új isten*, vagy Sárainak a felszabadulás 30. évfordulójára komponált zenekari műve, a *Sírfelirat Szabó Ferenc emlékére* (1974) feltűnően retrográd, az ötvenes éveket idéző Sztálin-barokk stílusával látványosan elüt a reprezentatív művet komponáló zeneszerzők egykorú darabjaitól. Más esetekben azonban éppen az a figyelemre méltó, hogy a reprezentatív alkalom mintha kísérletezésre buzdítana. Tulajdonképpen ez az „elkötelezettnek” nem tekinthető Maros esetében is érvényes, aki a *Csodálatos Mandarin Hajszájára* és az *Éjszaka zenéjére* épülő, a zeneszerző Bartók-recepcióját megújító, címében is árulkodó *Ricercarét* – mint azt az alcím (*In memoriam 1919*) is tanúsítja – a Tanácsköztársaság 40. évfordulójára írta. Lényeges azonban, hogy sem ebben, sem pedig a felszabadulás emlékére írott *Monumentumban* semmiféle közvetlen utalás nem lelhető fel az adott történeti eseményre. Maros egyszerűen lehetőségnek tekinti a felkérést egy mű megírására.³¹

- Maros Rudolf: *Ricercare*. In memoriam 1919 – A Tanácsköztársaság 40. évfordulójára
- Maros Rudolf: *Monumentum*. In memoriam 1945 – A felszabadulás 20. évfordulójára
- Maros Rudolf: *Messzeségek* – A felszabadulás 30. évfordulójára
- Mihály András: *Szállj, költemény* – A nagy októberi szocialista forradalom 50. évfordulójára
- Sárain Tibor: *Októberi magyar hangok* – A nagy októberi szocialista forradalom 50. évfordulójára
- Sárain Tibor: *Musica per 45 corde* – A felszabadulás 25. évfordulójára
- Sárain Tibor: *Sírfelirat Szabó Ferenc emlékére* – A felszabadulás 30. évfordulójára
- Tardos Béla: *Szimfónia*. In memoriam martyrum – A felszabadulás 15. évfordulójára
- Tardos Béla: *Az új isten* – A nagy októberi szocialista forradalom 50. évfordulójára

3. táblázat. Megrendelésre készült kompozíciók

Az elkötelezett Sárain műveinek jelentős hányada politikai reflexió a kortárs eseményekre (4. táblázat), ami egyértelműen megmutatkozik a szövegválasztásban (Váci Mihály verseinek megenésítése), a művekben felhasznált zenei idézetekben-hivatkozásokban (az I. szimfónia Mikisz Theodorakis idézete), ajánlásokban (a *Krisztus vagy Barrabás* esetében Salvador Allende), illetve címbeli utalásokban (*Musica per 45 corde*, *Diagnózis '69*, illetve *'79*, *Októberi magyar hangok*). A politikai reflexió, az elkötelezettség és a kísérletezés azonban nem feltétlenül zárja ki egymást, így például az *Októberi magyar hangok*ban (1966–1967) a költői szövegre

31 A *Monumentum* cím természetesen utal a felkérésre, hiszen jelentése: emlékmű.

- szimfónia (1965–67): Mikisz Theodorakis: szirtaki, tánc-idézet
- *Diagnózis '68* (1969): Váci Mihály verse
- *Jövőt faggató ének* (1971): Váci Mihály verse
- *Krisztus vagy Barabbás* (1976–77): In memoriam Salvador Allende
- *Diagnózis '79* (1979): Váci Mihály verse

4. táblázat. Sári művei: ajánlások, idézetek, szövegválasztás

épülő férfikari kompozíciót egy ad libitum magnetofonszalag szólam ellenpontozza (egy öregasszony meséli el egy meggyőződéses kommunista kivégzését). Hasonlóképpen kísérletező zenei megoldásokra épít a *Diagnózis '69*, amely stílus váltóékonyásával a Váci Mihály-versben megjelenő újságkivágatok tartalmát igyekszik illusztrálni. A *Debrecen dicsérete* (1973) című, hármas gyermekkora komponált alkalmi kompozícióban³² pedig Sári a *cori spezzati* technikához az aleatóriát társítja.

Sári elutasítóan viseltetett az új, nyugati modellekre épülő modernség iránt, és saját bevallása szerint is igyekezett kerülni a például Marosnál olyan meghatározó ütők, mint modern hangszerek használatát.³³ Ugyanakkor igen sokat mondó, hogy kevésbé reprezentatív kamaraműveiben, így például vonósnegyeseiben (I. 1958; II. 1971; III. 1980–1982), illetve a II. szimfóniában (1972–1973) akár öncsonkító következetességgel is vállalta, hogy kifejezetten sötét hangvételű, mindenféle érzéki szépséget elutasító zenét ír. Ennek hátterében azonban nem csupán személyes-lélektani okok állhattak, hanem annak a zeneszerzés-technikai nézőpontváltásnak a felismerése, hogy a zenének van a Kodály-tanítványok körében nem evidens, tisztán zenei vonatkozása, tudniillik hogy a komponálás nem formula, formai sémák, mindenkor érvényes törvényszerűségek alkalmazását jelenti, hanem a hangok az öntörvényű zenei logikából kibomló egymásutánjának megkonstruálását. Ebben a 20. századi értelemben modern komponálás-értelmezésben minden bizonnyal egykori mesterének, Kadosa Pálnak a példáját követte.³⁴

Székely Endre még tovább jutott a modernitás értelmezésében. Habár hangsúlyozta, hogy sohasem volt avantgárd zeneszerző,³⁵ mégis úgy tűnik, technikai értelemben neki sikerült a leginkább elsajátítania az új zenei beszédmód elemeit. Ez minden bizonnyal összefüggött azzal, hogy 1956 után – feltehetően a modern zeneszerző-imázs tudatos építésének részeként – belső emigrációba vonult, sőt a

32 A kompozíció nem politikai felkérésre, hanem Debrecen város felkérése nyomán, a Debreceni Nemzeti Színház megnyitásának 100. évfordulójára készült. Szövege Jókai Mór *Prológ a debreczeni nemzeti színház megnyitásának ünnepélyéhez* című költeménye.

33 Sári Szöllösy Andrással állapodott meg abban, hogy nem élnek az oly divatosra váló ütőhangszerhasználatot műveikben. A megállapodást Sári nem tartotta be. Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986, 319–325, ide: 320.

34 Ld. ehhez Kadosa Pálról szóló tanulmányomat: „A magány szimfóniái. Politikum, modernitás és önreflexió Kadosa Pál utolsó alkotói korszakában (1957–1974).” http://www.zti.hu/files/mza/docs/Evfordulok_nyomaban/Evfordulok_DalosAnna_Kadosa_Pal.pdf

35 Varga: *Hullámhegyek, hullámvölgyek*, 17.

Charta '77 aláírásával a rendszerrel is szembefordult.³⁶ Kétségtelen, hogy a zenészközösség – mint arra maga a zeneszerző is felhívta a figyelmet egy kései interjújában³⁷ – nem bocsátotta meg neki ötvenes évekbeli szerepvállalását, s bizony kevés magyar zeneszerző akadt, akinek műveit és stílusváltásait ennyire éles kritikával fogadta volna a szakma. Gergely Pál például azt írta egy 1964-es kritikában, hogy „Székely Endre sokkal kevésbé boldogul a 'modern' kifejezési formákban, mint azok, akiket annakidején leszoktatott róluk.”³⁸ A műveiről szóló kritikák elsősorban a tartalmi kohézió hiányát, a művek szétesését-túlméretezését, illetve a modern effektusokban való tobzódást tették szóvá.³⁹

Székely kései érése azonban nem a zeneszerzői képességek hiányával függött össze. Utolsó alkotókorszakának kompozíciói, amelyeket a komponista életműve csúcspontjának tekintett⁴⁰ – mint például a *Fantasma* (1969), a *Szólókantáta* (1972), a *Sonores nascentes et morientes* (1975), vagy a *Die letzten Gesänge* (1983) –, kivételes színérzékről, a hangzások iránti nagyfokú érzékenységről és hangszerelési leleményességről tesznek tanúbizonyságot. Székely darmstadti élményei nyomán indult el az egyébként Ligetiné is részben jelenlévő új zenei kifejezésmódok felfedezésére. Maroshoz hasonlóan nagyon hamar el is jutott a jellegzetes modern zenei típusok-mozgásformák (zenei tömbök, sűrű textúrájú, mégis álló zene), effektusok (ütősök, üveghangok, zajzene) és formai sémák (fel- és leépülés, crescendo-forma, tükör-forma), illetve az aleatória alkalmazásához, de Marossal ellentétben felhőtlen viszonyt tudott kialakítani ezekkel a korban minden bizonnyal köznyelvi-nek tűnő elemekkel, ami különösképpen az ütőhangszerek virtuóz használatában mutatkozik meg. Látványosan dokumentálja ezt a *Szólókantáta* utolsó tételének kezdete, amelyben a mély rézfúvósok és a dob a sötétségből emelkednek fel, s jutnak el a szólamok egymás utáni belépésével a zengő zenei hangzástérbe. Az önálló hangszeres szólamok az énekes dallama mellett a maguk életét élik. A tétel csúcspontján még az orgona is megszólal.

Ahogy Sugár Rezső a *Savonarola* oratóriummal 1979-ben, úgy Mihály András a III. vonósnyegyessel zárta le zeneszerzői pályafutását 1977-ben. E lezáráshoz azonban Mihály esetében valószínűleg nem a stílári meghasonlás vezetett, sokkal inkább az Operaház igazgatói posztja és az azzal járó túlterheltség. Pedig az 1960 után született Mihály-kompozíciók – még a hagyományos stíluson belül keletkezettek is (*Hat dal József Attila verseire*, 1961, *Ciaccona*, 1961, III. szimfónia, 1962) – az új hangzások, effektusok, zeneszerzői beszédmódok keresésének figyelemre méltó dokumentumai, függetlenül attól, milyen személyes stílusokat (Bartók, Bach,

36 Csizmadia Ervin: *A magyar demokratikus ellenzék. 1968–1988. Dokumentumok*. Budapest: T-Twins Kiadó, 1995, 83., ide: 87.

37 Varga: *Hullámhegyek, hullámvölgyek*, 9.

38 Gergely Pál: „Székely Endre és Láng István szerzői estje”, *Muzsika* 7/2. (1964. február), 38–39. ide: 38.

39 Breuer János: „Bemutató hangversenyek (Székely Endre: Meditációk)”, *Muzsika* 5/7. (1962. július), 36–37., [Juhász] E[lőd]: „Székely Endre: Sinfonia concertante”, *Muzsika* 9/7. (1966. július), 23–24., ide: 23.

40 Varga: *Hullámhegyek, hullámvölgyek*, 17.

Brahms, Sosztakovics) tekintenek kiindulópontnak. Különleges példája ennek az 1962-es *Apokrifek* III. tétele, amelynek modellje talán Kodály kórusa, az *Öreg*ek lehetett. Mihály a Kodály-allúziót és a hozzá társuló késleltetési pillanatokat, illetve a tételt záró népdal-idézetet a vibrafon megszólaltatása, továbbá a metrikus érzet lassú felfüggesztése révén különös hangzásvilággal öleli körbe, távolságot teremtve ezzel az ötvenes évek hangzásideájától. Úgy is fogalmazhatunk, Mihálynak különleges hangzási víziói voltak.

Mihály András 1969-es nagy stílári fordulata előtt egy évvel, 50. születésnapja körül úgy fogalmazott egy interjúban, hogy „ötvenévesen már nem változik az ember”,⁴¹ s nem sokkal később egy másik interjúban arra utalt, hogy csak előadóként érdekli az avantgarde, zeneszerzőként nem.⁴² A Budapesti Kamaragyűttes 1968-as darmstadti koncertje, illetve Kurtág művének, a *Bornemisza Péter mondásainak* megismerése azonban mégis jelentős változást értelt meg a zeneszerző műhelyében, ezeknek a változásoknak a Mihály generációjában is érzékelhető egyedisége azonban nem a kortárs zenei közbeszéd, a köznyelv elsajátításában mutatkozik meg – bár *Az áhítat zsoltárai* (1969), a *Három tétel* (1969), a *Monodia* (1971), a *Musica per quindici* (1975) és a 3. vonósnyégyes (1977) a modern hangzások, formulák, megoldások sokaságát mutatják be –, hanem e zenei eszközök használatának egyedi módjában. Mihályt elsősorban a kötöttség és szabadság szembeállítás foglalkoztatta, azaz egy olyan jelenség, amely a „Harmincasok” generációjának centrális érdeklődési köre. A *Monodia* háromtagúsága ebből a szempontból a legegyszerűbb módon mutatja ezt be: a két A-rész kötött, míg a B-rész aleatorikus anyagot tartalmaz. A *Musica per quindici* ennél lényegesebben komplex formát mutat: kötött és aleatorikus szakaszok váltakozásából építkezik, ám a zene folyamatában a kötött szakaszok felett lassan átveszi az irányítást az aleatória, a biztonság helyét a bizonytalanság. A tétel vége felé a zeneszerző, egy kötött szakasz részeként (*1. kotta a 100. oldalon*) az aleatóriához egy Bartók-émlékfoszlányt társít, ami – egyetlen biztonságos pontként – megköti az addigi kötetlenséget, és egy időre az ellenpont biztonságában nyújt menedéket. Ám a kompozíció ennek ellenére is aleatóriával ér véget.

Mihály számára tehát a kötöttség és kötetlenség poétikai-tartalmi funkcióval bír. Hasonló jellegű a befejezése a 3. vonósnyégyesnek is. Mindkét mű-lezárás azt sugallja, hogy az aleatória ezekben a kompozíciókban a korábban meglévő biztonságérzet elvesztésére, az ismertnek hitt világ körvonalainak meghatározatlanságára, egyáltalán: a művészet végére utal. Alapvetően pesszimista értelmezése ez a világnak. Ám Mihály András – ellentétben nemzedéke tagjaival – a modern zenei köznyelv elemeinek poétikai eszközzé történő emelésével e pesszimizmus révén végeredményben képessé vált arra, hogy átlépje saját árnyékát, s ezzel, generációjában egyedülként, autonóm műalkotásokat hozzon létre az új zene nyelvén.

41 Juhász Előd: „Beszélgetés Mihály Andrásal”, *Muzsika* 11/2. (1968. február), 23–25., ide: 25.

42 Feuer: *Érték és mérték*, 14.

Omaggio a Bartók

T
Mosso

fl. gr. *pp dolce*

cl. *pp*

cl. b.

cor. *ppp* c.s.

perdendosi

arpa

ossia

zimb. *perdendosi*

pf.

T
Mosso

vla.

vlc.

cb.

1. kotta

ABSTRACT

ANNA DALOS

EXPERIMENTS WITH MODERNITY AFTER 1956.

A LOST GENERATION?

The generation of Hungarian composers born in the 1910s faced a major challenge after 1956. Their entire creative career, which was shaped by the Kodályian and Bartókian models of folkloristic national classicism, was questioned at that time. At the age of 40, they had to search for new compositional thinking and new stylistic models adapting themselves to the newly found orientation towards Western music of the younger generation. In my paper, I examine their career, analysing the works of Rudolf Maros (1917–1982), András Mihály (1917–1993), Tibor Sárjai (1919–1995), Rezső Sugár (1919–1988), Endre Székely (1912–1989), Béla Tardos (1910–1966), and aiming at showing the stages they must have gone through towards the mastery and application of Western-European modernity.

Anna Dalos studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest (1993–1998), and attended the same institution's Doctoral Programme in Musicology (1998–2002). She spent a year on a German exchange scholarship (DAAD) at the Humboldt University, Berlin (1999–2000). As a winner of the 'Lendület' grant of the Hungarian Academy of Sciences, she is head of the Archives and Research Group for 20th–21st Century Hungarian Music at the Institute for Musicology RCH HAS. Her research is focused on 20th century music, and the history of composition and musicology in Hungary. Her book on Zoltán Kodály's poetics was published in 2007, and a collection of her essays on Kodály in 2013.

MŰHELYTANULMÁNY

Gusztin Rudolf

KULTÚRPOLITIKA ÉS DIKTATÚRA

*A jazz megítélése a kádári konszolidáció idején (1956–1963)**

Tanulmányomban arra a kérdésre keresem a választ, hogy egy diktatórikus rendszer a felállásakor milyen ideológiai, művészetpolitikai elveket határoz meg, és ennek mentén hogyan viszonyul azokhoz a zenei produktumokhoz, amelyek elveivel ellentétesek. Esettanulmányként a Kádár-korszak kezdeti éveit, az 1956-tól 1963-ig tartó periódust, az ún. kádári konszolidáció éveit választottam. A vizsgált időszakban már Magyarországon is megjelent a populáris zene új ága, a rock and roll, ám még kezdeti stádiumban volt; a belőle kifejlődő rock és beatzene csak a hatvanas évek közepén lendült fel Magyarországon, így a párt sem szentelt neki különösebb figyelmet. Annál többet foglalkozott azonban egy másik, szintén nyugatról beáramló populáris zenei irányzattal, a jazzel.¹ Mivel a jazz a populáris zene többi ágához hasonlóan a nyugat központjának, az Egyesült Államoknak a zenei terméke volt, így rendkívül kiélezetten megjelent a műfajhoz való viszonyulásban a rendszer művészeti ideológiája. Ahogy Frederic Starr fogalmaz, a jazzhez való viszonyulás a szovjet elvek lakmusztesztjének is felfogható.²

Ahhoz, hogy bemutassam, hogyan viszonyult a kommunista párt a jazzhez, két forrást vizsgáltam meg: a párt dokumentumait, valamint a korabeli sajtót. Mivel a korszakkal kapcsolatos tanulmányok egy része a párt dokumentumok feldolgozásán alapul (lásd például Csatári Bence publikációit),³ és kevés veszi alapul a sajtóanyag feldolgozását, tanulmányom nagyobb részében főképp ez utóbbira fókuszálok.

* A tanulmány a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem zenetudományi szakán készült azonos című MA szakdolgozat szerkesztett formája. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet munkatársa.

1 A vizsgált korszakban a jazzt – mint minden mást, ami nem komolyzene volt – könnyűzenének titulálta a hatalom, így dolgozatomban én is a populáris zenéhez sorolom, bár valójában külön műfajként határozható meg, amely népzenei, műzenei és populáris zenei elemeket egyaránt tartalmaz. Lásd James Lincoln Collier: „Jazz”. In: *New Grove Dictionary of Jazz* I. Ed. Barry Kernfeld. London: Mamillan Press Limited, 1988, 580. Ennek a besorolásnak az oka, hogy a jazz első évtizedeiben erősen kötődött a tánczenéhez, ráadásul első megjelenése hazánkban (a két világháború között) olyan magyar vendéglátóipari zenészekhez köthető, akik külföldről hazatérve a tánczenét jazzes elemekkel kombinálták.

2 Ezt a metaforát használja az 1920-as években a Szovjetunióban jelenlévő jazzre vonatkoztatva. Ld. S. Frederick Starr: *Red & Hot*. New York: Limelight Editions, 1994, 17.

3 Csatári Bence: „A KISZ könnyűzenei politikája”, *Múltunk* 52. (2007)/3, 67–103. <<http://www.multunk.hu/letoltes/csatariib.pdf>>, 2016. 04. 22.; uő: „A művelődési tárca és a könnyűzenei élet kapcsó-

1958: művelődéspolitikai irányelvek

Aczél György művelődésügyi miniszterhelyettes 1958. július 25-én mutatta be az MSZMP művelődési politikájának irányelveit; ez az anyag a kora Kádár-korszaknak a kulturális életet illető legfontosabb dokumentuma.⁴ A dokumentum szakított a szocialista realizmus kizárólagosságával, és kimondta, hogy „az épülő szocializmus kulturális élete nemcsak megengedi, hanem igényli is a sokszínűséget”,⁵ s így az irányelvek az előzményekhez képest nagyobb szabadság elvének alkalmazásával lehetőséget teremtettek egy viszonylag liberális kultúrapolitika megvalósításához.⁶ Ez lényeges progresszió volt a Rákosi-érához képest, mely a kulturális pluralizmus felszámolására törekedett.⁷ Rákosi ideje alatt elvárás volt a művészetek terén a szocialista realizmus követése, amelynek köszönhetően a populáris zenei műfajok közül tiltották az irredenta dalokat, a jazzt, a rock and rollt és mindent, amit a nyugati országok ifjúsága ekkoriban énekelt.⁸ Ezzel összehasonlítva a Kádár-rendszer megengedőbb magatartását legjobban az úgynevezett „3 T” (tiltott, túrt, támogatott), a rezsim legfontosabb művészetpolitikai elve mutatja, amely elsősorban Aczél nevéhez köthető, s amelyet ő 1957-től, a Kádár-rendszer lelegejtől képviselt.⁹ Ahogy Romsics Ignác írja, ugyan a „szocialista realizmus” és „pártosság” kívánalmi szinten megmaradtak, de nem voltak kötelező érvényűek.¹⁰

Az 1958-ban megjelent művészetpolitikai anyag általános irányelveket fogalmaz meg, melyek konkrét kidolgozását a különböző szervezetekre bízták, így expli-

lata 1956–1972 között”, *Aetas* 27. (2012)/2, 49–64., <http://epa.oszk.hu/00800/00861/00057/pdf/EPA00861_aetas_2012_2_49_64.pdf>, 2016. 03. 12.; uő: „A pártállam és a könnyűzene”, *Metszetek* 2013/4, 3–19.; uő: *A Kádár-korszak könnyűzenei politikája*. Budapest: ELTE BTK, 2007, <<http://doktori.btk.elte.hu/hist/csatari/disszert.pdf>>, 2016. 02. 29.

- 4 Ez tekinthető az MSZMP első művészetpolitikával foglalkozó dokumentumának. Az irányelvek előzményeit, keletkezéstörténetét lásd Bolvári-Takács Gábor: „Az MSZMP művelődéspolitikai irányelveinek keletkezéstörténete”, *Múltunk* XL/4. (1995), 115–132.
- 5 Romsics Ignác: *Magyarország története a XX. században*. Budapest: Osiris Kiadó, 2003, 496. Benke Valéria művelődésügyi miniszter 1959 októberében szintén ezt az elvet hangoztatta: „Elvileg és gyakorlatban is elismerjük annak létjogosultságát, hogy a mi társadalmunkkal teljesen azonosulni még nem tudó művész is megszólalhasson, ha tevékenysége nem kifejezetten ellenséges vagy káros...” Benke Valéria: „A mi világunk és a zene”, *Muzsika* III/1. (1960), 5. A IX. kongresszus 1966-ban ezt meg is erősítette. Takács Róbert (szerk.): *Kérdések és válaszok a Kádár-korról*. Napvilág Kiadó, 2013, 134.
- 6 Bolvári-Takács: i. m., 132. Romsics is „liberális szelleműnek” nevezte azt a szemléletet, amit Kádár a hatvanas évek elejére kialakított. Romsics Ignác (főszerk.): *Magyarország története*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2010, 897.
- 7 Míg a parlamentáris demokráciában az érdekek és vélemények korlátozás nélkül kifejezésre juttathatók, addig a totalitárius rendszerek célja a kulturális élet pluralizmusának megszüntetése (csak egy érdek és egy vélemény juthat kifejezésre), a hatalom ideológiájának terjesztése, a társadalom indoktrinálása. Ld. Romsics: *Magyarország története a XX. században*, 359. Hannah Arendt *A totalitarizmus gyökerei* című műve óta elfogadott, hogy a „totális állam” ellentéte a „pluralista társadalom”. Bihari Mihály: *Magyar politika 1944–2004*. Budapest: Osiris Kiadó, 2005, 92. A puha diktatúrák – ilyen volt a Kádár-rendszer is – ettől abban különböznek, hogy a kontroll az élet bizonyos területeire nem terjed ki. Ld. Takács: i. m., 73.
- 8 Romsics: i. m., 359–376.
- 9 A „3 T” elvét Aczél György írásban csak 1969-ben fogalmazta meg.
- 10 Az 1957-es MSZMP KB TKO is leírja, hogy ugyan a realista művészetet támogatja – azon belül több irányzat is versenyezhet –, ám a nem-realista irányzatok jelentkezésének is teret ad, „amennyiben azok nem ellenségesek a népi demokráciával szemben.” MOL M-KS 288. f. 33/1957 1. ó. e. 58.

cit módon nem foglalkozik a populáris zenével vagy jazzel, mégis figyelemre méltó, hogy az irányelvek megjelenését megelőző vitán (július 25.) már szóba került a jazz, méghozzá Kádár János részéről. Ennek kapcsán Kádár arra hívja fel a figyelmet, hogy óvatosan kell bánni az újonnan megjelenő műfajokkal, mert nem lehet tudni, mi jön ki belőlük:

Ugyanez a jazz is, nem szabad nekünk ezt engedni. A mi rádióink adjon modern jazzt is, van jó jazz is, tánczene, ez-az, de ne ilyen népstadioni örületet szervezzünk mi saját magunknak a saját fejünkre, mi szükségünk van erre? Ezt nem szabad csinálni. Nem szabad ilyen irányzatokat támogatni, mint ez a jazz-kavalkád, meg a nyári színházba, de nem kell ezzel úgy sietni.¹¹

Kádár hozzászólását egyfelől értelmezhetjük úgy, mint aki a jazz hallgatását nem ellenzi, sőt kiemeli, hogy a rádióknak jó jazzt kell sugározni, bár tart attól, hogy bármilyen tömegrendezvényen a jazz legyen a fókuszban, másfelől értelmezhetjük – ahogy Bolvári-Takács Gábor teszi – jazz ellenes megnyilatkozásként is.¹² Kiolvasható továbbá a hozzászólásból az is, hogy Kádár félt attól, hogy a jazz kilép a műkedvelők kontrollálható köréből, és elszabadul, ezért szerette volna, ha ez egy kicsi, szűk kör zenéje marad. Kádár hozzászólása után Szerényi Sándor bírálja a hatalomnak a kultúrát illető engedékenységet, és példaként megemlíti, hogy beadvány érkezett hozzá, amelyben számos visszásság mellett rámutatnak arra, hogy a jazz rendezvényekre mennyi pénzt költenek, holott komoly ideológiai károkat okoznak vele.¹³ A két hozzászólás mutatja, hogy 1958-ban a jazz még inkább a „tiltott” és „túrt” kategóriák határmezsgyéjén mozgott, és egyúttal rámutat arra is, hogy releváns téma volt.

A fordulat éve: 1962

Az 1950-es évek legvégére a jazz már olyannyira elterjedt a fiatalok körében, hogy gyakorlatilag elsődleges zenei élményükké vált, aminek a párt nem örült.¹⁴ Hiába tartotta a kommunista felső vezetés a jazzt értéktelenebbnek a komolyzenénél, nem tudták megkerülni a populáris zenei műfajokat, hiszen a tömegek szerették a táncdalokat, sanzonokat, az ötvenes évektől a jazzt, majd később a fiatalok a rock

11 Soós László (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt Központi Bizottságának 1957–1958. évi jegyzőkönyvei*. Budapest: Magyar Országos Levéltár, 1997, 495. Biszku Béla, aki szintén felszólalt ezen az ülésen Kádár János előtt, szintén helytelenítette a jazzfesztiválokat. Uott, 491.

12 Ld. Bolvári-Takács: i. m., 129–130.

13 Soós: i. m., 502–503.

14 „A zenével kezdődik a kultúrának az a területe, amelyen az ifjuság esztétikai felkészültsége erősen hiányos. Hangversenyre általában nem járnak, nem igénylik a komoly zenét, mert nem értenek hozzá. [...] Mivel a klasszikus zenét nem értik, de a dallamot, a zenét szeretik, az operett felé fordulnak, azonban ez sem elégíti ki őket, mert a lassabb operett melódiákat nem tartják elég modernnek és saját érzelmi és ritmus világukhoz illőnek. A legáltalánosabb zenei élmény a jazz. Nem annyira a melódia, mint inkább a ritmus, és az érzelgős szöveg miatt. Válogatás nélkül hallgatják és tanulják meg a jazz számokat. Ismerik az énekeseket, akik éneklnek azokat, még a zeneszerzőket is felsorolják.” MOL M-KS 288. f. 33/1960 19. ó. e. 138.

and rolt és a beatzenét.¹⁵ Az első reakció erre az volt, hogy ha már megkerülni nem is tudták a műfajt, megpróbálták a legjobbat kihozni belőle, így igyekeztek a zenészek ideológiai nevelését megoldani. Egy 1958. november 25-i MSZMP KB PB jegyzőkönyv hangsúlyozza, hogy a legtöbb művész nem szocialista meggyőződésű – és ez többé-kevésbé igaz a populáris zene művelőire is –, ezért a körükben végzett marxista-leninista propaganda fontos.¹⁶ Ahogy azonban enyhült a jazz-zel szembeni ellenállás a Szovjetunióban, úgy kezdett egyre megértőbb hangnemre válni a magyar pártvezetés is – pár éves késéssel. 1961-ben a fővárosi pártbizottságban Kelen Béla már a következőket mondta: „...mert nem lehet haragudni a fiatal ságra, amikor modern városi életnek megfelelően modern zenére, jazzre táncol.”¹⁷

A jazz megítélésével kapcsolatos szimbolikus fordulat Magyarországon 1962-ben következett be, amikor a KISZ megalapította a Budapesti Ifjúsági Jazzklubot. A megalapítás előzményei közül hármat érdemes megemlíteni. Az első, hogy 1960-ban a KISZ kezdeményezésére (!) megalakult a DIMÁVAG Gépgyár jazz-zenekara, tehát a KISZ egyfajta patrónusi szerepben lépett fel.¹⁸ Talán ez az első dokumentált eset, amikor a KISZ kifejezetten támogatta a jazzt.¹⁹ A második fontos előzmény, amit Retkes Attila ideológiai fordulatként aposztrofál, hogy 1961 tavaszán az *Élet és Irodalom* közölte Leonyid Utyeszovnak, az Orosz Szovjet Szocialista Köztársaság (OSZSZK) népművészenek cikkét, amelyben Utyeszov kiáll a jazz mellett.²⁰

Meggondolatlan dolog a dzsesszt az imperializmussal, a szakszofont a gyarmati elnyomással azonosítani. A mai dzsessz gyökerei nem a bankok páncélszekrényeibe, hanem a néger népi művészetbe nyúlnak vissza. Érdemtelen és káros dolog tiltott gyümölcsévé változtatni a dzsesszt. Szükség van rá, jó szolgálatot tehet az ifjúság esztétikai nevelésében.²¹

Ezzel végre nyilvánosan kimondta valaki – és ez meg is jelent a magyar sajtóban –, hogy a jazz története ideológiailag nem igazolja annak tiltását a szocialista

15 Felmerülhet a kérdés, hogy mit értettek jazz alatt ekkoriban a magyarok. Feltehetően egyaránt jelenthette a tánczene és swing/jazz keverékét (ld. az1. lábjegyzetet), és az amerikai irányzatot, hisz ez utóbbit is sokan ismerték.

16 Vass Henrik–Ságvári Ágnes (szerk.): *A Magyar Szocialista Munkáspárt határozatai és dokumentumai 1956–1962*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó, ³1979, 324–325.

17 Csatári is felhívja a figyelmet a jazz iránti toleranciára, megértőbb hangnemre. Csatári Bence: *A Kádár-korszak könnyűzenei politikája*, 31.

18 Sólyom József: „Jazz a gyárban”, *Magyar Ifjúság* IV/16. (1960. április 16.), 2.

19 Ez azért érdekes, mert véleményem szerint a diktatórikus rendszerekben a zene irányítását kétféleképpen tudják megoldani. Az egyik módszer a rendszer szempontjából károsnak ítélt zenék tiltása. Nevezhetjük ezt passzív módszernek, amikor a hatalom az alkotás helyett arra összpontosít, hogy a már meglévő zenéket cenzúrázza. Célja, hogy a saját ideológiájától idegen elemeket távol tartsa az emberektől. A másik módszer az aktív felhasználás, amikor a rendszer maga is létrehoz zenei produktumokat (vagy módosítja, egyben legitimizálja a meglévőket) azzal a céllal, hogy a politikai agitáció eszközeként felhasználhassa őket. Egy politikai rendszer ideológiájáról legalább annyit megtudhatunk azáltal, hogy mit tilt, mint azokból a kulturális termékekből, amelyeket ő maga állít elő.

20 Megjegyzendő, hogy már 1955-ben megjelent egy cikk a *Világ Ifjúsága* című folyóiratban, mely óvatosságot nyitott a jazz felé. Erről ld. később.

21 „Szükség van jó dzsesszre. Egy érdekes szovjet vélemény”, *Élet és Irodalom* V/14. (1961. április 12.), 12.

országokban. A harmadik fontos fordulat Benny Goodman 1962-es turnéja a Szovjetunióban.²² Ezzel teljes mértékben elismerték a jazzt, és ennek következtében Magyarországon is szabad utat kapott a műfaj. (NB. a Szovjetunióban már korábban is megengedőbbek voltak, Magyarországgal ellentétben.)

Bár, mint láttuk, már a hatvanas évek elején javult a jazz megítélése hazánkban, az igazi fordulat az első jazzklub megalakulása volt. 1962 májusában „A korszerű tánczene és jazz problémái Magyarországon” címmel összefoglaló jelentés készült az MSZMP részére. Szerzője megállapítja, hogy az SZKP XXII. kongresszusa óta jelentős változások következtek be a kulturális élet területén, ám a magyar szervezetek (rádió, ORI, Országos Szórakoztatózenei Központ stb.) elavult működési mechanizmusa miatt nem változott a könnyűzene és a jazz hazai megítélése. Figyelmeztet arra, hogy más szocialista országok mennyivel előrébb tartanak már a jazzélet vonatkozásában, és kéri, hogy a kultúrpolitikai osztály gondolja végig, miért tartják még mindig dekadensnek, kozmopolitának és kapitalistának ezt a műfajt.²³ A jelentést követő vizsgálat nyomán az 1962. október 2-i KISZ-tanácskozáson bejelentik a Budapesti Ifjúsági Jazzklub megalapítását, amely három hétre rá meg is nyílt a Dália presszóban. Kertész Kornél, a klub vezetője egy olyan kulturális műhelyt szeretett volna kialakítani, ahol a „szocialista normáknak” megfelelően lehet jazzt játszani és hallgatni, nem pedig zenés szórakozóhelyet vagy amerikai stílusú jazzklubot. Talán a szocialista norma része volt, hogy az eredeti eksztatikus jazz-zel ellentétben Kertész a koncertek alatt teljes csendet követelt. A Dália 1964 áprilisában bezárt, ugyanis a fiatalokat egyre inkább a beatzene kötötte le,²⁴ de a klub nem szűnt meg teljesen, és más helyekre költözve tovább élt. Rövid ideig tartó működése ellenére fontos szerepet töltött be a magyarországi jazz történetében, hiszen a klubban tartott jazztörténeti előadások, lemezbemutatók és időszak kiadványa (Ifjúsági Jazz Klub Híradója) révén elérte, hogy a közönség ne szórakoztató tánczeneként, hanem egy magasabb szintű művészetként tekintsen a jazzre.²⁵ Emellett bekapcsolta a hazai jazzéletet a nemzetközi vérkeringésbe, és előkészítette a Bartók Béla Zeneművészeti Szakiskola jazz-tanszakának létrejöttét. A Budapesti Ifjúsá-

22 „A jazz nagykövetei” (Jazz Ambassadors) sorozatot az Egyesült Államok Adam Clayton Powell Jr. ötlete nyomán indította be, aki szerint nem szimfonikus zenekarokat és balettegyütteseket kellene nemzetközi turnékra küldeni, hanem igazi amerikai zenét, jazzt. A szovjet propaganda az Egyesült Államokat kulturálisan primitív nemzetnek állította be, így a program célja az volt, hogy bebizonyítsák ennek ellenkezőjét. A jazzt a *New York Times* egyik 1955-ös szalagcíme az ország „titkos hangzó fegyverének” nevezte. (A cikket Felix Belair Jr. írta, és 1955. november 6-án jelent meg.)

23 Szeverényi Erzsébet: „A Dália. Magyar jazz 1962–1964”. In: Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1980*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 1980, 335–343.

24 Simon szerint a megengedőbb környezet sem volt már olyan vonzó. Simon Géza Gábor: *Magyar jazz-történet*. Budapest: Magyar Jazzkutató Társaság, 1999, 155. A jazztól a beat felé fordulást jelzi az, hogy 1963-ban a fővárosi Sportcsarnokban az Illés-együttes rajongói ledobálták a Benkó Dixieland Bandet a színpadról. Emiatt az Illés-együttest egy évre eltiltották a KISZ-rendezvényeken való fellépéstől.

25 Retkes Attila: „A modern magyar jazz születése (1962–1964)”, *Gramophone* XVII/2. (2012), 64.

gi Jazzklub hetenként egyszer jelentkezett műsorral, valamint a Rádió és a Televízió is rendszeresen sugározott jazzadásokat ekkoriban.²⁶

A fordulat előkészítésében azonban nemcsak a fentebb említetteknek volt nagy szerepük, hanem a sajtónak is, melyben figyelemmel követhetjük, hogyan válik a jazz megtúrt műfajból elfogadottá, s amely a nyilvánosság erejével formálhatta az emberek véleményét e kérdésben.

A jazz a magyar sajtóban

Populáris zenére szakosodott újság egészen 1982-ig nem volt Magyarországon. 1982 némi fordulatot hoz, ekkortól jelenik meg a *Jazz* című folyóirat, illetve ez év novemberében adják ki az első pop-rock szaklapot *Poptika* címmel, bár ennek egyetlen száma jelent csak meg.²⁷ Zenei folyóiratokból nem volt hiány, sőt példa nélkül álló, hogy egy kis országban ilyen bőséges választéka legyen a zenei folyóiratoknak, ugyanakkor, bár a tömegeknek lett volna rá igénye, populáris zenével foglalkozó lap korábban nem létezett.²⁸ Az egyetlen kivétel az 1962-től működő Ifjúsági Jazzklub időszaki kiadványa, az *Ifjúsági Jazz Klub Híradója* volt, mely 1963 januárjától áprilisáig négy számot ért meg. Ez volt a magyar jazz első lapja, és mint ilyen, az első könnyűzenei újság.²⁹

A sajtóban megjelenő, jazzel kapcsolatos cikkek áttekintését két 1956 előtti írással kezdjük, mert így jobban láthatóvá válik, honnan hová jutott a jazzel kapcsolatos diskurzus. Nyéki László, az ELTE egyik hallgatója a DISZ újságjában, a *Szabad Ifjúságban* 1953-ban „Mi szükségünk az amerikai jazzra?” címmel nyílt levélben kelt ki az amerikai jazz ellen.³⁰ A levél jól tükrözi a rendszer véleményét is. Nyéki problémásnak találta, hogy a Számviteli Főiskola október 31-i műsoros táncestjén a zenekar „állandóan vad, amerikai jazzszámokat játszott”, miközben egyetlenegy tangó vagy keringő sem hangzott el. Ez Nyéki szerint helytelen, hiszen harc folyik a jampecek és a kozmopolitizmus minden megnyilvánulása ellen, és ennek a tánczenében is meg kellene jelennie. A szerző rossznak és ízléstelennek titulálja ezeket a zenéket, melyeket a rendezőségnek be kellett volna tiltania. Különösen tűrhetetlennek tartja ezt annak fényében, hogy számtalan jó szovjet, csehszlovák és magyar táncdal létezik, mi szükség van akkor erre a zenére? Rövid levelét azzal fejezi be, hogy a Zenészek Szakszervezetének felül kellene vizsgálnia azt, hogy milyen zenékkal szórakoztatják az embereket, és fel kell vennie a harcot az amerikai jazz terjedésével szemben.

Két évvel később, még Kádár hatalomra kerülése előtt a *Világ Ifjúsága* című folyóirat 1955. május-júniusi számában megjelent egy cikk, amely már egy óvatos nyitás az afrikai zene és egyben a jazz felé. Sydney Finkelstein, amerikai marxista

26 Szeverényi: i. m., 342.

27 Breuer János: *Negyven év magyar zenekultúrája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1985, 368.

28 Uott, 368–369.

29 Ez a klub tagjait megcélzó, belső terjesztésű lap volt, Breuer feltehetőleg ezért datálja az első könnyűzenei lap megjelenését 1982-re.

30 Nyéki László: „Mi szükségünk az amerikai jazzra?”, *Szabad Ifjúság* IV/271. (1953. november 19.), 2.

esztéta az „Afrika és a világ zenéje” című cikkében megállapítja, hogy az afrikai zenei örökség már most a világ zenéjének szerves részévé vált a spirituálé, blues, ragtime és kubai rumba révén, sőt klasszikus zeneszerzők is felhasználnak afrikai eredetű zenei elemeket, mint például Gershwin, Copland és Dvořák. Az írás végén közvetve szó esik a jazzról is.³¹

1958 novemberében Komornik Ferenc Tóth Zoltán jazz-zenekaráról írt egy rövid cikket a *Magyar Ifjúság*ba, amelyben hangot ad annak, hogy szükség van a jazz iránt is fogékony fiatal zenészekre.³² Megemlíti továbbá, hogy egy előző évi meghallgatás során az Országos Filharmónia kategorizáló bizottsága kifogásolta a zenekarnál, hogy nem játszanak rock and rollt, holott a közönség ezt igényelné. Pár évvel korábban, az ötvenes évek elején Maróthy a korszellemnek megfelelően még olyan írásokat közölt, melyek nagyon erősen támadták a jazzt, 1958-ban viszont már olyan cikk jelenik meg, amelyben nyíltan kimondják, hogy szükség van jazzzenészekre.³³ Ezt az enyhülés első jelei egyikének vehetjük. (Bár a hatalom ekkor még ellenezte a jazzt, de az a tény, hogy valaki publikálhatott már ilyen cikket, jelzésértékű.) A másik meglepő mozzanat, hogy az Országos Filharmónia a rock and rollt kérte számon a zenekaron, azaz nemhogy tiltották, hanem kifejezetten elvárták volna tőlük, hogy ilyen számokat is játsszanak.

A *Magyar Ifjúság* 1959. áprilisi számaiban több jazzel kapcsolatos hír és cikk is megjelent. Az egyik az Astoria Grillben megrendezett jazzbemutatóról tudósít, ahol a legkiválóbb pesti zenészek adtak ízelítőt „az igazi jazz művészetéből”. Az író megjegyzi, hogy ezek a kiváló képzettségű emberek nem kapnak kellő helyet az előadói pódiumon, és reményét fejezi ki, hogy a bemutatónak lesz folytatása. A másik hír, hogy a leningrádi Gorkij-kultúrházban jazzklub alakult a városi Komszomol segítségével. Ez jelzi, hogy a szovjet hatalom legitimálta a jazzt, és – szó szerint is – helyet adott neki.³⁴ Az április 30-i szám jazz rovata azon kívül, hogy egy rendkívül rövid Louis Armstrong-interjút közöl, közreadja Michael Gold amerikai kommunista író az Amerikai Kommunista Párt lapjába, a *The Worker*be írt cikkének kivonatát, melyben Gold síkraszáll a jazz elfogadásáért, mert eszközt lát benne a fiatalok zenei művelésére.³⁵

Az *Élet és Irodalom* korábban már említett 1961-es Utyeszov-cikkét Finkelstein „A dzsessz. – Nemzeti kifejezőmód, vagy nemzetközi népzene” című cikke követte, mely a *Valóság* 1961. évi számában jelent meg.³⁶ Finkelstein szintén ír arról, hogy a jazz egyre kifinomultabbá válik. A cikk gyakorlatilag Francis Newton *The Jazz Scene* című könyvének recenziója, és bár tartalmaz érdekes állításokat, a tartalmánál fontosabb maga a tény, hogy az írás megjelenhetett a magyar sajtóban. En-

31 Sidney Finkelstein: „Afrika és a világ zenéje”, *Világ Ifjúsága* IX/5–6. (1955. május-június), 35.

32 Komornik Ferenc: „A 'háromgarasos' jazz-zenekar”, *Magyar Ifjúság* II/46. (1958. november 15.), 4.

33 Ld. Maróthy János: „Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata”, *Új Zenei Szemle* IV/5. (1953. május), 17.

34 „Jazz. Astoria-zene”, *Magyar Ifjúság* III/16. (1959. április 18.), 6.

35 „Jazz”, *Magyar Ifjúság* III/18. (1959. április 30.), 6.

36 Sydney Finkelstein: „A dzsessz. – Nemzeti kifejezőmód, vagy nemzetközi népzene”, *Valóság* IV/1. (1961. január), 42–51.

nél jóval jelentősebb az 1962. évi *Valóság*ban megjelent „A dzsesszről” című cikk Pernye András tollából. Pernye idézi az ellenzők véleményét, akik szerint Európa „'lefeküdt' az amerikai maszlagnak és igen szorgalmasan szedi az 'import-ópiomot'”, amely erkölcsi fertőbe taszítja az embert.³⁷ Rámutat arra, hogy a jazz fokozatosan elszakad a tánczenétől, és a „magasabbrendű táncszerűség” feltehetőleg ugyanúgy ki fog alakulni, mint ahogy a menüett esetében is megtörtént. Azzal, hogy a jazz elszakad a „tánc kíséret alacsonyrendű szerepétől”, valószínűleg csökkenni fog a közönsége is, de ez természetes, „hiszen a szórakozásra vágyó emberek száma mindig jóval meghaladja a zenei élményre vágyók mennyiségét.”³⁸ Sőt az is előfordulhat, hogy a jazz fejlődése igényesebb tánczenét von majd maga után. A tanulmány végéhez közeledve így ír:

Ma már azonban teljesen nyilvánvaló, hogy a dzsesszhez nem „alászállani” kell, nem a „komoly zene” egyetemi katedrájáról kell „leszállni” a lokálok és mulatók világába, nem elhangolt, idézőjeles „karakterképeket” kell méríteni a dzsesszből, nem fanyar ironiával kell „beiktatni” annak stílárís elemeit –, hanem egészében véve, önállóan kell elismerni és gyökerében, lényegében megragadni, elsajátítani, és így megvalósítani valamiféle új stílust. A fenti műzenei példák ... a különféle muzsikák „békés egymás mellett élés”-ét illusztrálják, hogy arról adjanak számot: lehetetlen észre nem venni, hogy lábunk alatt, mindennapi életünk szerves, organikus részeként egy hatalmas kultúra „tenyészik”, terjed és hódít, még akkor is, ha ezt a kultúrát a „komoly zene” képzel magaslátából egyszerűen „könnyűzenének” deklaráljuk.”³⁹

Pernye határozottan arra az álláspontra helyezkedik, hogy a jazz már kifinomult művészetté vált, amely minőségét tekintve nagyon közel áll a komolyzenéhez. Figyelemre méltó érvelés abban az időben, amikor a jazz szerepét a hatalom abban látta, hogy hidat képezzen a könnyű- és a komolyzene között.

Említésre méltó még, hogy 1962-ben a műfajról a *Parlando* hasábjain vita alakult ki, melyet Nagy Pál „Beszéljünk a JAZZ-ról” című cikke indított el. A cikk a jazz mellett foglal állást. Pernyéhez hasonlóan Nagy is hangsúlyozza a jazz fejlődésének sajátosságait: ahogy elszakadt a tánczenétől (lásd a bigbandek korában kialakult koncertező irányt), létrejött a szimfonikus jazz, és ahogy a modern időszakban a jazz, különösen a combók kamarazenei törekvésein keresztül (Modern Jazz Quartett, Brubeck Quartett stb.), már egyenesen a legújabb komolyzenei irányzatokkal együtt keresi az új harmóniai és melodikai kifejezéseket, felhasználva a komolyzene formagazdagságát (például Brubeck: Prelúdium és fuga bop-témára), és hatást gyakorolva a komolyzenére (Debussy: *Golliwogg's Cake-Walk*, Copland: *Klarinétkoncert*, Hindemith: *Suite für Klavier*, Stravinsky: *A katona története*, *Ebony concerto* stb.). Idézi Yehudi Menuhint, aki szerint a jazz „a XX. század nemzetközi, szintetikus, élő népzeneje”.⁴⁰ Hangot ad annak, hogy bár a jazz „törekvé-

37 Pernye András: „A dzsesszről”, *Valóság* V/3. (1962. március), 59.

38 Uott, 68.

39 Uott, 69.

40 Nagy Pál: „Beszéljünk a jazz-ról”, *Parlando* IV/1. (1962. január), 9. E sajtóvitáról és a jazznek az ifjúság esztétikai nevelésében betöltött szerepéről ld. még: Ignác Ádám: „Propagated, Permitted or Prohibited?” →

seit és stílusait vizsgálva, önálló, koncert-jellegű, saját formanyelvvel bíró zenei irány, melyre a modern komoly zenéhez hasonló formai és harmóniai törekvések a jellemzők”,⁴¹ mint a poliritmika és atonalitás, sokan mégis lenézik. Nagy szerint megoldást jelentene erre, ha informálnák az embereket: meg kell ismertetni velük a jazz történetét, a nagy jazzművészeket, promotálni kellene a jazzkoncerteket. Szorgalmazza jazzklubok létrehozását, fiatal tehetségek segítségét, jazzfelvételek megjelentetését. Példaként hozza Lengyelországot, ahol már van jazzel foglalkozó folyóirat, valamint Csehszlovákiát, ahol jazz-hanglemezeket adnak ki. Mindezt az utolsó két mondat legitimálja: „Befejezésül még ennyit: azt olvastam, hogy a Szovjetunióban meghívták a jazz 'Nagy Öregét', Louis Armstrongot és zenekarát. Az az érzésem, szovjet barátaink ismét megelőzték minket...”⁴²

Aszalósné Bezzegh Tünde a következő számban megjelent válaszcikkében fejt ki ellenvéleményét.⁴³ Aszalósné szerint a jazz azzal, hogy üzlet lett, kommersz áruvá vált és elveszítette népzenei-esztétikai értékét, így ahelyett, hogy igazságokat mondana ki, csupán kiszolgálja a szórakozni vágyó emberek igényeit. Véleménye szerint a jazz nem tartalmaz harmóniai és formai újdonságokat, a világhírű jazzjátékosok – itt Louis Armstrongot hozza példának – pedig inkább elkápráztatnak, ahelyett, hogy esztétikai élvezetet nyújtanának. Vélekedése háttérében a komolyzene felsőbbrendűségének eszméje áll:

Kultúrforradalmunk célkitűzései igen magasztosak. A dolgozó nép tulajdonává kell tennünk a komoly zenét. „Legyen a zene mindenkié”, de ma még ott tartunk, hogy slágerlemezeink hihetetlenül népszerűek és a tánczene- és jazzőrület széles tömegeket vonz, különösen ifjúságunk körében.⁴⁴

Ezzel a hivatalos szocialista kultúrpolitikai ideológiát visszhangozza, amely a komolyzenét preferálta a populáris zenével szemben. „Nem értek egyet a cikkíróval abban, hogy a jazz-zenét propagáljuk! Kulturális céljaink éppen ellenkező irányúak.”⁴⁵

Németh Rudolf „Hozzászólás Aszalósné cikkéhez” című írásában felhívja Aszalósné figyelmét arra, hogy a jazz- és a tánczene nem ugyanaz.⁴⁶ Míg Aszalósné gyakorlatilag elveti a jazzt, és a komolyzenét élteti, Németh arra helyezi a hangsúlyt, hogy neveljenek olyan embereket, akik képesek különbséget tenni jó és rossz zene között. Ugyanebben a számban Harmath Lászlónak is megjelent egy cikke „A jazz-

State Strategies to Control Musical Entertainment in the First Two Decades of Socialist Hungary”. In: Ewa Mazierska (szerk.): *Popular Music in Eastern Europe. Breaking the Cold War Paradigm*. London: Palgrave Macmillan, 2016, 31–49.

41 Nagy: i. m., 10.

42 Uott

43 Aszalósné Bezzegh Tünde: „Hozzászólás Nagy Pál Jazz-cikkéhez”, *Parlando* IV/2. (1962. február), 11–12.

44 Uott, 12.

45 Uott

46 „Tehát nem szabad egyformán elvetnünk a tánczenét és a jazzt, mert a jazz sokkal igazabb, eredetibb zene, mint a tánczene és olyan magaslatra emelkedett, mint Gershwin zenéjében.” Németh Rudolf: „Hozzászólás Aszalósné cikkéhez”, *Parlando* V/4 (1962. április), 13.

ről” címmel, amely szintén Aszalósné cikkére válaszol. Harmath felhívja a figyelmet, hogy a jazzről nem tudomást venni annyi, mint homokba dugni a fejünket, hiszen már a szocialista országokban is foglalkoznak ezzel a kérdéssel, nem is kevesen. Nála is előjön az a motívum, miszerint a jazz kapu lehet a komolyzene felé. „Nem kell félteni a komoly zenét a jazz-től! Egyre többen lesznek – és főleg a fiatalok köréből –, akik a XX. század modern zenéjét vallják magukénak. Ezeket a fiatalokat nem hogy elvonja a jazz zene, hanem inkább megszerzi a komoly, modern zene számára.”⁴⁷ Felhívja a figyelmet, hogy a Zeneművészeti Főiskola hallgatói és tanárai között is vannak, akik szeretik ezt a műfajt. Harmath csehszlovák tapasztalatait megosztva elmondja, hogy ott már komolyan foglalkoznak a jazzel, olyannyira, hogy Karlovy Varyban jazzfesztivált rendeznek 1962 májusában, és a csehszlovák tánczenészek is foglalkoznak a műfajjal. Hozzászólását ezzel zárja:

Ne féltsük tehát a jazztól a komoly zenét. Tisztában vagyunk a komoly zene hivatásával. Úgy érzem, senki sem akarja azt, hogy a komoly zene rovására bármi is történjék, de azzal is tisztában kell lennünk, hogy a XX. század embereit a modern zene, és ezen belül a jazz zene is foglalkoztatja. Nem maradhatunk tehát le ebben a műfajban sem, mert – mint már az előbbieken is idéztem – ennek komoly következményei máris mutatkoznak.⁴⁸

A fenti, sajtóból vett anyagok is mutatják, hogy a cikkírók egyre bátrabban foglaltak állást a jazz mellett. Ennek az is lehet a hátterében, hogy – amint Ignác Ádám „A populáris zene megítélésének változásai a kádári Magyarország ifjúsági sajtójában – az első 15 év (1957–1972)” című tanulmányában megemlíti – a hatvanas években, a hruscsovi olvadás idején, több szocialista országgal egyetemben Magyarországon is enyhült a nyomtatott sajtó feletti ellenőrzés, melynek következtében a lapok nagyobb mozgásteret nyertek; időnként dacoltak a felülről jövő ideológiai irányelvekkel, és nyitottak a nyugati kultúra felé.⁴⁹ Az ötvenes-hatvanas évek fordulóján a szocialista országokban folyamatosan engedékenyebbé váló kultúrpolitikát követően a jazz a hazai nyomtatott sajtóban is egyre nagyobb teret kapott. Mindazonáltal a KISZ-hez kötődő ifjúsági sajtó a Kádár-éra első éveiben (egyetlen kivételt leszámítva, lásd Komornik cikkét⁵⁰) nem foglalkozott a nyugati zenével. Ahogy Ignác írja, „a hallgatás-elhallgatás módszerével igyekezett olvasótáborát távol tartani a párthoz hasonlóan ekkor még általa is károsnak vélt és megvetett populáris irányzatoktól.”⁵¹ Ignác ugyanakkor arra is rámutat, hogy a jazz 1962–1964 körül olyannyira a figyelem középpontjába került, hogy a komolyzenét szinte lesöpörte az asztalról.⁵²

47 Harmath László: „A jazz-ről (Hozzászólás)”, *Parlando* IV/4. (1962. április), 12.

48 Uott

49 Ignác Ádám: „A populáris zene megítélésének változásai a kádári Magyarország ifjúsági sajtójában – az első 15 év (1957–1972)”, *Médiakutató* 2013. tél, 8.

50 Komornik: i. m., 4.

51 Uott, 10.

52 Később, 1964 táján a beatzene ugyanezt tette a jazzel. Uott, 11. Talán azért is söpörhette le a jazzt a beat, mert, ahogy Szeverényi írja, a jazznek sosem volt célja a tömegzenei funkció betöltése. Szeverényi: →

Változások a jazz megítélésében

Összegezve az eddigieket, hadd mutassam be, hogyan és miért változott a kommunisták véleménye a jazzről világszerte és hazánkban. A jazz negatív megítélésének két oka volt: egy történeti/ideológiai és egy esztétikai/emocionális jellegű.

Gonda János a jazzélet hiányát az európai szocialista országokban két történeti okra vezette vissza, s ezek közül az egyik a jazz téves megítélése, a másik pedig a jazz-hagyomány, a két világháború között a jazz (a klasszikus jazz, blues és swing) művelésének hiánya.⁵³ Ahogyan a korábbi fejezetekben bemutattam, párhuzamosan azzal, ahogy a műfaj eredete és pontos meghatározása tisztázódott, változott a jazzel kapcsolatban a kommunista rezsim álláspontja is. „...egy-egy időszakban a marxizmus nevében sommásan elmarasztalták a dzsesszt vagy a modern társasági táncot, mondván, hogy ezek mindenesztül a polgárságnak, sőt a rothadó burzsoáziának ízlését hordozzák.” – írja Vitányi Iván, és kiemeli, hogy a marxista kritika megvizsgálja a zenei műfajok kialakulásának társadalmi gyökereit, megrajzolja fejlődéstörténetüket és ennek alapján próbálja meghatározni, mi a jó és mi a rossz, a hasznos és a káros.⁵⁴ Tehát amennyiben kiderül, hogy a jazz eredete tekintetében nem azonosítható az imperialista Egyesült Államokkal, akkor a jazz elleni egyik legfontosabb érv szűnik meg. Pontosan ez történt az 1950-es évek végén és a 60-as évek elején, amikor gyökeres fordulat következett be: nem csak hogy elfogadottá vált a jazz, a kommunisták gyakorlatilag majdhogynem kisajátították maguknak. A téves megítélés alapja az volt, hogy úgy tekintettek rá, mint az amerikai felső tízezer zenéjére, mint kapitalista-kozmpolitana zenei produktumra, és később, amikor rájöttek, hogy a jazz a fennálló társadalmi rend (tudniillik a kapitalizmus) ellenében jött létre, akkor a rezsim revidálta a nézetét.⁵⁵ Így, a kommunista ideológia szemszögéből nézve a jazz az elnyomott munkásosztály zenéje, tekintve, hogy az afroamerikai egy kiszolgáltató réteg volt akkoriban az Amerikai Egyesült Államokban.⁵⁶ Vitányi 1979-ben azt írja, hogy a jazz történetének szinte valamennyi kutatója hangsúlyozza, hogy eredetileg az elnyomott néger rabszolgák, majd a proletariátus zenéje volt.⁵⁷ Erdemes a nyelvezetet megfigyelni, hiszen a „proletár” és „burzsoá” szavak egyre inkább előtérbe kerülnek, szembeállítva Amerikát és a négereket, ezzel igazolva, miért elfogadható a jazz. Finkelsteinnél és Berendtnél még olyan szólások is megjelennek, mint „a lobogó szabadságvágy zenéje” és a „tiltakozás zenéje”,

A *Dália*, 341. Feltehetőleg Szeverényi azért is mondhatja ezt, mert Magyarországról hiányzott a klasszikus jazz, amely közelebb állt a tánchoz, és amely a tömegzenei funkciót úgy-ahogy betölthette volna. Nálunk a modern jazzt játszották, ami azonban sokkal koncertszerűbb, így a tömegeket kevésbé érdekli.

53 Gonda János: *Jazz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1979, 211–212.

54 Vitányi Iván: *A könnyű műfaj*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, 6.

55 Uott, 212.

56 Uott, 164.

57 Uott, 170.

mely „kikel a szociális, faji és szellemi megkülönböztetés ellen, a gyatra burzsoá erkölcs szabványai ellen”.⁵⁸ A jazz szinte már kommunista eszménykép lesz, amely harcol az osztályharcot fenntartó társadalom ellen.⁵⁹

Nemcsak a zene eredete fontos azonban, hanem annak hatása is. A szocialista országok mindig is büszkéek voltak arra, hogy zenéjük magasabb színvonalú, mint a kapitalista országoké, s ennek nyomán lenézték azokat a zenéket, melyek csupán szórakoztatnak, azoktól pedig egyenes féltek, amelyek eksztatikus állapotot idéznek elő, hiszen az extázis nem illett a szocialista embertípus eszméjéhez. Az MSZMP KB TKO írja a könnyűzene kapcsán 1958-ban:

De van a zenének arra is hatalma, hogy ezt a felszabadító, érzelmi lazító hatást éppen a központi idegrendszer kontrolljának megbénításában fejtsse ki. Ritmikai monotonía, riktó hanghatások, goromba idegizgalmak a primitív sámánoknak is jól bevált eszközei a révület, önkívületi és eksztatikus állapot előidézésére. Ebben a szerepében a zene az alkohollal és más narkotikumokkal egyenlő rangú hatóeszköz. Éppúgy megronthat egy társadalmat, idegállapotán, magatartásán támadva meg, mint amazok. Elég sokat idézett közhely az ilyenfajta „kulturával” élő társadalmakban a gengszterizmus, cinizmus és a nihilizmus terjedése, az ifjúság hedonista magatartása.⁶⁰

Vitányi Iván egy 1956-ban megjelent könyvből idézi a jazzt elutasítók véleményét:

A dzsessz a háború utáni társadalom egyes rétegei számára feledést, felelőtleniséget, kábítószert jelentett. Eleinte elsősorban a lokálok rafinált élvezeti közé tartozott. Azután iparcikké, tömegcikké és tömegmákonnyá vált. Csábítóereje éppen a közönségesben, a megszokottságban rejlik, abban, hogy a könnyebb ellenállás felé tör: nem kíván semmiféle szellemi erőfeszítést, kultúrát, műveltséget hallgatójától.⁶¹

Hátrányosan befolyásolta a jazz megítélését a szocialista országokban az is, hogy egészen 1961-ig összekeverték a szórakoztató és tánczenével, és nem tudták, hogy a jazznek van egy pódiumváltozata is.⁶² Végül szintén fontos oka volt a jazz 1960-as évek eleji elismerésének, hogy utat törhet a felsőbbrendűnek és igényesnek tartott komolyzene felé. Gonda a következőket írja:

Később a zeneszociológiai vizsgálatok is igazolták azt a nézetet, amely szerint a jazz – mivel periférikusan a könnyű és a kompozíciós zenével egyaránt érintkezik – hidat verhet a zene két részre szakadt világa között, és felkeltheti a kizárólag kommerciális zenéért rajongó fiatalság érdeklődését a klasszikus zene iránt.⁶³

58 Uott, 174.

59 „Bebizonyosodott, hogy se nem a ’kövérek zenéje’, se nem az ’imperializmus végvonaglásának terméke’, hanem jellegetesen proletár eredetű zene, amely a rabszolgaságból berrabszolgálóvá váló négerk és a fehér munkások közös sorsának, közös keserves munkájának kollektív érzésből fakadó zenei kifejezése.” Simon: *Magyar jazztörténet*, 147.

60 MOL M-KS 288. f. 33/1958 24. ó. e. 68.

61 Vitányi: i. m., 159.

62 Szeverényi Erzsébet: „A magyarországi jazz történetének kultúrpolitikai vonatkozásai. 1945–1958”. In: Berlász Melinda–Domokos Mária (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1979*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1979, 155.

63 Gonda: i. m., 213.

Ezzel a kérdéssel a Kádár-rendszer már korán találkozott, ahogy arról egy 1958-ból származó MSZMP KB APO jegyzőkönyv is tanúskodik:

A könnyűzene megszálottjaiból, vagy a kabaré rajongóiból sohasem lesznek a kamarazene, vagy a Divina Comédia élvezői. (A tétel azonban megfordítva érvényes.) A szórákkoztató műfajok csak nagyon ritkán jelentenek utat a nehezebb műfajokhoz. S mivel igen nagy azoknak a száma, akiknek zenei és irodalmi igénye ma még nem terjed túl az említett műfajokon, azt kell mintegy minimális célul kitűzni, hogy a szórákkoztatás ízlést és erkölcsöt ne romboljon, ne apelláljon az alantasabb ösztönökre, sőt igyekezzék nemelesebb érzelmeket felkelteni, egy olyan közérzést kialakítani szórákkozás közben az emberekben: hogy élni – hic et nunc – szép és jó.⁶⁴

Gonda úgy hivatkozik az 1956 és 1960 közötti magyarországi időszakra, mint a megtagadási stádiumra (szemben a két világháború közötti ismerkedési stádiummal),⁶⁵ Csatári pedig úgy utal az 1956–63 közötti évekre, mint amikor a jazz (és a rock and roll) művészileg és ideológiailag elfogadhatatlan volt.⁶⁶

Konklúzió

A jazz sorsa a külpolitikai tárgyalóasztalnál dőlt el, hiszen „a két társadalmi rendszer békés egymás mellett élésének” meghirdetése közvetetten a jazz elismeréséhez vezetett, „a szocializmushoz több út is vezet” elv pedig magyarázatot ad arra, hogy a különböző szocialista országokban miért állt más-más szinten a jazz elfogadása.⁶⁷

A megvizsgált anyagok alapján látható, hogy a jazz megítélése a szocialista diktatúrában szorosan összefüggött azzal, hogy éppen hol tartott az ideológia, és ilyen módon valóban „a szovjet elvek lakmusztesztje” volt. A műfaj megítélésében sokszor nem a szakmaiság volt a döntő, hanem a párt által diktált vélemény, és hasonlóképpen az esztétikai megítélés is általában a felülről jövő álláspontnak kívánt megfelelni, ahogyan az az idézett MSZMP-s dokumentumokból látható. Amikor a párt megengedőbb hangnemre váltott, ezt követte a szakma és a közvélemény is. Ahogy látható azonban, a szakma és közvélemény is hatással volt a

64 M-KS 288. f. 22/1958 9. ó. e. 43–44.

65 Szeverényi: *A magyarországi jazz történetének kultúrpolitikai vonatkozásai 1945–1958*, 153.

66 Csatári: *A Kádár-korszak könnyűzenei politikája*, 14.

67 Az enyhülést és desztalinizációs politikát az SZKP 1956. február 14–25-i XX. kongresszusa szentesítette, ahol a szovjet vezetők meghirdették a két társadalmi rendszer békés egymás mellett élésének elvét, valamint kimondták, hogy a szocializmushoz többféle úton lehet eljutni, és a szovjet út mechanikus másolása hibákhoz vezethet. Ez fontos lépcsőfoka volt annak az „erőziosi folyamatnak” (Kalmár), amely a Komintern VII. kongresszusára nyúlik vissza (1930-as évek második fele), ahol meghirdették a szövetségesekkel kiegyező népfrontpolitikát. Ugyan a kommunista vezetők azt bizonygatták, hogy ez a helyes megoldás, de ahogy Kalmár Melinda írja, ez „azt súgta, hogy a kapcsolat mégiscsak fenntartható a szűkebb és tágabb világ nem-kommunista csoportjaival is”, és ez „kikezdte a kommunista elmélet integritását, és visszafordíthatatlan erőziosi folyamatot indított el az ideológiában.” Kalmár Melinda: *Ennivaló és hozomány*. Budapest: Magvető, 1998, 15–16.

pártra, hiszen a zenei szakemberek véleményét és a tömegek igényeit nehezen lehetett volna figyelmen kívül hagyniuk. A kutatások alapján úgy tűnik, mintha a magyar kommunista vezetés nem kedvelte volna ezt a könnyűzenei műfajt, ám mivel a tömeg szerette, egyes amerikai marxista írók megengedően nyilatkoztak róla, sőt a mintának tartott Szovjetunió is elismerte, úgy döntöttek, hogy engedélyezik, amit a megfelelő ideológiával táltak.

A feldolgozott anyag alapján érdekes megfigyelni, hogy maga a jazz hogyan ment át a tiltott, túrt, támogatott fázisokon. Eleinte tiltották, mert kapitalista produktumnak tartották, később megtúrték ezt az „imperialista mételyt”, végül a műfaj történetére vonatkozó megállapítások revideálása után már támogatták az elnyomott munkásosztály által létrehozott zenét. A rendszer belső ellentmondásaira világít rá az, hogy a szocialista országokon belül e három fázis egyszerre volt jelen attól függően, melyik ország hol állt az ideológia gyakorlathoz való igazításában. A diktatúra enyhülésével („eróziós folyamat”) egyre nyitottabbá vált a rendszer arra, hogy több nyugati kultúrát fogadjon be, s ez a nyitás 1963 után tovább folytatódott. Meglepő ugyanakkor, hogy a liberálisabb kultúrpolitikájáról híres Kádár-rendszer a környező szocialista országokhoz képest későn nyitott kaput a jazznek.

ABSTRACT

RUDOLF GUSZTIN

CULTURAL POLICY AND DICTATORSHIP

The Assessment of Jazz in the Kádár Period of Consolidation (1956–1963)

The American genre jazz was present throughout the 20th century not only in Western countries, but in the communist Eastern region as well, challenging its leaders to make a statement about this imperialistic musical product. Examining the beginning of the Kádár-regime, the so called consolidation period (1956–1963) provides a chance to see what kind of ideological principles were laid down concerning popular music, and to see how they applied it in practice. While other studies talk about this topic mainly based on archival sources, this paper examines the story of the assessment of jazz through the press. This open forum shows the evolution of the acceptance of jazz, as from being a prohibited genre it became first tolerated, then later supported.

Rudolf Gusztin graduated in 2016 with an MA from the Musicology Department of the Liszt Academy of Music (Budapest), and in 2017 he also gained an MA degree in Music Education as a Teacher of Musicology. His research areas include 19th century and 20th century Hungarian music history and music theory. Since May 2016, he has been employed first as an academic administrator, later as a research assistant at the Department for Hungarian Music History (Institute of Musicology, RCH, HAS). He participates in the preparation and editing of the Department's series of critical editions and scholarly publications (Ferenc Erkel's Operas, *Műhelytanulmányok a 18. Század Zenetörténetéhez* [Studies for 18th Century Music History]) as well as in the Department's work of data processing and cataloguing of basic research for the 18th and 19th centuries. His research area has been enlarged with his planned PhD dissertation on the 19th century choral movement in Hungary.