

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LVII. évfolyam, 1. szám · 2019. 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 postaltalványon. 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 KOMLÓS KATALIN
Előadói stílusok történeti vizsgálata:
új diszciplína a zenetudományban?
- 13 The Historical Examination of Performance Styles:
A New Discipline in Musicology? (Abstract)

TANULMÁNY – ARTICLES

- 14 HORVÁTH PÁL
Énekesjátéktól a magyar operáig
A Béla futása előadásai, forrásai és változatai
- 30 From *Singspiel* to Hungarian Opera
Béla futása [Bélas Flucht]. Performances, Sources, and Drafts (Abstract)
- 31 BOZÓ PÉTER
„A Wagnernek megtiltani nem lehet...”
A zeneszerző fogadtatásának komolytalan aspektusai a Borsszem Jankóban
- 45 ‘For Wagner, It Cannot Be Forbidden...’
The Unserious Aspects of the Composer’s Reception in the Hungarian Satirical Magazine Borsszem Jankó (Abstract)
- 46 DALOS ANNA
Kodály szolmizál
A Kodály-módszer létrejöttének első időszakáról
- 55 Kodály and Solmization
On the First Period of the Creation of the Kodály-Method (Abstract)
- 56 SZABÓ FERENC JÁNOS
A magyar nemzeti hangtár létrehozására irányuló törekvések
(1908–2000) – 2. rész
- 67 The History of Efforts to Create a Hungarian National Sound Archive
(1908–2000) – *Part Two* (Abstract)
- 68 BRAUER-BENKE JÓZSEF
A cimbalom hangszertípus történetének forráskritikai elemzése
- 93 A Source Critical Analysis of the History of the Cimbalom (Abstract)

KÖZLEMÉNY – SHORT CONTRIBUTIONS

- 94 KOVÁCS ANDREA
De Ierusalem exeunt reliquiae
Egy körmeneti antifóna szövegváltozatai
- 100 De Ierusalem Exeunt Reliquiae
Textual Variants of a Processional Antiphon (Abstract)
- 101 LANTOS SZABÓ ISTVÁN
Passamezo vom Vngern
Egy vélhetően Bakfark Bálinthoz kapcsolható lantdarab és rekonstrukciója
- 111 Passamezo vom Vngern
On a Lute Piece Attributed to Bálint Bakfark and its Reconstruction (Abstract)
- 113 GOMBOS LÁSZLÓ
A „kiválasztott hölgy”
A megváltó nőiség szerepe Szokolay Sándor operáiban
- 120 The ‘Chosen Lady’
The Function of Redeeming Womanhood in Sándor Szokolay’s Operas (Abstract)

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:

25nka
Nemzeti Kulturális Alap



Magyar Tudományos Akadémia

ESSZÉ

Komlós Katalin

ELŐADÓI STÍLUSOK TÖRTÉNETI VIZSGÁLATA: ÚJ DISZCIPLÍNA A ZENETUDOMÁNYBAN?*

Az ember rengeteget tanul a tanítványaitól és volt tanítványaitól.

A Zeneakadémia Zenetudományi tanszékének egykori neveltje, ma a Sydney Egyetem művészeti fakultásának professzora és dékánja, Fábíán Somorjay Dorottya négy évvel ezelőtt megjelent, úttörő jelentőségű könyve¹ új gondolatokat és kérdéseket ébresztett bennem. A fiatal generáció részéről a témavezetéssel legutóbb DLA-fokozatot nyert hegedűművész, Bálint Angéla disszertációja (*Előadói kreativitás és interpretáció a hegedűjátékban a 18. század végén és a 19. század elején*) informált a mai muzsikuskok örömtelien tágas és felelősségteljes szemléletéről. Számomra különösen fontos az előadó véleménye, hiszen a megszólaltatás az ő kezében van, mi, írástudók csak asszisztálunk hozzá. (Zárójelben jegyzem meg, hogy ez az egymást kiegészítő előadói/kutatói kettősség a művészeti doktorképzés lényege.)

Értekezésének Bevezetésében Bálint Angéla így teszi fel a kérdést: „Voltaképpen mi az előadó szerepe, felelőssége, milyen feladatot kell teljesítenie, milyen lehetőségek állnak rendelkezésére, mely területeken élvez szabadságot egy zene-mű megformálása alkalmával?” Nagyra értekelem, hogy a munka Összegzés fejezete sem tetszeleg bölcs válaszok megadásával, hanem ismét kérdést tesz fel: „Hogyan tudunk interakcióba lépni a művel?” Igen, pontosan ez a kérdés. Hogyan tudunk interakcióba lépni a művel.

Mielőtt belefognék lényegi mondandóm kifejtésébe, szeretném felhívni az olvasó figyelmét egy 2018-ban megjelent CD-felvételre, nevezetesen J. S. Bach *Goldberg-variációinak* előadására a 27 esztendő s dél-koreai pianista, Ji Yong Kim tolmácsolásában. A zongorázás szédületes irama, extatikus sodrása, szinte követhetetlen virtuozitása annyira rendkívüli, amennyire rendkívüli volt Bach fantáziájának eme megnyilvánulása 1741-ben. És nem ez-e az interpretáció („értelmezés”, „közvetítés”, „lefordítás”) feladata, hogy ezt a sokkírozó merészséget hangzó valóság-

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság XV. tudományos konferenciáján, 2018. október 12-én elhangzott megnyitó előadás írásos változata.

1 Dorottya Fabian: *A Musicology of Performance. Theory and Method Based on Bach's Solos for Violin*. Cambridge: Open Book Publishers, 2015

gá tegye? Az utóbbi időkben gyakran hallott panaszokat, miszerint kiveszett a világból a 19. századi nagy virtuózok csillagparádéja, ékesen cáfolja a koreai fiatalember produkciója. (A téma bemutatásának abszurdan lassú tempóját írjuk az ifjúi túlzások számlájára.) A sztárallűrök exhibicionizmusát sem kell már nélkülözünk: a tüskeshajú kínai zongorista, Lang Lang hollywoodi díszletekkel körített fellépései bámulatba ejtik a világot. És mielőtt rosszalló elfordulással nyugtáznánk az effélet, tegyük hozzá, hogy Lang Lang hasonlíthatatlan mesterének Nikolaus Harnoncourt-t tekintette. Elzarándokolt hozzá Salzkammergutba, ellenzós sapkája alól rajongással bámult az idős mesterre, mert tudta, hogy Mozart szellemét az ő személyiségéből és instrukcióiból fogja legjobban megérteni. Tökéletes együttműködésük eredménye a nagy mester, Harnoncourt halála előtt két évvel, 2014-ben született CD lett, amelyen két Mozart-zongoraversenyt szólaltatnak meg a Bécsi Filharmonikusok közreműködésével. Mondani sem kell, hogy a történet legalább annyit mond el Harnoncourt-ról, mint Lang Langról: evangéliumi példabeszédnek is beillik.

Az újkori virtuozitás – *mutatis mutandis* – a 19. század attitűdjéhez nyúl vissza: külsőségeiben mindenképpen, a művekhez való viszonyában részlegesen. A mai nemzetközi versenyek győztesének káprázatos technikai tudása messze felülmúlja az elmúlt fél évszázad átlagát, és bizonyos esetekben ez – úgy tűnik – jogosítványként is szolgál arra, hogy a játékos a stílust és a műalkotást a maga képére formálja. Ahogy a 20. század derekának és a II. világháborút követő évtizedeknek a kottahűséget, makulátlan Urtext-kiadások használatát előíró irányzata egyfajta visszahatás volt a korlátlan szabadságot megengedő sztárkultusszal szemben, úgy az előadói személyiség előtérbe kerülésének újabb divatja – mértékadó vélemények szerint – pezsdítően hathat az uniformizálódás veszélyének idején.

Ha a zenei interpretáció történetét a 19. századtól számítjuk, azaz attól az időszaktól, amikor a régebbi korok műveit kezdték elővenni és megszólaltatni, magam ebben a folyamatban két döntő történelmi pillanatot, mondhatnám vízvonalat látok. Az egyik a hangrögzítés megjelenése jó száz évvel ezelőtt, a másik Habsburg-Lotharingiai János főherceg leszármazottjának, Nikolaus Harnoncourt-nak a korszakalkotó elhatározása jó fél évszázaddal ezelőtt. Mindkettő új időszámítást hozott az európai kultúrtörténetbe. Kezdeném az utóbbival, bevezető gyanánt, mivel az előadóművészet tudományos vizsgálatának tárgyalása, ami írásom érdemi része lesz, a hangfelvételek repertoárjára fog épülni.

Történt tehát, hogy a Bécsi Szimfonikusok fiatal csellistája, Nikolaus Harnoncourt az 1960-as évek végén hirtelen elhatározásra jutott: nem kíván többé rutinszerű produkciók részese lenni. Otthagyta állását, mert két remekmű – Mozart nagy g-moll szimfóniája és a *Máté-passió* – előadása közben unalmat érzett. Tudta, nem engedheti meg magának, hogy fásultság vegyen erőt rajta a legnagyobb mesterművek megszólaltatása közben; nem hitte el, hogy ezek akár százszor ismételt előadása unalomba kell, hogy fulladjon. Abszolút eredeti gondolkodása, felfedező szenvedélye, ami minden járt út elvetésére és a zenélés valamennyi aspektusának nulláról való újrakezdésére ösztönözte, persze már jóval korábban berobbant Bécs kényelmesen konzervatív légkörébe. 1950 körül gambakvartettet alakított, meg-

szállottan vadászta a régi hangszereket, könyvtárnyi elfelejtett repertoárt kottázott le kézzel archívumok mélyén, szakadatlanul kísérletezett, és néhány hasonlóan vállalkozó szellemű szövetségessel 1953-ban megalapította a *Concentus Musicus Wien* együttest. Ez az év új fejezetet nyitott a zenei interpretáció történetében.

A döntés verte hullámok egyre szélesebb és viharosabb körökben gyűrűztek tovább. Néhány valódi előadónagyság mellett megjelentek a második vonalbeli – nem feltétlenül rossz szándékú – zenészek, akik szemfüles módon hangszert váltottak, beszerezték régi instrumentumok kópiáit, és úgy érezték, ezzel megtalálták a bölcsek követ: az *autentikus*, korhű előadás titkát. A „régizene” divattá, hamarosan pedig hatalmas üzletté vált.

Klasszikus történet: a korszakalkotó eszmét az alacsonyabb szinten működő kortársak és utódok aprópénzre váltják. Ettől azonban az eredeti gondolat nagysága és jelentősége mit sem változik.

A historikus szemlélet térhódításának egyik legfontosabb hozadéka a repertoár soha nem látott kibővülése volt, minden irányban és minden műfajban. Az úgynevezett „kánon” hatalmas területekkel folyamatosan növekszik ma is: mellőzött korszakok, nemzeti stílusok, különleges műfajok, korábban kismestereknek hitt jelentős komponisták kerülnek reflektorfénybe, ami jótékonyan módosítja a zenetörténet hagyományos erővonalait. Igazi forradalom volt ez az 1970-es, 1980-as években: ellentmondásaival együtt olyan vérfrissítés, amely sokkoló élményeivel felkavarta az interpretációs szokások állóvizét.

A nemzetközi szakma szóbeli és írásbeli csatározásaira reagálva a mindenkori *advocatus diaboli*, Richard Taruskin már az 1980-as években deklarálta, hogy éppenséggel a historikus szemlélet képviseli a modern gondolkodást, nem pedig a mai hangszerekkel élő „modern előadás”. Így érvelt *The Pastness of the Present and the Presence of the Past* című nevezetes tanulmányában:

A „modern előadás” és a „historikus előadás” közt érzett hasadás egészen a feje tetejére van állítva. Az utóbbi az igazán modern előadás – vagy ha úgy tetszik, a modern előadás *avantgárd* szárnya –, míg az előbbi egy korábbi, a 19. századtól örökölt stílus fokozatosan gyengülő túlélése, ami egyre inkább historikussá válik.²

Mindez ma már történelem. A historikus megközelítés stimuláló hatását bizonyítja, hogy legfontosabb elemei többé-kevésbé beépültek a mai hangszereken játszó művészek és együttesek interpretációiba is. Rendkívül egészséges folyamat ez: a különböző előadói elvek békés egymás mellett élése egyfajta pluralizmust hozott létre az előadóművészetben.

2 „The split that is usually drawn between ‘modern performance’ on the one hand and ‘historical performance’ on the other is quite topsy-turvy. It is the latter that is truly modern performance – or rather, if you like, the avant-garde wing or cutting edge of modern performance – while the former represents the progressively weakening survival of an earlier style, inherited from the nineteenth century, one that is fast becoming historical.” Richard Taruskin: „The Pastness of the Present and the Presence of the Past”. In: *Authenticity and Early Music*. Ed. Nicholas Kenyon. Oxford: Oxford University Press, 1988, 193.

A historikusok által preferált korhű előadói gyakorlat forrásainak, dokumentumainak a feltárásában segédkezet nyújtott a zenetudomány, ezáltal előadóművészet és muzikológia minden korábbinál közelebb került egymáshoz. Az ezredforduló körüli évekre ez a kapcsolat áthelyeződött a hangfelvételek elemzésére: részben a legrégebbi lemezfelvételek értékelésére, részben a mai napig született teljes hangzó anyag összehasonlító, számítógépes vizsgálatára. Elsőként talán az angol Clive Brown professzor és néhány kollégája hívta fel a figyelmet arra, hogy mivel a létező legkorábbi (1900 körüli) felvételek előadói nemritkán az 1850-es években kezdték pályafutásukat, és zenei neveltetésüket még 18. századi születésű szerzők (Spohr, Baillot stb.) pedagógiai munkái alapján kapták, ezért interpretációikból értékes tanulságokat vonhatunk le. Karl Reinecke, Adelina Patti, vagy a Klingler vonósnyégyes produkciói hangzó valósággá teszik a régmúltat az érdeklődő muzsikuss számára.³ (Itt jegyzem meg, hogy az utóbbi időkben több fiatal magyar kolléga is jelentős eredményeket könyvelhet el ezen a területen: Stachó László, Szabó Ferenc János és részben Zsovár Judit kutatásai és doktori munkái a nemzetközi szakirodalom ezen ágához csatlakoznak.)

A hangfelvételek összehasonlító elemzésében Anglia viszi a vezető szerepet, amit két jelentős kutatóközpont megalapításával erősítettek meg. A *Research Centre for the History and Analysis of Recorded Music* (CHARM) 2004-től, a *Research Centre for Musical Performance as Creative Practice* (CMPCP) pedig 2009-től segíti hangzó anyaggal, forrásokkal, és inspirációval a téma elkötelezettjeit. A projektbe Ausztrália is bekapcsolódott, így a vezető angol tudósok – Robert Philip, Daniel Leech-Wilkinson, Nicholas Cook és mások – mellett Fábián Dorottya neve is előkelő helyen szerepel a kutató specialisták és szerzők névsorában.

Hogy a zenei interpretáció pontos adatokra és megfogható tényekre alapozott tudományos vizsgálat tárgya lehessen, ahhoz az írott kottával egyenértékű, rögzített, mérhető és reprodukálható hangzó anyagra volt szükség. Ezt nyújtják a hangfelvételek. A módszer pedig adott a mindenható computertechnológia, a szoftverek lehetőségeinek köszönhetően. Az előadás minden paramétere – rubato, agogika, tempó, dinamika – halálpontosan mérhető és ábrázolható spektrogramok, grafikonok, bonyolult ábrák és diagramok segítségével. Egy-egy ilyen kötet vagy tanulmány átlapozásakor úgy érzi az ember, hogy informatikai szakkönyvet tart a kezében. Az illusztrációs anyag nélkülözhetetlen része természetesen a hangzó példák sokasága: tekintve, hogy az interneten már szinte minden lehetséges felvétel elérhető, a megfelelő audiolinkek megadásával és lejátszásával az olvasó nem csak látja, hanem hallja is a boncolásra kiválasztott interpretációt. Teljesen kompakt, minden igényt kielégítő szolgáltatás.

Az első ilyen módszerű áttekintések egyike Fábián Dorottya 2003-ban megjelent *Bach Performance Practice* kötete volt,⁴ amely a passiók, a *Brandenburgi versenye*k,

3 Brown professzor számtalan egykori felvétellel illusztrálta mondandóját a manchesteri Royal Northern College of Music „Mozart’s Chamber Music with Piano” című konferenciáján 2008. január 9-én.

4 Dorottya Fabian: *Bach Performance Practice, 1945–1975. A Comprehensive Review of Sound Recordings and Literature*. Aldershot: Ashgate, 2003

és a *Goldberg-variációk* 1945 és 1975 között készült felvételeinek összehasonlító vizsgálatát tartalmazta. (Akkor még CD-melléklettel.) Még korszerűbb módszerek és újabb óriási munka bevetésével született meg 2015-ben az a kötet, amely Bach szólóhegedűre írt partitáinak és szonátainak összesen 40, az utóbbi harminc évben rögzített felvételét veti össze, az előadás minden lehetséges aspektusára kiterjedő részletességgel.⁵

Mondani sem kell, hogy ezeknek a Bach-interpretációt széleskörűen átvilágító analíziseknek a mindenkori viszonyítási pontja a historizmus vízvázalasztója: a „historically informed performance” (HIP), azaz „historikus előadói gyakorlat” követtőinek Bach-képe a mai hangszereken játszó „hagyományos” táborával szemben. Mint már jeleztem – és ezt az odafigyelők tudományos vizsgálatok nélkül is érzékelik – ez a „szemben” ma már inkább „mellett”: a történeti szemlélet immár nem bénító, hanem éppenséggel felszabadító hatása konkrétan megnyilvánul a mai előadóművészet egészében. Fábíán Dorottya Bach-hegedűszólókat felvonultató se-regszemléjének konklúziója megnyugtatóan és világosan fogalmazza meg a lényegget, amely röviden így foglalható össze: J. S. Bach szóló hegedűműveinek újabb felvételei közt a legizgalmasabbak és legújzerűbbek a modern hangszeren játszó, de a historikus megközelítés által alapvetően inspirált művészek produkciói.

Az előadói stílusok történetének hangfelvételekre alapozott vizsgálata a konkrét repertoárok fókuszba állításán túl jelentős új és általános érvényű felismeréseket hozott. „Music as Performance” az alcíme Nicholas Cook nemrég megjelent vastos kötetének,⁶ amely magyarul leginkább így értelmezhető: a zene mint hangzó előadás. Az interpretáció prioritásának ezt a merész kijelentését a téma talán legismertebb specialistája, Daniel Leech-Wilkinson így fogalmazta meg tíz évvel ezelőtt:

A hangfelvételek megmutatják, hogy a zene, amiről azt gondoljuk hogy bensőségesen ismerjük, egész másképp szólt a múltban. Ha a zene másképpen szól, akkor *más is*, mert a jelentése nagyon nagy mértékben a megszólalástól függ. [...] Amikor az előadás megváltozik, a zene változik meg.⁷

Leech-Wilkinson itt és más megnyilatkozásaiban is elgondolkodtat azon, hogy egy-egy legendás felvételeiről ismert, nagy előadó-személyiség a maga képére formálhatja magát a szerzői életművet. Példának hozza Dietrich Fischer-Dieskau Schubert-képét, amelynek a komolyságát és pszichológiai mélységét a 20. századi hallgató azonosítja Schubert világával.⁸ Objektív megközelítés és nem mítoszrombolás azt feltételezni, hogy korábbi interpretációk korábbi hallgatói mást hallottak a Schubert-dalokban. Jim Samson hasonlóképpen kimutatta, hogy a 19. század végén – amikor

5 Uó: *A Musicology of Performance*

6 Nicholas Cook: *Beyond the Score. Music as Performance*. Oxford: Oxford University Press, 2013

7 „Recordings show us that music we think we know intimately sounded quite different in the past. When music sounds different it is different, because music’s meaning depends to a very important extent on its sound. ... When the performance changes, the music changes.” Daniel Leech-Wilkinson: „Recordings and histories of performance style”. In: *The Cambridge Companion to Recorded Music*. Ed. N. Cook, E. Clarke, D. J. Rink. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2009, 247.

8 Uott

a hangfelvételek elindultak – legalább négy különböző Chopin-szemlélet létezett, nemzeti alapon, és ezek világosan tükröződnek a korai hangfelvételeken.⁹

Az előadásmód alapvető karakterét tekintve Nicholas Cook különbséget tesz „strukturalista” és „retorikus” stílus között. Az előbbire külön címkét is gyárt „analytically informed practice” (AIP), azaz „analitikus megközelítésű előadás” néven. Az utóbbi kategóriába pedig nyilván a zenei jelentést, expresszív tartalmat közvetíteni kívánó, személyes interpretáció tartozik. Cook odáig megy, hogy a kottaképben a kifejezésnek pusztán a lehetőségét látja: a megvalósítás, az emocionális kommunikáció egészében az előadó terepuma. Így fogalmaz:

Végül is megállapíthatjuk, hogy a zene nem annyira az érzelmet testesíti meg, mint inkább a lehetőséget valamilyen érzelmi töltésű interpretáció, valójában az érzelmi töltésű interpretációk sokfélesége számára. [...] Ebből következik, hogy specifikus érzelmi jelentés nincs a zeneműbe foglalva, mert az előadásának kontextusaiból születik meg.¹⁰

A computertechnológiával végzett mérések és adatgyűjtések nagy része éppen az interpretáció kifejezésbeli összetevőit veszi górcső alá. Az időbeli komponensek (tempó, agogika, rubato), dinamikai árnyalások tudományosan egzakt kivetítése szolgáltatja az alapot a különböző előadások, előadói stílusok összehasonlításához. 2014-ben ezekről a konkrét kutatásokról született tanulmánykötet *Expressiveness in Music Performance* címmel, a mai posztmodern szemléletnek megfelelően a klasszikus zenén kívül a jazz, a pop, és a népzene területét is bevonva a vizsgálódásokba.¹¹

So far so good, mondaná az angol. A zene tudásból és belső indíttatásból való megszólaltatása azonban nem számítógépes adatmérések kérdése. A téma egyik jeles képviselője, Robert Philip ezt pontosan látja, és anélkül hogy az új kutatási trendek létjogosultságát kétségbe vonná, egy londoni konferencia nyitó előadásában így érvelt:

Egy számítógép mérhet gyorsításokat és lassításokat, a hallgató számára azonban ezek más-más minőséget hordoznak. Egy gyorsítás hathat impulzívnak vagy kontrollálatlan; irányulhat konkrét célpont felé, vagy lehet veszélyesen vad. Tűnhet spontánnak vagy kiszámítottnak. Egy lassítást érzékelhetünk vontatottnak, megnyugtatónak, unalmasnak, fokozást keltőnek, csúcspontot célzóknak. Az ilyen hatások nem könnyen mérhetőek, de éppen ezek teremtik meg a történet narratíváját. [...] A tempó egyszerű lemérése csak kiindulópont ezek megértéséhez.¹²

9 Jim Samson: „Chopin, Fryderyk Franciszek”. In: *The New Grove Dictionary*, vol. 5 (2001), 724.

10 „We end up with the idea that music embodies not so much emotion as a potential for emotional interpretation, indeed for multiple emotional interpretations. ... It follows that specific emotional meaning is not inherent in the musical work but arises from the contexts of its interpretation.” Cook: i. m., 78–79.

11 *Expressiveness in Music Performance. Empirical Approaches across Styles and Cultures*. Ed. D. Fabian–R. Timmers–E. Schubert. Oxford: Oxford University Press, 2014

12 „A computer can measure accelerations and decelerations, but to the listener these have different qualities. An acceleration can seem impulsive, or uncontrolled, it can seem to be aiming precisely at a target, or to be dangerously wild. It can seem spontaneous or calculated. A deceleration can seem sluggish, calming, boring, cumulative, climactic. You can't easily measure such qualities, but they are what create

Ide tartozik az artikuláció és a tempó kapcsolata is, ami szintén azt bizonyítja, hogy végső fokon a hallgató percepciója a döntő, a számbeli adatok olykor csalóák lehetnek. A számítógépes kísérleti kutatásokat végző kollégák tapasztalata szerint a gazdagon artikulált, eseménydús előadásokat a hallgató gyorsabbnak véli, mint a kevésbé artikuláltakat, akkor is, ha a mérhető tempó azonos a kétfajta előadásban. (Tegyük hozzá, hogy Harnoncourt ezt már évtizedekkel ezelőtt megállapította, computeres mérések nélkül.¹³ Vagy ha a még távolabbi múlthoz fordulunk: a nagy pianista, Artur Schnabel szerint „adott zenét játszhatunk gyorsan vagy lassan is ugyanabban a tempóban”.)

A hangfelvételekre épülő összehasonlító elemzések értékelésének régóta vitás kérdése az az alapvető különbség, amely a technikailag rögzített és az élő előadás között van. Egy előadóművészt igazán a koncertpódiumon ismerünk meg: ehhez a közvetlen élményhez a lemezhallgatás nem mérhető. „Az interpretáció legemlékezetesebb momentumai mindig a maximális kockázatvállalás pillanataiban születnek meg”, nyilatkozta egyszer Harnoncourt. Ezek az érzelmi magasfeszültség pillanatai, ahol a kifejezés drámaian váratlan fordulata erős pszichés hatást kelt a hallgatóban. Ilyen hatást hangfelvétel nem tud elérni.

A számítógépes eszközökkel történő interpretáció-elemzés elkötelezettjei ezzel többé-kevésbé tisztában vannak; a zenei előadóművészet múltjának a szisztematikus feldolgozása azonban csak rögzített és reprodukálható előadások alapján lehetséges. A Bach-interpretáció történeti vizsgálata központi helyet foglal el a kurrens témák között, de tüzetes boncolás tárgya a régi és új Chopin-interpretáció (Jim Samson; Nicholas Cook), Alfred Cortot különleges rubato-előadásmódjának a megragadása (Daniel Leech-Wilkinson) és általában az expresszivitást célzó előadói eszközök számbavétele, korhoz kötöttsége és változása. Ezekből a nagy ívű felmérésekből kétségtelenül kirajzolódhatnak az interpretáció-történet bizonyos irányzatai, karakterisztikumai.

Más kérdés, hogy a kreatív fantáziából születő interpretáció rendkívül személyes és intim megnyilatkozás, amelynek az élve boncolásától magam kissé idegenkedem. A test fizikai működésének a mérésekkel vizsgálható rezdüléseivel szemben a lélekből és a szellemből táplálkozó, megfoghatatlan zenei alkotófolyamat más szférában történik.

A legújabb kutatások indítékai között valószínű az az ambíció is ott van, hogy a matematikai és természettudományos módszerek alkalmazásával a zenét is a „valóban” tudományos ágazatokhoz sorolhassuk. Jól mutatják ezt az idevágó publikációk proklamációszerűen megfogalmazott címei. Nicholas Cook 2010-ben megjelent tanulmányának alcíme: „Towards a musicology of recordings”.¹⁴ Fur-

the narrative of events... Simply measuring tempo is only a starting point for understanding these things.” Robert Philip: „Studying Recordings. The Evolution of a Discipline” – plenáris előadás az RMA/CHARM konferencián, Royal Holloway, University of London, 2007. szeptember 13.

13 Nikolaus Harnoncourt: *A beszédszerű zene*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, 1988, 61.

14 Nicholas Cook: „The ghost in the machine. Towards a musicology of recordings”, *Musicae Scientiae* XIV/2. (2010), 3–21.

csa, számomra kissé grammatikailag is sántító kifejezés. „A hangfelvételek egy muzikológiája”? Még súlyosabb Fábián Dorottya már említett új könyvének címe: *A Musicology of Performance*.¹⁵ Ez szinte bejelenti egy új diszciplína létrejöttét, bátran és magabiztosan. (Nem mellékes, hogy mindkét címben határozatlan névelő áll a „musicology” főnév előtt: tehát „egyfajta” zenetudományról van szó.)

Az egyre szélesebb körben folyó kutatások új meg új szempontokat, részletkérdéseket vetnek fel. A *Music & Letters* című folyóirat egy közelmúltban megjelent számában az angol Emily Payne és a holland Floris Schuiling közös tanulmányban mutatja be, hogy az előadó saját kottájába beírt jegyzetei miként informálnak az interpretáció születéséről, kreatív folyamatáról.¹⁶ Az előadói felfogás legújabb változásainak követését tűzte ki célul a University of Massachusetts at Amherst 2017 áprilisában rendezett fesztiválja és szimpóziuma „Bach in the Age of Modernism, Postmodernism and Globalization” címmel.

Tehát hol is tartunk ma? „How Things Stand Now?” – ezt a címet adta egy interpretációval foglalkozó konferenciát nyitó beszédének szakmánk guruja, Richard Taruskin 2011-ben.¹⁷ Hogy megragadható-e tudományos eszközökkel a zenei interpretáció végtelenül komplex sokfélesége, arra Taruskin itt határozott „nem”-mel felelt. „Adatok nem tudnak esztétikai kérdéseket megválaszolni” – mondta.¹⁸ Magam lényegében egyetértek ezzel a megállapítással, bár a sommás kijelentés azért némi finomításra szorul. Egy mű megszólaltatásának vannak mérhető összetevői, amelyek mai tudományos módszerekkel kutathatók, ábrázolhatók, összehasonlíthatók, de vannak – és mindig lesznek – olyan lényegi kvalitásai, amelyek nem mérhetőek. És utóbbiak a fontosabbak.

Hogyan fog alakulni a zenei interpretáció felfogása, megítélése az elkövetkezendő időkben, nem tudom. Összegzéseket csak retrospektív módon lehet megfogalmazni. Ahogy a zeneszerzés mint alkotótevékenység eredményeit („mű”) is nehéz a jelenben, az idő perspektívája nélkül értékelni és a zenetörténet élő folyamatában elhelyezni, úgy az interpretációs tendenciák („előadás”) is rendszerint utólag rajzolódnak ki a történeti emlékezetben.

15 Fabian: *A Musicology of Performance*

16 Emily Payne–Floris Schuiling: „The Textility of Marking: Performers’ Annotations as Indicators of the Creative Process in Performance”, *Music & Letters* 98/3. (2017), 438–464.

17 Richard Taruskin: „How Things Stand Now?”. Plenáris előadás a *Performa ’11* konferencián, Aveiro, Portugália, 2011. május 19.

18 „Data can’t solve aesthetic issues”. Idézi Fabian: *A Musicology of Performance*, 13.

ABSTRACT

KATALIN KOMLÓS

THE HISTORICAL EXAMINATION OF PERFORMANCE STYLES: A NEW DISCIPLINE IN MUSICOLOGY?

A good part of the musicological publications of the past 10–20 years deals with the history, and the theoretical and practical questions of musical interpretation. Among the subjects treated we find the analysis of old recordings, the dichotomy of notated and sounded music, and the rise, transformation, and reappearance of performing habits and fashions. This area, that was considered of secondary importance, and even unsuitable for objective evaluation in former musicological thought, claims scholarly rank today, due to interdisciplinary research, computer technology, and comparative analysis, both historic and aesthetic.

The article, through a survey of the current international trends, seeks to examine the question (even if cannot offer an answer), whether scholarly methods can grasp the infinitely complex nature of musical interpretation.

Katalin Komlós, musicologist and fortepiano recitalist, received her diploma at the Musicology Department of the Liszt Academy of Music in Budapest. She has been on the faculty of the same institution since 1973; at present, she is Professor Emerita. Katalin Komlós received her PhD degree in musicology from Cornell University in 1986 ('The Viennese Keyboard Trio in the 1780s'). As a result of further scholarly achievements, she became Doctor of the Hungarian Academy of Sciences in 1998. Prof. Komlós has written extensively on the history of eighteenth-century keyboard instruments and styles. Her book *Fortepianos and Their Music* was published by Oxford University Press in 1995. Recently, her name has appeared among the contributors to *The Cambridge Companion to Mozart* (2003), *The Cambridge Companion to Haydn* (2005), *Mozart's Chamber Music with Keyboard* (Cambridge, 2012), and *Engaging Haydn: Culture, Context, and Criticism* (Cambridge, 2012). In addition to research and teaching, Prof. Komlós has pursued a fortepianist concert career as well.

TANULMÁNY

Horváth Pál

ÉNEKESJÁTÉKTÓL A MAGYAR OPERÁIG*

A Béla futása *előadásai, forrásai és változatai*

A bemutató

Az első kolozsvári kőszínház építési munkálatai már 1803-ban elkezdődtek a Farkas utcában, de az intézmény végül csak 1821-ben nyitotta meg kapuit.¹ A színház tervrajzát leírásokból ismerjük. A páholyokban kb. 400, a földszinten 180 ülő- és 200–300 álló-, a karzaton pedig 300 ülő- és 200 állóhely volt. Kényelmesen 800-an láthatták a színpadot, de alkalmanként 1200–1400 néző is elárasztotta az épületet.² A zenekari árok könyöklővel volt elválasztva, és mögötte 9 padon, 9 kottatartónál 19 zenész számára volt kialakítva hely. Mindez Káli Nagy Lázár leírásából derül ki, aki az ünnepélyes megnyitó után néhány hónappal, 1821 augusztusától vette át a színház igazgatását. A színpadot Schikaneder színházához hasonlóan tervezték meg, amely 1801. évi újjáépítése óta Bécs legnagyobb, legjobb színpadtechnikájú, látványos operaelőadásairól híres játszóhelye volt.³ Káli Nagy Lázár új tagok szerződtetésével próbálta megerősíteni a társulatot – amely az átszervezés után 18 férfi és 8 nő színészből állt. Nagy részük énekelni is tudott, mint Pály Elek és Pálné Ecsedi Jozefa, így a társulat alkalmas volt arra, hogy zenés darabokkal is fellépjen. Ugyancsak Káli Nagy hívta meg Debrecenből az ott állomásozó magyar ezred karmesterét, Ruzitska Józsefet, aki vállalta, hogy évente két zenés já-

* A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Vö. Lakatos István: *A kolozsvári magyar zenés színpad (1792–1973). Adatok az erdélyi magyar nyelvű színház történetéhez*. Bukarest: Kriterion, 1977, 26.

2 Vö. Kerényi Ferenc (szerk.): *Magyar színháztörténet 1790–1837*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 160.

3 A magyar nyelven játszó társulatok már a korábbi vándorszínészi időszakban is gyorsan reagáltak a kobeli bécsi divat által mutatott irányvonalra, többek között a repertoár megválasztásában. Eklatáns példa erre a *Der wohlthätige Derwisch (oder die Schellenkappe)* című darab bemutatója, amelyet a Kelemen László által vezetett Magyar Színjátszó Társaság vitt színpadra 1795-ben, Szerelemhegyi András magyar szövegével *Csörgősapka, vagy a jótevő zarándok* címen. A magyar nyelvű polgári színjátszás első időszakából ez az egyetlen énekesjáték, amelynek kottája fennmaradt. A korai énekesjátékok közül épp ez volt a legnépszerűbb. Az eredeti mű Emanuel Schikaneder librettőjára született, akinek társulata egy speciális operai műfajt helyezett előtérbe, a tündérmeséken alapuló varázsoperát. Valószínű, hogy a színház fiatal zeneszerzői gárdája ebben az időben Mozarttal együtt teremtette meg azt a zenés színpadi típust, amelynek koronája a Schikaneder szövegére készült *Varázsfuvola*. A témáról részletesebben lásd Gurmai Éva: „Johann Baptist Henneberg–Emanuel Schikaneder–Szerelemhegyi András: „Csörgősapka”, *Magyar Zene* 40/3. (2002), 271–278.

téket vagy nemzeti hangvételű operát ír a színház számára.⁴ Hamarosan elkészült *Béla futása* című darabja, amelynek legkorábbi fennmaradt színlapján az 1822. december 26-i dátum szerepel. Az említett színlapon nincs feltüntetve, hogy az előadás bemutató lett volna, amit minden esetben szokás volt jelezni. A hiányos forráshelyzet miatt sajnos nem tudjuk megállapítani a *Béla futása* premierjének pontos dátumát, de a decemberi időpontnál az biztosan korábban, a színház 1821/1822-es évadában volt.⁵

A szöveggönyv alapjául August Kotzebue magyar történelmi témájú *Bela's Flucht* című érzékenyjátéka szolgált.⁶ A darab eredetileg a Pesti Városi Színház megnyitására készült 1812-ben, mivel azonban a cenzúra nem engedett menekülő királyt látni a színen, bemutatójára csak 1815-ben került sor, és 1829-ig tizenhárom alkalommal adták elő.⁷ Kotzebue írásai nagy népszerűségnek örvendtek a 19. század első felében, a menekülő Béla királyról szóló írásának nem csupán magyar, hanem 1841-ben például horvát nyelvű fordítása és feldolgozása is született.⁸ A darab magyar próza fordítását „nemzeti néző-játék”-ként Csery Péter adta ki 1815-ben.⁹ Arról azonban megoszlanak a vélemények a szakirodalomban, hogy Ruzitska énekesjátékának szöveggönyvét ki készítette el. Lakatos István szerint Kótsi Patkó János, Németh Amadé pedig Kótsi mellett Kisfaludy Sándort jelölte meg – az utóbbi a zárt számok szövegének szerzőjeként. Az opera korabeli librettóiban nincs feltüntetve szerző. Az egyik kéziratos partitúra címlapján viszont – amelyen Pály Elek possessori bejegyzése látható – a következő felirat áll:

4 Vö. Káli Nagy Lázár: *Az erdélyi magyar színészet hőskora, 1792–1821. Káli Nagy Lázár visszaemlékezései*. Kolozsvár: Minerva, 1942, 110.; valamint Lakatos: i. m., 28.

5 Köszönettel tartozom Gurmai Évának, akinek észrevételeit a jelen lábjegyzetben közlöm: Ruzitska József *Kemény Simonjának* sérült színlapján jelenleg csak az 1822-es dátum olvasható ki a bemutató idejére vonatkozóan. Ezzel a nyomdai keretdísszel azonban csak 1822 áprilisában és májusában nyomtatott színlapot, a kísérő szöveg pedig kizárja, hogy ez a mű korábbi lenne a *Béla futásánál*: „Ezen második Nemzeti Operának, nints szüksége dítséretre, ha 'a Béla kedves Dalljai a' nézőket bájolták, ebbe még több, 's el ragadobb nemzeti Dallok fűszerezik Kisfaludinak ezen eredeti munkáját.” A *Béla futásának* korábbi bemutatóját a Magyar Kurír bécsi tudósítójának beszámolója is igazolja, aki az 1822. március 15-i számban dicsőően ír többek között Udvarhelyi Miklósról: „mert példának okáért Udvarhelyi, a' Tettetett Kataláni nevű ismeretes Darabban mint strázsamester Rummelpuf s' a Béla futása Nemzeti darabunkban, mely itt Énekes Játékra változott, 's az itteni Publicumot az elragadtatásig bájolja, mint Kálmán, felyülmúlhatatlan.” Vö. *Magyar Kurír*, 1822. március 15., 175.

6 Az érzékenyjáték a 18. század végén, ill. a 19. század elején a szentimentalizmus színjátéktípusaként tűnt fel. Legjelentősebb művelői közé tartozott August Kotzebue, akinek a darabjai (magyarítások, magyar történelmi környezetbe áttüzetett szövegváltozatok formájában) a kezdetektől jelen voltak az 1790-es években induló magyar nyelvű színjátszás repertoárján.

7 Vö. Németh Amadé: *A magyar opera története (1785–2000)*. Budapest: Anno Kiadó, 2000, 29. Az előadások pontos dátumához ld. továbbá Belitska-Scholz Hedvig–Somorjai Olga: *Deutsches Theater in Pest und Ofen 1770–1850, I–II*. Budapest: Argumentum, 1995.

8 Kotzebue művét Ivan Kukuljevič Sakcinski adaptálta 1841-ben. Vö. Ana Mitič: „Appropriating the past, negotiating history. Kotzebue's 'Bela's Flucht' in Ivan Kukuljevič Sakcinski's adaptation (1841)”. In: *Theatre and cultural memory. The Siege of Belgrade on stage. TheMA: Open Access Research Journal for Theatre, Music, Arts*, Vol. II/1–2. (2013), 52–60.

9 Csery Péter teljes magyar nyelvű fordítását az 1815-ös évre vonatkozó színházi zsebkönyv közli. Ld. *Magyar théatrumi almanák 1815-ik esztendőre, egy új nemzeti néző játékkal*. Pest: Trattner János Tamás, 1815 (OSZK Színháztörténeti Társaság, ZsK 250).

Béla Futása Nemzeti Opera 2 Felvonásban. A Darabját írta Kotzebue, a verseit Kisfaludi Sándor Ur, A Muzsikáját Ruzitska Josef a Kolozsvári Nemzeti Játék szin Muzsika Directora 1822 Eszt.¹⁰

Németh Amadé valószínűleg a kottán látható információ alapján írt Kisfaludy Sándor közreműködéséről. Feltételezését megerősíti az egyik sokat használt és javított kéziratot librettóban a zárókórus szövege is: az MM 13.542 jelzetű szövegkönyvben Udvarhelyi Miklós – a kolozsvári színház színésze majd igazgatója, később a pesti Nemzeti Színház tagja – kézírásával a következő záró sorokat találjuk:

Tartsd meg Isten Nemzetünket, Királyunkat, Törvényünket a boldog eggyességében erejében s fényében.¹¹

Ez megegyezik a Kisfaludy Sándor által 1822-ben publikált *Magyar Nemzeti Ének* című költemény záró soraival.¹² Érdemes megjegyeznünk, hogy a *Béla futása* első, 1824-es kritikáinak egyike egy balatonfüredi előadáshoz köthető.¹³ Ez a nyári játszóhely Kisfaludy számára különösen fontos volt – az ő nevéhez fűződik az 1831-ben megnyílt füredi színház létrehozása. Valószínű, hogy a kolozsvári társulat már a 1820-as években szoros kapcsolatot ápol a költővel.

A szöveg szerzője ebben az időben operalibrettóra természetesen még nem gondolhatott, a készülő darab inkább a magyar színpadokon népszerű énekesjáték műfajába illeszkedett. Annak ellenére, hogy a *Béla futásának* 1822. december 26-i színlapján „Nemzeti Opera 2. Felvonásban” megjelölés szerepel, a mű nem felel meg a 19. századi opera műfaji kívánalmainak. Ezt mutatja a zenei anyag egyszerű hangszerelése, valamint az énekes szólamok népies dalokat idéző stílusa, amely egyrészt a zenekar csekély létszámához, másrészt az énekes színészek korlátozott énektechnikai tudásához igazodik.

A Béla futásának előadásai

A darabot 1823-ban még háromszor adták elő Kolozsváron: február 23-án, április 26-án és május 27-én; az utóbbi két alkalommal már „Nemzeti Énekes Játék”-ként hirdették. Az előadásokról a színlapokon rövid korabeli bejegyzéseket találunk, melyekből megtudhatjuk, hogy februárban „meglehetősen” adták elő, májusban már „hiszem nélkül és igen rosszul” ment. Az áprilisi színlapon pedig a következő megjegyzést olvashatjuk: „Ebbe prostituálták magokat mind részek voltak”. Ezeket a megjegyzéseket Hollaki Antal, a kolozsvári Muzsikai Egyesület elnöke ír-

10 OSZK Zeneműtár, ZB 158/a

11 OSZK Színháztörténeti Tár, MM 13.542

12 Kisfaludy Sándor: „Magyar Nemzeti Ének”. In: *Aurora. Hazai Almanach*. Pest: Trattner János, 1822, 344.

13 A kritika szövegét ld. Kerényi Ferenc (közr.): *A magyar színikritika kezdetei*. Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000, 108.

ta, aki az 1822–1823-as évadban a színház bérlője volt.¹⁴ Ekkor fűződött még szorosabbra az egyébként is fennálló viszony a Kolozsvári Muzsikai Egyesület és a színház között – az egyesület már az 1819-es iskolaalapító felhívásban lehetőségként jelölte meg a nemzeti játékszínen való zenei közreműködést.¹⁵ A Hollaki nevéhez kapcsolódó színházi évad nem sikerült jól, sőt ezután még a Kolozsvári Muzsikai Egyesület iskolája is megszűnt néhány évre.¹⁶ Ez idő tájt távozhatott Ruzitska József Itáliába.¹⁷ Az operaelőadások látogatottsága csökkent, egyre sürgetőbbé vált egy primadonna alkalmazása. 1823 végén Déryné Széppataki Róza megjelenése oldotta meg a helyzetet, aki először mint vendég, 1824-től pedig mint szerződött tag szerepelt a társulatban. Már csak a megfelelő karmester hiányzott, de Heinisch József szerződötésével ez az akadály is hamarosan elhárult.

A *Béla futása* a nehézségek ellenére sem veszített népszerűségéből. Nemcsak a kolozsvári kőszínház színpadán játszották, de hamarosan az összes olyan vándortársulat is előadta, amelynek lehetősége volt zenés darabot műsorra tűzni. Az 1820-as években színre vitték Fehérváron, Balatonfüreden, Veszprémben, Pesten, Budán, Szabadkán, Pécsen, Kassán, Miskolcon és Nagyváradon. Az 1830-as években pedig eljutott Debrecenbe, Rozsnyóra, Kecskemétre, Szegedre, Kismartonba, Újvidékre és Munkácsra is. Ha az előadások számát és helyszíneit nyomon követjük, kiderül, hogy közel egy időben különböző társulatok játszották a darabot, így bizonyosan minden színészgárdának megvolt a saját változata. Azoknak a kolozsvári színházhoz és a premierhez szorosan köthető színészeknek is, akik közül többen saját vándortársulatukkal járták be az ország színpártoló városait. Göde István például,¹⁸ aki az első előadásokon egy tatár szerepét játszotta, 1824-ben már a „Székes Fehérvári Játékszíni Intézet” tagjai között szerepel, amely társulat még ez évben több alkalommal előadta a *Béla futását*.¹⁹ Pergő Celesztin, a Farkas utcai színház rendezője és énekes színésze²⁰ az első kolozsvári előadásokon IV. Bélaként lépett fel, majd 1826 nyarán a Borsod Vármegyei Nemzeti Színjátszó Társasággal adta elő a darabot. A Pesti Magyar Játékszíni Intézet tagjai között találjuk 1828-ban Farkas Józsefet, a kolozsvári 1822–1823 évad Ferkóját. A színházi zsebkönyv szerint 1828 decemberében e társulat is szerepel a *Béla futásával*.²¹ De említhetjük

14 Ld. Ferenczi Zoltán: *A kolozsvári színészet és színház története*. Kolozsvár, 1897, 330–331.

15 A Muzsikai Egyesület és a Színház közötti együttműködésről bővebben ld. Sófalvi Emese: *Zeneoktatás a kolozsvári Muzsikai Conservatoriumban 1819–1869 között*, PhD dissz., ELTE Pedagógia és Pszichológiai Kar, 2017.

16 Uott, 64.

17 Lakatos: i. m., 29.

18 Feltételezhetően Göde írta a zárt számok szövegeit Ruzitska József másik operájához, a *Kemény Simonhoz*. A darabot 1822-ben mutatták be Kolozsváron, azonban korántsem aratott akkora sikert, mint a *Béla futása*. Vö. Németh: i. m., 33.

19 [Könyves Máté]: *Magyar játékszíni zseb-könyvetske. Melly az 1824. esztendőben előadatott játék darabok neveit foglalja magában*. Pest: Fűskuti Landerer Lajos, 1825 (OSZK Színháztörténeti Tár, ZsK 1015).

20 Vö. Lakatos: i. m., 27.

21 [Bóka János]: *Magyar játékszíni zseb-könyvetske, melly az 1828-dik esztendőben elő adott játék darabok neveit foglalja magában, augustus hódnaptól, némely gyönyör-múlattatással*. Pest: Patkó Jo'sefa, 1828 (OSZK Színháztörténeti Tár, ZsK 253).

Pály Eleket, aki már a bemutató idején a kolozsvári társulat tagja volt, vagy Szerdahelyi Józsefet és Heinisch Józsefet, akik nem sokkal később csatlakoztak hozzájuk; személyükhöz köthető a ma fellelhető három kéziratos partitúra. Ugyan mindhárman huzamosan egy társulathoz tartoztak, a kották mégis különböző darabváltozatokat őriztek meg. Hogy pontosabban meghatározhassuk a források és változatok helyzetét, ismertetnünk kell a kolozsvári társulat kalandos útját. Miután 1827 májusában elhagyták Kolozsvárt, a következő években legfeljebb vendégszerepelni látogattak vissza régi játszóhelyükre. Néhány állomást útba ejtve végül Kassán telepedtek le hosszabb időre.²²

A társulat zsebkönyveit és színlapjait áttekintve a vándorszínészet és az állandósulási kísérletek küzdelmes évei rajzolódnak ki. A kalandozások térképén csak ritkán tűnik fel Kolozsvár. 1828-ban Pesten, Miskolcon, Kassán, Eperjesen, Sárospatakon, Debrecenben és Nagyváradon játszottak.²³ Az 1829-es év kezdetén januárban és február elején Debrecenben, azután április elejéig Miskolcon voltak.²⁴ A színlapok alapján április végétől, a színházi zsebkönyv szerint viszont novembertől telepedtek le Kassán.²⁵ 1830-ban a nyári hónapokban Eperjesen, Ungváron, Beregszászon, Máramarosszigeten és Debrecenben jártak, s közel egy hónapra Kolozsvárra is leutaztak, de ennél többet nem tartózkodtak ott, és 1831-ben az egész év folyamán Kassán maradtak.²⁶ Az 1832-es évről nem áll rendelkezésünkre zsebkönyv, a színlapokból viszont kiderül, hogy az év elejétől május végéig Kassán, a nyári időszakban más városokban szerepeltek.²⁷ 1833 januárjától három hónapon át újból Kassán játszottak,²⁸ majd tavasszal szétváltak egy zenei és egy prózai együttesre.²⁹ Ennek köszönhető, hogy a társulat zenei része, és ezzel együtt Heinisch József is újból hosszabban Kolozsváron időzhetett. 1833 májusától egészen augusztusig játszottak itt, majd szeptember végéig Nagyváradon. Ezt követően tértek vissza Kassára,³⁰ ahol októbertől új néven – az eddig használt „Nemzeti

22 Gurmai Éva: „Az első magyar operatársulattól a Nemzeti Színházig”, *Magyar Zene* 42/1. (2004), 49–58., ide: 52.

23 [Gillyén Sándor]: *Magyar játék-színi almanakh, mely az 1828^{dik} Esztendőben előadott Játék Darabok Neveit foglalja magába*. Kassa: Werfer Károly, 1829 (OSZK Színháztörténeti Tár, ZsK 330).

24 OSZK Színháztörténeti Tár, színlapok.

25 [Mátéfy József]: *Magyar játék-színi zsebkönyv, mely az 1830^{dik} Esztendőben előadott Játék Darabok' Neveit foglalja magába*. Kassa: Werfer Károly, 1830 (OSZK Színháztörténeti Tár, ZsK 499). Ld. továbbá az előadásoknak az OSZK Színháztörténeti Tárban őrzött színlapjait.

26 [Mátéfy József]: *Magyar játék-színi zsebkönyv, mely az 1831^{dik} Esztendőben előadott Játék Darabok' Neveit foglalja magában*. Kassa: Werfer Károly, 1831 (OSZK Színháztörténeti Tár, ZsK 500).

27 Sajnos ebből az időszakból kevés kolozsvári színlap áll rendelkezésre. Az általam átnézettek között nem volt olyan, amelyen feltűnt volna a kassai társulat.

28 [Mátéfy József]: *Magyar játékszini 'sebkönyv, mely az 1833^{dik} esztendőben előadott Játék darabok' neveit foglalja magában*. Kassa: Werfer Károly, 1833 (OSZK Színháztörténeti Tár, ZsK 501).

29 Gurmai: *Az első magyar operatársulattól...*, 54. Az 1833-ra vonatkozó zsebkönyvben a távozó tagok között azonban találhatunk olyanokat is, akik nem ekkor, hanem az év folyamán később válnak ki a társulattól. Ilyen pl. Latabár vagy Hazslini, akik még Kolozsváron és Nagyváradon is játszanak, több kritika is említi nevüket. Vö. Kerényi Ferenc (közr.): *A magyar színikritika kezdetei*. Budapest: Mundus Magyar Egyetemi Kiadó, 2000, 368.

30 [Mátéfy]: *Magyar játékszini 'sebkönyv, mely az 1833^{dik} esztendőben...*

Dall, és Színjátszó-társaság” helyett „Abauji pártfogolt Dall, és Színészi Társaság”-ként – működtek. (Heinisch József karmester azonban valószínűleg már nem tartott velük: neve egy másik társulat, a „Kassai Dall- és Színész Társaság” 1834-re vonatkozó zsebkönyvében szerepel.³¹) 1834 májusától a társulat újból Kolozsvárott működött. A színlapokon immáron elmarad az „Abauji pártfogolt Dall, és Színészi Társaság” megnevezés, és az 1834-re vonatkozó zsebkönyv szerint karmesterük – Heinisch utódja – nem más, mint Erkel Ferenc.³²

Források, változatok

A *Béla futásának* jelentőségét a bemutató utáni sikeres előadások mellett az is jelzi, hogy mind a 19. századi, mind a későbbi szakirodalom Erkel Ferenc egyik legkorábbi inspirációs forrásaként jelöli meg.³³ A korai magyar nyelvű zenés színjátás egyik alapdarabjáról van szó, a mű forrásai azonban még nincsenek kellőképpen feldolgozva. Számtalan előadása és az azokhoz kapcsolható egykor létező verziók ellenére a darab ma fellelhető forrásainak száma csekélynek mondható. A bemutatón használt partitúra és szólamanyag nem maradt fenn. Lehetséges, hogy Ruzitska József 1823-ban magával vitte Itáliába. Azonban rendelkezünk olyan korai forrásokkal, amelyek nagy valószínűséggel a kolozsvári premieren elhangzott – vagy ahhoz nagyon közel álló – műalakot tartalmazzák. A ma ismert

31 [Boldizsár Ferenc]: *Játékszini zsebkönyv melyet a' nagy méltóságú [...] Kassa: Werfer Károly, 1835 (OSZK Színháztörténeti Tár, ZsK 503).*

32 [Mátéfy József–Gillyén Sándor]: *Magyar játékszini zsebkönyv, mely 1834-dik esztendőben előadatott játék darabok' neveit foglalja magába.* Kolozsvár: Reform. Kollégium., 1834. Tévedésből Erkel József (Ferenc öccse) van feltüntetve a zsebkönyvben. Nem ez az egyetlen eset, amelyben a két testvért felcserélik a korabeli forrásokban. Cenner Mihály figyelmeztet arra, hogy a Pesti Magyar Színház 1837-re vonatkozó zsebkönyve (OSZK Színháztörténeti Tár, ZsK 263) „ügyelő”-ként Erkel Ferenc nevét tünteti fel, valószínűleg József helyett, aki ezt az állást 1835-ben a budai társulatnál már betöltötte. Vö. Cenner Mihály: „Erkel Ferenc a pesti városi (német) színházban”. In: Bónis Ferenc (szerk.): *Erkel Ferencről és koráról.* Budapest: Püski, 1995 (Magyar Zenetörténeti Tanulmányok, 6.), 40.

33 Így pl. id. Ábrányi Kornél Erkel idézve a következőket írja a zeneszerző fiatalkori kolozsvári tartózkodásával kapcsolatban: „A mi vagyok – monda előttem több ízben – mindent Kolozsvárrt töltött éveimnek köszönhetek. Ott műveltem ki magamat zongoraművésznek, ott tanultam legtöbbet, ott lelkesítettek s ott kötötték szivemre a magyar zene elhanyagolt ügyét s ott telt meg a szivem a szebbnél-szebb magyar népdalok árával, melyektől nem is tudtam több szabadulni s nem is nyugodtam meg addig, míg csak ki nem öntöttem a lelkemből mindazt, a mit már akkor éreztem, hogy kiöntenem kell.” Ld. id. Ábrányi Kornél: *Erkel Ferenc élete és működése (Kulturtörténelmi korrajz).* Budapest: Schunda V. József, 1895, 17–18. Ugyancsak Ábrányi 1900-ban *A magyar zene a 19. században* című munkájában ezt a megállapítást teszi Erkelrel kapcsolatban: „Ruzsitska Ignác [sic!] már ott léte alatt megírta 'Béla futása' című első operai kísérletét, mely nyilván csak magasabbra ösztönözte.” Ld. uő: *A magyar zene a 19. században.* Budapest: Rózsavölgyi, 1900, 72. Ezt a képet örököltik tovább a későbbi Erkel-életrajzok is. Németh Amadé a következőket írja operatörténetében: „Mivel Erkel beismerte, hogy őt Ruzitska József *Béla futása* győzte meg arról, hogy lehet és kell is magyar operát írni, meg is tette az első lépést ezen az úton azzal, hogy megbízta Heinisch a *Béla futása* korszerű átdolgozására.” Ld. Németh: i. m., 32. A *Grove Music Online* Erkel-szócikkében Legány Dezső a legismertebb énekesjáték-ként hivatkozik a Béla futására. Vö. Legány Dezső: „Erkel”. In: Stanley Sadie (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 6. London: Macmillan, 1980, 230–234., ⁷2001, vol. 8, 295–300.

három partitúra egyike jelenleg a kolozsvári Egyetemi Könyvtárban található, két másik 19. századi vezérkönyvet az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára őriz. Ezek közül kettő – a kolozsvári példány (Egyetemi Könyvtár, Ms 1353), valamint az az OSZK-beli partitúra, amelyen Pály Elek possessori bejegyzése található (OSZK Zeneműtár, ZB 158/a) – a Ruzitska-féle korai énekesjáték-verziót tartalmazza, míg a Heinisch József kézírásával készült kotta (OSZK Zeneműtár, ZB 158/a*) már egy eltérő, olasz operai hagyományba ágyazott későbbi átdolgozás. A két utóbb említett partitúrához szólamanyag és sűgópéldányok is tartoznak (1. táblázat a 22–23. oldalon).

Pály Elek és Szerdahelyi József már az 1820-as években szorosan kapcsolódtak a darabhoz, így joggal feltételezhetjük, hogy a kézírásukat tartalmazó partitúrák (ZB 158/a és Ms 1353) viszonylag korai időszakból származnak, és a bemutatóhoz közel álló műalakot hordoznak.³⁴ A két másolat keletkezésének pontos ideje azonban nem egyértelmű. A már korábban említett balatonfüredi előadásról szóló 1824-es kritika – amely világosan rámutat az előadáson elhangzott műalak néhány jellegzetességére – segítséget nyújthat a datálásban.³⁵ A kritikában olvasható utalások, valamint az a tény, hogy a balatonfüredi előadás alkalmával épp a Pály Elek által vezetett társulat lépett fel, azt sugallja, hogy az előadáson az általunk ismert, Pály Elek által másolt kottából – vagy annak közeli elődjéből – játszották a *Béla futását*. A kritikus szerint a nyitány (Overture) és az Introduction megszákítás nélkül, egybekomponált formában hangzott el. A jelenleg ismert partitúrák közül csak a ZB 158/a jelzetű másolat tartalmaz nyitányt, valamint azt követően „Attacca N. 1 Introductione” bejegyzést. Fontos információ továbbá, hogy a balatonfüredi előadáson gyerekszereplők (Lajos és Sarolta) is énekeltek egy duettet. Az utalás kizárólag az első felvonás gyerekduettjére vonatkozhat. A darab kottás forrásainak mindegyikéből az derül ki, hogy Ferkó áriája (No. 2) és az első felvonás fináléja (No. 4) közötti No. 3 zenéje némiképp bizonytalan volt. Valószínűleg nem minden esetben álltak rendelkezésre gyerekszereplők, akik el tudták énekelni az ide szánt duettet. Pály Elek kottájában (ZB 158/a) éppen ezért két szám is szerepel ezen a ponton: a gyerekek duettje, valamint Mária áriája. A partitúra alaprétegéhez képest mindkettő utólagos betoldás (az egyidős szólamfuzetekben is eredetileg üres helyet hagytak ki a későbbi bejegyzés számára). A két szám szövegét a forráshoz szorosan köthető sűgópéldány (MM 13.543) sem tartalmazza, csupán egy „Ének” bejegyzés szerepel. A No. 2 után abbamarad a zenei részek számozása (amely csak a második felvonástól indul újra utólagos ceruzás bejegyzés for-

34 Gurmai Éva hívja fel rá a figyelmet, hogy a Kolozsváron található partitúrában Szerdahelyi fiatalkori kézírását azonosíthatjuk. Vö. Gurmai Éva: *A magyar nyelvű zenés színhátszás kialakulása*. Szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszék, 1999.

35 „A felnyitó muzsika (Overture) alkalmas hoszszo Intro-ductióval egybe lévén foglalva, csak azoknak szerezhetne unalmat, a' kik kevesebbé jártasak a' muzsikában, azoknak pedig a' kik értik, és gyönyörködve hal-gatják, elragadtatva hogy miként fejlik-ki a' vadász Kar-ének után az óhajtott magyar szabású Románcé: 'Hunnia nyög letiporva' mint a' terhes felhő alól a' nap, még rövidnek is tetszik. [...] Lajost, Murányi Sándor, Saroltát, Murányi Tóni játszották, és kettős-énekeikkel a' Publicum' megelégedését megnyerték.” Ld. Kerényi: *A magyar színikritika kezdetei*, 108.

májában), ami azt érzékelteti, hogy a sűgőkőnyv kiírásakor nem volt végleges döntés az énekes számok mennyiségét illetően, de tervbe volt véve ezen a helyen valamilyen zenei betét. Egy másik, viszonylag korai szövegekőnyvben (MM 13.542, Udvarhelyi Miklós másolata) már az alaprétégben megtalálható Mária áriájának szövege, és – talán e forrásból dolgozva – Heinisch József is áttemeli azt a *Béla futásának* 1837–38-ban készűlt felűjűtött változatába (ZB 158/a*). Heinisch számára sem volt egyértelműen eldöntött a No. 3 sorsa. Az általa jegyzett felűjűtáshoz kapcsolható MM 13.542/melléklet jelzetű „Musikai Sűgő Textus”-ban szintén ki van hagyva egy űres oldal a No. 3-nak, Mária szerep-szólaműzetében pedig az említett ária fölött a következő ceruzás bejegyzés található: „N 3 ez az ária ki is maradhat vagy más jön helyébe.” A Kolozsváron található Ms 1353 jelzettel ellátott partitűrában Mária áriája egyáltalán nem szerepel, a gyerekek duettje pedig nem a kotta alaprétégéhez tartozik – más kéz másolata.

További jelek is utalnak arra, hogy a ZB 158/a partitűra, valamint a hozzá tartozó szólamanyag a mű korai másolata (1. és 2. kép a 24–25. oldalon). A vezérkőnyvben a második felvonás kezdete előtt egy újabb címoldal található a következő felirattal: „Béla futása / első felvonás”, majd egy Andante tempójelzésű zenekari anyagot egy Allegro feliratú követ. Ez a részlet az egyetlen, amely nem Pály kézírásával szerepel. Néhány, az OSZK Zeneműtárában található szólaműzetben ez a zenei anyag áll a darab nyitányának helyén. A tárgyalt zenekari rész lehetett tehát a *Béla futásának* régebbi Ouverturája, amelyet talán épp Pály cserélt ki, és tett a két felvonás közé. A régi nyitányt tartalmazó szólamanyag-garnitűrából csupán egyetlen szólaműzet-töredék maradt fenn („Violino Secundo / Béla futása / Páli Eleké mpia”), amelyet a karmester épp az új szólamanyag-egyűttes egyik műzetéhez használt fel. Az új Ouverturával induló szólaműzetben, valamint az MM 13.543 jelzetű librettón Pály possessori bejegyzése mellett megtalálható Pest Vármegye pecsétje is. A leginkább Kassán állomásozó vándortársulat 1833-as kettészakadását követően a színészek egy része a budai Várszínházba költözött. Ekkor adott el Pály több kottát, amelyek ezek után Pest Vármegye tulajdonát képezték. Az eladott anyagokat felsoroló dokumentumon a *Béla futása* ugyan nem szerepel,³⁶ de az 1834-ben megjelent és 1833-as évre szóló zsebkőnyv könyvtárjegyzékében már igen.³⁷ A ZB 158/a jelzetű partitűráról azonban hiányzik az említett pecsét. Lehetséges, hogy Pály a Várszínház számára állította össze az általunk ismert kottát jelenlegi formájában, és írt másik szólamanyagot, amely már az új nyitányt tartalmazza, a régit pedig felvonásközi zeneként használta fel.³⁸ A Várszínházból való távozásakor pedig a partitűrát magával vihette, így az elszakadt a szólamanyagtól és a sűgőkőnyvtől, amelyek Pesten, a Vármegye tulaj-

36 A budai Várszínház által Pály Elektől 1833-ban megvásárolt anyag jegyzéke (OSZK Színháztörténeti táár, NSZ iratok, Fond 2, Pály jegyzék).

37 [Kőnyves Máté]: *Játékszini koszorú*. [1833] Buda-Pest: Kőnyves Máté, 1834 (OSZK Színháztörténeti Táár, ZsK 256).

38 A várszínházi egyűttes táncosai gyakran adtak elő felvonásközi zenékre kialakított magyar táncokat. Erre a célra a korai Ouvertura anyaga teljesen megfelelehetett.

A BÉLA FUTÁSA FORRÁSAI

I. Pály Elek possessori bejegyzésével ellátott partitúra, a hozzá tartozó szólamanyag és librettó

1. Partitúra (OSZK Zeneműtár, ZB 158/a) a későbbi nyitánnyal, amely a kotta elején szerepel. Mivel nemcsak a nyitány kézírása és papírja más, hanem eltérő a partitúrafeje elrendezése, valamint nagyobb a *Besetzung* is, valószínűleg idegen kiegészítés. A régebbi nyitány címoldalán – amely Pály kottájában a No. 4 és No. 5 között található – eredetileg más felirat szerepelt, amit kikapartak, és helyette a „Béla futása / első felvonás” címet jegyezték be.
2. Szólamanyag (OSZK Zeneműtár, ZB 158/c); teljes, valamint töredékes szólamfüzetek. Egy része a régi nyitányt, másik része az új nyitányt tartalmazza. Utóbbiak közül több is Pály Elek possessori bejegyzésével és helyenként Pest Vármegye körpecsétjével van ellátva.
3. Pály játszópéldányaihoz kapcsolható sűgőkönyv (OSZK Színháztörténeti Tár, MM 13543); „Pály Eleké” bejegyzéssel és „Pest Vármegye tulajdona” fekete körpecséttel.
4. A várszínházi periódus további sűgőpéldánya (OSZK Színháztörténeti Tár, MM 13542), Udvarhelyi Miklós másolata, sok javítással. Ezt használták Heinisch József 1837-es átdolgozásakor.

II. Kolozsváron található partitúra Szerdahelyi József kézírásával (Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár, Ms 1353)

A darab teljes énekesjáték-változatát tartalmazza. Pály Elek kottájához hasonló verzió, sok kisebb eltéréssel. A partitúra nem maradt Kolozsváron, csak 1908-ban került az Erdélyi Múzeum kéziratárába.

1. táblázat

donában maradtak – majd innen bekerültek a Pesti Magyar Színház (későbbi Nemzeti Színház) kottatárába.³⁹

A másik, vagyis az Ms 1353 jelzetű partitúra datálását segíti egy 1836-os kolozsvári előadással kapcsolatos kritika.⁴⁰ Kiderül belőle, hogy a *Béla futásának* kot-

39 Más zenés darabok esetében is előfordult hasonló helyzet. Ilyen pl. Raimund *Havasi rémkirály* c. darabjának Pály másolatában fennmaradt partitúrája, amelyen Pály eleve nem magát tüntette fel possessornak, hanem Pest Vármegyét, de a darabhoz tartozó, szintén általa leírt szólamanyagon a saját neve szerepel. Vagyis távozása előtt Pály lemásolta és magával vitte a partitúrát, de a szintén általa másolt és valószínűleg korábban használt szólamanyagokat a Várszínháznak hagyta (OSZK Zeneműtár, Népsz. 1171/I–III).

40 „*Szerdahelyi* [József] olyan kedvességet nem nyerhete, mint ez előtt Udvarhelyi: mindazáltal dicséretet érdemel azért hogy e’ daljátéknak itt meg nem levő muzsikáját saját fejből dolgozá ki (ha nem volt is

III. Pesti Magyar Színház – partitúra és játszópéldányok. A Heinisch József által átdolgozott változat forrásai

1. Partitúra (OSZK Zeneműtár, ZB 158/a) Heinisch József autográf partitúrája.
2. Szólamanyag (OSZK Zeneműtár, ZB 158/c). Az autográf partitúrával egyidős szólamanyag Heinsich, valamint további három-négy kopista másolata. A források egyike sem tartalmaz nyitányt. Továbbá énekszólam duplumok (valószínűleg az 1850-es évekből, felújításra készülve).

3. Szövegkönyvek:

3.1. „Béla Futásából/ Musikai Sűgó Textus” (OSZK Színháztörténeti Tár, MM 13542/Melléklet). Ez a példány csak a zárt számokat tartalmazza.

3.2. „Béla futása / Nemzeti érzékeny daljáték 2 felvonásban” (OSZK Színháztörténeti Tár, MM 13544/1). A címloldalon: Kotzebue után fordította: [hely kihagyva, tégalaszínű cer. bej. kieg., majd tollal törölve] [más kéz, toll:] Muzsikáját Ruzicska után újonnan dolgozta / Heinisch”. Csak a prózarészeket tartalmazza, az előzővel egyidős forrás, másolója más.

3.3. Udvarhelyi Miklós másolata a Pesti Magyar Színház számára (OSZK Színháztörténeti Tár, MM 13544/3) A címloldal: „Béla futása. /Daljáték [orig. toll jav.: mű] 2 felvonásban/ Koczebue után/ Zenéjét írta eredetileg Rusiczka/ József. – újra dolgozta Heinisch József, a ' Nemzeti Színház egyik Karmestere. 1837^{ben}. / [más kéz] Amalia.

3.4. Valószínűleg az MM 13544/3-ról készült másolat a Pesti Magyar Színház számára (OSZK Színháztörténeti Tár, MM 13544/2). Címloldalának szövege az MM 13544/3-éval teljesen azonos. Sűgópéldány, 1837.

tája ekkor nem volt meg Kolozsváron – tehát Ruzitska szerzői kézírata vagy annak másolata már nem volt a bemutató helyszínén –, valamint az is, hogy Szerdahelyi maga dolgozta ki az előadás muzsikáját, amely ugyan nem volt olyan tökéletes, mint az eredeti, de dicséretet érdemelt. Ezen az előadáson a mű Szerdahelyi által kidolgozott változata szólalt meg, és talán nem túlzás azt feltételezni, hogy a ma is Kolozsváron található kotta (Ms 1353) az általa lejegyzett verziót tartalmazza.⁴¹

olly tökéletesen, mint az eredeti) ’s néhány dalokkal bővítette is.” Kerényi: *A magyar színikritika kezdetei*, 1085.

41 A kotta nem maradt Kolozsváron, csak 1908-ban került az Erdélyi Múzeum kézírattárába – minden valószínűség szerint Szerdahelyi saját tulajdonaként kezelte, és magával vitte. A partitúra 1908-as Kolozsvárra kerülésének körülményeiről bővebben ld. Lakatos István: *A muzsikusz-Ruzitskák Erdélyben*. Kolozsvár: Minerva Irodalmi és Nyomdai Műintézet Rt., 1939, 4–5.



1. faksimile. Partitúraoldal a Pály Elek által újonnan beillesztett nyitányból (OSZK Zeneműtár, ZB 158/a)

A kritika szerzője az 1836-os előadást az eredetihez hasonlítja, amely alatt akár a darab premierjét is értheti – az általa ismert előadást jól érzékelhetően Udvarhelyi szerepléséhez köti, aki már 1822-ben is Kálmánként lépett színpadra –, a Béla futását azonban többször előadták még Kolozsváron a bemutatót követően is. Hogy pontosan mit jelent az eredeti változat, azt nem lehet meghatározni, hiszen források hiányában sajnos még azt sem tudjuk, milyen lehetett a bemutatón elhangzott műalak. A vándortársulatokra ugyanis jellemző volt, hogy a darabokat a helynek megfelelő változatban adták elő, vagyis az előadási adatok mögött mindig a műnek akkori, arra a társulatra érvényes alakját kell értenünk. A változatok legtöbb esetben nem önkényes módon, vagyis egy-egy alkotói vénával megáldott társulati tag által eszközölt átdolgozás során jöttek létre, sokkal inkább a vándortársulatokra és a korabeli színházi gyakorlatra jellemző szükségmegoldások sora szülte őket. Ilyen az említett kritikában felbukkanó tény, miszerint a kolozsvári társulat nem rendelkezett saját partitúrával, ezért azt Szerdahelyinek kellett elkészítenie. A Szerdahelyihez köthető (Ms 1353) és a Pály-féle (ZB 158/a) műváltozat nagy vonalakban azonos, de részleteit tekintve sok apróságban különbözik. Az utóbbi (ZB 158/a) bővebb anyagot tartalmaz, hiszen a kolozsvári partitúrában nem szerepel a nyitány, a No. 3-as Mária-ária és a Pály által felvonásközi zeneként alkalmazott régi nyitány sem. A gyerekduett pedig utólagos kiegészítés. Akadnak a motivikus elemek szintjén is különbségek, eltérő egy-egy hangszer regiszterhasználata, azonban mindezek nem befolyásolják a darab alapformáját (3. kép a 26. oldalon).

The image shows a page of handwritten musical notation for a duet. The score is written on seven staves. The instruments listed are Violini (Violins), Viola, Clarinetto (Clarinet), Corni in C (Horn in C), Flauto (Flute), Fagott (Bassoon), and Sarolta (Cello/Double Bass). The tempo is marked 'Andante'. The word 'Duetto' is written at the top of the score. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The page number '46' is visible in the bottom right corner.

2. faksimile. Partitúraoldal Pály Elek autográf kottájából, betétszám: No. 2, a gyerekek duettje (OSZK Zeneműtár, ZB 158/a)

Sokkal jelentősebb eltéréseket mutat a harmadik forrásanyag, vagyis a Heinisch József által átdolgozott változat (ZB 158/a*). Heinisch a *Béla futásának* bemutatója idején még nem volt szorosabb kapcsolatban a kolozsvári társulattal, azonban nem sokkal később karmesterként csatlakozott a Kolozsvárról Kassára, majd Budára költöző vándortársulathoz.⁴² 1837-től a Pesti Magyar Színház szolgálatában állt, majd ugyanitt másodkarmesteri feladatot látott el az 1838 elején első karmesterként szerződött Erkel Ferenc mellett. Amikor 1837-ben Heinisch a *Béla futása* zenei anyagának aktualizálására vállalkozott, a karmester-zeneszerző keze alatt egy teljesen új mű született meg.⁴³ A szöveggönyv ugyan nagy vonalakban változatlan maradt, és az opera ekkora már ismert számai is csak kisebb átalakítá-

42 Heinisch József életútjának adatait, valamint Déryné naplójából az ide vonatkozó részeket Varga Veronika említi meg szakdolgozatában. Vö. Varga Veronika: *Heinisch József*, BA szakdolgozat. Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszék, 2015, 18–19.

43 Németh Amadé feltételezése, miszerint maga Erkel Ferenc bízta volna meg Heinisch a *Béla futásának* felújításával, valószínűleg nem állja meg a helyét. Vö. Németh: i. m., 32. A Heinisch-féle átdolgozás két nemzeti színházi szöveggönyvének címloldalán is az 1837-es évszám szerepel, tehát Heinisch már abban az évben foglalkozott a darab aktualizálásával, amikor Erkel még nem volt a színháznál.

3. faksimile. Partitúraoldal Szerdahelyi József kézírásával: a „Hunnia nyög” kezdetű románc (Kolozsvár, Egyetemi Könyvtár, Ms 1353)

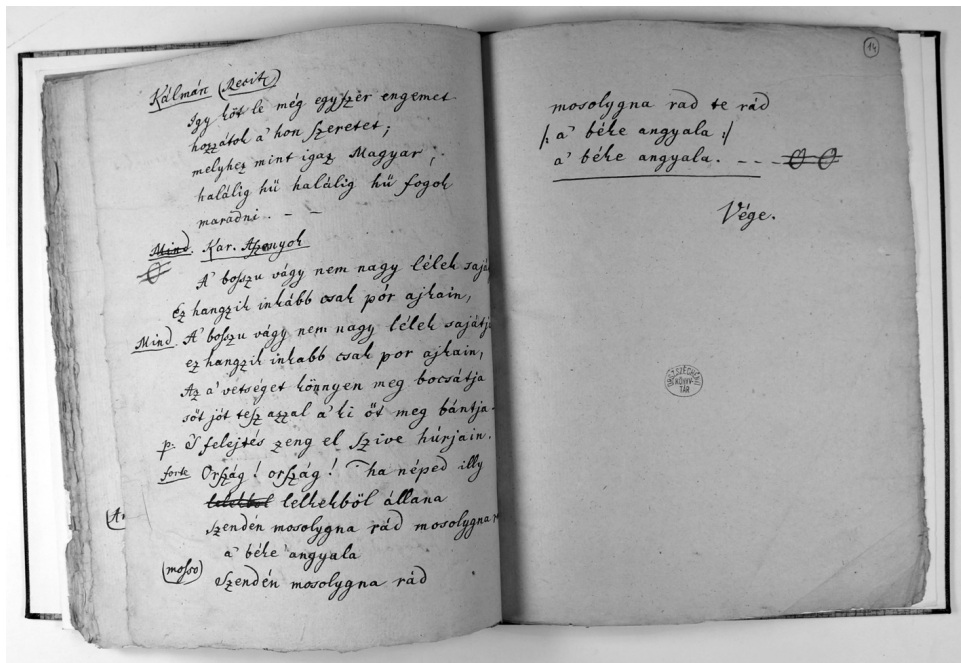
sokon mentek keresztül, de a mű egészét tekintve Heinisch énekesjátékból operát komponált, az egyszerű dalbetéteket az olasz nagyoperák jellegzetes számtípusaival helyettesítve. A Heinisch-féle partitúra ugyan nem tartalmaz nyitányt, azonban néhány szólam arról árulkodik, hogy a felújított változat előtt a *Béla futása* régebbi nyitánya szólalhatott meg. Azonos kopista kézírásával két fagott- és egy klarinétszólam – amelyeken a Kolozsvári Nemzeti Színház körpecsétje látható – a régi nyitányt és néhány Heinisch által írt bejegyzést tartalmaz. Így például az Overtura után a következőt: „attaca N 1”. Ez a szólamanyag-garnitúra tehát Heinisch rendelkezésére állt a mű átdolgozása során (4. kép).

A No. 1-es szám D-dúr hangnemből való kiválasztása további érv arra, hogy 1838-ban a régi nyitány szólt a Pesti Magyar Színházban. Az ugyanis A-dúr akkorddal ér véget, amelyhez jól kapcsolódik a No. 1. attacca D-dúr indítása; Pály partitúrájának nyitózenéje viszont E-dúr akkorddal zárul, s a folytatás is E-dúrban van. Heinisch az első felvonáson kevesebbet alakított. Említésre méltó a „Hunnia nyög” kezdetű nagy sikerű himnusz/románc, amelyet operai introdukciókra jellemző módon épít fel: Lóra minden énekelt sorára a kórus válaszol. A felújítás megtartja a két versszakos verziót, úgy, ahogyan ez Pály kottájában (ZB 158/a) is szerepel, azonban ott Lóra sorai között kórus helyett zenekari közjátékot találunk. Az első felvonás fináléjában már jelentősek a változtatások, amelyek nem csak a hangszerelést érintik. Heinisch ugyan megtartja az énekesjátékban szereplő számok formáját, de

The image shows a page of handwritten musical notation for a quartet. At the top, it is titled "No. 8. Quartetto Andte". The instruments listed on the left are Flauti, Oboe, Clarinetti in C, Corni in F, Tromboni, Fagotti, Vni, Viola, Cello, Basso, and Daffi. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures (2/4), and dynamic markings like *mf* and *f*. There are handwritten annotations in the right margin, including "3. Trombone im Hauptm. N. 8" and "Rec". At the bottom right, there is a vocal line with lyrics: "Hah, fel az fel! in a legzu ora." and "Levit (felne)". The paper shows signs of age and wear.

4. faksimile. Partitúraoldal Heinrich József autográf kottájából: a No. 8 kvartett kezdete (OSZK Zeneműtár, ZB 158/a)

jelentősen módosítja mind az énekes szólamok dallamát, mind a kíséző szólamok motívikáját. Mondhatjuk, hogy innentől indul az igazi átdolgozás, amely a második felvonásban teljeseedik ki, ott ugyanis Heinisch csupán Kálmán két áriáját hagyja meg csekély változtatásokkal. Az MM 13.544/1 jelzetű szövegeknyvben – amely csupán prózadiálogusokat tartalmaz, de a zárt számok szövegeit nem – csak a második felvonásban elhangzó Kálmán-áriák szövegei szerepelnek Udvarhelyi Miklós kézírásával. Úgy tűnik, Heinisch már az újrakomponálás folyamán biztos volt benne, hogy a két ária szövegén nem változtat. Ezenkívül még két, Udvarhelyi kézírásával másolt szövegeknyv található az OSZK-ban (MM 13.542 és MM 13.544/3). Az első, korábban keletkezett alaprétegében az énekesjáték szövegét tartalmazza, de rengeteg javítás található benne. A második viszont Heinisch átdolgozása után készült, ugyanis alaprétegben hozza a partitúrára vonatkozó megjegyzéseket, kivéve kettőt: a No. 2 gyerekek duettjének és No. 3 Mária áriájának szövege a sűgópéldány végén található kiegészítésként. A második felvonás Kálmán két áriája mellett két tercettet és a zárókórust tartalmazza, amelyeket Heinisch teljes mértékben átalakított. A második felvonást indító tercett esetében az eredetileg 111 ütemből álló számot több mint 300 taktusossá bővítette, a szöveg így teljes mértékben megváltozott, akárcsak a zene – persze a cselekmény tartal-



5. faksimile. A Heinisch József feljuttatásához tartozó, a zárt számok szövegeit tartalmazó librettó utolsó oldala (OSZK Színháztörténeti Tár, MM 13542/Melléklet)

ma ezzel nem módosult. A legjelentősebb eltérés a No. 8-nál figyelhető meg. Itt Heinisch még az előadói apparátust is megváltoztatja: az Esz-dúr tercettből G-dúr kvartettet komponál. Ez esetben inkább arra érdemes felhívnom a figyelmet, ami a – szinte egyetlen – közös pont a Ruzitska-féle énekesjáték és Heinisch munkája között: az énekesjáték tercettjének zenei alapkonceptiója. A címszereplő IV. Béla király által énekelt sorra Póky és Kálmán közösen válaszolnak. Később a kétféle zenei anyag együtt szólal meg, és alakul hármas énekké. Ezt a formát Heinisch kvargettje is alkalmazza, azonban jóval összetettebben. Béla megszólalását már viszonylag korán szembeállítja – a cselekmény szempontjából egyébként is feszültségben lévő – Kálmán szólásával, majd a két mellékszereplő, Póky és Lóra kettőse következik. A folytatásban a Póky és Lóra által énekelt dallamot ütközteti először a Béláéval, később a Kálmánéval, hogy a szám végére az összes anyag egybeeresztésével valódi operai bravúrszám kerekedjék, amelyet Lóra koloratúrákban gazdag szoprán befejezése teljesít ki. A darab fináléjában is számos eltérést találunk. Ruzitskánál a finálé egyszerű A B A formát ölt, és szabályos 8 ütemes periódusokból építkezik, a periódusok között 8 ütemes zenekari átvezetés található. Heinisch itt is kibővíti a formát. Egy recitativókkal tarkított jelenet vezet el a zárókórusig, amely a megbékélés szavaival ér véget:

Ország! ország! ha néped illy lelkekből állana, szendén mosolyogna rád a béke angyala!



6. faksimile. Erkel Ferenc: Bátori Mária, autográf partitúra, a No. 1 Coro részlete (OSZK Zeneműtár, Ms. Mus. 3.)

Ugyan nincs tudomásom arról, hogy Egressy Béninek szerepe lett volna a felújított *Béla futása* szövegkönyvének megírásában, mégis figyelemre méltó, hogy az idézett utolsó sorhoz mennyire hasonlít Erkel Ferenc *Bátori Máriájának* nyitómondata:

Szendén, miként lenge holdfény, mosoly ránk a bék' angyala⁴⁴

Heinisch átdolgozásával a darab valóban az első magyar történelmi operává nőtte ki magát, és bár értékei ellenére ez a változat nem maradt repertoáron (csupán négy előadást ért meg 1838-ban), mégis számos tanulsággal szolgálhatott az első operáját tervező Erkel Ferenc számára.

44 Dolinszky Miklós–Szacsvai Kim Katalin (közr.): *Erkel Ferenc: Bátori Mária. Opera két felvonásban*. Közr. az MTA Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár, Budapest: Rózsavölgyi és Tsa, 2002 (= *Erkel Ferenc Operák I/1–2*), 761.

ABSTRACT

PÁL HORVÁTH

FROM SINGSPIEL TO HUNGARIAN OPERA

Béla futása [Bélas Flucht]. Performances, Sources, and Drafts

Opened in 1821, the Theatre of Kolozsvár (today: Cluj, Romania) was the first permanent theatre where Hungarian stage productions were continuously performed. And the play entitled *Béla futása* [Bélas Flucht], written by the theatre conductor József Ruzitska, was the first *Singspiel* in Hungarian the music of which has been fully preserved. Its significance is shown not only by the many performances (and related revised versions) that followed the premiere but also by the existence of later renewals and revisions. This study traces the history of the early performances of *Béla futása* through a presentation of the sources, from the first performance in Kolozsvár to the renewal that took place in 1838 at the Hungarian Theatre of Pest, focusing on the versions that can be reconstructed on the basis of the three full scores extant from the nineteenth century. Each of these scores is connected with a prominent figure in the early days of the Hungarian itinerant theatrical world. Elek Pály, József Szerdahelyi, and József Heinisch were members of the same theatrical company for a long time, yet the scores preserve differing versions of the piece. Two of them – one in Szerdahelyi's handwriting currently in Kolozsvár and the score owned by Pály, shown by an entry to be the owner – contain the early *Singspiel*-version, while a score in Heinisch' handwriting is a different revision made subsequently, embedded in the Italian opera tradition, and which may have been of special interest to Ferenc Erkel when he was planning his first opera.

Pál Horváth studied musicology and conducting at the Liszt Academy of Music (Budapest). Since the beginning of 2014, he has done research into the sources of early Hungarian musical theatre at the Department for Hungarian Music History of the Institute for Musicology, Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences. In January 2016 he became a Research Assistant member of the same Department. He contributes to the preparatory work of the critical edition of *Ferenc Erkel Operas*, to the Department's scholarly publications (as assistant editor), and, in addition, to basic research dealing with the eighteenth and nineteenth centuries. He is writing a PhD-thesis on the subject of *Opera Composers in the Workshop of the National Theatre in the Vicinity of Ferenc Erkel (1837–1861)*.

Bozó Péter

„A WAGNERNEK MEGTILTANI NEM LEHET...”*

A zeneszerző fogadtatásának komolytalan aspektusai a Borsszem Jankóban

„Manches, was in der Zeitung steht,
ist dann doch wahr – wenn auch nicht alles”
(Bismarck)

Richard Wagner műveinek magyarországi fogadtatását vizsgálva célszerűnek látszik különbséget tenni a befogadók különféle csoportjai között. Munkahipotézisként abból indulhatunk ki, hogy a recipiensek különböző rétegei más-más módon reagáltak Wagner műveire és nézeteire: nem ugyanazt látta bennük az igen különböző szellemi és zenei felkészültségű személyekből álló operalátogató közönség, mint a zenei szaklapok kritikussai; másként értékelte romantikus operáit és zenedrámáit a zenekari árokban mindennapi kenyeréért játszó muzsikusi, mint az egyéni hangját kereső, Wagner partitúráit mohón tanulmányozó zeneszerző.¹

Ebben a tanulmányban a befogadók és írásaik egy egészen speciális csoportjával: a *Borsszem Jankó* című lap 1869 és 1875 között megjelent számaiban, vagyis jó részét a Hans Richter budapesti működése idején, illetve az azt közvetlenül megelőző időszakban közölt, Wagner-vonatkozású írásokkal foglalkozom. A *Borsszem Jankó* a satirikus lapok vagy élclapok családjához tartozott – olyasféle sajtóorgánium volt tehát, mint a bécsi lapok közül a vele egykorú *Kikeriki*, *Figaro*, *Der Humorist*, *Die Bombe* és *Der Floh*,² a müncheni *Fliegende Blätter*, a berlini *Kladderadatsch*³ vagy a párizsi *Le Journal amusant* és *Le Charivari*.⁴ E sajtótermékek közös vonása, hogy nem valódi híreket, recenziókat és kritikákat közöltek, hanem inkább aktuá-

* A tanulmány az NKFIH posztdoktori kiválósági ösztöndíjának támogatásával készült (PD 124 089). A lábjegyzetekben a következő rövidítések fordulnak elő: *BJ* = *Borsszem Jankó*; *FL* = *Fővárosi Lapok*; *ZsZL* = *Zenészeti Lapok*. A munkámban szereplő 19. századi sajtóidézeteiket a mai nyelvi normának megfelelő helyesírással közlöm. Kivételt csak Wagner keresztnevével teszek, melynek esetében megtartom a korabeli magyar sajtóban használatos „Rikhárd” alakot.

A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Wagner magyarországi zeneszerzői recepciója vonatkozásában fontos írás Tallián Tibor cikke, amely Bartók, illetve Kodály Wagnerrel kapcsolatos reakcióival foglalkozik: „Richard Wagner Magyarországon. Reflexek és reflexiók”, *Magyar Tudomány* 175/1. (2014), 16–31.

2 A szóban forgó bécsi lapok digitális formában tanulmányozhatók az Österreichische Nationalbibliothek folyóirattárában (ANNO): <http://anno.onb.ac.at/>.

3 Mind a *Fliegende Blätter*, mind pedig a *Kladderadatsch* elérhető elektronikusan az Universität Heidelberg digitális könyvtárában: <https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/fb>.

4 Elektronikus elérés a párizsi Bibliothèque Nationale digitális könyvtárában (Gallica): <https://gallica.bnf.fr>.

lis tartalmú vicceket és humoros áhíreket, mikor prózában, mikor versbe szedve. Mindezt illusztrált formában tették: az írott szövegek mellett fontos szerepet játszottak a karikatúrák, illetve satirikus képregények. Az ilyen típusú lapok közleményeinek természetesen nincs olyasféle forrásértéke, mint egy komoly napilap objektívabb (bár szintén nem feltétlenül elfogulatlan) híradásainak. Van viszont másfajta forrásértéke: a viccek, ha megfelelő kontextusban értelmezzük – vagyis értjük – őket, nagyon is jól informálhatnak egy adott kornak egy adott történelmi személyiséghez (például zeneszerzőhöz) kapcsolódó, közkeletű elképzeléseiről. Írásomban tehát a 19. századi Wagner-recepció komolytalan aspektusaival foglalkozom. A téma ilyen szempontú vizsgálata nemzetközi viszonylatban, elsősorban a német nyelvű irodalomban nem teljesen újszerű,⁵ a zeneszerző magyarországi fogadtatásával kapcsolatban azonban nem tudok hasonló próbálkozásról.⁶

A *Borsszem Jankó* a dualizmus korának kezdetén, 1868-ban jelent meg először, vagyis annak a korszaknak a terméke, amelyet egy régebbi sajtótörténeti összefoglalás a politikai élclaptípus virágkoraként jellemez.⁷ Alapító szerkesztője az orvos, író, újságíró és humorista Ágai Adolf (1836–1916) volt, aki 1910-ig állt a lap élén, s aki általában Csicseri Bors vagy Spitzig Iczig néven közölte írásait.⁸ A szerkesztőséget többnyire fiatal és tehetséges polgári értelmiségiek, a Kávéforrás kávéház törzsvendégei alkották – többek között a színműíró Berczik Árpád (1842–1919), a műfordító Dóczy Lajos (1845–1919), valamint a Népszínház későbbi igazgatója és a *Budapesti Hírlap* majdani szerkesztője, Rákosi Jenő (1842–1929).⁹ A karikatúrákat főleg a Brünnből érkezett Karel Klič (Klietzsch; 1841–1926), illetve a magyar Jankó János (1833–1896) rajzolta.¹⁰

A korabeli magyar nyelvű élclapok – mint az *Üstökös*, a *Bolond Miska*, a *Ludas Matyi* és a *Mátyás deák* – többnyire egy-egy politikai érdekcsoport szócsövétől szol-

5 Ernst Kreowski–Eduard Fuchs: *Richard Wagner in der Karikatur*. Berlin: Behr, 1907; Hermann Hakel (hrsg.): *Richard der Einzige. Satire, Parodie, Karikatur*. Wien–Hannover: Forum, 1963; Wolfgang W. Parth (hrsg.): *Der Ring der nie gelungen. Richard Wagner in Parodie, Satire und Karikatur*. München: Heyne, 1983; Manfred Eger: „Richard Wagner in Parodie und Karikatur”. In: Ulrich Müller–Peter Wapnewski (hrsg.): *Richard-Wagner-Handbuch*. Kröner: Stuttgart 1986, 760–776; Lydia Goehr: „Wagner through Other Eyes: Parody the Wit of Brevity in Theodor W. Adorno and Mark Twain”, *New German Critique* 43/3. (November 2016), 27–52.

6 A magyarországi Wagner-recepció két legrészletesebb, könyvterjedelmű feldolgozása: Haraszti Emil: *Wagner Richard és Magyarország*. Budapest: MTA, 1916, illetve Varga Ildikó: *Richard Wagner, Magyarország és a magyarok, 1842–1924*. Pécs: magánkiadás, 2018, amely a szerző doktori értekezésén alapul: *Richard Wagner, Hungary, and the Nineteenth Century. Aspects of the Reception of Wagner's Operas and Music Dramas*. PhD diss., Graz, University of Music and Dramatic Arts, 2014. Mind Haraszti, mind pedig Varga munkája jól dokumentált, széles körű kutatásokon alapul, de a forráskritika tekintetében mindkettő hagy maga után kívánnivalókat.

7 A lapról és magyar rokonairól ld. Buzinkay Géza: „Élclapok, 1867–1875”. In: Szabolcsi Miklós (szerk.): *A magyar sajtó története, II/2.: 1867–1892*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985, 169–196., illetve uő: *Borsszem Jankó és társai. Magyar élclapok és karikatúráik a XIX. század második felében*. Budapest: Corvina, 1983.

8 Ágai személyéről ld. Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*, 1–14. Budapest: Hornyánszky, 1891–1914, 1., 74–78.

9 Buzinkay: i. m.

10 Uott, 172.

gáltak, s rendszerint valamiféle komoly napilap szatellitjeként működtek. A közleményeknek csak kis része származott az állandó munkatársaktól, illetve magától a szerkesztőtől – nagyobb részüket többnyire a lap által képviselt irány hívei, az olvasók küldték be a szerkesztőségbe. Mivel a szerkesztőségi posta általában névtelen volt, a szerzők kilétének azonosítása a legtöbbször nem lehetséges.¹¹ Alapvonalait tekintve a *Borsszem Jankó* sem különbözött lényegesen a korszak többi magyar politikai élclapjától: a *Reform* című napilap szatirikus párjaként működött, és egyértelműen az 1867–1875 között kormányzó Deák-párt nézeteinek adott hangot.¹² Ez a csoportosulás az 1861-es országgyűlés úgynevezett Felirati Pártjából jött létre Deák Ferenc vezetésével, és 1875-ig létezett, amikor is Szabadelvű Párt néven egyesült korábbi ellenzékével, a Tisza Kálmán vezette Balközép Párttal.¹³

A sajtótörténész értékelése szerint azonban a *Borsszem Jankó* színvonalában lekörozte hasonló műfajú társait, amennyiben „politikai élű írásaiban, karikatúráiban is jellemzésre és ismeretek terjesztésére törekedett”,¹⁴ továbbá a politikai csatározások mellett a kulturális élet történéseinek is jelentős figyelmet szentelt.¹⁵ A lap hasábjain minduntalan visszatérnek bizonyos állandó figurák, akik meghatározott társadalmi típusokat képviselnek: például Mokány Berci a maradi és züllött vidéki nemes; Szent-szivari Monocles a fennköltebb arisztokráciát; Lengenádfalvy Kotlik Zirzabella pedig a csúnyácska, de dúskeblű szélsőbaloldali honleányt. A lap népszerűsége az olvasók számának alakulásában is tetten érhető: a kezdet kezdetén mintegy 5–600 előfizetője volt, ez a szám azonban egy év alatt 2 800 fölé emelkedett, 1870-ben pedig már 4000-re, ami a korban jelentősnek számított, s emellett 500 példányt rendszeresen árultak is.¹⁶ A *Borsszem Jankó* egészen az 1930-as évtized végéig működött, bár az első világháborút követő időszakban már messze nem volt olyan népszerű, mint a dualizmus korában.¹⁷

A továbbiakban abból a szempontból igyekszem vallatóra fogni az élclap „tudósításait”, hogy mit árulnak el a dualizmuskori Budapest széles körben (vagyis nem feltétlenül zeneértők körében) elterjedt Wagner-képéről.

A *Borsszem Jankó* közleményeiben három személy kap kiemelt szerepet mint olyanok, akik Wagner műveinek elismertetéséért küzdenek Budapesten: Liszt, Ábrányi Kornél és Hans Richter. Természetesen mindhármukat joggal említi a lap ebben a szerepkörben. Köztudott, hogy Liszt nem csupán a *Lohengrin* weimari ősbemutatójának (1850. augusztus 28.) karmestereként szállt síkra Wagner munkásságáért,

11 Uott, 171.

12 Uott, 169. és 195.

13 Csorba László: „A dualizmus rendszerének kiépülése és konszolidált időszaka (1867–1890)”. In: *Magyarország története a 19. században*. Szerk. Gergely András. Budapest: Osiris, 2005, 368–370.

14 Buzinkay: i. m., 169.

15 Uott, 204–205.

16 Uott, 172. és 195.

17 A lap 1868 és 1919 között megjelent számainak többsége, valamint néhány későbbi évfolyam (1933–1936) hozzáférhető az Arcanum Digitális Tudománytárban: <https://adtplus.arcanum.hu/hu/collection/BorsszemJanko/> (az utolsó letöltés dátuma: 2019. május 13.).

hanem általában véve sokat egyengette operáinak útját, részben személyes kapcsolatainak mozgósítása, részben pedig a neve alatt megjelent elemző-népszerűsítő írásművek révén.¹⁸ Ábrányi egyrészt Wagner-szövegkönyveket ültetett át magyarra (a *Tannhäuser* és *A bolygó hollandit*), másrészt a *Zenészeti Lapok* szerkesztőjeként egy sor fontos írást jelentetett meg – többek között az 1866 és 1874 között lezajlott pesti magyar nyelvű Wagner-bemutatók kritikáit (lásd az 1. táblázatot a 36. oldalon) – olyannyira, hogy Tallián Tibor a francia wagneriánusok későbbi, 1885 és 1888 között működött sajtóorgánumára utalva egyenesen „afféle *Revue Wagnérienne*”-ként jellemzi Ábrányi lapját.¹⁹ Az 1866 és 1874 között a Nemzeti Színháznál lezajlott négy premier közül az utolsó hármát Richter vezényelte, aki 1866-tól Wagner személyes ismerőse és kopistája volt, pesti működése előtt már sikerrel propagálta a zeneszerző műveit Münchenben, illetve Brüsszelben, később pedig ő dirigálta a *Ring*-tetralógia ősbemutatóját a bayreuthi Festspielhaus megnyitása alkalmával.

Richter Liszt támogatásával került a pesti színház zenekarának élére,²⁰ s a *Borsszem Jankó* 1871. karácsonyi számának címlap-karikatúrája (1. kép) jól jellemzi helyzetét: háttal, az együttest dirigálva látjuk; Wagner vigyázó tekintete figyel, akinek profilja a karmester háta közepén kapott helyet; Liszt pedig a kép jobb alsó sarkában tapsol neki.²¹ A szóban forgó címlap annál inkább figyelemre méltó, mivel alig néhány hónappal azután jelent meg, hogy Richtert 1871 szeptemberében szerződtették Pesten. Működésének már ebben a rövid korai időszakában nagy sikerrel újította fel a *Lohengrint* (ez volt itteni debütálása), s a Filharmóniai Társaság első három vigadóbeli hangversenyén is minden alkalommal műsorra tűzött egy-egy zeneszámot Wagner darabjaiból (a Richter pesti koncertjein előadott Wagner-műveket lásd a 2. táblázatban a 37. oldalon),²² nem véletlen tehát, hogy a pesti sajtó már ilyen rövid idő elteltével a német komponista híveként és ideális tolmácsolójaként tartotta számon. A *Fővárosi Lapok* névtelen kritikusa már a *Lohengrin*-felújítást követően azt állapította meg, hogy az új dirigens „fényes sikerrel” mutatkozott be, hogy „a Wagner-dalművek szellemét és kombinációit a legkisebb ízig ismeri”, hogy „az előjáték után azonnal felzajlott a taps”, illetve hogy „a felvonások után gyakran kitapsolták”.²³ Ez annál inkább figyelemre méltó, mert a *Borsszem Jankó* egy évvel Richter érkezését megelőzően, 1870 szeptemberében még a pesti operatársulat egyik *Lohengrin*-előadásának botrányos voltát

18 Ld. Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, Bd. 4: *Lohengrin und Tannhäuser von Richard Wagner*. Hrsg. Detlef Altenburg. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1989; valamint „Wagner’s fliegende Holländer” és „Richard Wagner’s Rheingold”. In: Franz Liszt: *Sämtliche Schriften*, Bd. 5: *Dramaturgische Blätter*. Hrsg. Dorothea Redepennig–Britta Schilling. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1989, 68–114., ill. 115–117.

19 Tallián Tibor: „Pest (die unmusikalischste Stadt). Wagner Richárd Pesten”, *Muzsika* 56/7. (2013. július), 15–19.

20 Richter budapesti működéséről ld. Christopher Fifield: „Chapter 5: 1871–1874: Budapest” és „Chapter 6: 1874–1875: Budapest and Bayreuth”. In: uó: *Hans Richter*. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2016, 51–62., ill. 63–81.

21 *BJ* 4/208. (1871. december 24.), címlap

22 Az adatok forrása Richter karmesteri tevékenységéről készült saját dokumentációja, melyet Fifield teljes egészében közöl könyve függelékében: Fifield: *Hans Richter*, 469–746.

23 *FL* 8/232. (1871. október 10.), 1063.

Pest, december 24-én.

208. szám.

IV. évtolyam 1871.

BORSSZEM JANKÓ



Előfizethetni a Deutsch-féle könyvnyomda és kiadói részvénytársaságnál. Pest, József tér 6-ik szám.
Előfizetési díj: Egész évre 6 frt. — Félévre 3 frt. — Negyedévre 1 frt 50 kr.

1. kép: Hans Richter és Liszt a Borsszem Jankó címlapján (1871. december 24.)

Dátum	Wagner-mű	Vezényelt	Kritika a ZszL-ban
1866. december 1. (bem.)	Lohengrin	Karl Huber	„ák.”, „Lohengrin”, 7/10. (1866. dec. 9.), [146]–149.; 7/11. (1866. dec. 16.), [162]–166.
1871. október 7. (új bet.)	Lohengrin	Hans Richter	„Richter János és Lohengrin új színrehozatalára a Nemzeti Színházban”, 12/3. (1871. okt. 15.), 33–41.
1871. március 11. (bem.)	Tannhäuser	Erkel Ferenc	„á.”, „Tannhäuser”, 11/22. (1871. márc. 19.), [338]–343.; 349–351.
1873. május 10. (bem.)	A bolygó hollandi	Hans Richter	„á.”, „A bolygó hollandi”, 13/19. (1873. máj. 18.), [145]–147.
1874. november 24. (bem.)	Rienzi, az utolsó tribun	Hans Richter	„á.”, „Rienzi”, 14/29. (1874. nov. 29.), [229]–232.

1. táblázat. Wagner-bemutatók a Nemzeti Színházban, 1866–1874

tűzte tollhegyre: „Gyönyörű, és még Wagner által sem ismert effektus az, mikor egy duettben hárman vesznek részt: két énekes, meg egy sűgő.”²⁴ Ha hihetünk a groteszk kottapéldával illusztrált híradásnak, valami ilyesféle incidens történhetett a Nemzeti szóban forgó előadásán is (lásd a 2. képet a 39. oldalon).

Az alapvető elvi közösségen túl persze komoly ellentétek is feszültek a „musikalische Fortschrittspartei”-on belül, s ezekre az ellentétekre is igen éles szemmel és nyelvvel reagáltak a *Borsszem Jankó* cikkei. Legalábbis erre utal egy ismeretlen szerző „Liszt-bankett” című írása, amely 1869 májusában jelent meg a lapban, s amelyben a Wöhler nevű szereplő – alighanem Gottfried Wöhler, a pesti zsidó hitközség orgonistája és a *Pester Lloyd* zenei referense²⁵ – így fogalmaz: „Liszt, Wagner und Ábrányi: das ist der Einklang im Dreiklang” (Liszt, Wagner és Ábrányi: ez az összhang a hármashangzatban).²⁶ A Wöhler szájába adott szövegből nem csekély iróniát vélek kihallani: az összhang hangsúlyozására ugyanis olyan időpontban került sor, amikor Liszt és Wagner között a „bővített hármás” miatt már nagyon is megbomlott a korábbi összhang. 1868 novemberére már Liszt számára is nyilvánvaló volt, hogy Cosima lánya el akar válni Hans von Bülow-tól, és életét Wagner társaként kívánja folytatni, akinek legkésőbb 1864 nyara óta egyébként is szeretője volt, s akitől 1865 áprilisában gyermeket is szült, Isolde Bülow személyében.²⁷

24 BJ 3/142. (1870. szeptember 18.), 407.

25 Szinnyei: „Wöhler Gottfried”. In: uő: *Magyar írók élete*, 14. (1914), 1654.

26 BJ 2/71. (1869. május 9.), 188.

27 A szerelmi háromszög történetéhez ld. Alan Walker: *Liszt Ferenc, 3: Az utolsó évek, 1861–1886*. Ford. Fejérvári Boldizsár. Budapest: Editio Musica, 2003, 116–152.

Dátum	Wagner-mű
1871. november 8. (1)	A bolygó hollandi, nyitány
1871. november 22. (2)	Trisztán és Izolda, előjáték és Izolda szerelmi halála
1871. december 13. (3)	Trisztán és Izolda, előjáték és Izolda szerelmi halála
1872. február 28. (4)	A nürnbergi mesterdalnokok, előjáték, a III. felvonás előjátéka és kvintett Huldigungsmarsch
1872. március 13. (5)	Liebesmahl der Apostel
1872. március 27. (6)	–
1872. november 13. (7)	–
1872. november 27. (8)	Gluck: Iphigenia in Aulis (Wagner átdolgozása)
1872. december 11. (9)	Eine Faust-Ouvertüre
1873. március 5. (10)	–
1873. március 19. (11)	–
1873. április 9. (12)	Trisztán és Izolda, előjáték

2. táblázat. Wagner művei a Filharmóniai Társaság Richter által vezényelt koncertjein, 1871–1873

A családi konfliktus érthető módon komoly törést okozott Liszt és Wagner kapcsolatában, s a két muzsikus nézetkülönbségei csak tovább mélyültek az 1870/71-es porosz–francia háború kapcsán.²⁸

Ugyancsak a wagneriánusok közötti ellentétekről árulkodik a *Borsszem Jankó* 1872. március 3-i számában megjelent, „Ányi-ényi” címet viselő írás.²⁹ Ebben a közleményben, mely alcíme szerint „Nagyszerű konspiráció a Wagner-egylet ellen”, Ábrányi Kornél, Reményi Ede hegedűművész, valamint Reményi ugyancsak hegedűs tanítványa, Plotényi Nándor párbeszédének lehetünk tanúi, akik éppen saját, külön bejáratú egyletet alakítanak, melyet nevük végződése nyomán „Ányi-ényi egyletnek” keresztelnek el. Az írás arra reflektál, hogy a Wagner-, illetve Beethoven-kultusz egyes hazai képviselői ellenérzéssel, sőt féltékenységgel viseltettek Richter tevékenységével szemben, különösen, miután az 1872-es év elején felvetődött, hogy német mintákat követve Budapesten is Wagner-egylet alakuljon, s február 25-én gyűlést is tartottak ez ügyben a Hungária Szállóban:

ÁBRÁNYI: Hát, barátom, ez ellen a Wagner-egylet ellen nem teszünk valamit?

REMÉNYI: Hjah, a Wagnernek megtiltani nem lehet...³⁰

PLOTÉNYI: De lehet a Richternek!

28 Lisztnek a német egységmozgalomhoz való viszonyulásához ld. Bozó Péter: „A kameleon és a nacionalizmusok: Liszt és a német egység”. In: uő: *A dalszerző Liszt* (Budapest: Rózsavölgyi, 2017), 87–102.

29 *BJ* 5/218. (1872. március 3.), 8.

30 „Reményi” Petőfi verssorát parafrázálja: „A virágnak megtiltani nem lehet...”.

ÁBRÁNYI: Richter? Richter! ... Ez az ember tulajdonképpen mi jogon létezik egyáltalán? Nem emlékszem, hogy a bírói kineveztetések idejében olvastam volna az ő kineveztetését a *Közlönyben*.³¹

REMÉNYI: Biz igaz a! Tán nincs is kinevezve és csak úgy bitorolja a Richter címet.

ÁBRÁNYI: Utána kell járnom! Leleplezem a turpisságot. Hiszen, kérem szépen, ez a Richter már valóságos Scharfrich[t]er!³² Reményit kiszorítja Beethovennel, engem kiszorít Wagnerrel. Skandalum! Még ha Beethovényi és Wágnényi volna legalább, hogy a magyar zene meg volna mentve a komponisták neveinek fermátái által!³³

Bár a Wagner-egylet kapcsán kibontakozó polémiát mind Haraszti,³⁴ mind pedig Varga érinti könyvében,³⁵ úgy érzem, hogy mindketten adósak maradtak a jelenség mélyebb indítóokainak eltárásával. Értelmezésem szerint a vita felszínre hozta mindazokat a részben szakmai, részben ideológiai természetű ellenérzéseket, amelyeket Richter pesti megjelenése és kezdeti sikerei váltottak ki a hazai wagneriánusok körében. A feszültség már 1871 novemberének végén, decembere elején érzékelhető a *Zenészet*i Lapokban. Erre utaló jel egyfelől, hogy a november 26-i számban Ábrányi újra közölte lapjában Wagner kilenc évvel korábban hozzá írott levelét a magyar zenéről, ráadásul polemikus kommentárt is fűzött hozzá, melyben a Wagner-kultusz kapcsán a germanizáció veszélyeire figyelmeztetett:

Mióta hazánkban, s főleg a fővárosban a minden irányú germanizáció oly nagy mérvben kezdett lábra kapni, hogy az egyetemes magyar sajtónak és közvéleménynek határozott ellenszegülését és ellenműködését idézte fel, sajnosan kell tapasztalnunk, hogy a művészet terén a magyar műtörekvések ellenlábasi is mindinkább merészebb, kíméletlenebb és kihívóbb modorban ütötték fel fejjüket, s úton-útfélen ócsárolják azokat, gúnyolják s kisebbitik legérdemesebb képviselőit is, s nyíltan és titkon hangsúlyozzák, hogy azoknak véget kell vetni, mint olyan haszontalan gátfalaknak, melyek e téren csak a nagy németországi civilizációnak állnak útjában! S az ebbeli vétkes agitációk annál veszedelmesebbek és károsabbak, mert intéző és befolyásoló szálaik még a legtekintélyesebb művészeti körök és műintézetek falai közé is behatnak immár, s a tekintély és befolyás hatalmával erőlködnek megsemmisíteni, háttérbe szorítani s dekretírozni mindazt a csekély kezdeményezési eredményt, mely e részben a magyar nemzeti közművelődésnek már egyik kiegészítő részét képezi.³⁶

Bár az idézett írás sem Richtert, sem a Nemzeti Színházat nem nevezi meg, annak későbbi említése, hogy „éppen Wagner R. nevét, működését, s mindent befolyászó német irányát halljuk minduntalan hangsúlyozni, s eme magyarelles agitációk zászlóján kolpoltartatni”,³⁷ nem hagy kétséget afelől, hogy a kritika ki ellen irányul.

31 A szatíra szerzője itt Richter névvel űz szójátékot, amely németül bírót jelent.

32 A szójáték továbbfejlesztése: *Scharfrichter* jelentése annyi mint hóhér.

33 *BJ* 5/218. (1872. március 3.), 8.

34 Haraszti: *Wagner Richard és Magyarország*, 359–367.

35 Varga: *Wagner, Magyarország és a magyarok*, 104–108., ill. uő.: *Wagner, Hungary and the Nineteenth Century*, 215–217.

36 *ZszL* 12/9. (1871. november 26.), 134.

37 Uott

Lohengrin



Eeeeeel-saa sze -



ret-lek! (Asugóhoz.) Ne ka - ja - bál - jon ugy!

Sugó. Maga ne kiabáljon. Meghallja a közönség!

Elsa



Ooooooh u - raam meg - mentőőöm!



(*ppp*) Jaj, - - leesik a köpönyegem, fogja meg.

Sugó (Lohengrinnek, *pianissimo*.) Soha meg ne kérdjed

Lohengrin (*con dolore*.)



(A sugóhoz)

Oda vesd le térded! Hol Sie der Teufel, redens doch lauter!

Sugó. Sie sein eine Grobian! Ik Ihnen werde aufschreiben lassen.

Lohengrin (énekli félhalkan Elsának más vég hiányában :))



Gro - bi - an, Gro - bi - an

(A sugónak) * = pedal, azaz = lábával megrugja a sugót)

Tutti



Ez istenitélet! Ez istenitélet!

*

2. kép. A Nemzeti 1870. szeptemberi Lohengrin-előadását jellemző kottapéllda a Borsszem Jankóból (1870. szeptember 18.)

Egy héttel később a *Zenészeti Lapok* olvasói arról értesülhettek, hogy a Nemzeti zenekarának koncertmestere, Reményi lemondott állásáról, mi több, a lap teljes egészében közölte Orczy Bódog intendánshoz intézett leköszönő levelét, melyben egyebek mellett a következőkkel indokolta távozását:

[...] tapasztaltam és folyvást tapasztalom, hogy színházunknál nem a nemzeti művelődés a fő cél, hanem sok más látható és nem látható (művészeti viszonyainkkal nagyon keveset törődő) tényezők működnek [...] – e szomorú tapasztalatok után sajnálkozással bár, de kénytelenítettem ez intézettől megválni, melynek fölvirágzása nemzeti kultúránk érdekében volt és marad is szívemnek eszményképe.³⁸

Az év végén, a lap szilveszteri számában az elmúlt év zeneéletének történéseit értékelő névtelen írás jelent meg, amely a következő kritikával illette Orczy intendáns tevékenységét:

Valóságos német kolóniát csinált a Nemzeti Színházból, hol a magyar művészet iránti kegyelet és elismerés most csak türetek, de minduntalan profanáltatik. A magyar művészek vagy elűzvék, vagy elkedvetlenítvék, s helyettük a germanizáló és elcsehesítő elemek ültetvék a trónusra!³⁹

Ilyen előzmények után vetődött fel a Wagner-egylet gondolata Richter részéről, aki 1872. január 2-án levélben közölte Wagnerrel, hogy német mintákat követve Pesten is *Patronatsvereint* kíván létrehozni a bayreuthi Festspielhaus felépítésének anyagi támogatására. Erről Wagnernek a bécsi Wagner-Vereint szervező Theodor Kalkához intézett leveléből értesülünk, Richter írása ugyanis nem maradt fenn:

Ma levelet kaptam ifjú barátomtól, Richter Jánostól Pestről, amelyben jelenti, hogy mi-helyt életbe lép a bécsi egyesület, ott is alapítanak egy fiókegyesületet.⁴⁰

A *Zenészeti Lapok* ezután már nyíltan, nevét is említve kritizálta Richter tevékenységét. Az 1872. január 28-i számban még csak azt rosszallotta, hogy a karmester a Filharmonikusok aznapi hangversenyének teljes bevételét a felépítendő bayreuthi színház javára kívánja felajánlani.⁴¹ Március 3-án, a Wagner-egylet alakuló üléséről hírt adva viszont a vezércikk szerzője – sejtetően, bár nem nevesítve Ábrányi – már arról írt, hogy nem annyira a bayreuthi vállalkozás támogatását nehezményezik, hanem az egylet másik, magyar zeneélettel kapcsolatban megfogalmazott célkitűzését:

38 ZszL 12/10. (1871. december 3.), 151.

39 ZszL 12/11. (1871. december 31.), 212.

40 Haraszi Emil fordítása; ld. Haraszi: *Wagner Richard és Magyarország*, 361. A német eredeti így hangzik: „Heute empfangen wir einen Brief meines jungen Freundes, Hans Richter, aus Pest, in welchem mir gemeldet wird, dass dort, sobald der Wiener Verein in das Leben getreten sein werde, ein Zweigverein gegründet werden solle.” *Richard Wagner: Sämtliche Briefe*, Bd. 24: *Briefe des Jahres 1872*. Hrsg. Martin Dürer. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 2015, 33.

41 n. n.: „A túlságos nagylelkűség megárthat”, ZszL 13/18. (1872. január 28.), 273–277.

Az értekezlet folyama alatt aztán kiderült, hogy az illető tervelők sem többet, sem kevesebbet nem akarnak, mint Magyarországon a hazai zeneművészeti mozgalmak befolyásolására egy úgynevezett „Magyar Wagner-egyletet alakítani Wagner cége és zászlója alatt[”], s másodsorban a bayreuth-i Wagner-színház felépítésére szolgáló, s Wagner által kibocsátott 300-talléros Patronatsscheinok vásárlását és azoknak a részvényesek közti kisorsolását eszközölni.⁴²

Más korabeli sajtóhíradásokból is kitűnik, hogy a *Borsszem Jankó* által az „ányi-ényi” triász szájába adott, Richtert kritizáló mondatok nem teljesen légből kapottak. A Wagner-egylet alakuló üléséről beszámoló *Fővárosi Lapok* híradásából kiderül, hogy Ábrányi az összefüggésben – wagneriánus volta ellenére – fenntartásainak adott hangot a Wagner-kultusszal szemben, s még hozzá kifejezetten nacionalista retorikával élt: „tiltakozott az ellen, hogy keblünkbe idegen elemeket oltsunk be, míg a magunk zenéje fejletlen, s indítványozá, hogy az egylet főleg a bayreuthi Wagner-ünnepen való részvételt tartsa szem előtt”,⁴³ illetve „a hazai zene fejlesztését sürgetősb feladatnak nyilvánítá”.⁴⁴ Tiltakozása annyiban nem is maradt teljesen eredménytelen, hogy a pesti Wagner-egylet alapszabály-tervezetéből – melynek megalkotásában többedmagával együtt Ábrányi is részt vett – végül kimaradt a magyar zenetörténeti misszió említése („a hazai zeneművészeti mozgalmak befolyásolása”), mi több, utolsó pontként az szerepel, hogy „az egylet csak a bayreuthi epochális zeneünnepélyek megtartásáig alakul, s azok lefolyása után magát feloszlottnak tekinti”.⁴⁵

Mint láthattuk, a Richterrel, illetve Orczy intendánssal szemben megfogalmazott legfőbb érv a germanizáció vádjá volt. Ennek megértéséhez tudnunk kell, hogy Wagner műveinek megjelenése idején mind Pest, mind pedig Buda többnemzetiségű volt, s mindkét városban többen voltak a német anyanyelvűek, mint a magyarul beszélők. Megjegyzendő ugyanakkor, hogy a főváros színházi életében éppen a kiegyezést közvetlenül követő években, vagyis nem sokkal Richter pesti működése előtt jelentős változások kezdődtek: 1870-ben a pesti német Városi Színház megszűnt, Budán pedig hatóságilag betiltották a német előadásokat – a budai Színkör és a Várszínház magyar játszóhellyé alakult át – hozzá kell tenni, hogy az utóbbi két helyen fellépő magyar társulatok számára sokáig komoly problémát jelentett a jórészt továbbra is német ajkú közönség érdeklődésének hiánya. Ugyan 1869-ben még új német nyelvű játszóhely nyílt Pesten a Gyapjú utcában, ám ez az 1889-ben leégett Deutsches Theater in der Wollgasse volt az utolsó német színház a fővárosban. Mindenesetre 1870 és 1876 között Fürst-Theater néven még a mai Operaház helyén is német játszóhely működött.⁴⁶ Ilyen körülmények között nem meglepő, hogy a hangsúlyozottan német zeneszerző Wagner kultusza

42 n. n.: „A Wagner-egylet kérdéséhez”, *ZszL* 12/23. (1872. március 3.), 355.

43 *FL* 9/46. (1872. február 27.), 199.

44 *FL* 9/47. (1872. február 28.), 203.

45 *ZszL* 12/24. (1872. március 10.), 376.

46 A főváros színházi térképének változásairól ld. Bozó Péter: „Lepke és oroszán a színházban. Wagner, Offenbach és a budapesti színházi intézményrendszer alakulása a dualizmus korában”, *Muzsika* 60/10. (2017. december), 5–10.

érzékeny kérdésnek bizonyult, annál kevésbé, mivel ráadásul az 1870/71-es porosz–francia háború eredményeként épp ekkortájt alaposan megváltozott az európai status quo is: létrejött az egységes német állam, ráadásul mindjárt nagyhatalomként lépett fel, megalázó katonai vereséget mérve Franciaországra.

Ebben az összefüggésben figyelemre méltónak tartom, hogy a szövegíró Wagner germán mitológiához való vonzódása éppen az azt követő napon kapott egy döfést a *Borsszem Jankó*ban, hogy Franciaország hadat üzent Poroszországnak. 1870. július 17-én egy fiktív tudományos előadás jelent meg a lapban „Az eposzról” címmel, melyet állítólag a Kisfaludy-társaság közgyűlésén olvasott volna fel „Deák F. (de nem 'erencz', hanem 'arkas')”. A szöveg megállapítja, hogy „a modern eposzt a németek Nibelungjai kezdték meg, melyeknek szerzője Wagner Rikárd, ki Szász Károly t. tagtársunkat használta forrásként.”⁴⁷ Az előadóként említett Deák Farkas (1832–1888) valóban nem csupán igazságügy-miniszteri osztálytanácsos és termékeny hírlapíró volt, hanem tudós is: 1876-tól a Magyar Tudományos Akadémia levelező, majd 1885-től rendes tagja, aki a Magyar Történelmi Társulat alapításában is tevékeny szerepet játszott.⁴⁸ Annál szórakoztatóbb, hogy a *Borsszem Jankó* olyan szöveget tulajdonít neki, melyben szándékoltan összekeveredik a történelmi előzmények és következmények sorrendje: a középfelnémet nyelven írott Nibelung-ének természetesen nem modern, hanem középkori hőseposz, és persze nem Wagner tollából származik. A közlemény filológiai szempontból annál is kevésbé megalapozott, mivel Wagner saját, epikus dimenziójú Nibelung-tetralógiájának nem ez volt az egyetlen, s még csak nem is a fő forrása: számára meghatározóbbak voltak az óízlandi verses és prózai Edda-dalok, valamint a Völsunga-saga.⁴⁹ A másik komikusan fals állítás Szász Károlyra vonatkozik, akit a lap a zeneszerző forrásának tesz meg, jóllehet neki nem ilyen módon volt köze a Nibelungokhoz, hanem a középkori hősköltemény fordítójaként: ő ültette át magyarra a teljes középfelnémet eposzt, néhány évvel a cikk megjelenése előtt.⁵⁰

Wagnert persze már a porosz–francia háború előtt is mint par excellence német zeneszerzőt tartották számon, s különösen figyelemre méltó, hogy nevét gyakran említik együtt Offenbachéval, és mérik őket össze a 19. századi budapesti lapokban,⁵¹ amihez persze köztudottan problematikus viszonyuk,⁵² illetve nyilvánvalóan Wagner közismert antiszemitizmusa is hozzájárulhatott. A Wagner–

47 *BJ* 3/133. (1870. július 17.), 301.

48 Szinnyei: „Deák Farkas”. In: *Magyar írók*, 2. (1893), 667–671.

49 Ld. Kroó György: „A Ring, és mitológiai, mondai forrásai. Motívumról motívumra”. In: *Heilawac avagy délutáni álmok a kanapén. Négy tanulmány A Nibelung gyűrűjéről*. Budapest: Zeneműkiadó, 1983.

50 *A Nibelung-ének. Ó-német hősköltemény*. Ford. Szász Károly. Pest: Ráth, 1868; újabb kiadása: Mária-besnyő–Gödöllő: Attraktor, 2008.

51 Erről részletesebben ld. Bozó: *Lepke és oroszlán a színházban*; ill. uő: „Theatrical Landscape. Intersections between the Reception of Wagner and Offenbach in Nineteenth-Century Budapest”, *Studia Musicologica* 58/3–4. (2017 December), 329–339.

52 A két szerző viszonyáról ld. Peter Ackermann: „Eine Kapitulation. Zum Verhältnis Offenbach–Wagner”. In: Winfried Kirsch–Ronny Dietrich (hrsg.): *Jacques Offenbach. Komponist und Weltbürger*. Mainz: Schott's Söhne, 1985, 135–148.

Offenbach szembeállítás persze annál kevésbé meglepő, mivel Wagner első romantikus operái és Offenbach Európa-szerte népszerű operettjei az 1860-as évtized elején közel egy időben jelentek meg a magyar fővárosban, ráadásul két év különbséggel mind Offenbach társulata, mind pedig Wagner vendéjátékot adott a Nemzeti Színházban. A *Borsszem Jankó*ban is találunk példát a Wagner–Offenbach-párhuzamra: jelesül abban a névtelen írásban, amely „Urváry, a kékszakáll” címmel jelent meg a lap „Híresek arcképcsarnoka” című rovatában,⁵³ nyilvánvalóan Offenbach 1866-ban bemutatott opéra-bouffe-jának címére utalva, amelyet ekkor már Magyarországon is játszottak. A *Barbe-bleue* magyar nyelvű premierjére tudtommal 1867. december 26-án került sor Kassán, s hamarosan, 1868 januárjában a Pester Stadttheater is bemutatta, természetesen németül.⁵⁴

A satíra célpontja Urváry Lajos (1841–1890) újságíró, aki előbb 1869-től a *Századunk* című politikai napilap, majd 1869–1887 között a *Pesti Napló* szerkesztője volt. A cikk aktualitását pedig nyilvánvalóan az adta, hogy megjelenésének évében Urváry országgyűlési képviselő (1869–1872) is lett.⁵⁵ Az újságíró – akit az ismeretlen szerző olaszosan csak Luigiként emleget – a cikkben ötödik felesége halálos ágyánál jelenik meg. Megjegyzendő, hogy életrajza mindössze egyetlen házastársáról tud – Helvey Laura színésznőről, akit évtizedekkel a *Borsszem Jankó* említett írásának megjelenését követően, 1885-ben vett csak nőül,⁵⁶ úgyhogy a cikk vagy valamilyen korábbi, házasságon kívüli kapcsolatára célozhat, vagy egyszerűen kitalált nőügyekkel próbálja meg lejáratni. A cikkbeli haldokló nőalak, aki Urváry lapjának címét és Wagner Brünnhildájának nevét ötvözve a Századunkhild nevet viseli, delíriumában *A Rajna kincse* sellőinek dalára erősen emlékeztető szöveget énekel: „Weyala, weyala, wagala, weya! Wagala, weyala, weyala, wey!”, mire partnere a következőképpen reagál: „Nem értem, mondá Luigi, a kékszakáll, szőke barkóját tépegetve. Közöséges r. l. [rajnai lány] legyek, ha értem. Hisz ez Wagner, én pedig Offenbachból való gyökök.”⁵⁷

A *Rajna kincse*-utalás (amely valóban inkább csak utalás, nem pontos idézet), figyelemre méltó egy 1869-es magyar élclapban, hiszen a művet csak évtizedekkel később mutatták be Budapesten: német nyelvű premierjére 1883. májusában került sor a Gyapjú Utcai Német Színházban, Angelo Neumann társulatának vendéjátéka keretében, a tetralógia többi darabjával együtt; magyarul pedig először Gustav Mahler vezényletével adták az Operaházban, 1889. január 26-án. Ósbemutatója is csak néhány hónappal a cikk megjelenése előtt, 1869. szeptember 22-én zajlott le a müncheni Königlich Hof- und Nationaltheaterben. Igaz, a szöveggönyvet régebb óta lehetett forgatni, mivel Wagner már jóval korábban, 1853-ban kinyomatta Zürichben, még ha a véglegestől kicsit eltérő szöveggel is,⁵⁸ 1863-as, illetve 1869-es újabb ki-

53 BJ 2/103. (1869. december 19.), 502.

54 *Blätter für Musik, Theater und Kunst* 14/4. (10. Jänner 1868), 15.

55 Szinnyei: „Urváry Lajos”. In: uő: *Magyar írók élete és munkái*, 14., 685–686.

56 Uott

57 BJ 2/103. (1869. december 19.), 502.

58 Így többek között a *Götterdämmerung* ebben a változatban még *Siegfrieds Tod* címmel szerepel.

adásai mellett pedig 1861 óta a mű zongorakivonata is elérhető volt nyomtatásban.⁵⁹ A Münchenben alig néhány hónapja bemutatott Wagner-zenedrámára való utalás, a szőke barkó és az Offenbach-i származás említése alighanem tudatos utalás Urváry német eredetére, akinek Herrenröther nevű nagyapja az életrajz szerint Bajorországból települt át Magyarországra.⁶⁰ Az már csak apró adalék a Wagner–Offenbach szembeállításához, hogy 1864-ben Offenbachtól is bemutatott Bécsben egy olyan német romantikus operát, amely a *Die Rheinnixen* (A rajnai sellők) címet viselte.

Richter pesti működésére visszatérve: valószínűleg a hazai wagneriánusok vele szemben tanúsított ellenérzései is szerepet játszhattak abban, hogy a kiváló karmester olyan hamar távozott Budapestről. Ebben persze nyilvánvalóan az is döntő jelentőségű volt, hogy a Richter-éra utolsó Wagner-bemutatója csúfosan megbukott. A *Rienzi* premierjéről a *Borsszem Jankó* is alaposan elmondta negatív véleményét „Theatralia” című rovatában, a következőképpen jellemezve a művet:

Reccsenetes trombitálmány, bumbömbombasztikus dobolmány. Felfútt Meyerbeer, dagadt Berlioz. Elefánt-embrió – oroszlán-körmökkel. Hígított Bellini. Mint mikor egy Herkules kígyó helyett kukacot fojt meg bölcsőjében: indiai mágus, ki kábító édességeket szűr és közben langyos cukros vizet mér. Helyenkint ordító csalogány, majd epedő hypopotamus. Zubovics tud-e úgy énekelni mint Ellinger, kétes; de hogy Ellinger nem tud úgy lovagolni mint Zubovics, az áll.⁶¹

Zubovics Fedor huszárkapitány (1848–1920) híres lovas volt⁶², említése alighanem a rendezés, illetve a címszerepet éneklő Ellinger József színészi alakításának egyik mozzanatára utal kritikusan. (Wagner szövegekönyvének színpadi utasítása szerint a címszereplő és a római szenátorok a harmadik felvonásban lóháton jelennek meg). A „felfútt Meyerbeer”-re való utalás annyiban valóban jogos, hogy Wagner ifjúkori operája párizsi bemutató reményében készült az 1830-as évtized végén, és valóban a francia történelmi nagyoperák modorát utánozza. Pesti bukásában minden bizonnyal az is szerepet játszhatott, hogy a korábban már megismert *Lohengrin*hez, *Tannhäuser*hez és *A bolygó hollandi*hoz képest valóban fakónak, kevésbé eredetinek és bombasztikusnak tűnhetett. Másfelől bármennyire nem is volt szerencsés a pesti Wagner-bemutatók sorrendjének ilyesféle alakulása, aligha kárhoztathatjuk Richtert a *Rienzi* műsorra tűzéséért. Kérdés, hogy egyáltalán milyen más Wagner-operát mutathatott volna be, hiszen a *Ring* utolsó darabjának partitúráját a komponista csak ekkoriban zárta le, ráadásul ragaszkodott a tetralógia valamennyi darabjának együttes bemutatásához.⁶³ A *nürnbergi mesterdalnokok* témájánál fogva az adott helyzetben szintén nem számíthatott volna különösebb

59 *A Rajna kincse* 1853 és 1869 között megjelent kiadásainak részletes leírását ld. J. Deathridge–M. Geck–E. Voss (hrsg.): *Wagner Werk-Verzeichnis* (WWV). *Verzeichnis der musikalischen Werke Richard Wagners und ihrer Quellen*. Mainz: Schott, 1986, 352–359.

60 Szinnyei: *Magyar írók élete és munkái*, 14., 685.

61 *BJ* 7/361. (1874. november 29.), 7.

62 *A Pallas nagy lexikona*, 16. Szerk. Gerő Lajos. Budapest: Pallas, 1897, 1184.

63 Richter 1869-ben épp azért távozott Münchenből, mert nem akart részt venni *A Rajna kincse* Wagner akarata ellenére megtartott premierjén.

népszerűsége – jellemző, hogy egy évtizeddel későbbi pesti bemutatója (1883. szeptember 8.) nagy bukás volt, mindössze öt előadást ért meg. Azt hiszem, hogy a budapesti operatársulat 1874-ben sem erre, sem a *Trisztán és Izolda* esetleges premierjére nem lehetett még eléggé felkészülve – és a fővárosi közönség sem.

Az mindenesetre a fentiek alapján biztosan állítható, hogy a *Borsszem Jankó* szerkesztősége és szerzőgárdája élénk figyelemmel kísérte Richter budapesti működését, illetve a Wagner-kultusz hazai alakulását, s a maga tréfás-ironikus stílusában a szeizmográf érzékenységgel reagált nemcsak a fővárosi Wagner-bemutatókra, hanem a zeneszerző itteni fogadtatását meghatározó politikai, illetve kulturális kontextusra és személyes konfliktusokra is.

ABSTRACT

PÉTER BOZÓ

‘FOR WAGNER, IT CANNOT BE FORBIDDEN...’

The Unserious Aspects of the Composer’s Reception in the Hungarian Satirical Magazine Borsszem Jankó

The period when Hans Richter was active as conductor at the Pest National Theatre (1871–1875), was the heyday of political satirical magazines in the history of the Hungarian press. One of them was *Borsszem Jankó* (Johnny Peppercorn), founded in 1868 and edited by the medical specialist, writer and journalist, Adolf Ágai (Rosenzweig; 1836–1916). Ágai’s magazine regularly published fake news and caricatures concerning the works and reception of Richard Wagner, whose music was more intensively cultivated in Budapest under Richter’s conductorship than earlier. In my study I try to contextualize and interpret the articles published in *Borsszem Jankó* about Wagner and Wagnerians, in order to demonstrate some important and characteristic traits of the composer’s Hungarian reception. Among other things, I argue that the partly ideological conflict between Richter and such Hungarian musicians as Kornél Abrányi, Ede Reményi and Nándor Plotényi might have played a significant role in Richter’s departure from Budapest.

Péter Bozó is a research fellow at the Institute for Musicology of the Research Centre for the Humanities of the Hungarian Academy of Sciences, and the Editor-in-Chief of *Studia Musicologica*. As a Bolyai Scholar (2014–2017), he has researched the Hungarian reception of Jacques Offenbach’s music. The book version of his doctoral dissertation on Franz Liszt’s songs (2010) was published as *A dalszerző Liszt* (The song composer Liszt) by Rózsavölgyi & Co. in 2017, and awarded the György Kroó Plaque of the Hungarian Musicological Society.

Dalos Anna

KODÁLY SZOLMIZÁL*

A Kodály-módszer létrejöttének első időszakáról

1944 júniusában, a Kodály Zoltán egykori tanítványai által kiadott *Énekszó* című folyóiratban egy lelkes tanítónő közölt egy rövid olvasói levelet az Ádám Jenő és Kodály Zoltán szerkesztésében épp akkor megjelent *Szó-Mi*-füzetekről:

Milyen érdekes és kedves dalok lesznek betűkből és vonalakból, no meg később a bogárfejekből. Éppen csak jól meg kell nézni, hogy melyek tartoznak a szótfogadó *Szó* családhoz (mi-do), akik mindig együtt sétálnak a szó-val, akár a síneken, akár a sínek között jár Szó papa, s melyek tartoznak az ellenségeskedő La családhoz (fa-re), akik örökké kikerülik Szó-ékat.¹

Ez az idézet már önmagában is arra a játékos pedagógiai módszerre hívja fel a figyelmet, amely a rajzokban gazdag füzet sorozatot jellemzi, s amelynek révén a szerzők a zenetanulást a kisgyermek világához kívánják közel vinni. Ugyanakkor a levél szerzője is érzékeli az éles ellentmondást, amely a megjelent füzet tartalma és külleme, valamint a megjelenés dátuma között feszül. A *Szó-Mi*-füzet első kötetének kiadása pár hónappal előzte csak meg Horthy Miklós kormányzó sikertelen, október 15-i kiugrási kísérletét a II. világháborúból. A júniusi lapszámban cikk jelent meg a légítámadásoknak az énekoktatásra gyakorolt negatív hatásairól is.² Ám mintha a zenepedagógusok nem kívántak volna tudomást venni a mindennapi valóságról: ugyanebben a számban látott napvilágot Rajeczky Benjamin részletes recenziója Ádám Jenő alapvető munkájáról, a *Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján* című metodikai segédkönyvről, amely annak a szolmizációra épülő módszernek első és talán legalaposabb összefoglalása, amelyet az 1960-as évek óta Kodály-módszernek neveznek világszerte.³

* E tanulmány a Weimarban 2019. május 3. és 5. között lezajlott, a német Gesellschaft für Musiktheorie által rendezett „Solmization” című konferencián „Kodály solmisiert. Der lange Weg von Kodály Methode” címmel elhangzott előadás magyar nyelvű, szerkesztett és bővített változata; elkészültét az NKFIH 123819-es pályázat támogatta. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Salamon Miklósné: „A Szó-mi bevonult...”, *Énekszó* XI/6. (1944. június), 94.

2 N. N.: *Légítámadás és zenetanítás*, uott, 92–93.

3 Rajeczky Benjamin: *Dallam és módszer*, uott, 88–89.; Ádám Jenő munkája: *Módszeres énektanítás a relatív szolmizáció alapján*. Budapest: Turul, 1944. A módszer Kodály nevéhez kapcsolásáról Szőnyi Erzsébet ír: *Kodály Zoltán nevelési eszméi*. Budapest: Tankönyvkiadó, é. n., 38.

A Szó-Mi-füzeteknek és Ádám Jenő könyvének megjelenése első mérföldköve a magyarországi iskolai énekoktatás megújításának. Kodály érdeklődését a téma iránt a róla szóló irodalom hagyományosan 1923-as főműve, a *Psalmus Hungaricus* második előadásához köti.⁴ Kodály ekkor ismerte meg a Wesselényi utcai fiúiskola kórusát, amely – mivel a Zeneakadémia orgonája épp felújítás alatt állt, s így nem működött – a kórus női szólamait erősítette.⁵ A fiúkórus próbáin szerzett tapasztalatok keltették fel a zeneszerző érdeklődését e speciális médium iránt. Az elkövetkező években gyermekkarok sokaságát komponálta.

A Kodályról szóló szakirodalom ugyanakkor kevésbé hangsúlyozza – ami pedig egykorú írásaiból, sőt már az első ilyen tematikájú írásából, az 1929-ben írt, *Gyermekkarok* című cikkéből egyértelművé válik⁶ –, hogy a gyermekeknek szóló művek papírra vetése, illetve később a zenepedagógia iránti érdeklődés és a zeneoktatás megújításának szándéka legalább két célt szolgált egyidejűleg. Egyrészt a jövő – vagyis a magyar népdalra épülő új magyar zene – közönségének nevelését, másrészt a magyarságból a hagyományos megközelítés szerint hiányzó szolidaritás érzésének erősítését. E szolidaritásra az I. világháború utáni, a trianoni békeszerződés következtében több részre szakadt és önazonosságában megsebzett Magyarországon valóban szükség is volt. Hogy „a magyar nem szeret egyesülni – írta Kodály –, oly végzetes nemzeti hiba, aminek a javítására minden eszközt meg kellene ragadni.”⁷ A kórusban éneklésre Kodály mint az együttműködésre való nevelés ideális terepére tekintett.⁸ S ahogy a kóruséneklés gyakorlatának népszerűsítését, úgy a szolmizációra épülő zenepedagógiai koncepció alakulását is át- meg átszövi a politikum – a politikai kontextus ismerete nélkül Kodály pedagógiai elképzelései, nyilatkozatai, sőt kompozíciói sem érthetők meg maradéktalanul.

Ha a módszer formálódását igyekszünk feltérképezni, feltétlenül szükséges, hogy a kronológiából induljunk ki, abból a kronológiából, amelyre a Kodályról szóló zenepedagógiai, zenepedagógia-történeti irodalom mindezig igen kevésbé reflektált.⁹ Annak ellenére történt ez így, hogy – mint látni fogjuk – egyáltalán nem közömbös, hogy Kodály Zoltán a harmincas évek közepétől, amikor is már nem csupán a kóruskultúra, de az énekoktatás kérdéseit is elkezdte írásaiban elemezni, egészen 1967-ben bekövetkező haláláig a módszernek mikor mely mozzanatát állítja vizsgálódásai középpontjába, mely elemeket promotálja, és mikor milyen kérdésselvetésekre, esetleges támadásokra reflektál.¹⁰

4 Szőnyi: i. m., 13.

5 Eőszé László: *Kodály Zoltán életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1977, 102.

6 Kodály Zoltán: „Gyermekkarok.” In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, I. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, 38–45.

7 Uott, 40.

8 Uott

9 Szőnyi Erzsébet már hivatkozott kötete mellett ld. még: Szabó Helga: *A magyar énektanítás kálváriája*, I. Budapest: Eötvös József Alapítvány, é. n.; valamint újabban: Pethő Villő: *Kodály Zoltán és követői zenepedagógiájának életreform elemei*. PhD-értekezés. Szegedi Tudományegyetem, 2011.

10 Az ötvenes éveknek a Kodály-módszerrel kapcsolatos vitáiról levéltári dokumentumok alapján Péteri Lóránt írt átfogó tanulmányt: „Kodály Zoltán zenepedagógia művei és a korai Kádár-korszak nyílvanossága”, *Magyar Zene* 55/3. (2017. augusztus), 277–285.

Az iskolai énekköztetés problémáiról először 1934-ben, *Zenei belmisszió* című írásában ejtett szót.¹¹ A dátumnak különleges jelentősége van: 1931-től – előbb Klebelsberg Kuno, majd Hóman Bálint tervei nyomán – kezdte el a kormányzat megreformálni a magyar közoktatást, s a következő években, egészen 1941-ig folyamatosan módosult a népiskolai és gimnáziumi oktatás rendszere.¹² Ennek részeként az oktatást korszerűbb módszertani alapokra kívánták helyezni, ami látványosan mutatkozik meg az írás- és olvasástanítás metodikai megújulásában, elsősorban a zsinórirás tanításának bevezetésében.¹³ Az új oktatási rendszernek természetesen faji-ideológiai háttere is volt: az állam egy olyan specifikusan magyar iskola megteremtésére törekedett, amely – hogy a magyar cserkészmozgalom harmincas évekbeli meghatározásával éljek – „magyarabb magyarokat” nevel.¹⁴ Ebből kifolyólag az ének-zene oktatásának a magyar népdalon kellett alapulnia.¹⁵ Ennek módszertanát, illetve egyáltalán: a magyar népdalhoz való könnyű hozzáférés módját azonban a harmincas évek végéig nem dolgozták ki.

Kodály már jóval korábban tisztában volt a népdal pedagógiai jelentőségével: a húszas évek közepén komponált gyermekkarai is népdalokra épültek, mégpedig nagyrészt gyermekjátékok és népszokások dallamaira, amelyeknek a gyermekek fejlődésében kimutatható hasznára a népi közösségen belül Kodály már 1916–1917 körül felfigyelt, amikor Nagyszalontán először gyűjtött nagyobb mennyiségű gyermekjátékokhoz kapcsolódó dallamot.¹⁶ Sőt egy 1937-es írásában felhívta a figyelmet arra is, hogy a gyermekek tanulási folyamatában a zenének és a testmozgásnak egymással szervesen összefüggő és lényegi szerepe van.¹⁷ Ugyanakkor arra is utalt, hogy az ősi magyar gyermekjátékok az évszázadok során a magyarságtudat részeivé váltak, azaz aki nem játszik ilyen gyermekjátékokat, az kevésbé magyar.¹⁸

Szintén 1937-ben jelent meg Kodály első pedagógiai műve, a *Bicinia Hungarica* 1. kötete. Az 1. táblázat mutatja, hogy Kodály gyermekeknek és fiataloknak szánt, pedagógiai célú vokális kompozíciói mikor keletkeztek. A négykötetessé bővülő *Bicinia Hungaricát* 1942-ben zárta le. 1941-ben készült el a 15 kétszólamú énekgyakorlat és az *Énekeljünk tisztán!* című füzet. A *Szó-Mi* nyolc füzete, amelyeket egykori tanítványával, Ádám Jenővel együtt készített, 1943-ra formálódott véglegessé, és ugyanekkor fejezte be a 333 *olvasógyakorlatot*. 1940 és 1944 között készült az

11 Kodály Zoltán: „Zenei belmisszió”. In: *Visszatekintés*, I., 48–50.

12 Ujváry Gábor: „Klebelsberg Kuno és Hóman Bálint kultúrpolitikája”. In: Romsics Ignác (szerk.): *A magyar jobboldali hagyomány. 1900–1948*. Budapest: Osiris, 2009, 377–413. Különösképpen: 392–395.

13 Könyves-Tóth Lilla: „1925-től 1950-ig”. In: Adamikné Jászó Anna (szerk.): *A magyar olvasástanítás története. Az olvasásról az olvasásért: az élő ábécé*. Budapest: Osiris, 2001, 161–206. A zsinórirás bevezetésére utal Ádám Jenő módszertani könyve is: Ádám: *Módszerez énektanítás*, 17.

14 Dr. Páva István: „Magyarabb magyar.” In: Dr. Várnagy Elemér (szerk.): *Sík Sándor pedagógiája a „Fiatal Magyarság”-ban*, II. Pécs: Janus Pannonius Tudományegyetem, 1994, 22–74.

15 Szabó Helga: i. m., 63–66.

16 Szalay Olga-Rudasné Bajcsay Márta (közr.): *Kodály Zoltán Nagyszalontai gyűjtése*. Budapest: Balassi, 2001.

17 Kodály Zoltán: „Énekes játékok.” In: *Visszatekintés*, I., 62–63., ide: 62.

18 Uott

Ötfokú zene, és 1943–1944-ben egy másik korábbi tanítványával, Kerényi Györggyel közösen a kétkötetes *Iskolai énekgyűjtemény*. A többi kiadvány – így a *Kétszólamú énekgyakorlatok* sorozata – már a II. világháború után látott napvilágot: a szintén Ádám Jenő nevével fémjelzett *Énekeskönyv* még a kommunista hatalomátvétel előtt jelent meg, a többi kiadvány – amelyeknek mindegyike kizárólag Kodály-kompozíciókat tartalmaz – már az 1950-es és 1960-as években.

Bicinia Hungarica (1937–1942)
15 kétszólamú énekgyakorlat (1941)
Énekeljünk tisztán! (1941)
Szó-Mi (1943) (Ádám Jenővel)
333 olvasógyakorlat (1943)
Ötfokú zene (1940–1944)
Iskolai énekgyűjtemény (1943–1944)
Énekeskönyv (8 kötet) (1947–1948)
Epigrammák (1954)
33 kétszólamú énekgyakorlat (1954)
44 kétszólamú énekgyakorlat (1954)
55 kétszólamú énekgyakorlat (1954)
Tricinia (1954)
Kis emberek dalai (1962)
66 kétszólamú énekgyakorlat (1962)
22 kétszólamú énekgyakorlat (1965)
77 kétszólamú énekgyakorlat (1967)

1. táblázat. Kodály pedagógiai jellegű vokális kompozíciói

Nem kerülheti el az elemző figyelmét, hogy az egyes kiadványoknak ténylegesen mi a funkciója, azaz milyen célközönségre számítanak, és hogy bennük – pedagógiai szempontból – milyen szerepet játszik egyrészt a pentatónia, másrészt a szolmizáció, harmadrészt a kétszólamúság. A *Bicinia Hungarica* 1. füzetéhez írott utószóban Kodály hangsúlyozza, hogy a kötetben nyomatékosan megjelenő pentatóniával az az elsődleges célja, hogy rá támaszkodva segítsen a magyar gyermekeket elvezetni a magyar népzenehez.¹⁹ Kodály úgy vélte, a magyar népzene jellegzetes fordulatainak be kell épülniük a gyermekek tudatába és hallásába, éppen ezért gyakorlófüzetei, mint például a *333 olvasógyakorlat* vagy az *Ötfokú zene* rövid darabjai ilyen népzenei formulák ismétlésére épülnek. Az *Ötfokú zene* 3. és 4. füzetében rokon népek, azaz mari és csuvas dallamok pentaton fordulatain gyakorolhat a gyermek. Nem könnyű egyébként ezeket a gyakorlatokat tisztán énekelni. Kodály pontosan érzékeli, melyek azok a fordulatok, ugrások, amelyeknek az intonációja bonyolult, és ezért gyakorlást igényelnek. Ilyen például a kvint hangköz, mind fel-

19 Uő: *Bicinia Hungarica*. Utószó az I. füzethez, uott, 64–69., 65.

felé, mind pedig lefelé énekelve. Kodály szerint a dó–szó ugrást csak az tudja tisztán intonálni, akiben él a két hang egyszerre, azaz hangközként megszólaló képzelete.²⁰

A pentaton struktúrákon belüli jellegzetes hangközugrások tanulása és a formulák ismétlése a tiszta énekléshez vezet el. Kodály úgy vélte:

Minden ugrást magában kell beidegezni, a maga külön jellegzetességében és tonális szerepében, nem pedig skálalépésekből összerakni. Aki összerakó módszerrel keresi a nagyobb hangközöket, csak lassan és bizonytalanul talál rájuk. Ez az oka, hogy még sok okleveles zenetanárunk is csak botladozva olvas. A skála pedig csak akkor lesz tiszta, ha pilléreit előre lerakjuk. Ezek: d-r-m-s-l.²¹

A tiszta éneklés és a kottaolvasás tehát a hangközök belső hallásban történő rögzítésén nyugszik. A hangközök meghallását pedig a pentaton pillér biztosítja, a skálára épülő tanulás a hangközök meghallása szempontjából nem nyújt kellő biztonságot. A kottaolvasás tanításának – így Kodály – nem lehet a C-dúr skála az alapja. Van azonban, mint Kodály írja, a pentatóniának más pedagógiai haszna is: az ötfokúságban „nincs félhang, nincs bajunk a félhang tiszta éneklésével”.²² Az *Iskolai énekgyűjtemény* előszavában Kodály egyenesen arra hívja fel a figyelmet, hogy 8–9 éves kor előtt a félhangokat a gyerekek nem tudják tisztán intonálni: Kodály szerint igaz ez a dúr–moll rendszerben felnevelkedő indogermán gyermekekre is, de még inkább a pentatóniához szokott magyarokra.²³

Ez a kijelentés zenei és politikai kontextusban is értelmezést igényel. Kodály más írásaiban is szembeállítja az ősi magyar pentatóniát a germán C-dúr skálával.²⁴ A C-dúr skálából kiinduló oktatást, amelyet „skálamódszernek” nevez, a nehezen elsajátítható félhangok miatt éppúgy elvetendőnek tartja, mint azért, mert megértésük túlságosan sok elméleti tudást vár el a gyermekektől.²⁵ Ám nyilvánvaló, hogy a C-dúr skála és a pentatónia, illetve az indogermán – valójában német – és a magyar gyermek szembeállításának háttérében politikai állásfoglalás is húzódik. A II. világháború lezárulását követően, 1945-ben megjelent, de még a német megszállás idején, 1944-ben befejezett *Ötfokú zene* utószavában nemcsak a pentatónia előnyeit emeli ki a skálás módszerrel szemben, de hangsúlyozza, hogy a pentatóniának milyen meghatározó szerepe van a magyar öntudatra nevelésben. Kodály „hungarocentrikus” nevelésről beszél, amelynek révén el lehet határolódni a német pedagógia kártékony hatásától, s úgy látja: „Magyar gyermeket az ötfokú-

20 Uó: *Énekeljünk tisztán! Előszó*, uott, 83–87., ide: 83–84.

21 Uott, 84.

22 Uó: *Bicinia Hungarica. Utószó*, 65.

23 Uó: *Iskolai énekgyűjtemény. Előszó az I. kötethez*, uott, 131–136., 134.

24 Uó: *Énekeljünk tisztán! Előszó*, 83–84.; Kodály Zoltán–Ádám Jenő: *A szerzők megjegyzései a „Szó-mi” népi iskolai énektankönyv bírálatára*, uott, 137–146., ide: 143–144. További Kodály-írások, amelyek a C-dúr skálát említik: *Útravaló. Előszó Ádám Jenő „Módszeres énektanítás” című könyvéhez*, uott, 158–159., ide: 158.; *Zenei köznevelés*, uott, 163–165., ide: 163.; *Magyar zenei nevelés. Előadás Péccsett*, uott, 174–177., ide: 176.

25 Kodály–Ádám: *A szerzők megjegyzései....* 140.

ság kapuján kell bevezetni a zenébe, ha azt akarjuk, hogy magyar maradjon, s hogy a magyar zene megmaradjon.”²⁶

Az *Ötfokú zene* gyakorlataiban és a 333 *olvasógyakorlatban* is a szolmizáció a kottaolvasás tanításának kiindulópontja. Kodály a *Bicinia Hungarica* 1. füzetének utószavában is a szolmizáció előnyeit hangsúlyozza:

A gyűjtemény szövegtelen darabjai a szolmizálás útját szeretnék egyengetni. Tantervünk ajánlja ugyan, de nem sokan élnek vele. Pedig, aki komolyan megpróbálta, többé el sem hagyja: annyival gyorsabban visz a folyékony kottaolvasásra. Természetesen csak a relatív szolmizálás, mert itt már a hang nevének kiejtésével meghatároztuk szerepét a tonalitásban. Angliában elemi fokon nélkülözhetetlenek tartják.²

Kodály már a harmincas években elragadtatottan írt az angol kórusokról, s arról, miként ápolják a zenekultúrát Angliában.²⁸ John Curwen szolmizációs módszerére is hivatkozott írásaiban.²⁹ De nem tagadható, hogy a *Bicinia Hungarica* előszavában, a szolmizáció használata kapcsán – erőteljes németellenessége dacára – annak németországi gyakorlatáról is megemlékezett, említvén Agnes Hundoeffer és Fritz Jöde nevét, valamint a Tonika–Do módszert.³⁰ Kodály tanítványai, Ádám Jenő és Kerényi György már 1930–1931-ben látogatták Jöde berlini énekóráit.³¹ Maga Jöde 1938. január 9. és 15. között Budapesten tartott előadásokat és nyilvános énekórákat; az *Énekszó* 1938. februári száma az eseményről részletes beszámolót közölt, amely magyarázattal szolgált az alkalmazott szolmizációs kézjegyekről is.³² Az *Énekszó*ban megjelent szolmizációs jelek grafikáját használták fel később a *Szó-Mi*-füzetekben, illetve Ádám módszertani könyvében is.

Kodály a relatív szolmizáció, azaz a mozgó dó gyakorlatát tartotta követendőnek.³³ A mozgó vagy vándorló dó előnye a kodályi elvek szerint több szinten is megnyilvánul. Egyrészt nagymértékben segíti a kottaolvasás és -írás elsajátítását, hiszen kezdetben „előkészítő írás”-ként használható, később azonban az ötvona-

26 Kodály Zoltán: *Huszonégy kis kánon a fekete billentyűkön*. *Előszó*, uott, 162.

27 Uő: *Bicinia Hungarica*. *Utószó*..., 65.

28 Uő: *Sopron*, uott, 36–37.

29 Uő: *Bicinia Hungarica*. *Utószó*..., 66. Fontos megemlíteni, hogy a szolmizáció angliai elterjedésében két Curwen, apa és fia játszott meghatározó szerepet: John Curwen (1816–1880) és John Spencer Curwen (1847–1916). Szőnyi Erzsébet könyve egy személylé vonja össze kettejüket: Szőnyi: i. m., 12., 27.

30 Kodály: *Bicinia Hungarica*. *Utószó*..., 66.

31 Székely Miklós: *Ádám Jenő élete és munkássága*. Budapest: Püski, 2000, 16. Ld. még: Matthias Funkhauser: „Fritz Jöde 'Tonika-Do' szemináriuma Budapesten 1938-ban. Történelmi háttér – Tartalom – Módszer – Kihatásai”, *Parlando* 2015/4. <https://www.parlando.hu/2015/2015-4/FritzJode.pdf>, 4–5. (Utolsó megtekintés: 2019. június 24.)

32 N. N.: „Beszámoló Fritz Jöde továbbképző tanfolyamáról”, *Énekszó* V/4. (1938. február 15.), 506–512.

33 A Budapesti Zeneakadémián Kodály ifjúkori tanítványa, Molnár Antal az 1920-as években még az abszolút szolmizáció alapján tanított. Kodály az 1935-ban kinevezett Ádám Jenőt ezért arra ösztönözte, hogy a tanításban térjen át a relatív szolmizációra. Ádám visszaemlékezése szerint amikor 1941-ben a Zeneakadémia énektanárképzőjén kísérletet tett erre, tanítványai megdöbbenek a relatív szolmizálás technikáján. Székely Miklós: *Ádám és Kodály*. Budapest: Székely Balázs, 2008, 105.

las rendszerben is el lehet helyezni, s ennek nyomán a valódi kotta olvasása és írása már semmiféle nehézséget nem fog okozni a tanulónak.³⁴ De ezen túlmenően a szolmizáció analitikus segédeszközként is ideális, hiszen elősegíti, hogy értelmezzük az egyes hangoknak az adott hangnemben betöltött szerepét, és ezzel együtt a moduláció folyamatának érzékeltetését, azaz azt, hogy hol érzük el a másik hangnemet.³⁵ Ezenfelül a különféle kulcsokban való olvasást és a transzponálást is megkönnyíti.³⁶

Kodályt intenzíven foglalkoztatta a lapról olvasás kérdése. Nyilvánvalóan abból indult ki – s erre utal írásaiban a „zenei analfabéta” kifejezés használata is³⁷ –, hogy az általános írás-olvasást ki kell terjeszteni a zenei írás-olvasásra is. Az óvodai zenei nevelés iránti érdeklődését is az váltotta ki, hogy felismerte: a zenei írás-olvasás elsajátítását nem lehet elég korán kezdeni.³⁸ Hozzá kell ehhez tennünk, hogy az elvonatkoztatott szolmizációs kézjelek nagy előnye, hogy lehetővé teszik: a gyermek már akkor elkezdje a kottaolvasás tanulását, amikor betűket még nem is tud olvasni. De Kodálynál – és az ő útmutatása nyomán Ádám Jenő módszertani könyvében is – a sorrend mégsem ez. Először mindig a ritmust kell gyakorolni – még a többszólamúságot is először kétszólamú ritmusgyakorlatok előlegezik meg,³⁹ amelyek a nyolc iskolai év folyamán egyre nehezebbekké válnak –, majd hallás után kell a dallamokat megtanulni, és csak ezt követően jelenik meg a kézjelek használata, majd az öt vonalról olvasás gyakorlata. Az ötvonalas kottairás abszolút hangnevekkel csak 7. osztályban, azaz 12–13 éves korban feladat.⁴⁰

Kodály figyelmét mindazonáltal nem kerülte el, hogy a kézjelek használata még egy készséget képes fejleszteni: a belső hallást. Mint ahogy Ádám Jenő írja módszertani könyvében, a tanár a kezével énekel, a gyerekeknek a kézjelekről, fejben visszaénekelve kell felismerniük a dallamot.⁴¹ Mind a Kodály-féle írásoknak, mind a módszert Kodály útmutatása nyomán leíró Ádám-féle módszertankönyvnek leginkább előremutató vonása az, hogy a szolmizációra épülő énekkutatás valójában komplex készségfejlesztés. A ritmus szerepe a mozgásfejlesztésben meghatározó, a nagyszámú dallam ismerete a memóriát fejleszti, a hallás utáni tanulás a figyelmet, és hosszú távon a helyesírási képességeket növeli, a kottaolvasás kézről és kottából az olvasási kompetenciákat, a kottairás gyakorlata az írástudást, míg a funkciók gondolkodás erősítése vagy éppen a transzpozíciós képesség kibontása a matematikai készségeket fejleszti. Maga Kodály a szolmizáció és általában a

34 Kodály Zoltán: „Bicinia Hungarica. Néhány megjegyzés az I. füzet második kiadásához”. In: *Visszatekintés*, I., 68–69., ide: 68.

35 Ennek a gondolatnak a nyomán született Dobszay László tanulmánya: „A szolmizáció”, *Parlando* 1967/7–8., 17–26. <https://www.parlando.hu/Szolmizacio617.htm> (utolsó megtekintés: 2019. június 24.).

36 Kodály: *Bicinia Hungarica. Néhány megjegyzés...*, 68.

37 Uő: „Éneklő ifjúság. Bevezető cikk a folyóirat első számában”. In: *Visszatekintés*, I., 117–118., ide: 117.

38 Uő: *Zene az ovodában*, uott, 92–112.

39 Ádám: *Módszeres énektanítás*, 289–292.

40 Uott, 239.

41 Uott, 47.

zenetanulás hasznára a mozgás és a matematikai készségek fejlesztésével kapcsolatban hívta fel a figyelmet.⁴²

A Szó-Mi-sorozat nyolc füzete világosan vezet végig azon az úton, amelyet nyolc iskolai év alatt a gyermekek végigjárnak. A füzetekben tanultak éppúgy épülnek egymásra, mint ahogy azt módszertani könyvében Ádám Jenő bemutatja, annak ellenére, hogy a módszertani könyv valójában nem csupán e sorozathoz, hanem az *Iskolai énekgyűjtemény*hez is készült útmutatóként.⁴³ Igaz, míg ez utóbbiban még a szó és a lá hang képezi az énektanítás kiindulópontját, a Szó-Mi-füzetekben a szó-mi válik alaphangközzé.⁴⁴ A hatéveseknek szóló 1. kötet egy gyermekjáték szövegét idéző címet is kap: *Szólj síp*. A két szó magánhangzója, az ó és i a szó és mi hangokban is megvan, ráadásul a két szó valóban erre a két hangra énekelendő. Kodály rögtön történeti és módszertani kontextusba is helyezi a két hang szimbolikussá tételének hátterét:

A szó-mi szó átalakulása a szolmizációnak, amelyenné a magyar fül szokta egyszerűsíteni az idegen szavakat. Nem egészen logika nélküli a két hangnév: az eleinte igen gyakori gyermekdal-motívumra utal, másrészt hogy nem egymás melletti hangokat nevez meg, azzal a fá kezdetbeli hiányára emlékeztet. Tehát minden szempontból nagyon alkalmas.⁴⁵

Habár a Szó-Mi-füzetek mindvégig öt vonalat használnak, az Ádám Jenő-féle módszertani kiadvány ennek bevezetését csak a 4. osztályra teszi.⁴⁶ Addig a pedagógusnak csupán három vagy négy vonalra – „sínekre”, ahogy a tanulmányom elején idézett pedagógus fogalmazott –, illetve azok közé kell elhelyeznie a szolmizációs hangneveket. Mi több, a mindenkori C hang helyét jelölő speciális kulcsot is érdemes bevezetni a tanításba. A ritmus oktatása terén is ugyanez a fokozatosság érvényesül: az első évben csak a negyed értékű tá és a nyolcad értékű titi ritmust használják a gyerekek, és a ritmikái ismeretek is osztályról osztályra bővülnek.

A kétszólamúságnak egyébként is kiemelt szerep jut, mi több, a kodályi zenei hierarchiában jóval magasabb pozícióba kerül: „A kétszólamú zenei munka – fogalmaz Kodály – oly fejlesztő eszközt nyújt, amiről egy szólamban álmodni sem lehet.”⁴⁷ Koncepciója értelmében a magyar népzene egyszólamúsága nem elegendő alap a hallásfejlesztéshez. A tiszta éneklést azonban nem a zongorakíséret biztosítja („a társas ének tisztasága az akusztikailag tiszta hangközökön alapul, és semmi köze a temperált hangoláshoz”),⁴⁸ így az a cappella kétszólamú éneklés lesz az, ami végeredményben a tiszta énekléshez elvezet: „Nem tud tisztán énekelni, aki

42 Kodály: *Énekes játékok*, 62.; uő: *Hozzászólás a középiskolai énekközpontok kérdéseihez*, uott, 268–270., ide: 268.

43 Ádám könyvének alcíme: *Vezérkönyv Kodály Z. Iskolai énekgyűjteményéhez, valamint Kodály-Ádám: Szó-mi daloskönyveihez*.

44 Ld. ehhez: Szőnyi: i. m., 19.

45 Kodály Zoltán: „Megjegyzések a 'Szó-Mi' népiskolai énektankönyv bírálóinak viszontválaszára”. In: *Visszatekintés*, I., 147–153., ide: 152–153.

46 Ádám: *Módszeres énektanítás*, 158.

47 Kodály: *Énekeljünk tisztán*, 84.

48 Uott, 83.

mindig csak egy szólamban énekel. Az egyszólamú tiszta éneket is csak két szólamban lehet egészen megtanulni.”⁴⁹

Ez a magyarázata annak, hogy Kodály pedagógiai életművében miért szerepelnek olyan nagy számban kétszólamú énekgyakorlatok. A tiszta éneklés fejlesztését hivatottak segíteni a *Bicinia hungarica* kétszólamú énekei éppúgy, mint a kétszólamú énekgyakorlatok, vagy éppen az *Énekeljünk tisztán!* füzetete. Ennek alcíme – *Kétszólamú karénekgyakorlatok* – jelzi, hogy ez a kiadvány a tiszta intonációjú kóruséneklést támogatja: a gyakorlatok az oktávok, a kvintek, a dúrakkordok, a szekundsúrlódások tiszta éneklésére fókuszálnak. Az ellenpontozó szakaszok a Palestrina-ellenpont és a reneszánsz polifónia éneklésébe vezetnek be. Ám maguk a gyakorlatok mindvégig a pentaton skálát használják, kerülik a kis szekund hangközt.

A *Bicinia hungarica*val egyidős *Énekeljünk tisztán!* célközönségét – a kórusokat – egyértelműsíti az alcím. Nem található hasonló utalás a 333 *olvasógyakorlat* vagy az *Ötfokú zene* kottáiban, mégis egyértelmű, hogy elsősorban énektanárok számára készült segédkiadványok ezek, amelyekből a pedagógus kedvére válogathat kis darabokat az óráira. Ezeket mintául véve akár maga is improvizálhat diákjai számára hasonlókat – ezek esetében csupán az a fontos, hogy mindig abból a hangkészletből válogasson, amelyet növendékei már ismernek. A *Bicinia hungarica* egyes tételei viszont a későbbi *Kétszólamú énekgyakorlatokhoz* hasonló szöveg nélküli gyakorlatok, ám nagy számban találhatók a négy kötetben olyan szöveges tételek, amelyek gyermek- vagy leánykarok előadásában akár koncerten is megszólaltathatók. Kodály elképzelése szerint a biciniumokat kilenc-tíz éves gyerekek is könnyedén elsajátíthatják.⁵⁰ A négy kötet tételei egyre nehezebb feladatokat adnak az előadónak. E füzetekben a népzene kivül történeti énekek, reneszánsz és barokk stílusú kompozíciók is megjelennek, valamint Kodály a finnugor hagyományra is hivatkozik bennük. A szövegek a régi és a legújabb magyar költészetből válogatnak. Ma úgy mondanánk: a zene- és szövegválasztás „kulturaközvetítő” szerepet vállal magára.⁵¹

A 15 kétszólamú énekgyakorlat – Bertalotti Solfeggióit mintául véve – egyértelműen a nagyobbak tanítását tűzi ki célul, kétszólamú ellenpontozó gyakorlatai virtuózan blattoló középiskolásoknak szólnak. Ez a sorozat az 1945 után keletkezett énekpedagógiai művek vonulatának első állomása. Kodálnak az ötvenes-hatvanas években készült írásai egyértelművé teszik azt, hogy felismerte: nem elegendő az általános iskolákat és az ott tanítókat ellátni tankönyvekkel és gyakorlófüzetekkel.⁵² Valójában az egész hivatásos énektanárképzést át kell alakítani

49 Uott

50 Uott, 85.

51 Ld. erről Ittész Mihály tanulmányát: „Kodály énekgyakorlatai”. In: uő: 22 *zenei írás. Kodály és ... elődök, kortársak, utódok*. Kecskemét: Kodály Intézet, 1999, 97–120.

52 Többek között a *Visszatekintés* I. kötetében: „Száz éves terv”, 207–209.; „Reflexiók a zeneoktatás reform-tervezetéhez. Felszólalás a Zeneművész Szövetség Pedagógiai Szakosztályának ülésén”, 252–256.; „Süketnéma zenészek. Nyilatkozat”, 258–260.; „Hozzászólás a középiskolai énekközpontok kérdéséhez”, 268–270.; „Zenei nevelésünk reformjáról. Beszéd a miskolci Zeneművészeti Szakiskola szolfézs-versenyén”, 286–291.

ahhoz, hogy az általa a harmincas években megálmodott „éneklő Magyarország” eszméje megvalósulhasson. A professzionális ének-zenetanárok képzésének újragondolása egyben hatást gyakorolt a hivatásos hangszeres muzsikuskok képzésének átalakítására is.⁵³

A sorozatos egymásutánban megjelenő *Kétszólamú énekgyakorlatok* nehézségi fokozatai jelzik: a zenészképzés mely szintjén állóktól milyen tudást vár el Kodály. A 44, 55, 66 és 77 kétszólamú énekgyakorlat zenei szakközépiskolások számára íródott, míg a 22 kétszólamú rendkívüli kromatikájával és a 33 különféle kulcsai-val már a Zeneakadémia növendékei számára biztosít tananyagot. A 44 és 55 *kétszólamú énekgyakorlatot* Kodály szólalkottában adta közre, abból a célból, hogy két ifjú muzsikusk a másik szólam ismerete nélkül is tudjon egymásra odafigyelve, egyszerre blattolni. Minden bizonnyal ezt tekintette az eszményi kottaolvasás szimbólumának, hiszen leghőbb vágya az volt, hogy olyan gyermekereget láthasson maga előtt, amelynek tagjai „dalolva vonulnak, mint Donatello angyalai, kottalappal a kezükben.”⁵⁴

53 Uő: *Zenei nevelésünk reformjáról...*, 288.

54 Uő: *Útravaló*, 159.

ABSTRACT

ANNA DALOS

KODÁLY AND SOLMIZATION

On the First Period of the Creation of the Kodály-Method

The use of solmization in musical pedagogy is connected to the name of Zoltán Kodály worldwide. However, this study does not aim to investigate the different musical pedagogical sources of the Kodály method. It looks primarily for the political and cultural background of the method, and tries to answer the question why Kodály turned to musical pedagogy. The study aims at revealing the historical context that made possible the development of the method. Similarly, this study examines the question of what musical benefit Kodály recognized in the method of solmization. Following this question, the study turns to the issues of clear singing, of the development of hearing and musical memory, as well as the problems of monophony and polyphony in singing.

Anna Dalos studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest (1993–1998), and attended the Doctoral Programme in Musicology of the same institution (1998–2002). She spent a year on a German exchange scholarship (DAAD) at Humboldt University, Berlin (1999–2000). 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 of Musicology. Her research focuses 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.

Szabó Ferenc János

A MAGYAR NEMZETI HANGTÁR LÉTREHOZÁSÁRA IRÁNYULÓ TÖREKVÉSEK (1908–2000)*

2. rész

3. Dr. Szép Zoltán tervezete (1972–1975)

A magyar nemzeti hangtár történetének leginkább biztató eseménysorozatára a hetvenes évek elején került sor. A nemzeti hangtár ügye ekkor került először az Országgyűlés illetékes fórumai elé. Ilku Pál művelődésügyi miniszter megbízta dr. Szép Zoltán országgyűlési képviselőt a magyar nemzeti hangtár tervezetének kidolgozására. Választása azért is eshetett az egyetemi kutató-tanárra, mert Szép Zoltán már korábban is próbálta felvetni a nemzeti hangtár ügyét. Bár ennek részleteit nem ismerjük, ő maga így hivatkozott erre az Országgyűlés Kulturális Bizottságának 1974. december 13-i ülésén: „1949 óta én magam körülbelül 9 hosszabb terjedelmű és nagyon sok indokkal megalapozott beadványt adtam be, amelyekben sürgettem a különböző szinteken, különböző szerveknél, minisztériumokban, pártszerveknél egy olyan természetű intézmény létrehozását,

* A tanulmány első verziója az MTA BTK Médiatudományi Kutatócsoport 2016. évi kutatási programjának keretében készült, jelenlegi formájának létrejöttét az NKFIH 123.819 számú pályázat támogatta. A szerző a tanulmány írása idején az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum tudományos munkatársa volt. Itt mondok köszönetet mindazoknak, akik a kutatás során segítettek munkámat: Gócza Gyuláné Turcsányi Julianna (Zenei Könyvtárosok Nemzetközi Szövetsége Magyar Nemzeti Csoport, elnök), Bándoli Katalin (Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár Zeneműtára, MKE Zenei Szekció), Szabó Ferencné Nádor Anna Mária (Csorba Győző Könyvtár Zeneműtára), Kelemen Éva és Mikusi Balázs (Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára), Szőnyiné Szerző Katalin (az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának volt vezetője), Villám Judit (Országgyűlés Könyvtár), Sárközi Andrea (Országos Idegennyelvű Könyvtár Zeneműtára), Dauner Nagy István (az Országos Idegennyelvű Könyvtár Zeneműtárának volt vezetője), Hollós Máté (Hungaroton), Mácsai János zene-történész, dr. Bajnai Klára lemezgyűjtő, Simon Géza Gábor jazztörténész, Salamon István rádiótörténet-kutató, Bíró Viola (MTA BTK ZTI Bartók Archívum), Ránki András (MTA BTK ZTI 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum). Különösen sok köszönet illeti azokat, akik hozzájárultak ahhoz, hogy interjú készüljön velük a kutatás során (intézményeiket itt a tanulmány szempontjából releváns formában adom meg): Dinnyés Ilona (Magyar Hanglemezgyártó Vállalat Archívuma), dr. Skaliczki Judit (Magyar Könyvtárosok Egyesülete), Vavrincez Veronika (Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára), Gyimes Ferenc (Országos Idegennyelvű Könyvtár Zeneműtára), Székely András (Magyar Hanglemezgyártó Vállalat). Az idézetekben – a gépiratokat leszámítva – meghagytam az eredeti helyesírást. A magyar nemzeti hangtárat – mivel nemlétező intézményről van szó – általánosságban kisbetűvel írom, csak azokban az esetekben írom nagybetűvel, ahol így szereplő címre hivatkozom.

amely részint múzeumi feladatokat tölt be, részben közművelődési feladatai is volnának.”¹

Szép Zoltán egy szakértői testülettel² együttműködve készítette el a magyar nemzeti hangtárra vonatkozó tervezetét.³ A rendkívül alapos – Dauner Nagy István által részletesen ismertettet⁴ – 64 oldalas javaslatban foglaltak közt a korábbi hangtár-elképzelésekhez képest jelentős különbség, hogy a tervezett intézmény gyűjtőköre a hangfelvételi hungarikumok csaknem teljes körére kiterjedt. Feladatainak meghatározásában is felmerültek új, figyelemre méltó szempontok: a magyar nemzeti hangtár, amellet, hogy gyűjti, tárolja és feldolgozza a gyűjtőkörébe tartozó dokumentumokat és azok adatait, a tudományos kutatás bázisaként publikációs, szaktájékoztató és módszertani tevékenységet is végez.⁵ Elsődleges hangtárfunkcióján kívül tehát nyilvános kutatóhely, a hangdokumentumokkal foglalkozó kutatás hazai alapintézménye,⁶ ennek megfelelő diszkológiai, akusztikai és más kapcsolódó területekre kiterjedő tudományos szakkönyvtárral.⁷ Tevékenységi körébe pedig magától értődően beletartozik a „Magyar Nemzeti Diszkográfia” és a „Külföldi Hangfelvételek Központi Lelőhelyjegyzéke” megteremtése is.⁸

A tervezet sorsáról nincsenek pontos adataink. Az Országgyűlés jegyzőkönyveiben nem található utalás arra nézve, hogy parlamenti felszólalásig jutott volna a felvetés, valószínűleg bizottsági szinten megrekedt, az ügy mellett kiálló Ilku Pál pedig 1973 nyarán elhunyt. Szép Zoltán azonban különböző fórumokon – országgyűlési bizottságok és könyvtárszakmai testületek előtt – továbbra is próbálta életben tartani a tervezetet. Az MKE Zenei Szekciójának első, miskolci vándorgyűlésén 1973. március 24-én „A létesítendő Magyar Nemzeti Hangtár feladata és tevékenysége” című előadásában számolt be róla.⁹ 1974-ben a Petőfi Irodalmi Múzeumnak a hang-

1 Az Országgyűlés kulturális bizottsága 1974. december 13-i ülésének jegyzőkönyve (Országgyűlési Könyvtár, MO: III: KUB: 1971–1976: 26), 73–74. – Az Országgyűlés Könyvtárának adatbázisai nem tartalmaznak 1974 előtti adatot Szép Zoltán nemzeti hangtárral kapcsolatos felszólalásáról.

2 A testület tagjai: Budai Tamás és Szabó Kálmán (MRT Műsorlebonnyolítási Osztály), Horváth Domokos (Pannónia Filmstúdió), Dr. Lohr Ferenc (hangmérnök), Moldoványi József (filmrendező), Pápai László (újságíró), Dr. Pethes Iván (Országos Vezetőképző Központ Tudományos Tájékoztató Szolgálat). Több visszaemlékező egybehangzó állítása szerint is Pethes Iván könyvtártudományi kutató, az MKE Zenei Szekciójának alapítója dolgozta ki a tervezet szakmai részét.

3 *Tervtanulmány (javaslat) a Magyar Nemzeti Hangtár megalapítására. Készült: Ilku Pál elvtárs Művelődésügyi Miniszter megbízásából. Budapest, 1972.* Gépirat. Fennmaradt többek között Sztanó Pál és Gócza Julianna tulajdonában. (A továbbiakban: MNH 1972)

4 Dauner Nagy István: „A Nemzeti Hangtár Története”, *Café Momus* 1997. október 11. (<http://www.momus.hu/article.php?artid=23>) Utolsó hozzáférés: 2016. december 13.

5 MNH 1972, 6.

6 Uott, 7–8.

7 Uott, 14.

8 Uott

9 Az adat forrása Gócza Julianna az MKE Zenei Szekciójának működéséről írt kronológiája, ld.: Bényei Miklós (szerk.): *A Magyar Könyvtárosok Egyesületének története. 1935–2009. Jubileumi kiadvány.* Budapest: Magyar Könyvtárosok Egyesülete, 2011, 730–739., ide: 731. A teljes kronológia hozzáférhető a debreceni Egyetemi Könyvtár honlapján: (http://media.lib.unideb.hu/zksz/mkezksz/dokumentumok/MKE_ZSZ_kronologia_12_17.pdf, utolsó hozzáférés 2016. december 16-án). – Dauner Nagy István említi, hogy ennek kapcsán újságcikk is született a témában, ennek a tanulmány elkészültéig nem sikerült nyomára akadni.

zó dokumentumok gyűjtése tárgyában szervezett tanácskozásán – Kabdebó Lóránt, Pethes Iván, Ökrös Lászlóné és Tverdota György társaságában – ismét felszólalt.¹⁰

1974–1975-ben újra az Országgyűlés Kulturális Bizottsága elé vitte a hangtár ügyét. Még mindig azt kellett megállapítania, hogy „Pillanatnyilag megoldatlan kérdés, hogy a magyar hangzóanyag kincset bárhol is központilag nyilvántartsák, őrizték és fennmaradása érdekében helyesen tárolják.”¹¹ Felhánytorgatta továbbá, hogy bár 1974-ben

a Kulturális Minisztérium magáévá tette a Magyar Nemzeti Hangtár megszervezésének ügyét és ebben az évben a Széchényi Könyvtárral megegyezett, hogy bizonyos kis mennyiségű hangzóanyag megmentésére és begyűjtésére létrehozandó csoport megszervezésére fejlesztési előirányzatot biztosít. [...] Két hete ez a fejlesztési előirányzat nincs. Nem tudom, hogy a takarékoságnak ez a megoldási formája nem azonos-e a takarékoság ellenkezőjével. Ha ugyanis a magyar hangzóanyag kincs pusztulását nem akadályozzuk meg, és még csak a jogi lehetőségét sem teremtjük meg annak, hogy a Magyar Nemzeti Hangtár alapjait lerakjuk, hogy az idők során aztán elérhesse működési feltételeinek legalábbis a minimumát, akkor egy így is már nagyon hosszú ideje húzóódó hiány, nagyon hosszú ideje meglévő hiány pótlását késleltetjük.”¹²

1974-ben megfogalmazott véleménye szerint első lépésként – a Magyar Rádió és Televízió teljes évi költségvetésének 2,5 ezrelékére rúgó támogatással – a magyar nemzeti hangtár már létre tudna hozni egy országos központi nyilvántartási katalógust, és megvásárolhatná a leginkább veszélyeztetett magángyűjteményeket „azoktól a gyűjtőktől, akik ezt nem külföldieknek akarják eladni”.¹³ Sajnos nem részletezte rövid felszólalásában, hogy mire gondolt, amikor azt állította, hogy „Bizonyos tárolókapacitás erre már rendelkezésre állna.”¹⁴ Lehetséges, hogy az Országos Széchényi Könyvtár, esetleg annak Zeneműtára volt kiszemelve erre a feladatra, ugyanis ekkor már nem teljesen önálló intézményként vázolta fel a nemzeti hangtárat, hanem azt kérte, hogy „a Kulturális Minisztérium biztosíthasson [minimális pénzügyi fedezetet], az eredeti elképzelés szerint [a] Széchényi Könyvtárnak, amely a megalakítandó hangtár első gazdája lenne.”¹⁵ Erre következtethetünk dr. Marczali László kulturális miniszterhelyettes hozzászólásából is, aki szerint „a Széchényi Könyvtárban az ügy olyan stádiumban van, hogy a hanglemeztár ügyet előkészítik.”¹⁶ A Kulturális Minisztérium részéről pedig támogatásáról biztosította a felvetést: „Meglesz bennünk az igyekezet, hogy valahogy megvalósítsuk ezt, érezzük ennek a fontosságát. Segítséget kapunk a rádiótól és a televíziótól ebben az ügyben, azonban ehhez valamilyen szervezett előkészítése kellene [a] hang-

10 Az előadások írott változatát ld.: Illés László (szerk.): *Irodalom és múzeum. Tanulmányok az irodalmi muzeológiáról*. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda, 1974 (A Petőfi Irodalmi Múzeum Évkönyve 11), 93–110.

11 Az Országgyűlés kulturális bizottsága 1974. december 13-i ülésének jegyzőkönyve (Országgyűlési Könyvtár, MO: III: KUB: 1971–1976: 26), 74.

12 Uott, 75.

13 Uott, 76.

14 Uott, 77–80. egybeszámozott oldal

15 Uott

16 Uott, 104.

lemezár kérdésnek, ami eddig bizony hiányzik.”¹⁷ A miniszterhelyettes hozzászólásából látható, hogy az 1972-es részletesen kidolgozott tervezet nem jutott el a megfelelő fórumokra. A Kulturális Bizottság elnökeként Ortutay Gyula is reagált Szép Zoltán felszólalására, s – nyilván a Patria sorozatra utalva – felemlgette, hogy negyven évvel korábban ő maga is sokat tevékenykedett a nemzeti hangtár érdekében, így teljesen egyetért Szép Zoltán felszólalásával, „hogy a nemzeti hangtár, ha szerény keretek között is, de kezdje meg munkáját.”¹⁸

Dr. Szép Zoltán még két alkalommal szólalt fel képviselői mandátuma idején a nemzeti hangtár ügyében. Néhány nappal az említett Kulturális bizottsági ülés után, 1974. december 16-án egy közelebről nem ismert gazdasági jellegű ülésen kért támogatást a hangtár létrehozásához,¹⁹ végül 1975. február 26-án, a parlamenti ciklus utolsó Kulturális bizottsági ülésén emlegette fel sokadszor is a hangtár-ügyet. A Tudományos Ismeretterjesztő Társulat munkájáról szóló beszélgetésben a nemzeti hangtárnak a tudományos ismeretterjesztésben betölthető szerepéről szólt, s beszédét sokat mondó, szenvedélyes felkiáltással zárta: „A TIT és a hangtár közti szerves együttműködés feltétlenül gyümölcsözne. Csak már lenne hangtár!”²⁰

4. Az 1980-as évek

4.1. A Magyar Könyvtárosok Egyesülete Zenei Szekciója

A zenei könyvtáros szakma egyre aktívabb bekapcsolódása a hangtár-ügybe azzal kezdődött, hogy Pethes Iván közreműködött dr. Szép Zoltán tervezetének elkészítésében. Valószínűleg ennek tudható be az is, hogy a Magyar Könyvtárosok Egyesületének (MKE) 1970. március 11-én megalakult Zenei Szekciója az 1972-es tervek hatására változtatta nevét 1974-ben Zenei és Hangtári Szekcióra.²¹ Azt pedig, hogy a Zenei Szekció fontosnak tartotta a hangtárak és a közművelődési könyvtárak fonotékáinak ügyét, mutatja, hogy a '70-es években sorra jöttek létre a vidéki megyei könyvtárakban zenei gyűjtemények,²² melyek szakmai támogatására egyre több fonotékával kapcsolatos zenei könyvtárszakmai tanulmány született.²³

17 Uott

18 Uott, 84.

19 Az Országgyűlési Könyvtár adatbázisai alapján. A teljes jegyzőkönyv nem hozzáférhető.

20 Az Országgyűlés kulturális bizottsága 1975. február 26-i ülésének jegyzőkönyve (Országgyűlési Könyvtár, MO: III: KUB: 1971–1976: 28), 33. – Nem kizárható, hogy dr. Szép Zoltán kezdeményezésére születtek meg 1975 januárjában Kőszegi Imréné és Gyulay Zoltánnak a nemzeti hangtár létrehozását sürgető publicisztikái, ld. Kőszegi Imre: „Hangemlékek a könyvtárban”, *Magyar Nemzet* XXXI/22. (1975. január 26.), 10. és Gyulay Zoltán: „Ki őrizze hangemlékeinket?”, *Magyar Nemzet* XXXI/25. (1975. január 30.), 4.

21 Az MKE Zenei Szekciójáról ld.: Gócza Julianna: „A Zenei Szekció rövid története”. In: dr. Bényei Miklós (szerk.): *A Magyar Könyvtárosok Egyesületének története 1935–2009*. Budapest: MKE, 2011, 429–443.

22 Míg 1970 előtt három megyei könyvtárban volt zeneműtár, 1970 és 1974 között tíz új zeneműtár jött létre a megyei könyvtárakban. A vidéki zenei gyűjtemények létrejöttéről ld. dr. Skaliczki Judit: „Coming of age in the land of Bartók and Kodaly”, *Fontes Artis Musicae* 38/3. (1991), 163–168.

23 Pl. Pethes Iván: *A fonotéka. Hangstúdiók szervezése, működtetése a könyvtárakban*. Budapest: NPI, 1970; Grexa Gyula: *A közművelődési könyvtárak fonotékáinak feladata a zenei ismeretterjesztésben*. Budapest: →

Az 1980-as évek elején pedig az MKE Zenei Szekciója már tevőlegesen is kapcsolódott a nemzeti hangtár ügyének előmozdításába. 1981-ben az International Association of Music Libraries (IAML) és az International Association of Sound and Audiovisual Archives (IASA) Budapesten tartotta közös éves konferenciáját.²⁴ A konferencia résztvevői meglátogatták a nagyobb magyar intézményes hangfelvétel-gyűjteményeket is.²⁵ A jelentős nemzetközi esemény többeket elgondolkodtatott Magyarországon a hangzó dokumentumok sorsáról, a *Magyar Ifjúság* 1981. novemberi számának melléklete négy oldalon foglalkozott a hazai hangzó gyűjteményekkel, melyben Dinnyés Józsefné, a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat Archivumának vezetője elmondta: „a nemzetközi konferencián csodálkoztak, hogy nincs nemzeti hangtárunk.”²⁶ A konferencia kapcsán a magyar zenei könyvtáros szakma is határozottan fellépett a magyar nemzeti hangtár létrehozása mellett. 1982-ben az MKE miskolci vándorgyűlésének zenei programjában meghívott előadók tárgyalták újra a kérdést, az MKE Zenei Szekciójának elnökeként dr. Skaliczki Judit a nemzeti hangtár létrehozásának terveiről, Gyimes Ferenc a nemzeti hangtárral kapcsolatos elvi kérdésekről, Szalai László pedig a hangfelvételek állagmegóvási igényeiről beszélt. Az előadásokat az MKE 1982-es évkönyvében tették közzé.²⁷

E tanulmányok között olvasható Dr. Skaliczki Juditnak a nemzeti hangtárra vonatkozó tervezete.²⁸ Javaslatát nem tér el jelentősen Szép Zoltán 1972-es tervezetétől. A gyűjtőkör tekintetében ugyanakkor változtat: míg dr. Szép Zoltán tervezetében még szerepeltek az aktuálpolitikai vonatkozású – a marxizmus vagy a munkásmozgalom történetére reflektáló, azt dokumentáló – külföldi hangfelvételek, Skaliczki tervezetéből ezek már kimaradtak. Bekerült viszont egy új, a hungarikum-fogalom bővülését is jelző kategória: a Magyarországon megjelenő bármely hangfelvétel.²⁹ Az 1982-es tervezetben már megtaláljuk a jelentősebb magyarországi hangfelvétel-gyűjtemények – fővárosi és vidéki múzeumok, OSZK Zeneműtár, MTA, Magyar Rádió Archivuma, Magyar Hanglemezgyártó Vállalat Archivuma, Petőfi Irodalmi Múzeum, Színháztudományi Intézet – és azok hangzó állományának vázlatos listáját is.³⁰ A tervezetben Skaliczki egy minimális programot adott meg, amely gyakorlatilag előkészítette volna a nemzeti hangtár létreho-

OSZK KMK, 1971 (Módszertani levél fonotékák számára 2); Gyimes Ferenc: *Hanglemezek a közművelődési könyvtárakban*. (Ajánló jegyzék). Budapest, 1973; Földi Egon: *A hangtárak létesítésének technikai problémái*. Budapest: OSZK KMK, 1974

24 A konferenciáról ld. (mátraházi) [Mátraházi Zsuzsa]: „Muzsikáló gyűjtemények. Zenei könyvtárak nemzetközi konferenciája”, *Magyar Nemzet* XXXVII/219. (1981. szeptember 18.), 5.

25 Michael Biel személyes közlése (2015. szeptember 27.).

26 Mola György: „Hangok Múzeuma”, *Magyar ifjúság* XXV/48. (1981. november 27.), 23–26., ide: 25.

27 Kovács Dezső (szerk.): *A Magyar Könyvtárosok Egyesületének évkönyve 1982*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1982, 79–86.

28 Dr. Skaliczki Judit: „A Magyar Nemzeti Hangtár létrehozásáról”. In: Kovács Dezső (szerk.): *A Magyar Könyvtárosok Egyesületének évkönyve 1982*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1982, 79–81.

29 Uott, 80.

30 Uott, 80–81.

zását: egyrészt számba kellett volna venni és egységes módon feldolgozni a nagyobb gyűjtemények idevonatkozó állományát, másrészt pedig kitalálni a megfelelő tárolás és hozzáférhetővé tétel feltételeit.

1983-ban Juhász Jenőt, a Művelődési Minisztérium illetékes osztályvezetőjét dr. Skaliczki Judit az OSZK Könyvtartudományi és Módszertani Központ képviselőjében kereste fel, s a Minisztérium felajánlotta, hogy létrehoz és működtet egy hangtárügyi munkacsoportot.³¹ A munkacsoport első ülésére 1983. november 16-án került sor a Zeneakadémián. A nemzeti hangtár működési elveit több pontban foglalták össze.³² A gyűjtőkört Skaliczki fent ismertetett meghatározása alapján alapították meg, feladatkörként pedig a konzerválást, megőrzést, tárolást, gyűjtést és szolgáltatást tartották fontosnak. A gyűjtőkör részben kiterjedt az audiovizuális dokumentumokra is, ha azok „hang szempontból egyetlen dokumentumnak tekinthetők”.³³ Kidolgozták a hangtár megteremtésének következő lépéseit, melyek magukban foglalták az 1972-es tervezet revízióját, a létező hangtári gyűjtemények felkutatását, a metaadatok egyszerűbb leírásának kidolgozását, illetve egy műszaki kerekasztal összehívását.³⁴ Amikor azonban a pénzügyi szempontok felmerültek, a párbeszéd a Minisztérium részéről abbamaradt.³⁵ Így bár a különböző szakmai előkészületi lépések elindultak,³⁶ a bizottság tevékenysége leállt. Dr. Skaliczki Judit így foglalta össze a munkacsoport sorsát tíz évvel később: „A bizottság munkája egy idő múlva [...] értelmetlenné vált az anyagi lehetőség teljes hiánya miatt.”³⁷

A dr. Skaliczki Judit által felvázolt tervezetből a minimális program sem tudott megvalósulni. Ha nem is konkrétan kimondva, de ezt emlegette fel és sürgette több újságcikkében Mátraházi Zsuzsa 1983. és 1985. között. Riportsorozatában³⁸ sorra vette a jelentősebb magyar hangfelvétel-gyűjteményeket – OSZK Zeneműtára, MHV Archívuma, Kovács József magángyűjteménye, Magyar Rádió Archívuma, MTA Zenetudományi Intézete – és azok munkatársait, és sürgette a nemzeti hangtár, de legalább az azt előkészítő közös katalógus létrehozását. 1985. július 14-én megjelent cikkében idézte a Művelődési Minisztérium 1983-as állás-

31 Dr. Skaliczki Judit személyes közlése (2016. december 7.).

32 Ld. *Emlékeztető a Magyar Nemzeti Hangtár megteremtését előkészítő Bizottság első üléséről 1983. november 16-án 10 órakor a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola tanácstermében*. Gépírat. Mácsai János tulajdona (Sztanó Pál hagyatékából).

33 Uott, 4.

34 Uott, 6.

35 Dr. Skaliczki Judit személyes közlése (2016. december 7.).

36 A magyar nemzeti hangtár megalakítását előkészítő technikai bizottság 1983. november 24-én ült össze, az ülés jegyzőkönyvét Mácsai János bocsátotta rendelkezésemre.

37 Dr. Skaliczki Judit: *Feljegyzés egy létesítendő Magyar Nemzeti Hangtár ügyében*. Gépírat, 1993. május 21. A dokumentumot Gócza Julianna bocsátotta rendelkezésemre.

38 Mátraházi Zsuzsa: „Megőrizni a zenét, a szót. Hallgatnak a hangok”, *Magyar Nemzet* XLVI/46. (1983. február 24.), 4.; Mátraházi Zsuzsa: „Hallgatnak a hangok. Közkinccsé tétetik?”, *Magyar Nemzet* XLVI/47. (1983. február 25.), 4.; Mátraházi Zsuzsa: „Közkinccs. Legyen nemzeti hangtár!”, *Magyar Nemzet* XLVI/48. (1983. február 26.), 10. Mátraházi Zsuzsa cikkei az MKE Zenei Szekciójának iratanyagában is hozzáférhetők.

pontját, mely szerint „A hazánkban fellelhető hangzó dokumentumok lelőhelyét tartalmazó központi katalógusnak tíz-tizenöt év alatt meg kell születnie.”³⁹

4.2. Pécsi Hangtár Alapítvány (1988)

1986-ban Simon Géza Gábor a Magyar Hanglemezgyártó Vállalat Archívumának munkatársaként nyújtott be egy javaslatot „Baranya Hangmúzeum” címmel a pécsi Janus Pannonius Múzeumhoz. Ennek felütésében – az előzmények ismeretében – lényegre törően foglalta össze a helyzetet:

Magyarországon is érezhető az utóbbi években bizonyos törekvések az egységes, teljes körű akusztikus gyűjtemény létrehozására. Nehezíti azonban, hogy több helyen történik archiválás és gyűjteményezés, így az egyébként is hiányos részgyűjtemények szétaprózottak, az esetek többségében még a kutatók számára is hozzáférhetetlenek. Feldolgozásuk, katalogizálásuk is különböző alapelvek szerint történik. Jelentősebb gyűjteménnyel rendelkezik az Országos Széchényi Könyvtár, a Magyar Rádió, a Magyar Televízió, a MAFILM? [sic], a Hungaroton. E gyűjtemények azonban hiányosak, s általában a felszabadulás utáni időszakra terjednek ki. A hiányos – részben jelentős háborús károkat is szenvedett – közgyűjtemények mellett, rendkívül jelentős magángyűjtemények jöttek létre, s e magángyűjtemények sorából is kiemelkedik a dr. Marton Gyula, dr. Bajnai Klára házaspár gyűjteménye.⁴⁰

Javaslat a továbbiakban a Marton-Bajnai gyűjtemény tartalmát írja le, illetve intézményi háttérrel történő elhelyezésének és feldolgozásának feltételeit taglalja. Az intézményi háttér három pécsi közintézmény – Janus Pannonius Múzeum, Baranya Megyei Könyvtár és Baranya Megyei Művelődési Központ – együttműködése biztosítaná, a feldolgozó munka elvégzésére és a gyűjtemény folyamatos műzeumi felügyeletére pedig saját személyét javasolta.⁴¹

A dr. Marton Gyula–dr. Bajnai Klára ügyvédházaspár által létrehozott lemezgyűjtemény végül nem a Janus Pannonius Múzeumban, hanem a Baranya Megyei Könyvtár nem sokkal korábban, 1981-ben alapított Zeneműtárában lelt partnerre,⁴² a Pécsi Hangtár alapító okiratát 1988. december 29-én írták alá.⁴³ Az ügyvédházaspár nagyjelentőségű gyűjteményének alapítványi formában való közkinccsételével a magyar nemzeti hangtár létrejöttét kívánta megalapozni.⁴⁴ A Baranya

39 Idézi: Mátraházi Zsuzsa: „Hangsorsok”, *Magyarország* XXII/28. (1985. július 14.), 26. A cikk fénymásolatát Gócza Julianna bocsátotta a rendelkezésemre.

40 Simon Géza Gábor: „Javaslat a 'Baranya Hangmúzeum' létrehozására és működtetésére.” gépirat, dátum nélkül. Lelelőhely: Csorba Győző Könyvtár Zeneműtárának iratanyaga. A javaslatot a tartalma alapján datáltam, mivel Simon hivatkozik benne Tiszay Andor halálára.

41 Uott, 3.

42 Baranyi Ferenc szerint Marton Gyula és Bajnai Klára a Janus Pannonius Tudományegyetem Könyvtárának ajánlotta fel a gyűjteményt, ez azonban félreértés. Ld. Baranyi Ferenc: „A Nemzeti Fonotékaért”, *Hegyvidék* 1997. április 23.; gyűjteményes kiadását ld. uó: *Zévitamin*. Budapest: Hungarovox, 2006, 140–141., ide: 141.

43 Az Alapítvány létrehozásáról beszámolt Mátraházi Zsuzsa a *Magyar Nemzet* hasábjain megjelent cikkében, ld. Mátraházi Zsuzsa: „Magyar Nemzeti Hangtár születik. Ügyvéd házaspár alapítványa Péccsett”, *Magyar Nemzet* LII/17. (1989. január 20.), 4.

44 Szabó Ferencné: „A Pécsi Hangtár (Marton-Bajnai gyűjtemény)”, *Baranyai Könyvtári Info* 2000. május, 7–12., ide: 7.

Megyei Könyvtár az alapításkor vállalta, hogy a gyűjteményt a nemzetközi normáknak megfelelően tárolja, megóvja, katalogizálja, fejleszti és a nyilvánosság számára elérhetővé teszi.⁴⁵ Szabó Ferencné, a Zeneműtár vezetője már ekkor felvetette a gyűjtemény jelentőségét a zenetudományi kutatásban, kiemelve, hogy „A zenei élet hanglemezeken rögzített szeptetének feltárásával más dimenziót nyer a magyar zenetörténet.”⁴⁶ A vállalt feladatok elvégzését azonban több tényező is hátráltatta. Egyrészt a Könyvtár az alapítást követő évtizedekben számos informatikai átálláson ment keresztül, másrészt a Zeneműtárnak az alapításkor meglévő tífós létszáma rövidesen drasztikus mértékben csökkent, miközben a megmaradt munkatársaknak a közkönyvtári feladatokat is el kellett látniuk.⁴⁷ Így érthető, hogy a Pécsi Hangtár kezdeti intenzív feldolgozó, publikációs és tudományos tevékenysége⁴⁸ nem volt hosszú távon fenntartható. Nyilvános szolgáltatásra berendezkedő közkönyvtári keretek között a nemzeti hangtár nem tudott megvalósulni.⁴⁹

5. Az 1990-es évek

A nemzeti hangtár ügye az előző évtizedhez képest az 1990-es években sem tudott érdemben előrelépni. Az önálló intézmény létrehozásának ötlete végleg feledésbe merült, a kísérletek többnyire a meglévő hangdokumentumok, a nagyobb hangzó gyűjtemények felmérésére irányultak.

Dr. Skaliczki Judit 1990-ben Hanák Gábor történész-filmrendezővel, az Országos Széchényi Könyvtár munkatársával együtt tett kísérletet egy nemzeti hang- és videótár létrehozására. Ismerünk Skaliczki Judittól egy 1993-as feljegyzést, melyben ismét összefoglalta elképzeléseit.⁵⁰ Ebben a tervezetben lényegi eltérések már nem voltak az 1982-eshez képest, Skaliczki mindössze a hangtárnak a hangzó dokumentumok szolgáltatásával kapcsolatos feladatait aktualizálta a Szerzői jogról szóló 1969. III. törvény 1993-ra várt módosítása szerint.⁵¹ Továbbá Skaliczki a nemzeti hangtárat ekkor már az OSZK intézményi keretein belül tartotta megvalósíthatónak.⁵²

45 Uott, 8.

46 Uott

47 Uott, 11–12., ill. Szabó Ferencné: *Történeti áttekintés a Pécsi Hangtár, valamint a Tiszay Andor gyűjtemény létrejöttének körülményeiről*. Kézirat, 2014. április 10. Lelőhely: Csorba Győző Könyvtár Zeneműtára

48 A gyűjteményre alapozott rendezvények és kiállítások szervezése mellett hangzó és írott kiadványok is készültek 1989. és 2000. között, ezeknek felsorolását ld. Szabó Ferencné: *A Pécsi Hangtár...*, 10–11. Mindemmellett a Zeneműtár munkatársai elkezdtek az Első Magyar Hanglemezgyár diszkográfiájának összeállítását a gyűjteményben meglévő hanglemezek és a gyűjtők által rendelkezésükre bocsátott adatok, valamint lemez hirdetések és -katalógusok alapján. A diszkográfia egy későbbi bővítéssel együtt 2008-ban jelent meg, ld. Marton Gyula–Bajnai Klára: *Első Magyar Hanglemezgyár – Premier Records*. Budapest: JOKA, 2008 (Magyar gramofonlemez-diszkográfia 1)

49 A Pécsi Hangtár Alapítvány 2000. utáni történetével jelen tanulmány nem foglalkozik, mindössze annyit említek meg, hogy dr. Bajnai Klára 2009-ben visszavonta a Könyvtár kezelői jogát, majd 2014-ben átadta lemezgyűjteményét az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárának.

50 Skaliczki: *Feljegyzés...*

51 Uott, 2–3.

52 Uott, 3.

1994-ben Cséve Magdolna, a Magyar Rádió dokumentációs osztályának vezetője – egyben a magyar zenei könyvtáros szakma és az IASA közti összekötő személy – kezdeményezésére⁵³ megalakult egy „Hangarchívumok Konzorciuma”,⁵⁴ amely a magyarországi hangfelvétel-gyűjtemények közös számítógépes adatbázisát volt hivatott létrehozni. A projekt célja az egyes intézmények által beadott saját állományadatok mentén megvalósuló közös hozzáférés és szolgáltatás – tehát egyfajta virtuális nemzeti hangtár létrehozása – volt. Első lépésként a budapesti hangarchívumok munkatársai részt vettek egy, a hangfelvételek bibliográfiai leírásával kapcsolatos tanfolyamon az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában.⁵⁵ A kísérlet végül szintén eredménytelenül zárult, Dauner Nagy István szerint többek között a kiépítendő számítógépes kapcsolat elavultsága miatt.⁵⁶

Gócza Julianna 2000-ben, az IAML Magyar Nemzeti Bizottság elnökeként, dr. Skaliczki Judit felkérésére még egy, az előzőekre épülő és az aktuális nemzetközi gyakorlatot figyelembe vevő tervezetet készített.⁵⁷ Mintaként az IAML 1997-es genfi konferenciáján bemutatkozott svájci MEMORIAV egyesületet nevezte meg, s elképzelése szerint mivel „A Magyar Nemzeti Hangtár nemzeti könyvtári feladatot lát el, ezért kialakításában az Országos Széchényi Könyvtárnak vezető szerepet kell kapnia.”⁵⁸ Hasonlóképpen vélekedett az OSZK szerepéről Hollós Máté 1998-ban, Oldal Gábornak a nemzeti hangtárral kapcsolatos írására⁵⁹ reagálva, de ő már egy, az OSZK hangfelvétel-gyűjteményére alapozó virtuális nemzeti hangtár létrehozását javasolta: „a Széchényi Könyvtár bázisára építve fel kellene térképezni a köz- és magántulajdonban lévő felvételeket, s az így keletkező adattömeget kellene rendben tartani. A nemzeti hangtár ugyanis – megítélésem szerint – virtuális fogalom, nem olyan, mint egy múzeum, amelynek termeiben és raktáraiban sorakoznak a kincsek.”⁶⁰

53 Hollós Máté visszaemlékezése szerint a kezdeményezés valójában Erkel Tibortól indult, aki 1992 és 1994 között – a Magyar Rádióban töltött több évtizedes zenei rendezői munkája után – a Kulturális Minisztérium Színház-, zene- és táncművészeti osztályának vezetője volt. Hollós Máté levélbeli közlése, 2019. január 10.

54 Szőnyiné Szerző Katalin visszaemlékezésében „Nemzeti Hangadatbázis” néven hivatkozott a tervezetre. (Szőnyiné Szerző Katalin levélbeli közlése.)

55 Szőnyiné Szerző Katalin levélbeli közlése. – A tanfolyam vezetője Varga Ildikó volt. Az ő hangfelvételekkel kapcsolatos bibliográfiai előírásait ld.: Varga Ildikó (összeáll.): *Hangfelvételek bibliográfiai leírása. Útmutató.* Budapest: OSZK Könyvtártudományi és Módszertani Központ, 1980.

56 Dauner Nagy: *A nemzeti hangtár története.* Szőnyiné Szerző Katalin közlése szerint az egyes intézmények a tanfolyam végeztével egy-egy számítógépet kaptak volna a program megvalósításához.

57 Gócza Julianna: *Magyar Nemzeti Hangtár. Tervezet.* Kézirat, 2000. július 30. A dokumentumot Gócza Julianna bocsátotta rendelkezésemre.

58 Utt, 1.

59 Oldal Gábor: „A magyar nemzeti hangarchívum kérdése”, *Gramofon* III/9. (1998. szeptember), 12–13.

60 H. Magyar Kornél: „Létezhet-e nemzeti hangtár?” Interjú Hollós Mátéval. *Gramofon* III/9. (1998. szeptember), 13. – Ha nem is kifejezetten hangfelvételekre vonatkoztatva, de ilyen elképzelés volt az Isov Kálmán által 1928-ban felvázolt, a Nemzeti Múzeum Zenei Osztályán létrehozandó „Központi Zenei Kartotéka”, mely „az egyes tudományterületek szakemberei által összeállított lajstromokból és katalógusokból létrejövő összesített nyilvántartás” lett volna. Amennyiben ez akkoriban létrejön, később talán alkalmazható lett volna hangfelvételekre is. A Központi Zenei Kartotékáról ld. Kelemen

Az a tény, hogy ezek az 1990-es évekbeli próbálkozások lényegében már csak újra és újra megismételték az 1980-as években rögzített igényeket és feladatokat, jól mutatja, hogy a nemzeti hangtár ügye a 20. század utolsó évtizedére megrekedt. Dauner Nagy István, az Országos Idegennyelvű Könyvtár Zeneműtárának vezetője 1997-ben így volt kénytelen zárni összefoglalóját: „Mindez – azt hiszem – beismerése a vereségnek. Tudomásul kell vennünk, hogy a hangrögzítés feltalálása után mintegy száz évvel sincs, és valószínűleg egyhamar nem is lesz Magyar Nemzeti Hangtár.”⁶¹ S mindennél jobban jellemzi a helyzetet, hogy az idézett zárómondat másfél évtizeddel korábban, az MKE 1982-es vándorgyűlésén, Szalai László előadásának nyitómondataként egyszer már elhangzott.⁶²

Utószó

E tanulmány a magyar nemzeti hangtár létrehozására irányult törekvések jelenlegi legrészletesebb összefoglalása – mindazonáltal egészen biztos, hogy nem léphet fel a teljesség igényével. A téma iránt felelősséget érzők közül bár többeket személyesen is meg tudtam szólítani, néhányukat nem sikerült elérnem, illetve biztos, hogy nem jutott el hozzám minden információ. Továbbá az egyes intézményi archívumok feldolgozása, például az OSZK Zeneműtárának történetével foglalkozó kutatások előrehaladása során számos további adat, feljegyzés, tervezet kerülhet még napvilágra. Azonban még így is megállapítható, hogy több szempontból is körkörösnek mondható a 20. században a magyar nemzeti hangtárral kapcsolatos törekvések története. Čapek nemzetközi hangfelvétel-katalógusától – önálló, múzeumi, kutatóintézeti és archívumi intézménytípusokon keresztül – visszajutottunk a magyar köz- és magán-hangarchívumok adatait egyesítő virtuális katalógushoz. A kezdeményezők spektruma hasonló kört ír le: először a könyvtáros szakemberek vetették fel a tervet, amit a zeneszerző-népzene tudósok, majd Sztanó Pál személyében a hangarchívumi szakma, később a magángyűjtők, az Országgyűlés egy képviselője, végül újra a könyvtáros szakma érzett leginkább a magáénak. Az elképzelt intézmény feladatköre két – egyaránt csökkenő ívű – hullámot járt be: a megőrzés imperatívusza a század mindkét felében a feltérképezés, az „egyáltalán lássuk, hogy mink van” kívánságára szelídült. Határozott előrelépés csak a tölcse szerűen bővülő gyűjtőkör területén figyelhető meg: a század első felének kísérletei, ha különböző tematikában – klasszikus zene, népzene tudomány, hírességek hangja stb. – is, de a tudományos célú, egyedi hangfelvételek gyűjtését vették célba. Ehhez társult a század második felében a kereskedelmi forgalomba

Éva: „A nemzet nagyjainak emlékét ébrentartani a legszebb és legfontosabb feladatok egyike”. A Magyar Nemzeti Múzeum Zenetörténeti Osztálya (1929–1934)”. In: Boka László (szerk.): *Az identitás forrásai. Hangok, szövegek, gyűjtemények*. Budapest: OSZK, Gondolat, 2012 (Bibliotheca Scientiae & Artis), 73–89., ide: 80.

61 Dauner Nagy: *A nemzeti hangtár története*

62 Szalai László: „A hangok pusztulásáról”. In: Kovács Dezső (szerk.): *A Magyar Könyvtárosok Egyesületének évkönyve 1982*. Budapest: Múzsák Közművelődési Kiadó, 1982, 85–86., ide: 85.

került hanghordozók összessége, melynek határait a hungarikum fogalmának változásai szabták meg.

A magyar nemzeti hangtár ügye 2000 és 2018 között számos további állomáson keresztülment. Megalakult, majd megszűnt a Nemzeti Audiovizuális Archívum (NAVA, 2006–2010) és a Magyar Nemzeti Digitális Archívum (MaNDA, 2010–2016).⁶³ Az MTA BTK ZTI „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport szervezésében 2013 novemberében lezajlott egy „Hang-Források” című kerekasztal-beszélgetés, melyen a témában érintett intézmények és magánemberek akkori legteljesebb spektruma képviseltette magát,⁶⁴ s bár a szándékban nagy egyetértés mutatkozott, az elképzelések már különbözők voltak, s érdemi előrelépés azóta sem történt. Pozitívum ugyanakkor, hogy 1990 óta több jelentős magyar vonatkozású magángyűjtemény bekerült az OSZK Zeneműtárába.⁶⁵ Régóta zajlanak próbálkozások egy médiamúzeum létrehozására a C3 Kulturális és Kommunikációs Központ Alapítvány tevékenységének részeként,⁶⁶ ami – ha valamikor megvalósulhat – szintén a magyar audio- és audiovizuális örökség ápolását szolgálja majd.

A feladat egyre több. Nem kétséges ugyanis, hogy a nemzeti hangtárra – vagy inkább médiatárra – irányuló mai törekvéseknek a 20. század mellett már a 21. század mediális környezetével is szembe kell nézniük.

63 A NAVA és a MaNDA történetét jelen tanulmány keretein belül nem lehetséges bemutatni. Itt most csak azt tartom fontosnak megemlíteni, hogy ezek keretén belül jött létre 2010 márciusában a Gramofon online weboldal, mely az 1950 előtti magyar hanglemezkiadást kísérelte meg bemutatni magángyűjtemények hanganyagának felsorolásával. A weboldalt 2012 óta nem frissítették, adatainak egy része jelenleg informatikai okokból összekeveredett.

64 Jelen voltak a Magyar Rádió Archívuma, az Artisjus, a Hungaroton, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, az MTA BTK Zenetudományi Intézet, a Pécsi Hangtár Alapítvány, a Budapest Music Center, a Magyar Nemzeti Digitális Archívum képviselői, valamint több magángyűjtő.

65 Csak néhány példát említek: Földes Andor hangszalag-hagyatéka, Kovács József lemezgyűjteménye, a Marton-Bajnai Gyűjtemény, Sebestyén János hagyatéka, Simon Géza Gábor jazzarchívuma, valamint Kiss Gábor Zoltán gyűjteménye.

66 Ld. <http://www.c3.hu/idoalap/?p=mediamuzeum>

ABSTRACT

FERENC JÁNOS SZABÓ

THE HISTORY OF EFFORTS TO CREATE A HUNGARIAN NATIONAL SOUND ARCHIVE (1908–2000)

Part Two

Despite the fact that the first Hungarian sound recordings were made at the end of the 19th century, a Hungarian National Sound Archive does not exist even today. The idea of a collection of Hungarian sound recordings with an institutional background was first raised in 1908, and the creation of a Hungarian National Sound Archive was recommended and endorsed from the 1930s by individuals, such as, museologists, composers, ethnomusicologists, private record collectors, sound recording experts, politicians, journalists and librarians, or institutions like the Hungarian Radio or the Hungarian Branch of the International Association of Music Libraries, Archives and Documentation Centres (IAML). During the twentieth century, the plans changed a lot; various things were taken into consideration: different points of view (ethnographical, musicological, discographical etc.), different dimensions, and different technical backgrounds from the possibilities of the 1930s to an online database.

In the present article I give a chronological overview of these efforts and their contexts, with some consideration of projects which can be regarded as their offshoots, like Béla Bartók's contribution at the Commission Internationale de Coopération Intellectuelle of the League of Nations in Geneva, the so-called Patria Series, the Hungarian Radio's collection or the planned record collection of the Royal Hungarian Opera. I discuss the planned projects on the basis of archive documents, the daily press, the specialist literature, and, in some cases, with the help of interviews. This survey will demonstrate the progress of how the ideas of collecting Hungarian sound recordings developed during the 20th century and how the different institutions joined the issue of the national sound archive. It also demonstrates the attitude towards sound recordings of personalities such as Béla Bartók and László Lajtha.

Ferenc János Szabó DLA, PhD (1985, Pécs), pianist and musicologist. Studied piano at the Ferenc Liszt Music Academy (Budapest) and chamber music at Kunstuniversität Graz. He has doctor's degrees DLA as pianist (2012) and PhD in musicology (2018) (both *summa cum laude*). He is a founding member of the THReNSeMBle contemporary chamber music ensemble and the piano trio 'Trio Duecento Corde'. As a pianist, he has won several prizes at international chamber music competitions. Since March 2013, he has been senior lecturer and coach at the Ferenc Liszt Music Academy in the class of Éva Marton and Andrea Meláth.

Since September 2011, he has worked at the Institute for Musicology (Research Centre for the Humanities, The Hungarian Academy of Sciences). His research fields are the history of Hungarian sound recordings and performance practice. He has been awarded postdoctoral scholarships from the Ferenc Liszt Academy of Music (2013) and the Hungarian Academy of Sciences (2013–2015), and the Zoltán Kodály Scholarship for young musicologists (2016–2018).

Brauer-Benke József

A CIMBALOM HANGSZERTÍPUS TÖRTÉNETÉNEK FORRÁSKRITIKAI ELEMZÉSE*

A cimbalom, a billentyűs tárogató mellett másik nemzeti hangszerünk viszonylag szélesebb körben ismert, ezért különösen fontos, hogy ismereteink a hangszer történetéről folyamatosan aktualizálódjanak. Már korábban is volt arra példa, hogy bizonyos információkat az újabb kutatások fényében át kellett értelmezni. Például az 1935-ben kiadott *Zenei lexikon* azon megállapítása, hogy a cimbalom őshonos Kínában, megalapozatlannak bizonyult.¹ Szintén nem állja meg a helyét a cimbalom magyar nyelvterületen való első megjelenését illetően az a téves nézet, hogy a *Gesta Hungarorum* 46. fejezetében található leírás – „Et omnes symphonias atque dulces sonos cythararum et fistularum cum omnibus cantibus ioculatorum habebant ante se” – alapján már az Árpád-kortól datálható a hangszer típus magyarországi elterjedtsége.² A zenetudományi kutatások ugyanis egyértelműen megállapították, hogy az ütött húros cimbalom sem a hunok idejében, sem a honfoglalás korában nem volt még ismert magyar nyelvterületen.³

A hangszer típus eredetét illetően még napjainkban is elterjedt nézet, hogy a „szantur” elnevezésű cimbalom őse a 13. század körül Perzsiában keletkezett, és arab közvetítéssel a 14. században jelent meg Európában.⁴ George Henry Farmer azonban már korábban rámutatott arra a tényre, hogy a korai perzsa és arab forrásokban nem szerepel cimbalom típusú hangszer, ezért azt a perzsák csak később vehették át a törököktől.⁵ Habár Sárosi Bálint elfogadja a cimbalom perzsa eredetét, de felhívja a figyelmet arra, hogy a legkorábbinak vélt, 11. századi perzsa ábrázoláson nem trapéz, hanem négyszög alakú hangszer látható, amelynek ráadásul nem is *szantúr*, hanem *al-nuzha* az elnevezése.⁶ Az arab *szantír* vagy perzsa *szantúr* szó első említését a 11. században élt perzsa költőnek, Manuchehri Damghaninak (?–1041)

* A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 „Cimbalom”. In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon*, 1–2. Budapest: Győző Andor Kiadása, 1935, 173.

2 Farkas Gyöngyi: *A cimbalom története*. Budapest: Gemini, 1996, 78.

3 Sárosi Bálint: *Hangszerek a magyar néphagyományban*. Budapest: Planétás, 1998, 42.

4 Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993, 29.; Solymosi Ferenc: *Cimbalom*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Hangszerképző Iskola, 1995, 11.; Sárosi: i. m., 45.; Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Kolozsvár: Kriza János Néprajzi Társaság, 2012, 133.

5 George Grove (ed.): *A Dictionary of Music and Musicians*, 5. London: Macmillan and Co, 1890, 662.

6 Sárosi: i. m., 142.

tulajdonítják, azonban az általa használt *shaypúr* valószínűleg egy trombitaféle hangszert jelenthetett.⁷ A már biztosan *szantír* elnevezésű hangszertípus legkorábbi ábrázolása egy 14. századi egyiptomi kéziratból, a „Kashf-al Ghumúm”-ból ismert, ahol azonban egy trapéz formájú, pengetett instrumentum látható⁸ (1. kép a 70. oldalon). Ezzel szemben a *qánún* elnevezést a négyszögletű, szintén pengetéssel megszólaltatott hangszerekre alkalmazták.⁹ A 16. századi perzsa zenei témájú források és ábrázolások között nincs nyoma a *szantúr* hangszertípusnak, viszont az 1660-as években a perzsa udvarban járt európaiak már beszámolnak a trapéz formájú és már ütéssel megszólaltatott *szantúr* jelenlétéről.¹⁰

Ez a jelenség a hangszertörténetben az onomatopoetika jelenségével magyarázható. Ha ugyanazon hangszernév egymástól különböző hangszereket jelöl, akkor a régebbi névnek az új hangszertípusra való alkalmazása, vagyis a névátvitel az új és a régi hangszerek által előidézett hallási képzet azonosságán alapszik, amit még egyéb körülmény is, például a játékmód analógiája is támogathat.¹¹ Ehhez kapcsolódóan a *cimbalom* szavunk, amelynek legkorábbi emléke 1416-ból, a *Bécsi kódex*ből ismert „eneceletc íltennc cimbalamocban” alak, valószínűsíthetően még nem az ütött húros hangszertípust jelöli, mert a latin eredetű *cymbalum* kifejezés eredetileg tányérszerű ütős hangszert jelölt, amely a görög χύμβαλου (cintányér) kifejezésig vezethető vissza, és a görög χύμβη (ívókehely, tál) alapalakból képződött.¹² A görög χύμβη viszont a szanszkrit khumba (vizesedény) szóra vezethető vissza.¹³ A cintányér jelentésű *cymbal* hangszerelnevezés még a 13. század végén is elterjedt volt, mert a *Cantigas de Santa Maria* CXC. cantigája is ilyen jelentéstartalommal használja (2. kép a 70. oldalon). A *cymbalum* kifejezés jelentésváltozása a bibliafordítással veszi kezdetét, és az eredetileg cintányérszerű hangszertípus elnevezése előbb az erősen homorú cintányérok, majd a verővel megszólaltatott harangjátékok megnevezésévé vált (3. kép a 71. oldalon). Később a harangokat felváltották a felfüggesztett lemezek, majd a függő fémlemezeket vízszintesen fektetve, ütéssel szólaltatták meg.¹⁴ Fontos azonban megjegyezni, hogy nem a cintányér alakult át húros hangszerré, hanem a *cym* prefixum átvételével, a játékmód analógiája miatt került át az elnevezés a különböző hangszertípusokra, mint például a *cimbalom* és a *csembaló* (ahol a billentyűk leütésével pengetik a húrokat) esetében.¹⁵

7 Ella Zonis: *Classical Persian Music. An Introduction*. Cambridge: Harvard University Press, 1973, 165.

8 Paul M. Gifford: *The Hammered Dulcimer. A History*. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2001, 46.

9 Henry George Farmer: *Musikgeschichte in Bildern*, III. 2.: *Islam*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1966, 102.

10 Jean During: *La Musique Iranienne, Tradition et Evolution*. Paris: Éditions Recherche sur les Civilisations, 1984, 59.

11 Haraszti Emil: *Hangutánzás és jelentésváltozás az egyetemes és a magyar hangszertörténetben*. Budapest: Budavári Tudományos Társaság, 1926, 18.

12 Benkő Loránd (főszerk): *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára*, I. (a továbbiakban TESz), Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967, 436.

13 Émile Boisacq: *Dictionnaire étymologique de la langue grecque étudiée dans ses rapports avec les autres langues indo-européennes*. Heidelberg–Paris: Winter, 1916, 76.

14 Haraszti: i. m., 50–62.

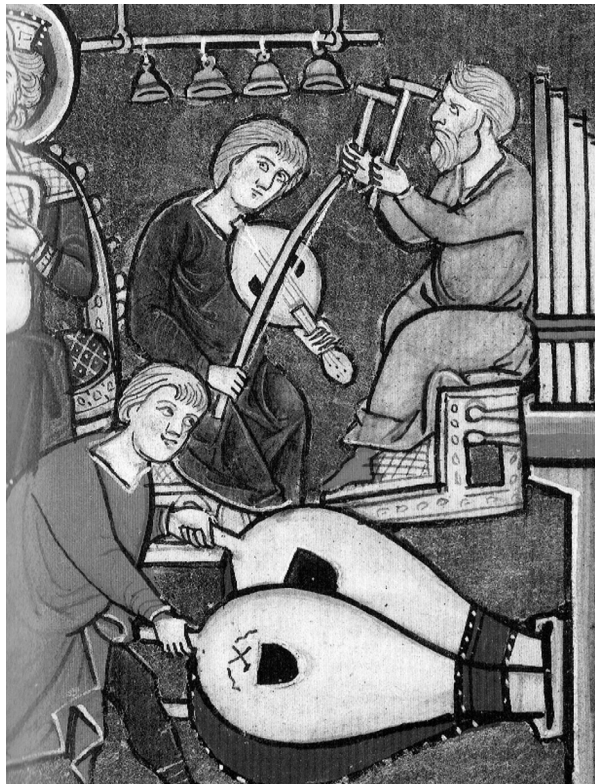
15 TESz, 436., 494.



1. kép. Santír ábrázolása a 14. századi, egyiptomi Kashf-al Ghumúm kéziratban



2. kép. Cymbal ábrázolása a Cantigas de Santa Maria CXC. cantigáján



3. kép. Cymbal ábrázolása a Beatae Elisabeth zsoltárban
(13. század)

A perzsa *szantír/szantúr* روتس („száz húr”) elnevezést az arab kutatók a görög *pszaltérion* szóból származtatják.¹⁶ Viszont annak végső forrása az arámi *peszantérin* vagy akár a sumér-akkád *sza-li-te-lu* is lehet.¹⁷ Ebből következően a hangszer-név eredetileg itt sem a cimbalom, hanem egy szöghárfatípus elnevezésére szolgált, és ezért a II. Assur-nászir-apli asszír király (Kr. e. 883–859) kalhú (nimrudi) palotájában látható domborművön ábrázolt szöghárfatípust tekintették „a cimbalom ősének”¹⁸ (4. kép a 72. oldalon). Az ókori görög irodalmi alkotásokban a *pszaltérion* már egy keretes hárfatípus jelölésére szolgált¹⁹ (5. kép a 73. oldalon). Az ókori görög *ψαλτήριον*/pszaltérion szó a *ψάλλω*/pszalló („élesen megérinteni, pengetni”) igére vezethető vissza, ezért a plektrum nélkül, ujjakkal pengetett húros hangszerek elnevezése volt.²⁰ Habár logikusnak tűnhet, hogy a későbbiekben a keretes hárfák

16 Habib Hassan Tuoma: *The Music of the Arabs*. Portland–Cambridge: Amadeus 2003, 125.

17 Gifford: i. m., 10.

18 Carl Engel: *Music of the Most Ancient Nations*. London: William Reeves, 1864, 43.

19 Andrew Barker: *The musician and his art*, I. Cambridge University Press 1989, 16.

20 Curt Sachs: *The History of Musical Instruments*. London: J. M. Dent & Sons. Sachs, 1942, 136.



4. kép. Asszír szöghárfa plektrummal megszólaltatva II. Assur-nászir-apli asszír király (Kr. e. 883–859) kalhui (nimrudi) palotájának domborművén

egyik oldalának fedésével alakulhatott ki a *pszaltérium*nak nevezett hangszertípus, amelyről a legkorábbi feljegyzés már a Héber Biblia görög nyelvű fordításában, a *Szeptuagintában* (Kr. e. 300) is megtalálható, ahol a *kinnor* elnevezésű líra hangszertípust már *pszaltérium*nak fordították (Gen. 4:21; Zsolt. 49:5; 81:3; 149:3; Ezék. 26:13).²¹ Az ikonográfiai forrásokban azonban a háromszögletű *pszaltériumok* ábrázolása csak a 11. századtól ismert, ezért a legtöbb kutató a négyszögletes *pszaltériumot* tartja az ősfornának, amelyet egyiptomi és asszír elözményekre vezetnek vissza.²²

A Kr. e. 9–8. századi újasszír időszakból, Kalhu (Nimrud) városából előkerült elefántcsont *pyxisen* (szelencén) látható zenészek négyszög alakú húros hangszereit szokták a négyszögletes *pszaltérium* legkorábbi ábrázolásának tekinteni.²³ Emiatt elterjedt az a nézet, hogy a négyszög alakú *pszaltérium* az arab *nuzhából*, a féltrapéz alakú pedig az arab *qánúból* fejlődött ki.²⁴ Amennyiben a Kr. e. 9–8. századi újasszír elefántcsont *pyxisen* valóban egy négyszögletes húros hangszer látha-

21 Alfred Sendrey: *Music in Ancient Israel*. New York: Philosophical Library, 1968, 267.

22 Sachs: i. m., 118.

23 Subhi Anwar Rashid: *Musikgeschichte in Bildern, II. 2.: Mesopotamien*. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1984, 108–109.

24 Farkas: i. m., 23–26.

tó, az még akkor sem jelenti azt, hogy feltétlenül történeti kapcsolatba hozható a csak a 12. században felbukkanó, *nuzha* elnevezésű arab hangszerrel vagy a nyugat-európai négyszögletes *pszaltérium*mal, mert az eddigi adatok alapján közel kétezer éves időintervallumból nem ismerünk egyéb adatot a hangszertípus jelenlétére.

Egy másik, a *pszaltérium* elődjeként szóba jöhető hangszer az arab *قانون* /*qánún*, amelynek valószínűsíthető első leírása Al-Fárábítól (870–950) ismert, ő azonban még nem alkalmazza a később elterjedő *qánún* elnevezést, amely



5. kép. *Psalterion* keretes hárfa ábrázolása vörösalakos vázán (Anzi, Kr. e. 320–310)



6. kép. *Pszaltérium* (kanonaki) ábrázolása egy 12. századi kódexben (Sztavronikita kolostor, Athosz-félsziget)

egy 64 húros fejedelmi hangszert jelöl Ibn Hazm 1064-es leírásában.²⁵ A hangszertípus elnevezése a görög *κωνών* (szabály, mérték) kifejezésre vezethető vissza, és a bizánci ábrázolások alapján a 11–12. század időszakában egyaránt ismerték a keretes hárfa és a fedett oldalú, háromszögletű *pszaltérium* típusú hangszert, amelyet később a török közvetítésű arab *qánún* elterjedése nyomán napjainkban is *kanonáki* elnevezéssel használnak²⁶ (6. kép). Emiatt felme-

rül annak a lehetősége, hogy a bizánciak alakították ki a háromszögletű *pszaltérium*ot a korábban használt keretes hárfából. A háromszögletű *pszaltérium* a 12. században már Európa-szerte elterjedt hangszernek számít: Bizánctól, a Bécs melletti Klosterneuburgból, de Katalóniából és a Felső-Rajna vidékéről is adatolható a

25 Farmer: i. m., 194.

26 Fivos Anoyanakis: *Greek Popular Musical Instruments*. Athens: National Bank of Greece, 1979, 298.



7. kép. Pszaltérium ábrázolása a Hortus Deliciáriumban (Elzász 1175–85)



8. kép. Pszaltérium plektrummal megszólaltatva (Egerton-kódex, 1139)

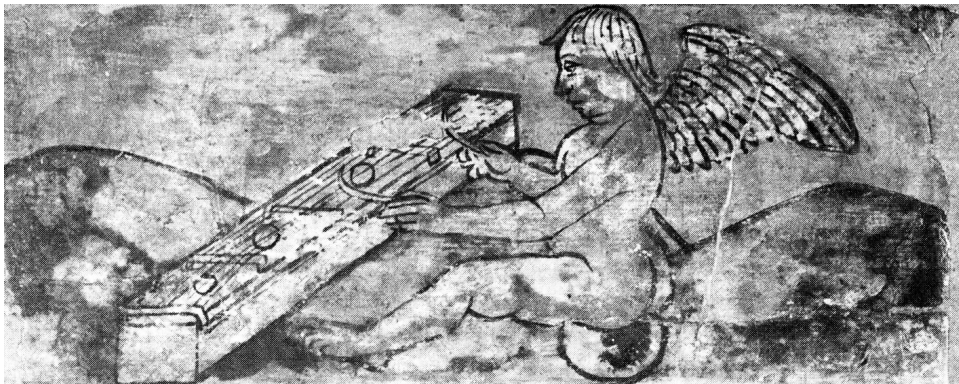
jelenléte²⁷ (7. kép). A háromszögletű pszaltériumok mellett a hangszer négyszögletes változatának jelenléte is folyamatosan kimutatható, mint például a 16. század elején Virdung „Musica getuscht” című áttekintésében, ahol egymás mellett látható egy háromszög és egy négyszög alakú psalterium decacordum (tíz húros pszaltérium).²⁸

Az ütéssel megszólaltatott pszaltériumok (*dulcimer, hackbrett, cimbalom*) legkorábban vélt ábrázolása az 1139-ben íródott Egerton-kódex Bizánctól vagy Jeruzsálemből származó elefántcsont könyvborítóján látható, ahol Dávid király egy trapéz alakú húros hangszeren játszik két hosszú pálcával, amelyeket a lefelé fordított tenyeres, pengetős játékmódtól eltérően felfelé fordított tenyérrel tart (8. kép). Ezért egyes kutatók erre hivatkozva, illetve a galíciai Santiago de Compostela-i katedrális 1184-re datálható, az apokalipszis vénei zenészábrázolásainak egyikénél ütős játékmódot feltételezve, a hangszer megjelenését, más hangszertípusokéhoz hasonlóan, arab közvetítésű észak-afrikai átvétellel magyarázzák.²⁹ Az észak-afri-

27 Werner Bachmann: *The Origins of Bowing*. London: Oxford University Press, 1969.

28 Sebastian Virdung: *Musica getuscht und außgezog.*, Basel, 1511. Kassel–Basel–Paris–London: Bärenreiter, Faksimile-Nachdruck herausgegeben von Klaus Wolfgang Niemöller, 1970 (Documenta Musicologica XXXI.).

29 Sybil Marcuse: *A Survey of Musical Instruments*. New York: Harper & Row, 1975, 223.



9. kép. Cimbalmon játszó angyal a Della Cervia vendégház festett mennyezetéről (Bellinzona, 1470–80)

kai arabok köréből azonban nem mutatható ki a cimbalom típusú hangszer elterjedése, és ikonográfiai adatok sem bizonyítják hitelt érdemlően a hangszer típus esetleges korábbi jelenlétét a térségből.

Ezért összességében nincs elegendő bizonyíték arra, hogy már a 12. században kialakult volna a pszaltériumok ütéssel való megszólaltatásának játékmódja, mert a már kétségtelenül ütött húros cimbalomábrázolások csak a 15. századtól jelentek meg.³⁰ Az eddig feltárt adatok alapján, délnémet nyelvterületen már a 15. század közepén elvált egymástól a pengetéssel megszólaltatott pszaltérium és az ütéssel megszólaltatott *Hackbrett*, amelynek svájci jelenléte legkorábban 1447-ből van dokumentálva.³¹ A német nyelvterületen a továbbiakban *Hackbrett* (vágódeszka) elnevezésű cimbalom *Virdung* 1511-es összefoglalójában szintén szerepel.³² A nyugat-európai nyelvekben elterjedt, cimbalmot jelölő *dulcimer* elnevezés a prágai Paulus Paulirinustól (Pável Židek) származik, aki 1463 körül írt „*Liber virginii artium*” című traktátusában a *pszaltérium* ütéssel megszólaltatott változatát a *dulce melos* (édes dallam) névvel illeti.³³ Ebből származik a hangszer spanyol *dolcema*, francia *doucemelle* (később *tympanum*) és angol *dulcimer* elnevezése. Az alpesi német régióból elterjedő cimbalom az ikonográfiai adatok alapján a Milánó érdeklőzójába tartozó, olasz nyelvű svájci kantonban, Bellinzonában is megjelenik az 1470-80-as években³⁴ (9. kép). Szlovén nyelvterületről a legkorábbi ábrázolás Mirnából ismert, ahol a Keresztelő Szent János-templom freskóján látható cimbalomábrázolást 1472-re datálják.³⁵ A hangszer típus diffúz jellegű elterjedését mu-

30 James Blades: *Percussion instruments and their history*. London: Faber and Faber, 1975, 201–202.

31 Brigitte Bachmann-Geiser: „Die Volksmusikinstrumente der Schweiz”. In: Ernst Emsheimer (hrsg.): *Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*, IV. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1981, 55.

32 *Virdung*: i. m.

33 Habár Henri Arnaut de Zwolle csillagász és orgonista 1440-re datált kéziratában már szerepel a *dulce melos* kifejezés, de egy billentyűs hangszer elnevezéseként. Ld. Sachs: i. m., 342–343.

34 John Henry van der Meer–Brigitte Geiser–Karl-Heinz Schickhaus: *Das Hackbrett ein alpenländisches Musikinstrument*. Herisau–Trogen: Verlag Schläpfer & Co. AG, 1975, 30.

35 Roksanda Pejović: „Balkanski Narodni Instrumenti”, *Muzikološki zbornik XXV*, 81–88., 1989, 85.



10. kép. Cimbalom az „Izabella Breviárium” zsoldtárának ábrázolásán (15. század)

tatja, hogy nem sokkal később északnyugat-itáliai nyelvterületen is megjelenik: egyaránt 1491-re datálják a piemonti Morozzóból Giovanni Mazzucco *Madonna del Brichetto* című festményét, ahol az egyik muzsikáló angyal cimbalmom játszik, illetve San Michel Mondoviban a *Madonna della Neve* kápolna paradicsomot ábrázoló freskóján látható, cimbalmom játszó angyalt.³⁶ A felsorolt ábrázolásokon szereplő hangszerek hat húrpáros, egy-két húrtartó lábas, téglá formájú cimbalmok, viszont egy, a 15. század végére datált spanyol miniatúrán, az úgynevezett „Izabella Breviárium” zsoldtárának ábrázolásán már feltűnik a később elterjedő, trapéz formájú kialakítás (10. kép). Fontos kiemelni, hogy a Balkán ikonográfiai adatainak vizsgálata alapján a szlovén nyelvterületen már 1472-től adatható, déli irányban elterjedő *oprekelj* elnevezésű cimbalom nyugati eredetű, és nem hozható kapcsolatba a görög nyelvterületen jóval később elterjedő, keleti eredetű cimbalmokkal.³⁷ Mert Görögországban az ütött húros *szanduri* csak a 19. században jelent meg Kis-Ázsia felől, és az elnevezés kis-ázsiai török közvetítésű perzsa átvétel, amelynek végső forrása a perzsa *szantúr* lehetett.³⁸

Viszont valószínűleg ennek köszönhetően terjedhetett el az a téves nézet, mely szerint „a perzsa szantur az európai cimbalom őse”, és ennek hatására közli Haraszti Emil a könyvében a South Kensington Múzeum egyik festményéről készített

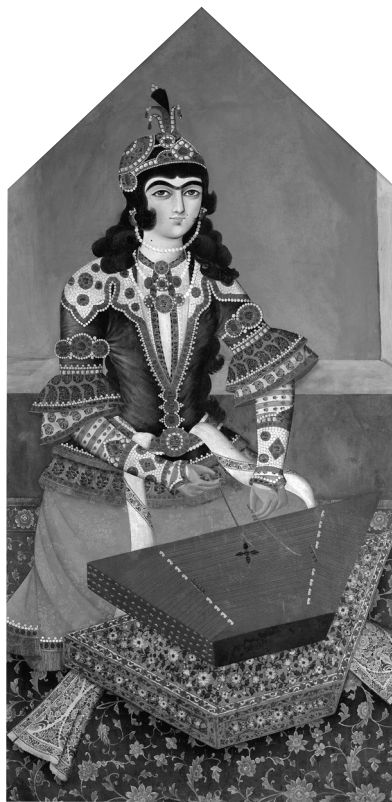
36 Brauer-Benke József: *A népi hangszerek története és tipológiája*. Budapest: MTA BTK, 2014, 293.

37 Pejović: i. m., 85.

38 Anoyanakis: i. m., 300.



11. kép. Perzsa szantír a South Kensington Múzeum egyik festményéről készített rajzos ábrán („15. század”)



12. kép. A perzsa szantír ábrázolása a Kádzsár dinasztia (1785–1925) idejére jellemző stílusban (1840 körül)

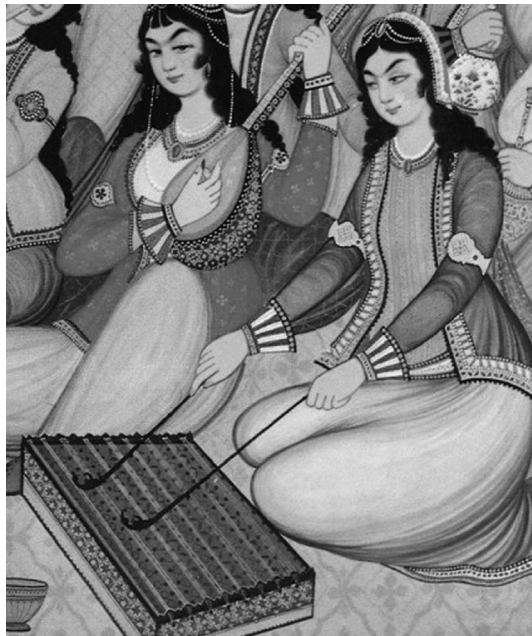
rajzos ábráján a perzsa szantír 15. századi ábrázolását³⁹ (11. kép). Haraszti azonban csak átvette az adatot, és az ominózus kép forrásaként Hortens Panum 1915-ös hangszertörténeti munkáját adta meg.⁴⁰ Az internetes keresés eredményeképpen azonban sikerült azonosítanom az eredeti olajfestményt, amelyről kiderült, hogy a Kádzsár dinasztia (1785–1925) idejére jellemző stílusban, 1840 körül készült (12. kép). Ezért az ütött húros perzsa szantír jelenleg ismert legkorábbi ábrázolása az iszfaháni Hasht-Behesht Palota 1669-re datált festménye (13. kép a 78. oldalon).

1598-ban I. Abbász perzsa sah Iszfahánba helyezte át az udvartartását, és a szafavida uralkodók az Oszmán Birodalom ellenében diplomáciai kapcsolatokat építettek a nyugat-európai országokkal; ennek eredményeképpen diplomaták, szerzetesek, kereskedők és iparosok érkeztek az iszfaháni udvarba.⁴¹ Ezért sokkal

39 Haraszti: i. m., 39.

40 Hortense Panum: *Middelalderens Strenginstrumenter og deres forlybere i oldtiden*. Kobenhaven: Lehmann & Stages, 1915, 39.

41 Markius Hattstein: „Szafavidák”. In: Peter Feierabend (szerk.): *Iszlám művészet és építészet*. A magyar kiadást szerk. Borus Judit, ford. Körber Ágnes, Nemes Krisztián, Pfsztner Gábor, Sárközy Miklós, Szántó Iván, Tóth Zsuzsanna. Budapest: Vince Kiadó, 2005, 498–499.



13. kép. Szantúr ábrázolása a Hasht-Behesht palota freskóján
(Iszfahán, 1669)

valószínűbb, hogy az európai cimbalom vagy annak ötlete jelent meg a perzsa udvarban, és nem fordítva. Emellett természetesen számolni kell az oszmán török közvetítés lehetőségével is, amelynek köszönhetően Belső-Ázsia és a Közel-Kelet területén is elterjedhetett a cimbalom hangszertípus. Habár egyelőre még vita tárgyát képezi, hogy Kínában, más hangszerekhez hasonlóan Belső-Ázsiából vették-e át, vagy a tengeri kereskedelemnek köszönhetően először a Ming dinasztia idejének végén, a 17. század közepén Kantonban jelent meg, de a hangszer helyi elnevezése a *yangqin* (idegen húros hangszer) arra enged következtetni, hogy nem helyi fejlesztésű, hanem idegen eredetű hangszerről van szó.⁴² A hangszertípus a keresztény misszionáriusok által a 18. században Kínából átkerült Koreába *yanggúm* („nyugati húros hangszer”) néven és Japánba is.⁴³ Illetve ugyanakkor *khim* elnevezéssel elterjedt Thaiföldön, Kambodzsában és Laoszban is, de mindenhol egyértelműen kimutatható a hangszer átvétele, és az eddigi adatok alapján azt sehol nem fejlesztették ki önállóan.

A nyugati átvételű szlovén és horvát cimbalmokkal ellentétben a románoknál török átvétel útján a perzsa eredetű *santurul* típus jelenik meg először a fanarióta

42 William M. Clements: *The Greenwood Encyclopedia of World Folklore and Folklife. Southeast Asia and India, Central and East Asia, Middle East*, 2. Greenwood Press: 2006, 106–110.

43 Japánban a 19. században a kínai színházakban használták, de a japán zenében nem tudott meghonosodni. In: Gifford: i. m., 203.

VII. Sándor (Alexander Ypsilanti 1727–1807) havasalföldi fejedelem udvarában.⁴⁴ A későbbiekben azonban román nyelvterületen északnyugati irányból is elterjed *řambal* elnevezéssel, de Moldvából csak a 20. századtól adatolható a jelenléte.⁴⁵ Viszont a törököknél *řantúr* a hangszer elnevezése, ezért azt vélhetően a perzsáktól vették át a 17. században, és leginkább csak Törökország déli részén, a klasszikus és a városi zenében használták.⁴⁶ Emiatt nem valószínű, hogy Magyarországon a törökök terjesztették el a hangszertípust, mert ez esetben a magyar nyelvben a *řantúr* elnevezés valamely változata maradt volna fenn. Az eddigi adatok alapján az sem kizárt, hogy a *cimbalom* megnevezés először magyar földön jelölhetett húros hangszert.⁴⁷ Mindenesetre a cimbalom kelet-európai elnevezései szintén a hangszertípus elterjedésével együtt járó átvételeket feltételeznek, mert a ruszin (hucul) és belorusz *cimbáli*, a moldován *cambál*, a lett *cimboláj* és a litván *cimbóle* elnevezések a magyar *cimbalom* terminussal rokoníthatók, és ezzel együtt valószínűsíthetően a hangszertípus diffúz elterjedésére utalnak.⁴⁸

A cimbalom keleti eredete mellett szóló másik érv az volt, hogy a hangszertípus elterjedése magyar nyelvterületen a 16. századtól adatolható, amely forrásokban török cigányzenészek játszanak cimbalmon.⁴⁹ A 16. századi források áttekintése azonban nem igazolja a hangszertípus jelenlétét, mert a forrásokban szereplő „Chytaredos chyanos” nem citerán vagy cimbalmon játszó cigányzenészt, hanem hegedű-lant hangszeres kíségyűttest jelent.⁵⁰ A török metszetek alapján a 16. századi hegedű még nem az észak-italiai forma, hanem egy hosszabb nyakú, úgynevezett *kemençe* fidulatípus.⁵¹ Összességében a 15–17. századi hangszerelnevezések vizsgálata arra mutat, hogy a szerzők inkább a latin kifejezésekhez ragaszkodva kerestek egy, olykor több magyar megfelelőt, a latin hangszerneveket egymásnak ellentmondó tartalmú kifejezésekkel adták vissza, és a chytara a lant jelentéstartalom mellett a hegedű megnevezéseként is szerepel.⁵² Ezért a II. Lajos király 1525-ből fennmaradt számadási naplója leírásához írt „május harmadikán a királyi felség előtt cziterázó cigányoknak (pharaonibus, qui coram regia majestate in studio cytharam tangere habuerunt) borraivalót adnak” mondatban a Bartalus-féle értelmezéssel ellentétben nem citerázó, hanem fidulán és lanton játszó cigányzenészekről van szó.⁵³ Ehhez hasonlóan egy 1543-ban Izabella királyné udvarából Bécsbe küldött levélben azt írják, hogy Fráter György bíboros táncánál „[a] legki-

44 Tiberiu Alexandru: *Instrumentele muzicale ale poporului Român*. Bucuresti: ESPLA 1956, 98.

45 Sárosi: i. m., 142.

46 Laurence Picken: *Folk Musical Instruments of Turkey*. London: Oxford University Press, 1975, 294.

47 Haraszti: i. m., 63.

48 Konsztantin Vertkov–Georgi Blagodatov–Elza Jázovickaja (ed.): *Atlas of Musical Instruments of the Peoples Inhabiting the USSR*. Moscow: State Publishers Music, 1975, 47–105.

49 Takáts Sándor: *Török–magyar énekesek és muzsikások. Rajzok a török világból*, I. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1915, 428.; Sárosi: i. m., 44.

50 Takáts: i. m., 423.

51 Uott.

52 Király Péter: „Adalékok XV–XVII. századi hangszer-terminológiánk kérdéseihöz”. In: *Zenatudományi Dolgozatok*, Budapest: MTA ZTI, 1987, 28–29.

53 Bartalus István: *Újabb adalékok a magyar zene történetéhez*. Budapest: MTA Könyvkiadó Hivatala, 1882, 5.



14. kép. Ottomán zenészek saz lanttal és kemençe fidulával (miniatűrarészlet, 16. század vége)

válóbb egyiptomi hegedősök, a fáraók ivadékai játszanak itt, akik nem ujjakkal pöngetik a húrokat, hanem faverővel verik, s teli torokkal énekelnek hozzá.”⁵⁴ Ami nem cimbalmon játszó zenészt ír le, mint azt sokan tudni vélik, hanem a keleti lanttípusú hangszeren (*ud* vagy *barbat*) játszó cigányzenész a hangszerét „faverővel veri”, vagyis a nyugati lantoktól eltérően plektrummal pengeti. Ez a vonós-pengetős duó a Közel-Kelet nagy részén ismert volt, és a verővel való pengetés csak azért lett kiemelve, mert a 15. századtól a nyugati lantokat a többszólamú játéktechnika miatt már jellemzően ujjakkal és nem plektrummal pengették (14. kép).

Mivel a hagyományos citerajátéknál a „verővel” való megszólaltatás még a 20. században is pengetést jelentett, a korábbi leírásoknál is hasonlólt feltételezhetünk. Mint például annál a Zrínyi György levelezéséből ismert beszámolónál, amely szerint 1595. év január elején Pécs mellett a portyázó magyarok két, a török basák szolgálatában álló cigány hegedűst is rabul ejtettek, és „[az] egyiknek olyan hegedője vagyon, hogy bizony sem én, sem kegyelmed olyant nem láttunk, kinek csak két húrja vagyon, de az formája csoda, mely szép. A másíknak pedig cimbálimja vagyon, olyan szabású, mint azkivel az deákok a misét éneklik, de nem fával veri, hanem mint az hárfát, csak az ujjáival kapdozza.”⁵⁵ Amely leírás Sárosi szerint arra utal, hogy a deákok a miseénekek kíséretéhez cimbalmot használtak.⁵⁶ Nincs

54 Takáts: i. m., 429.

55 Takáts: i. m., 429–430.

56 Sárosi: i. m., 44.



15. kép. Qanun hangszeren játszó arab zenész (Jeruzsálem, 1859)

azonban egyéb olyan adat, amely alátámasztaná a deákok cimbalomhasználatát, viszont a leírás úgy is értelmezhető, hogy a deákok a miseénekekhez „verővel” pengetett pszaltériumot használtak, amelyhez hasonló hangszeren, a *qánúnon* játszott a másik cigányzenész, s azt a hárfához hasonlóan az ujjaival pengette (15. kép). Vagyis a „cimbalom” elnevezés jelen esetben a pengetővel megszólaltatott pszaltériumot jelenti, és nem az ütéssel megszólaltatott hangszertípust (16. kép a 82. oldalon).

A 17. századi „cimbalmos” adatok áttekintése, mint például Batthyány Ádám kérése 1627-ből, hogy a küldött fából csináltassanak a cimbalmosa részére hangszert, legalábbis valamiféle húros hangszert feltételez, de ábrázolás hiányában erősen kétséges, hogy már az ütéssel megszólaltatott hangszerről lenne szó.⁵⁷ Ráadásul egy 1658-as beszámoló alapján Batthyány 16 tagú házi zenekarában három hegedős, egy-egy hegedősinas, lantos, cimbalmos, sípos, dudás és hét trombitás szolgált, és az összeírásból az is kiderül, hogy a Batthyány Ádám-féle zenekar zenészeinek nincs vezetőneve, hanem a hangszere után nevezik őket „czimbalmos Mártonnak vagy hegedűs Jankónak”.⁵⁸ Ami arra enged következtetni, hogy eredetileg török vagy cigány származású rab muzsikusokról van szó, akik a budai pasák

57 Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenetörténete*, II.: 1541–1686. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 116.

58 Takáts: i. m., 434–435.



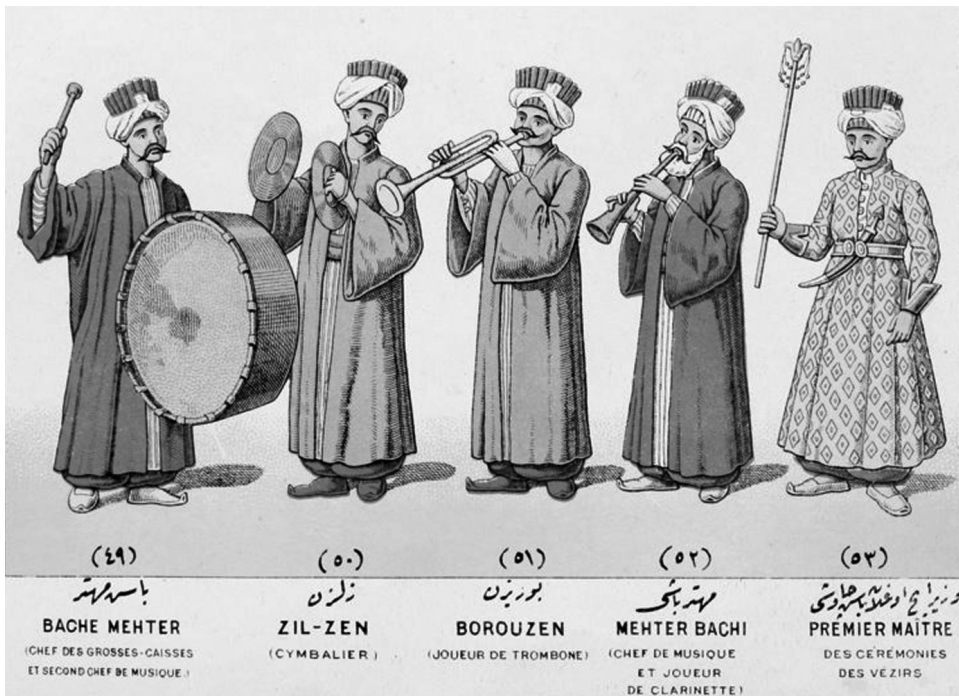
16. kép. Pszaltériumon játszó angyal (freskórészlet, Saint-Bonnet-le-Château kollégiuma, 15. század)

udvarában játszó török zenekarokhoz hasonló zenei együtteseket alkottak, ahol a „cimbalom” vagyis a *zil* az ujjakra erősített kisebb vagy nagyobb cintányérokat egyaránt jelenthetett csakúgy, mint a szó 15. századi használatában⁵⁹ (17. kép). Ezt támaszthatja alá, hogy Esterházy László 1652-es halála előtt kisebb zenei együttesét hat táborig trombitás, egy sípos és dudás, illetve egy cimbalmos és énekes alkotta, márpedig a cimbalom nem igazán alkalmas arra, hogy hadi hangszerként mozgásban használják.⁶⁰ Szintén ehhez kapcsolódik, hogy a Sárospatakon is tanító Johannes Amos Comenius *Orbis sensualium pictus* című többnyelvű, sok eltérő kiadást megéző művének 1675-ben, Brassóban megjelent latin–magyar, két-nyelvű kiadásának „Instrumenta musica /Musikáló (hangicsáló) szerszámok” részében a *cymbalum* (csengettyű) és a *cimbalium* nem húros hangszerek.⁶¹ Habár Comenius egy hangszereket ábrázoló kis képet is közöl a szöveghez, azonban a magyar nyelvű 1675-ös brassói és az 1685-ös lőcsei kiadásba az 1669-es nürnberg-

59 TESz, 436.

60 Bárdos: i. m., 120.

61 „A’ musikáló-szerszámok azok melyek hangot (szót) adnak: Először midőn pengettetnek (verettetnek, zörgettetnek), mint a’ cymbalom (csengettyű) az ütőjéű; a’ csengettyű belül a’ vas-golyobisátul; a’ csörgető (zörgető), környül forgattatván; a’ doromb szájhöz tétetvén az ujjal; a’ dob és a’ rézdob, a verő-fával, valamint az cimbalium is, a’ paraszt-játékkal (kelepelővel) együtt; és az háromszegű érczcsengető.”



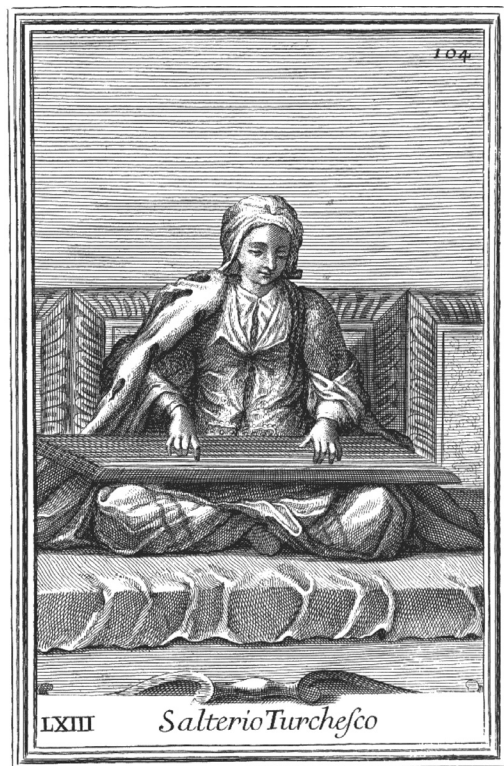
17. kép. Cimbalmos az ottomán hadseregben (Mahmoud Chevket Pacha: *L'organisation de l'armée ottomane*. Istanbul: Mekteb-i harbiyye matba'asi, 1907)

gi kiadás ábráit vették át, ezért a képen látható trapéz és félköríves kialakítású húros hangszerek valószínűleg a német nyelvterületen elterjedt *psalterium* vagy *Hackbrett* típusú instrumentumok lehetnek.

Ráadásul még Balla Antal 1774-es zeneelméleti írásának „Az Tombora és Czimbalom honnét vette eredetét” című fejezetében is az tapasztalható, hogy a parasztok körében akkoriban elterjedő, „tombora” elnevezésű hasábcitera és a deákok által használt, „czimbalom” elnevezésű psalterium a 18. század második felében még pengetéssel megszólaltatott hangszer típus is lehetett.⁶² Ugyanez tapasztalható Bonanni 1722-es *Gabinetto Armonico* című művében, ahol a *salterio turchesco* („török psalterium”) elnevezéssel a törökök által a Balkánon is elterjesztett *qánún* pengetős hangszer típusra utalnak, és az ütött, húros cimbalom elnevezése a *salterio tedesco* („német psalterium”), amely egyben a hangszer típus német eredetét is bizonyítja⁶³ (18–19. kép a 84–85. oldalon).

62 „A Czimbalom mellyel nálunk a tanuló Deákok s némely Parasztok élnek, ebből vette eredetét (ti. a monochordból) mivel csak az első vagy pedig két első hur le nyomtatván ujj ujj consonans hangot ád az ... megrövidítéséhez képest, a többi pedig adja az harmoniát kivált ha már eleve a Consonans és harmoniát szerző hangok szerént vannak a többi hurok fel vonnyattatva.” In: Balla Antal: *A hangról és annak természetéről*. Budapest: OSZK (kézirat), 1774, 24.

63 Filippo Bonanni: *Antique musical instruments and their players*. 152 plate from Bonanni's 18. century „Gabinetto Armonico” (ed. Frank Harrison-Joan Rimmer). New York: Dover. 1964 [1723], LXIII. és LXIV. képek



18. kép. Salterio turchesco ábrázolása (Bonanni, 1776)

A Hackbrett elnevezésű cimbalmot kialakulásának színhelyén, a Keleti-Alpokban már 1509-ben egy, a tárogatóval rokonítható, dupla nádnyelves salmej síppal együtt tánckísérő hangszerként alkalmazták.⁶⁴ Habár Salmen egy, a hanai grófságból származó beszámolóra hivatkozva a zsidó zenekarok összetételét a 17. században úgy adja meg, mint amelyre a „hordozható cimbalom és vonósok, köztük a két-és háromhúros mélyhegedűk és a csellók kombinációja jellemző”, azonban a megadott forrásban ez az adat nem található meg.⁶⁵ Mindenesetre a szomszédos Bajorországból már 1720-ból adatolható a hegedű-cselló-kiscimbalom felállású zenekar (20. kép a 86. oldalon). Később, a 19. században széles körben elterjed a régióra jellemző négytagú (prím és kontra hegedű, cimbalom és cselló) parasztzenekar, az úgynevezett Appenzeller Streichmusik.⁶⁶ Csehországban a 18. században a még pedál nélküli malý cimbál (kis cimbalom) többféle hangszer-összeállításban

64 Bachmann-Geiser: i. m., 59.

65 Walter Salmen: *A klezmer zene és eredete*. Budapest: Athenaeum, 2000, 74., 158.; vö. Oskár Elschek-Ludvik Kunz: *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei*, 1. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1974 (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie 1, Bd. II.), 158.

66 Bachmann-Geise: i. m., 57–58.



19. kép. Salterio tedesco ábrázolása (Bonanni, 1776)

szerepelhetett, de 1780-ból itt is adatolható a hegedű-cselló-kiscimbalom összetételű parasztszenekar.⁶⁷ A szlovákoknál szintén a 18. századtól adatolható a cigány- és a parasztszenekarok körében a *malý cimbál* elterjedése.⁶⁸ Csaplovics 1829-es leírása alapján a Gömör megyei Sajógömörön (Gemér) Czinka Panna, miután 14 évesen férjhez ment egy bőgőshöz, annak kontra hegedűs és cimbalmos testvéreivel a négytagú alpesi parasztszenekarokhoz hasonló cigányszenekart szervezett 1725-ben.⁶⁹ Szintén ez a hangszeregyüttes állítható össze Johann Martin Stock 1776-ra datált, a Pozsony megyei Galánta cigányszenészeit ábrázoló rézkarcából.⁷⁰ Bikkessy-Heinbucher József 1816-os képéhez Stock rézkarcai szolgálhattak mintául, amely hangszer-összeállítás Berner Ádám 1805-ös pozsonyi és Au Lajos 1864-es pesti kottaborítóinak rézkarcain úgyszintén megjelenik⁷¹ (21. kép a 87. oldalon).

67 Elsckek–Kunz: i. m., 64., 152.

68 Oskár Elsckek–Ludvik Kunz: *Die Volksmusikinstrumente der Tschechoslowakei*, 2. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1983 (Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente, Serie 1, Bd. II.), 82.

69 Johann von Csaplovics: *Gemälde von Ungarn*. Pesth: Verlag von C. A. Hartleben, 1829, 320.

70 Major Ervin: „A galántai cigányok”, *Magyar Zene* I/3. (1960), 243–248.; 245.

71 Bencsik Gábor: *Magyar cigány képes könyv. A magyarországi cigányság történeti ikonológiája*. Budapest: Magyar Mercurius, 2013, 139–142.



20. kép. Hegedű–cellő–hackbrett összeállítású német parasztzenekar (Weissenhorn, 1720)

A 18. században megjelenő és a 19. századra széles körben elterjedő hegedű–kont-ra–cimbalom–kisbőgő összeállítású cigányzenekaroknak Erdélyben több regionális elterjedést mutató altípusa alakult ki.⁷²

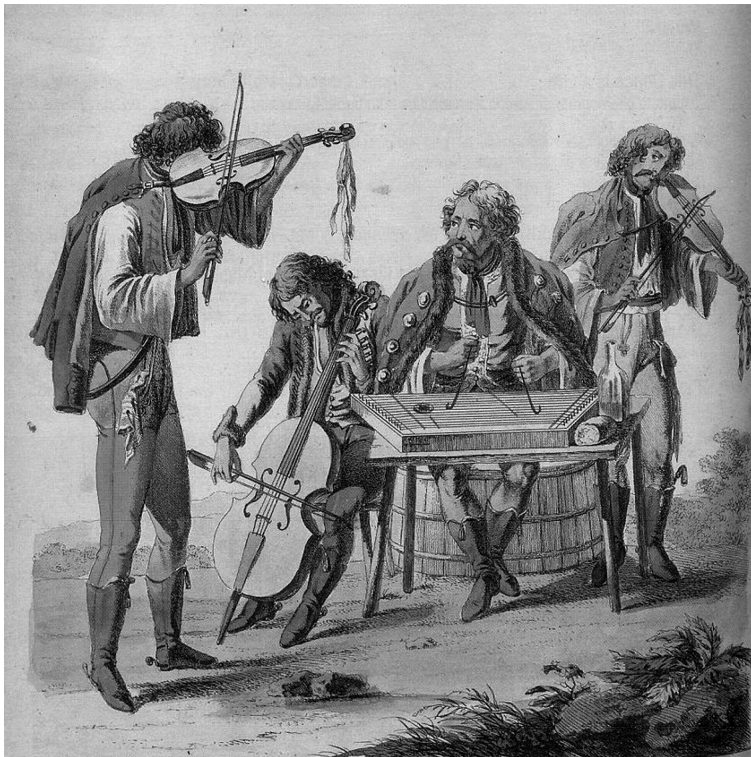
A délnémet nyelvterületről származó cimbalom hangszertípus magyarországi megjelenésében fontos szerepet játszhattak a zsidó zenészek, akiknek a jelenléte már a 17. századtól kezdve adatható Magyarországon, és 1735/36-ból a Nyitra megyei Vittencen (Chtelnica) előforduló „Jacob Löbl est cimbalista” és a Torontál megyei Bégaszentgyörgyön (Žitište) megjelenő „Moises Salamon musicus czimbalista” személynevek konkrét adatokkal szolgálnak a cimbalmon játszó zsidó muzikusokról.⁷³ Magyar nyelvterületen a cigányzenekarok mellett a 18–19. században zsidó, illetve alkalmanként zsidó–cigány közös vonózenekarok is működtek, amelyek mind-egyikében megtalálható volt a cimbalom.⁷⁴ A két zenészcsoport egymás mellett élését és rivalizálását mutatja be a rimaszombati (Rimavská Sobota) Gömöri Múzeumban őrzött, Felső-Magyarországról az 1760–70-es évekből származó olajfestmény, ahol a cigánybanda a magyar huszárok kötetlen stílusú, improvizatív táncához szolgáltatta a zenét, míg a zsidó zenekar az osztrák vértések kötött, páros táncait kíséri⁷⁵ (22.

72 Pávai István: *Az erdélyi magyar népi tánczene*. Budapest: Hagyományok Háza, 2012, 235–240.

73 Salmen: i. m., 138.

74 Uott, 15.

75 Galavics Géza: „Művészettörténet, zenetörténet, tánc történet. Muzsikusi és táncbrázolás 1750–1820 között”, *Ethnographia* XCVIII/2–4. (1987), 160–204.; 182.



21. kép. Hegedű–kontra–cimbalom–kisbőgő összeállítású cigányzenekar
(Bikessy-Heinbucher, 1816)

kép a 88. oldalon). Nem kizárt, hogy a zsidó zenekarok emlékét őrzi a cimbalmok Dunántúlról adatolható fordított, úgynevezett „zsidó hangolása”, amely a héber írás analógiájára alakulhatott ki. A Körmendről származó Németh János cigány cimbalmos annak köszönhetette „zsidó” ragadványnevét, hogy ilyen, a szokványostól eltérő, fordított húrozású cimbalmon játszott.⁷⁶ A szintén Körmenden született, híres soproni cimbalmos, Tendl Pál a szombathelyi Balázs Kálmán bandájában játszó Malac Sándortól tanulta meg a „zsidó hangolást”.⁷⁷

Az 1848–49-es szabadságharc leverését követően kialakult „sírva vigadás” és a passzív ellenállás elengedhetetlen eszközévé vált a cigányzenekar és vele együtt a cimbalom alkalmazása. Emiatt válhatott a 19. századi Magyarországon a cimbalom a függetlenségre törekvő magyarság zenei szimbólumává. Jókai Mór 1865-ben megjelent, *Mire megvénülünk* című regényében egyenesen „magyar zongorának” nevezi a cimbalmot.⁷⁸

76 Sárosi: i. m., 142.

77 Lajtha László: *Dunántúli táncok és dallamok*, I. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1962, IV, VIII, XVIII.

78 Jókai Mór: *Mire megvénülünk*, IV.: *Az ateista és a kegyeskedő*. Szentendre: Mercator 2006, 62.



22. kép. Zsidó és cigány zenészek (Felső-Magyarország, 1760–70)

Az 1860-as évek fejlesztéseinek eredményeképpen a korábban szíjjal nyakba akasztott cimbalmot a hangszertest növekedése miatt egyre gyakrabban lábakra állították, viszont a hangterjedelem növekedése következtében a hangok összezúgása már kezdett elviselhetetlenné válni. Ezért a nagyobb hangterjedelmű cimbalmonok megjelentek az acélhúrok és a fából készült, kezdetleges merevítő szerkezetek. A később kialakuló pedálcimbalomtól való megkülönböztetés szándékával elterjedt az úgynevezett *kiscimbalom* elnevezés, és a hangszer a 20. század elején már nemcsak a cigányzenekaroknál volt használatos: Szeged környékéről és Veszprém megyéből egyaránt adatolható, hogy a házi zenélés jellegzetes paraszti hangszereként is alkalmazták.⁷⁹ A kiscimbalom Marosszéken volt a legelterjedtebb, Háromszéken és a Barcaságban szintén ismerték, viszont Dél-Erdélyben és a Mezőségben jóval ritkábban fordult elő.⁸⁰ A cigánybandák mintájára létrejött magyar parasztszervezetek zenészei szintén használtak kiscimbalmot, amelyet leginkább házilag állíthattak elő, ebből adódóan e hangszerek méretei különbözők.

A hazai kiscimbalomok hangsora diatonikus, és a hangterjedelmük körülbelül két oktáv. A hangszertípus elterjedésével és műzenei alkalmazásával azonban felmerült az igény a kromatikus hangsorú cimbalomokra. A csehországi Dubečből (ma Prága egyik kerülete) származó hangszergyáros, Schunda Venczel József az 1860-as években kezdett el a cimbalom megreformálásával foglalkozni, és 1872-ben állította ki még pedál nélküli, javított cimbalmát, amelyet a cári követség vett

79 Paksa Katalin: „A szögedi nemzet zenéje”. In: *A Móra Ferenc Múzeum Évkönyve*, Szeged: Móra Ferenc Múzeum, 1978–79, 575–905.:593.

80 Pávai István: *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest: Teleki László Alapítvány, 1993, 29–30.

meg, majd 1873-ban újabb javított példányt mutatott be Bécsben, amely osztatlan sikert aratott.⁸¹ Továbbra is gond maradt azonban a hangok egymásba zúgását megakadályozó hangtompító mechanizmus hiánya, és ennek megoldására jelent meg a Schunda által kifejlesztett és elnevezett *pedálcimbalom*, amelyre Schunda 1874-ben szabadalmat is kapott.⁸²

Valószínűleg a Schunda-cég kiadványaiban szereplő téves adatok hatására terjedhetett el az a tévhit, miszerint Liszt és a hazai zenei élet kiválóságainak (Erkel, Ábrányi, Huber, Richter) körében Schunda 1874-ben mutatta be újonnan kifejlesztett pedálcimbalomát.⁸³ Eszerint Schunda, aki szerette volna Liszt véleményét hallani a cimbalommal kapcsolatos újításairól, 1874-ben meghívta Lisztet, aki Erkel Ferenc és fiai, Ábrányi Kornél zeneszerző, Huber Károly hegedűművész, és Richter János karmester társaságában el is látogatott hozzá, ahol Liszt kedvenc cigányzenészei, a Hungária étterem zenekarában játszó Pintér fivérek játszottak az újonnan kifejlesztett pedálcimbalmon.⁸⁴ Azonban Liszt 1874-ben biztos, hogy nem, csak egy évvel később, 1875-ben látogatta meg Schundát, hogy véleményt alkothasson az új hangszerről.⁸⁵ A fényképen is megörökített budapesti bemutatóra már csak azért sem kerülhetett sor 1874-ben, mert a képen szereplő Pintér Pál cimbalmos 1873–74-ben Rácz Pali bandájával Londonban, majd Franciaországban vendégszerepelt, és csak 1875-ben tért vissza Budapestre, amikor is közkívánatra György nevű öccsével együtt a Nemzeti Színházban bemutatták az új hangszert.⁸⁶ Liszt távolmaradásának okán a zenetörténészek 1875-re datálják a fotó elkészülését⁸⁷ (23. kép a 90. oldalon). A képpel kapcsolatban azonban további probléma, hogy Liszt 1888-ban a kétezredik pedálcimbalom elkészülte alkalmából Schundának küldött fényképének és Erkel 1888-as Ellinger Ede-féle fényképének jellemző arcvonásai láthatók az elvileg 1874-ben készült közös képen⁸⁸ (24–25. kép a 91. oldalon). Ráadásul az ominózus fotó a cég 50 éves fennállása alkalmából kiadott „A Schunda V. József cs. és kir. udvari hangszergyár története 1948–1898” című kiadványban még nem szerepel, ezért a fénykép utólag, valamikor 1898 és 1906 között készülhetett. A jóval későbbi dátumon kívül id. Weinwurm Antal alkotásának egyéb érdekessége, hogy az, Flesch Bálint fényképész és fotókonzervátor szakértői véleménye alapján, valószínűleg tónusos cinkográfia (autotípia), amelyen eredetileg csak Schunda, a cimbalmon játszó Pintér Pál és két ülő testdublőr sze-

81 Schunda Vencel József: *A cimbalom története*. Függelék: *A tárogató*. Budapest: Buschmann, 1907, 22.

82 Philipp Clarisse: „Schunda Vencel József (1845–1923)”, *Szemle* 103/6. (1998 december), 12. A Szellemi Tulajdon Nemzeti Hivatala honlapján: <https://www.szttnh.gov.hu/hu/kiadv/ipsz/199812/schunda.htm>

83 Schunda Vencel József: *A cimbalom múltja, jelene és jövője*, Budapest, 1884, 23.; uő: *A Schunda V. József cs. és kir. udvari hangszergyár története 1948–1898*. Budapest: Buschmann F. Könyvnyomdája, 1898, 14.; uő: *A cimbalom története*, 22.

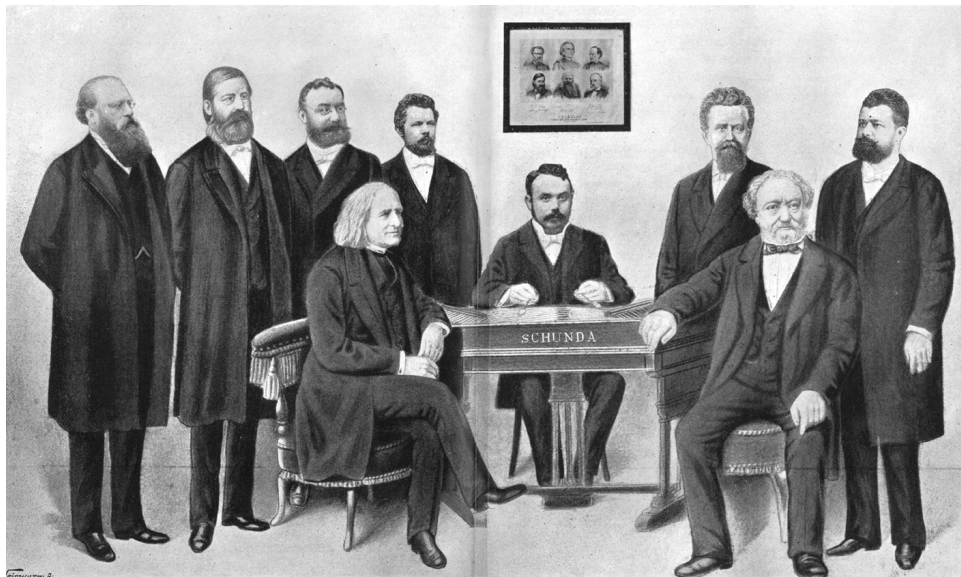
84 Mándi Ildikó: „Ők is Liszt kortársai voltak”. In: *Hungarologische Beiträge*, 11. Jyväskylä: Universitát Jyväskylä, 1998, 205.

85 Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886*. Budapest: Zeneműkiadó 1986, 28.

86 Markó Miklós: *Cigányzenészek albuma*. Budapest: Magánkiadás 1896, 74.

87 Gombos László: „Henryk Wieniawski Magyarországon – egy turné tanulmányai”. In: *Zenetudományi Dolgozatok*, Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2011, 201–232., 209–210.

88 Schunda: *A cimbalom története*, 49.



23. kép. Az első pedálcimbalom bemutatása „1874”-ben (Schunda: A cimbalom története)

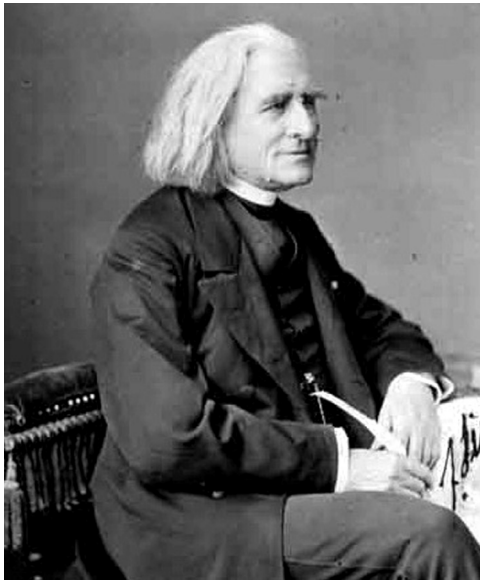
repelt. Belőlük később a fejet rámontírozva lett Liszt és Erkel, és a többiek valószínűleg rajzolt testtel és fényképből montírozott vagy eleve rajzolt fejfel lettek kompozit stílusban összeretusálva. Ráadásul az alakok láthatóan nem teljesen arányosak, a perspektíva pontatlan, és valamely csoda folytán a kép jobb szélén álló Erkel Sándort kivéve mindenki más balról kapja a fényt.

Az adatok áttekintése összességében arra enged következtetni, hogy Schunda 1874-ben még nem mutatta be újonnan kifejlesztett pedálcimbalomát, mert arra csak 1875. február 20. után került sor, amikor Liszt, Allaga Géza, Erkel Ferenc és Gyula, Ábrányi Kornél, illetve feltételezhetően még Huber Károly és Richter János kíséretében meglátogatta Schundát a lakásán.⁸⁹ Azonban erről a látogatásról nem készülhetett fénykép 1874-ben, de még 1875-ben sem, mert az ominózus jelenetet megörökítő fotót valószínűleg csak a tízezredik cimbalom elkészültének jubileuma alkalmából, az 1906-ban megjelentett kötet kedvéért montírozták össze.

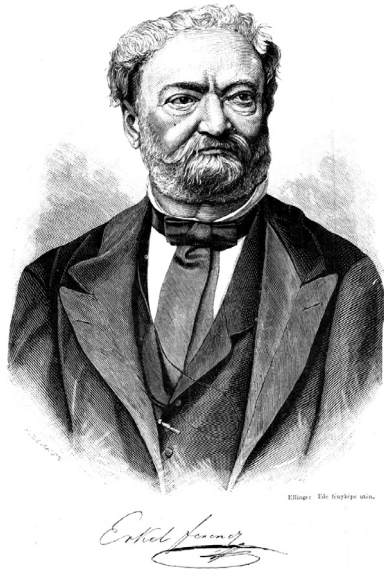
Ettől függetlenül elmondható, hogy Liszt Ferenc a Schunda-féle pedálcimbalmot messzemenően pártfogolta, és Henryk Wieniawski, Delibes, Saint-Saëns, Anton Rubinstein és Ole Bull számára is rendezett cimbalombemutatókat, hogy az új hangszert népszerűsítse.⁹⁰ Emellett természetesen Schunda is megtett mindent a pedálcimbalom népszerűsítése érdekében, és a hazai jelentősebb iparkiallításokon (Szeged 1876, Trieszt 1882, Temesvár 1892) éppúgy részt vett, mint a világhiálí-

⁸⁹ Legány: i. m., 28., 253.

⁹⁰ Gombos: i. m., 209.



24. kép. Liszt 1886 márciusában Schundának küldött fényképe



25. kép. Erkel Ferenc portréja, Ellinger Ede fényképe után. Vasárnapi Ujság, 40. évf. 25. szám, 1893

tásokon (Párizs 1878, London 1880, Párizs 1900).⁹¹ A kiállításokon a cége részvételét mindig gondosan előkészítette, és gondoskodott arról, hogy a helyi nemeség és hírességek megtekintsék bemutatóit. Így a szakújságírók is mindig valamilyen eseményszámba menő újdonságról számolhattak be, ezért a kiállítások sajtóvisszhangja tovább erősítette a cége hírnevét.

Schunda munkálkodásának eredményeként a Nemzeti Zenedében 1890-től Allaga Géza vezetésével, 1897-től pedig Kun László irányítása alatt a Zeneakadémián is működött cimbalom tanszék. A pedálcimbalom és különösen a verők további tökéletesítése Rácz Aladár nevéhez fűződik, aki az 1920-as években barokk zeneszerzők műveit kezdte előadni, nagy sikereket aratva a világ koncertpódiumain. Rácz Aladár játékának hatására Igor Stravinsky maga is tanult cimbalmozni, és a *Ragtime*-ban és a *Renard*-ban szerepel is a hangszer. Számos 20. századi és kortárs zeneszerző, mint például Kurtág György, Lendvay Kamilló, Petrovics Emil és Szokolay Sándor komponált cimbalomra. Ezzel párhuzamosan a cimbalom mint nemzeti hangszer keleti, akár honfoglalás kori eredete szintén széles körben elterjedt gondolattá vált a 19. században a nemzetté válás és polgárosodás korszakában.⁹² Ez az

⁹¹ Schunda: *A cimbalom története*, 32–72.

⁹² Schunda Vencel József *A cimbalom története* című áttekintésében kifejti, hogy „A cimbalom minden valószínűség szerint jóval korábban honosodott meg Magyarországon, mint a cigány. Ez a hangszer több évszázaddal Nagy Lajos és Zsigmond királyok ideje – a cigánytelepedés korszaka – előtt már itt volt Európában. Nagyon természetes tehát, hogy a magyar is csakhamar megismerkedett vele, ha csak éppenséggel nem hozta már magával az ázsiai őshazából.” 8.

oka annak, hogy napjainkban – 2016-ban, amikor a cimbalom a Hungarikumok Gyűjteményébe került, a felvétel indoklásában – továbbra is makacsul tartja magát az a téves nézet, miszerint „[a] cimbalom ősi hangszer, feltehetően Asszíriából származik, ázsiai eredete azonban bizonyos.”⁹³ A történeti adatok forráskritikai elemzése összességében azonban arra enged következtetni, hogy a cimbalom hangszertípus nem ősi hangszer és ázsiai eredete sem bizonyított. Habár a hangszertípus távoli előzményeként a szög- és a keretes hárfák, majd az ebből kialakított pszaltérium szolgálhatott, de a cimbalom, mint ütött húros hangszer a Keleti-Alpok területén alakult ki a 15. század közepén.

93 https://hungarikum.kormany.hu/download/e/22/22000/Magyar_cimbalom.pdf

ABSTRACT

JÓZSEF BRAUER-BENKE

A SOURCE CRITICAL ANALYSIS OF THE HISTORY OF THE CIMBALOM

The cimbalom has been characterized as ‘an ancient musical instrument probably originating in Assyria and certainly in Asia’, a tenaciously held yet wrong idea that provided the justification for its inclusion in 2016 in the register of Hungarian national cultural heritage. A critical assessment of historical data seems to indicate that the cimbalom as an instrument type is neither ancient nor conclusively shown to originate in Asia. Although a distant antecedent might have been the angular harp and the triangular frame harp, and their later descendant the psaltery, the percussion stringed instrument known today as the hammered dulcimer emerged in the eastern Alps region in the mid-15th century. We also have to reconsider the earlier view that the hammered dulcimer type of instrument spread over the Hungarian-speaking area through Turkish contacts in the 16th century, since, given the absence of visual representations, an analysis of the context of references to *czimbalmos*, *cymbalum*, *cimboldium* in all probability suggests a smaller cymbal type attached to the fingers (*zil*) rather than the percussion stringed instrument type of later times. The hammered dulcimer appeared only in the late 17th or early 18th century from countries to the west, owing to the influence of Jewish and Gypsy ensembles following the example of contemporary four-member peasant ensembles (violin, contra violin, hammered dulcimer and cello), the so-called Appenzeller Streichmusik. The instrument was widely adopted due to the Gypsy ensembles, and it came to be seen as a ‘national’ instrument during the vogue of national romanticism in the 19th century. Thanks to this process, Vencel József Schunda developed in 1874 the concert cimbalom from earlier models, a new type of instrument capable of being utilized for the multiple purposes of national operas, classical music and modern musical forms.

József Brauer-Benke (Budapest, 1970) studied ethnography, folklore, cultural anthropology, and African studies at Eötvös Loránd University in Budapest from 1995–2000, and from 2001–2004 he completed the Doctoral Programme in European Ethnology at the same institution. His doctoral dissertation examined the history of Hungarian folk musical instruments. He has been a lecturer in the African Studies Programme at Eötvös Loránd University in Budapest from 2003–2008, and has lectured at the Franz Liszt Academy of Music since 2008. He also worked in the Laczkó Dezső Museum in Veszprém from 2006–2007 as resident ethnographer and museologist. He currently holds an appointment as organologist and museologist at the Institute for Musicology in the Research Centre for the Humanities at the Hungarian Academy of Sciences. His publications focus on folk musical instruments and the history of folk society. His book about African folk musical instruments appeared in 2007, followed in 2014 by a typology and historical overview of the musical instruments of the Carpathian basin that was published in English translation in 2018. He is currently involved in comparative research into the history of European and African folk musical instruments.

K Ö Z L E M É N Y

Kovács Andrea

DE IERUSALEM EXEUNT RELIQUIAE

Egy körmeneti antifóna szövegváltozatai

A Szent Márk-napi búzaszentelő és az azzal azonos rendet követő rogációs körmenet (*Litania maior* és *minor*) énektételeinek szövege és dallama kevés középkori magyar forrásból tanulmányozható.¹ Ennek oka az, hogy körmeneti énekeket tartalmazó könyvtípus (processzionále) ebből az időszakból nem maradt ránk, a misekönyvek és a graduálék pedig rendkívül ritkán közlik a könyvműfajuktól alapvetően idegen szertartást és/vagy annak elemeit. Az énektételekre vonatkozóan csak kiegészítő információval szolgálhatnak a liturgikus cselekményeket leíró, szabályozó könyvek (agenda, pontifikále, ordinárius stb.), hiszen azok a misszálékhoz hasonlóan legtöbbször csak szövegkezdettel utalnak az énekekre, lehetetlené téve a szövegek és a dallamok összehasonlítását. A szegényes forráshelyzet ellenére egy szokatlan és önmagán túlmutató jelenség mégis figyelmet érdemel.

A szertartás legelső magyarországi feljegyzését *Ordo in letaniis* felirattal a 11. század végi Hartvik-agenda tartalmazza, melyben a kereszttjáró napok könyörgései között feltűnnek az antifónák és a verses litániák szövegkezdetei.² Az időben következő és egyben leggazdagabb összeállítást közlő kéziratban, az 1341 előtti esztergomi missale notatumban *In Maiori Litania* cím alatt először a mise, majd a körmeneti énekek értelmező rubrikák nélküli, de immár hangjelzett gyűjteménye szerepel (*Sequuntur antiphonae in Rogationibus*).³ Két, a *Missale notatum Strigoniensé*hez korban és tartalomban igen közel álló misekönyv a reprezentatív kódex sorozatából csak az első négy, illetve tizenegy tétel szövegét közli.⁴

1 A körmenet eredetéről, néhány magyarországi forrásáról és azok ordóiról ld. Földváry Miklós István: „A *Litania maior* és a Szent Márk-napi búzaszentelés szokása”, *Magyar Egyházzene* XVII. (2009/2010), 343–360.

2 Zagreb, Nacionalna i sveučilišna knjižnica [HR-Zu], MR 165 f. 107^v–109^r: hétfő „*Clementissime exaudi, Surgite sancti, Ego sum Deus, Populus Sion convertimini, Domine Deus noster, Confitemini Domino, Humili prece, kedd Exsurge Domine, Cum iucunditate, Exclamemus omnes, Parce Domine, Ardua spes, szerda Agne Dei, Oremus dilectissimi, Omnipotens Deus maestorum, Christe qui regnas, Timor et tremor, Aufer a nobis.*”

3 Bratislava, Archív mesta Bratislavy [SK-BRm], EC Lad. 3 f. 155^r–161^v: *Clementissime exaudi, Exsurge Domine, Surgite sancti, De Ierusalem exeunt, Ego sum Deus, Populus Sion convertimini, Domine Deus noster, Cum iucunditate, Confitemini Domino, Exclamemus omnes, Parce Domine, Domine imminuti sumus, Iniquitates nostrae, Domine rex Deus, Sancta Maria succurre, Omnipotens Deus supplices, Omnipotens Deus maestorum, Christe qui regnas, Oremus dilectissimi, Salvator mundi salva nos, Iniquitates nostras, Timor et tremor, Omnipotens Deus qui gloriosa, Aufer a nobis, Ardua spes, Humili prece.*

4 Budapest, Országos Széchényi Könyvtár [H-Bn], 94 f. 150, H-Bn 95 f. 138.

A központi rítus e három misszáléján kívül néhány antifóna Futaki Ferenc 1463-ban másolt graduáléjából, valamint a 16. század elejéről származó kassai és kolozsvári énekeskönyvből ismert.⁵ Az 1487-ben nyomtatott pécsi misszáléban viszont hol incipittel, hol teljes terjedelmükben szerepelnek a körmeneti énekek szövegei.⁶ Bár zömükben 18. századiak, témánk szempontjából mégis kulcsfontosságúak a zágrábi székesegyház processzionáléi, melyek teljesen azonos összeállítást tartalmaznak.⁷ A rogációs körmenet antifónáinak egyetlen másodlagos magyar forrása a Veszprémi pontifikále, melynek templomszentelési ordójában az ereklyékkel kapcsolatos mozzanatok kísérfőénekei a könyörgő napokéival szinte teljesen azonosak és végig hangjelzettek.⁸

Közismert, hogy a középkorban a nagyszombati litánián kívül a rogációs körmenetben a stációtól visszatérőben énekelt verses litániákat is a helyi liturgikus igényekhez, elvárásokhoz igazították. Az *Ardua spes* és a *Humili prece* szövegeit kiegészíthették a nagy tiszteletnek örvendő helyi szentekről vagy a körmenetben érintett templomok patrónusairól szóló versekkel. Az esztergomi missale notatum *Ardua spes* és *Humili prece* tételébe az Árpád-házi szent királyok – István, Imre, László – mellett ezért kerülhettek be a püspökség védőszentjéről, Adalbertről és a társaskáptalanok titulussairól, Szent Györgyről és Becket Tamásról szóló versszakok.⁹ Az ilyen típusú adaptáció azzal a következménnyel járt, hogy ezeket az aktualizált litániákat változatlan formában kizárólag eredeti rendeltetési helyükön használhatták, ezért az interpolált szakaszok kiindulópontul szolgálhatnak egy ismeretlen eredetű kézirat provenienciájának a meghatározásához.

Míg a litániák szerkezete és szövege nem csak lehetővé tette, de szinte megkövetelte bizonyos versek elhagyását és mások betoldását, addig az antifónák minden egyénítéstől, nevesítéstől mentes textusa ezt nem igényelte. Az ereklyékkel vonuló körmenet ugyanis nem a patrónusról, nem egyetlen megdicsőültről, hanem a szentek egész seregéről, segítségéről és a szent városról, Jeruzsálemről énekelt lényegében minden hagyományban azonos szövegű tételeket. Arról, hogy a körmeneti antifónákat is aktualizálták, helyi körülményekhez igazították volna, mindeddig nem volt tudomásunk.

5 Futaki-graduále (Istanbul, Topkapı Sarayı Müzesi, Yazma Eserler Kütüphanesi, No. 68 [TR-Itks 68]), f. 119^v–120^r: *Clementissime exaudi, Exsurge Domine, Surgite sancti, De Ierusalem exeunt*, Kassai graduále [H-Bn 172a], f. 219^r–220^v, Kolozsvári graduále (Alba Iulia, Biblioteca Naționala, Filiala Batthyaneum [RO-AJ]), R. I. 1 f. 148^r–150^r: *Exsurge Domine, Surgite sancti, Cum iucunditate, De Ierusalem exeunt, Domine rex Deus/Aufer a nobis*.

6 *Missale Quinqueecclesiense*, Basel, 1487 f. 138^v–140^r: *Exsurge Domine, Clementissime exaudi, Domine Deus rex, Oremus dilectissimi, Humili prece, Ardua spes, Aufer a nobis, Corpora sanctorum*.

7 Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, archiv [HR-Za], 158 f. 35^r–37^r, II.a.25 f. 38^r–39^r, II.a.31 f. 42^v–44^v, III.d.175 p. 71–74, VII. 104 f. 34^v–35^v, HR-Zu MR 108 f. 30^r–31^v, MR 191 p. 66–70: *Surgite sancti, Cum iucunditate, De Ierusalem exeunt, Oremus dilectissimi*.

8 H-Bn 317 f. 55^r–57^v: *Surgite sancti, Cum iucunditate, Oremus dilectissimi, De Ierusalem exeunt, Surgite sancti, Cum iucunditate, Omnipotens Deus supplices, Omnipotens Deus maestorum, Salvator mundi salva nos, Iniquitates nostras*.

9 Ld. Szendrei Janka: „*Ardua spes mundi*. Régió, regnum, locus találkozása egy középkori költeményben”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 2006–2007*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 1–8.

Am a késői zágrábi processzionálékban a *De Ierusalem exeunt reliquiae* alig észrevehető, de sokatmondó és teljesen egységes szövegváltozattal szerepel. Míg egy kivételével valamennyi, az antifónát tartalmazó magyar forrás a következő szöveget adja: *De Ierusalem exeunt reliquiae, et salvatio de monte Sion, propterea protectio erit huic civitati/civitate, et salvabitur propter David, famulum eius, alleluia*, addig Zágráb csak egyetlen, de annál figyelemreméltóbb szót változtat meg, a *huic civitatit huic patriaere* cserélve fel. Hogy mikor történt ez a módosítás, az antifóna középkori zágrábi feljegyzéseinek hiányában jelenleg eldönthetetlen. Ugyanígy kérdéses az is, hogy a *patria* szó alatt vajon az egész magyar királyságot vagy – és ez tűnik valószínűbbnek – csak szűkebb régiójukat, Szlavóniát értették-e. Az utóbbi mellett szólhat, hogy a zágrábi püspökség alapítójának, László királynak a tiszteletére íródott, országszerte ismert *Novae laudis attollamus* szekvenciában sokkal egyértelműbb s határozottabb, de az antifóna megoldásához kísértetiesen hasonló egyedi szövegvariáns szerepel. A költemény Váradot dicsőítő 3b) versében – *O quam felix, quam praeclara Varadini fulget ara* – a helységnév kicserélése – *Varadini* helyett *Zagrabiae* – rögtön a tétel elején félreérthetetlenül megadja a szent tiszteletének helyét. És hogy ez nem újkori, talán az erősödő nemzettudat hatása alatt végrehajtott kiigazítás eredménye lehet, azt a szövegvariáns két 18. századi kézírata mellett egy 14. századi zágrábi graduále feljegyzése is bizonyítja.¹⁰ A szekvencia „zágrábi” szövegének középkori forrása alapján nem tartjuk elképzelhetőnek, hogy mind a *Novae laudis attollamus*, mind a *De Ierusalem exeunt reliquiae* helyi átalakítására azonos indíttatásból és azonos időben – legkésőbb a 14. században – kerülhetett sor.

Vajon egyszerű, elszigetelt jelenségnek tekinthető-e a *De Ierusalem exeunt reliquiae* körmeneti antifóna szövegének zágrábi aktualizálása, mintegy helyhez kötése? Éppenséggel nem. Egy másik, pontosan behatárolható hagyományban, az ambrozián rítusban hasonlóan jártak el nem sokkal a tétel első, 10. századi megjelenése után. A Milánó környéki rítusban a *huic plebi* vagy *huic plebi tuae* változat már a 11. században felbukkan a rogációs napokon és a dedikációs ünnepen tartott processziókban.¹¹ Úgy tűnik, ezt a szót, melynek jelentése tágabb, mint a *civitas*, de szűkebb, mint a *patria*, találták a legalkalmasabbnak önazonosságuk kifejezésére, arra, hogy érzékeltesse Milánó városának és a környező területeknek liturgikus különállását, önállóságát. Hogy az identitásnak ez a különleges kinyilvánítása tudatos, helyi és egyedi volt, jelzi az, hogy sem a zágrábi, sem az ambrozián változatnak nem bukkantunk párhuzamára máshol.

Jelenleg még egy szövegvariánst ismerünk, s ennek egyetlen hazai forrása a Futaki-graduále. Ebben a kódexben az antifóna megfelelő helyén a *huic monasterio* kifejezés szerepel. Ha eddigi gondolatmenetünk helyes, és a *civitas-patria-plebs* szavak valóban azzal a szándékkal cserélődtek, hogy az antifóna, illetve az adott

¹⁰ HR-Za III.d.182, HR-Zu MR 6, MR 52.

¹¹ *Manuale Ambrosianum ex codice saec. XI olim in usum canonicae Vallis Travalviae*. Ed. Marcus Magistretti. Milano: Ulric Hoepli, 1904 (Monumenta Veteris Liturgiae Ambrosianae III.), 364. Vercelli, Biblioteca Capitolare [I-VCd] 186 f. 133^v.

szerkönyv használóira, rendeltetési helyére utaljanak, akkor a *monasterium* szó¹² láttán aligha gondolhatunk másra, mint egy monostorra, szerzetesi közösségre. Hogy ez a feltevésünk nem teljesen megalapozatlan, arra a szövegváltozat további forrásai világíthatnak rá. A zágrábi és az ambrozián variánssal ellentétben a *huic monasterio* kifejezésnek ugyanis léteznek külföldi párhuzamai. A *De Ierusalem exeunt reliquiae* antifónát ugyanezzel a szöveggel találjuk a 10–11. századi délnémet bencés (Sankt Gallen, Einsiedeln, Otto-beuren, Seeon) kódexekben.¹³ De hogy nem egy általános, minden monostorra érvényes, hanem egy szűk régióhoz kötött bencés gyakorlatról lehet szó, azt abból gyaníthatjuk, hogy ezen a földrajzi körön kívül a variáns szinte teljesen ismeretlen,¹⁴ és még Cluny is az Európa-szerte elterjedt gyakorlatot követte a *civitas* szó használatával.¹⁵ És ami még ennél is feltűnőbb: a szövegváltozat jelenleg egyetlen egy szekuláris forrásból sem ismert.

A *De Ierusalem exeunt reliquiae* antifóna bencés szövegváltozattal való szerepeltetése a Futaki-graduáléban kérdések egész sorát veti fel. Hogyan kerülhetett szinte kizárólagos délnémet bencés használatból egy magyarországi kéziratba? A graduále eddigi tartalmi vizsgálata alapján teljesen bizonyosnak látszik, hogy a kódex nem Esztergom rítusának vagy egy ahhoz közel álló úzusnak a képviselője. Vajon a Futaki-graduále megrendelője valamely, a kalocsai érsekség területén fekvő monostor volt? Honnan került hozzájuk a mintapéldány? Vagy talán a világi megbízónak csak szerzetesi kódex állt rendelkezésére, a scriptor abból dolgozott, és figyelmetlenségéből hagyta változatlanul az antifóna szövegét? De egyrészt elképzelhető-e egy olyan világi megrendelő, aki akár megfelelő kézirat hiányában, akár tudatlanságból, tájékozatlanságból szerzetesi szerkönyvből másoltat világi használatra szánt, a tételek rendkívüli gazdagsága alapján kétségkívül összefoglaló jellegű, teljességre törekvő énekeskönyvet? Másrészt a graduálét a lejegyzés után gondosan ellenőrizték: a rubrikákat fóliószámokkal látták el, hiányzó utalásokat, zsolnárszakszokat, tételeket, módosítójeleket pótoltak, hangokat javítottak. Éppen ezt az elírást ne vették volna észre?

Más szóval: a Futaki-graduále lenne az antifóna bencés szövegváltozatának egyetlen világi forrása? Vagy talán az egyetlen ma ismert magyarországi bencés énekeskönyv?

12 Ld. *Lexikon Latinitatis Medii Aevi Hungariae – A magyarországi középkori latinság szótára*, VI. kötet: K–M. Szerk. Szovák Kornél. Budapest: Argumentum Kiadó, 2017, 385–387.

13 Einsiedeln [CH-E], 121, Sankt Gallen [CH-SGs], 338, 339, 376, München, Bayerische Staatsbibliothek [D-Mbs], 27130, Wolfenbüttel, Herzog August Bibliothek [D-W] Cod. Guelf. 1008 Helmst., Österreichische Nationalbibliothek [A-Wn], Cod. 1845.

14 A délnémet bencés forrásokon kívül csak egy bobbioi bencés és két klosterneuburgi ágostonos kódexben találtuk meg a variánst: Torino, Biblioteca Nazionale Universitaria [I-Tn] G V 20, Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Bibliothek [A-KN], CCI 588, A-Wn Cod. 13314.

15 Bruxelles, Bibliothèque Royale Albert 1.er [B-Br], II/3823 f. 140^v.

De Ie - ru - sa - lem ex - e - unt re - li - qui - ae, et sal - va - ti - o de
 mon - te Si - on, pro - pter - e - a pro - te - cti - o e - rit
 hu - ic ci - vi - ta - ti, et sal - va - bi - tur pro - pter Da - vid,
 Zágráb: pa - tri - ae,
 Milánó: ple - bi tu - ae,
 fa - mu - lum e - ius, al - le - lu - ia.

1. kotta. Missale notatum Strigoniense

De Ie - ru - sa - lem ex - e - unt re - li - qui - ae, et sal - va - ti - o
 de mon - te Si - on, pro - pter - e - a pro - te - cti - o e - rit
 hu - ic mo - na - ste - ri - o, et sal - va - bi - tur pro - pter Da - vid,
 fa - mu - lum e - ius, al - le - lu - ia.

2. kotta. Futaki-graduále



3. kotta. Zágrábi processzonále (1735, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, Knjižnica, III.d.175)



4. kotta. Futaki-graduále

ABSTRACT

ANDREA KOVÁCS

DE IERUSALEM EXEUNT RELIQUIAE

Textual Variants of a Processional Antiphon

It is well-known that in the Middle Ages, outside the Litany of Holy Saturday, the texts of the rhymed Litanies sung returning from the station in the processions of St Mark's Day (Blessing of the Wheat) and the Rogation Days were also adapted to local liturgical demands and expectations. The texts of *Ardua spes* and *Humili prece* might be supplemented with poems about local saints or patrons of the churches involved in the procession. The consequence of this type of adaptation was that these updating Litanies would have used an unchanged form only at their original place of destination, so that the interpolated sections can be a starting point for determining the provenance of an unknown manuscript.

While the structure and text of the Litanies not only allowed, but almost demanded, the abandonment of certain verses and the insertion of others, the Antiphons without any individualization or naming did not require this. A procession with relics was not about the patron saint, not about only a single saint glorified, but about the whole army of saints, their help, and about the Holy City and was sung in every tradition with essentially the same texts. The fact that processional Antiphons were updated and adapted to local circumstances was not known.

But in the late Processionals of Zagreb the Antiphon *De Ierusalem exeunt reliquiae* has a whole homogeneous textual variant (*huic patriae* instead of *huic civitati*). In another precisely delineated tradition, the Ambrosian rite behaved similarly after the 10th century appearance of the Antiphon. The textual variant *huic plebi* or *huic plebi tuae* shows up in the rite around Milan in the 11th century in the Processions of Rogation days and of the Dedication feast. That this particular manifestation of identity was conscious, local, and unique indicates that neither the Zagreb nor the Ambrosian variants had parallels elsewhere.

We currently know of one more textual variant whose only Hungarian source is the Gradual written by Franciscus de Futak. In this Codex at the parallel place of the Antiphon is the phrase *huic monasterio*. Unlike the Zagreb and Ambrosian variants, this term has parallels in 10–11th century German Benedictine Codices. Outside this geographical region, the variant is almost wholly unknown and currently the textual variant is unknown in any secular source.

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.

Lantos Szabó István

PASSAMEZO VOM VNGERN

Egy vélhetően Bakfark Bálinthoz kapcsolható lantdarab és rekonstrukciója

A 16. század lantművészetében jelentős személyiség, Bakfark Bálint kompozícióit az 1553-ban és 1565-ben nyomtatott lantkönyveiből, illetve kéziratos tabulatúrákból ismerjük. Ez utóbbiak egy kivételével idegen kezek lejegyzései. A nyomtatványokban ricercarokat, fantáziákat, valamint többszólamú vokális művek feldolgozásait (intavolációkat) találunk. A század kéziratos lanttabulatúráiban felbukkan néhány táncdarab is, melyek szöveges bejegyzései több-kevesebb bizonyossággal Bakfark szerzőségére utalnak. A fiatal Achatius Dohna gróf, műkedvelő lantos 1550 és 1552 között készített emlékkönyvének 48-49. oldalára Bakfark Bálint saját kezével jegyezte le német lanttabulatúrában Clemens non Papa egyik chansonjának intavolációját: *Je prens engrey, la dura mourt, 4 vocum, Valent[in]us Bakfarkh sibenburg[er] auß der statt Kron*.¹ Ugyanebben a forrásban az 50. lapon 43. sorszámmal egy tánckompozíció szerepel Passamezo vom Vngern felirattal. Bakfarkot a kortársak gyakran illették a magyar származására utaló megnevezéssel (*Der Unger*, illetve lengyelül *Węgrzinek*),² így a kutatók az idézett darabot is a magyar lantos szerzeményének tekintik.³ Bakfark saját kezű intavolációja 1551 áprilisa körül,⁴ míg a *Passamezo vom Vngern* 1552 októberének elején került a lantkönyvbe.⁵

-
- 1 Hans-Peter Kosack: „Die Lautentabulaturen im Stammbuch des Burggrafen Achatius zu Dohna”. In: *Altpreußische Beiträge. Festschrift zur Hauptversammlung des Gesamtvereins der deutschen Geschichts- und Altertums-Vereine zu Königsberg* Pr. Königsberg: Gräfe und Unzer, 1933, 4–5. kép; Valentin Bakfark: *Opera omnia*, III. Közl. Homolya István-Benkő Dániel. Editio Musica Budapest, 1981, XXIV–XXV, ill. 32–36.
 - 2 Ld. pl. Adolf Kocirz: *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert*. Wien: Artaria, 1911 (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, XVIII/2., Bd. 37.; repr. Graz, 1959), XXXVII.; Gombosi Ottó: *Bakfark Bálint élete és művei / Der Lautenist Valentin Bakfark Leben und Werke*. Budapest: OSZK, 1935, függelék 18.; Hans-Peter Kosack: *Geschichte der Laute und Lautenmusik in Preussen*. Kassel: Bärenreiter, 1935, 13–14.; Király Péter: *A lantjáték Magyarországon a XV. századtól a XVII. század közepéig*. Budapest: Balassi, 1995, 183.
 - 3 Maria Federmann: *Musik und Musikpflege zur Zeit Herzog Albrechts*. Kassel: Bärenreiter, 1932, 106.: „Wie M. Federmann nachgewiesen hat, ist mit dem Ungarn wohl Bakfark gemeint”; Kosack: *Die Lautentabulaturen...*, 55.; Gombosi: i. m., 8., 20. lj.: „A következő darab egy 'Passomezzo vom Vngern', azaz Bakfarktól”; Homolya István: *Bakfark*. Budapest: Zeneműkiadó, 1982, 26.: „az irodalom feltételezi, hogy ugyancsak Bakfarktól származó kompozíció”.
 - 4 Király Péter szóbeli közlése.
 - 5 A 42. és a 44. darabot 1552. október 6-án, ill. 8-án, Fridericus von Aulogk jegyezte be, ezek között található a 43. *Passamezo vom Vngern*. Ld. Christian Krollmann: „Das älteste preußische Stammbuch”. In: *Altpreußische Beiträge*, 46.; Kosack: *Die Lautentabulaturen...*, 55.

A Dohna-lantkönyv egykor a königsbergi városi könyvtár tulajdonában volt, de a második világháború során elveszett vagy megsemmisült.⁶ A chanson-intavoláció tabulatúrájának fennmaradt fényképmásolata és modern kottaátírata a Bakfark-összkiadásban megjelent,⁷ a táncdarabból csak a kezdeti három és fél ütemet ismerjük, Hans-Peter Kosack kottaközlése nyomán.⁸

Bakfark Bálint életét és munkásságát a modern zenetörténetben néhány előzmény után Gombosi Ottó (1902-1955) ismertette részletesen,⁹ aki könyvének függelékében a lantos tíz fantáziájának kottaátíratát is közölte. (Azóta kiderült, hogy a „VIII. fantázia” egy chanson intavolációja,¹⁰ a „IX. fantázia” pedig egy több vokális forrás részeitől összeállított darab.)¹¹ Tanulmánya III. fejezetének a végén a *Passamezo vom Vngern* kapcsán Gombosi megjegyzi, hogy „Bakfark műve a *moll-passamezzo*-témát, a *passamezzo anticót* dolgozza fel, abban a formájában, amely a periodizálást nem a dúrparallellból, hanem a tonikából indítja”.¹² A további néhány mondatból kitűnik, hogy Gombosi még látta a Dohna-könyv tabulatúráját. Az 1933-ban a cambridge-i nemzetközi zenetudományi kongresszuson tartott előadásához és a basszusvariációkról készült cikkéhez („Italia: Patria del basso Ostinato”)¹³ szolgáltatott adalékokat a *Passamezo vom Vngern* tanulmányozása.

Gombosi Ottó 1939-ben az Amerikai Egyesült Államokba emigrált, és 1951-től az 1955-ben bekövetkezett haláláig a Cambridge városában működő Harvard University Zeneművészeti Tanszékének professzora volt.¹⁴ Hátrahagyott zenei vonatkozású iratai ma az egyetem könyvtárában, az Eda Kuhn Loeb Music Libraryben található. A könyvtár nemrégiben közzétette a zenetudós jegyzeteinek listáját, részletezve az egyes tömbök tartalmát. E jegyzék szerint az 1. számú doboz 3. irattartójában „Passamezzo” címszó alatt többek között a Dohna-lanttabulatúra *Passamezo vom Vngern* című darabjának Gombosi által készített kottaátírata is megtalálha-

6 Egykori jelzete: Gen. 2.150. Ld.: Krollmann: i. m., 34–47.; Kosack: *Die Lautentabulaturen...*, 48–55.; Wolfgang Boetticher: *Handschriftlich überlieferte Lauten- und Gitarrentabulaturen des 15. bis. 18. Jahrhunderts*. München: Henle, 1978 (RISM B. VII.), 154–155.

7 Ld. az 1. jegyzetet.

8 Kosack: *Geschichte der Laute...*, 99.; Bakfark: *Opera omnia*, III., XII.

9 Gombosi: i. m.; Gombosi előtt és után mások is foglalkoztak Bakfark életével és műveivel; ld. Henryk Opieński: „Bekwark lutnista”, *Biblioteka Warszawska*, II. (1906), 464–485.; és uő: *Beiträge zu Valentin Bacfark's Leben und Werken*. Diss. Leipzig, 1914; Ludwig Kaiser: *Valentin Greff-Bakfark*. Diss. Wien, 1907; Koczirz: i. m., XXXII–XLV; Homolya: i. m.; Király: i. m., 179–191.

10 Szabó István: „Reneszánsz költészetünk és zenénk forrásairól”, *Magyar Zene* XXVI/4. (1985), 386–405.

11 Deák Endre–Szabó István: „Bakfarks 'IX. Fantasie' – offenbar ein Pasticcio”. In: *Die Laute, Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, VI. Frankfurt am Main: Deutsche Lautengesellschaft, 2002, 65–68.; ill. Deák Endre: „Bakfark miscellanea. Bestimmung eines weiteres Teils in der 'IX.Fantasie' von Valentin Bakfark”. In: *Die Laute, Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft*, XI., Frankfurt am Main: Deutsche Lautengesellschaft, 2013, 21–32.

12 Gombosi: i. m., 47.

13 *La Rassegna Musicale*, 7/1 (1934), 14–25.

14 Gombosihoz ld.: <https://www.arcanum.hu/hu/online-kiadvanyok/Lexikonok-magyar-eletrajzi-lexikon-7428D/g-gy-757D7/gombosi-otto-759BF/> (utolsó letöltés: 2019.03.21.); továbbá Peter Király: *Otto Gombosi Centenarium, Lauten – Info der Deutschen Lautengesellschaft* 2002, Nr. 4, 25.

mének kottaátirata. A felső rész közepén, a második sorban találjuk a Bakfarknak tulajdonított darab sorszámát és címét (Nr. 43. *Passamezo vom Vngern*), a balszélen a lelőhely nevét, valamint az oldalszámra utaló jelzést (Königsberg, S.50.), a jobb felső sarokban a tabulatúra valószínűsíthető bejegyzési idejét (1552 /August?/). Gombosi tíz kottasorban, kétkulcsos rendszerben készítette el a passamezzo átíratát. A kottasorok mellett a jobb szélén a német tabulatúra jeleire utaló jegyzetek láthatók. A darab végén Gombosi felírta, hogy a táncvariáció a saját kategorizálása szerint melyik passamezzotípushoz sorolható (Typ: A/2). Az oldal alsó felére került az emlékkönyv 21. oldalának 10. sorszámú darabja, ugyancsak kétkulcsos rendszerben kottázva („Ich klag den Tag...”). A jobb alsó harmadba Gombosi az emlékkönyv egyéb passamezzóinak típusba sorolásához készített jegyzeteket.

A kottából kitűnik, hogy Gombosi a könyvtári jegyzetelés során egy későbbi tisztázatra váró gyors, vázlatos átíratot készített. Az első négy ütem 4/4 beosztású, a későbbiekben 2/4 következik, mely néhány helyen ismét kétszeresére bővül. A Bakfark-monográfiában írt néhány mondatos ismertetőjében 16 ütemes témáról ír,¹⁷ mely megismétlődik egy újabb feldolgozásban. Vagyis maga Gombosi egy közreadás esetén a 4/4-es beosztást vitte végig. A lanttabulatúrák mint fogástáblázatok sajátossága az, hogy a leírt művek bármilyen alaphangolású lanton játszhatók, amennyiben a lant üresen (lefogás nélkül) megpendített húrjainak egymáshoz viszonyított hangmagassága megfelel a tabulatúrának. A lapszéli megjegyzések tanúsága szerint Gombosi az átíratban a német tabulatúra jeleit A hangolású lantra alkalmazta.

Gombosi jegyzeteit a német tabulatúra segítségével értelmezhetjük. A Mattheus Waissel lantkönyvében található fogástáblázaton számok, kis- és nagybetűk, valamint a VI. fekvéstől felülvonással ellátott kisbetűk szerepelnek (2. *faksimile*).¹⁸

A lantnyakra rajzolt húrok alaphangja balról jobbra haladva a mi esetünkben:

A, d, g, h, e', a'. Ezek jelei a tabulatúrában rendre: A, 1, 2, 3, 4, 5; az első fekvés jelei: B, a, b, c, d, e; stb.

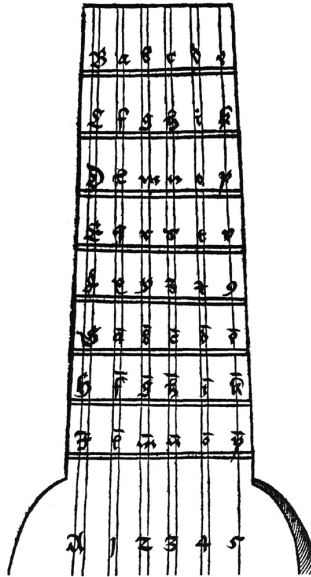
A jelek és hangok megfeleltetését a VIII. fekvésig egy kottás táblázatban tekinthetjük át. (1. *kotta a 106. oldalon*)

Ezt a táblázatot használva a megszólaló hangok a tabulatúrából a kottába írhatók. Mivel a lanttabulatúra ritmusjelei nem követik egyenként a szólamok ritmusát, csak az egymás után megszólaló hangok időtartamából alakítanak egyetlen ritmusjel-sorozatot, így a többszólamú zenei szövet polifon átírása a kottairó szubjektív megoldását igényli. Nyomatott német tabulatúra esetén (a sajátos „gótbetűk” megismerésével) minden nehézség nélkül megtörténhet a jelek és a hangok megfeleltetése. A kéziratok olvasási bizonytalanságát többek között a következő tényezők okozhatják:

17 Gombosi: i. m., 47.

18 Mattheus Waissel: Lautenbuch. Frankfurt an der Oder: Andreas Eichorn, 1592. Herzog August Bibliothek, Wolfenbüttel <1.5 Musica 2° (3)>, digitális kiadás: <http://diglib.hab.de/drucke/1-5-musica-2f-3s/start.htm> (utolsó letöltés: 2019. 03. 26.)

Der Lautenkragen mit seinen Buchstaben / vnd Ziffern.



Es werden aber auch etliche Lauten mit Sieben / etliche mit Acht Chor Seiten bezogen / da die Siebende Seite dem f die achte aber / der i gleich gestimmt wird durch Decima / un herunter / Auch stimmen etliche (so die siebenhörige Lauten gebrauchen) das siebende Chor der z. gleich durch ein Decima / etc. Weil aber dieser vorterricht fürnemlich für die Schaller zugerechete / will ichs alhie bey den sechs Seiten bleiben lassen. Denn / wer sich auff der Sechshörigen Lauten wol oben wird / der wird sich in die andern / so mehr Seiten haben / leichtlich richten können.

Wen

2. faksimile. A lantnyak húrjai és érintői a német tabulatúrajelekkel (Mattheus Waissel: Lautenbuch, 1592)

- a) a lejegyző sajátos írásmódja miatt a jel nehezen olvasható, vagy összetéveszthető egy másikkal,
- b) a nagyon hasonló karaktereket már a tabulatúra készítője rosszul másolta,
- c) a szükséges felülvonások elmaradtak, vagy felesleges felülvonások kerültek a betűkre.

Nézzük most azt a tisztázatot, amelyet Gombosi vázlatos kottája alapján elkészítettünk a német tabulatúra rekonstrukciójával együtt (2. kotta a 108. oldalon).

A német tabulatúra visszaállítása értelemszerűen önkényes az olyan esetekben, ahol a kottában szereplő hang üres húron vagy egy másik húron lefogva, „fekvésben” is megszólaltatható (például a 17. ütemben a d hang az 1 számmal vagy az F betűvel is jelölhető).

Megjegyzések a rekonstrukcióhoz, illetve Gombosi-kottájához a rekonstrukció ütemszámai szerint:

5. ütem, 6. tizenhatod: Gombosi lapszéli megjegyzése szerint a tabulatúrában a c' jele áll az e' jele helyett.

7. ütem: a hangok megtartása mellett az alt és a tenor polifon szólamvezetését javaslom.

The image shows a musical score for the first system of a German lute tablature. It consists of nine staves. The top staff is labeled 'Alaphang' and contains a bass line with notes corresponding to the numbers 1 through 5. The following eight staves are labeled 'I. fekvés' through 'VIII. fekvés' and contain notes corresponding to the letters A through P. The notes are arranged in a grid-like fashion, with each letter or number appearing in a specific fret and string position. The notes are: A, 1, 2, 3, 4, 5; B, a, b, c, d, e; C, f, g, h, i, k; D, l, m, n, o, p; E, q, r, s, t, v; F, x, y, z, 7, 9; G, ā, b̄, c̄, d̄, ē; H, f̄, ḡ, h̄, ī, k̄; I, l̄, m̄, n̄, ō, p̄.

1. kotta. A német lanttabulatúra jeleinek megfelelő hangok

10. ütem, 5. nyolcad: Gombosi a lap szélén jelzi, hogy a *c''* az eredetiben nem pontozott.

12. ütem, 2. fél: Gombosi jegyzete szerint a tabulatúrában a magasabb hang (*e'*) jele a mélyebb hang (*c'*) jele alatt van.

14. ütem, 5. nyolcad: Gombosi megjegyzi, hogy a tabulatúra jele *g* hangot ad az *e'* helyett. Elképzelhetőnek tartom, hogy a *g* megtartása mellett kellene az *e'*-vel kiegészíteni a szólamot.

14. ütem, 4. negyed: Gombosi felkiáltójellel hangsúlyozza, hogy az akkord legfelső hangja a tabulatúra jele szerint *d''*. Az analóg 30. ütemnek és a konzonanciának megfelelően *cisz''*-re javítottam.

16. ütem: Gombosi kéziratából az ütem második fele hiányzik. Ezt pótoltam a fél értékű *a'* hanggal.

17. ütem: a második negyed Gombosinál *a*, az analóg 25. ütemben itt *d'* áll. Elképzelhető, hogy a tabulatúrában a *ḡ* jel helyett *g* állt. A negyedik nyolcadban Gombosi *h'* hangot ír, a szoprán szólamvezetése viszont a 25. ütemnek megfelelően *e''*-t igényel. Itt a tabulatúrában a *k̄* helyett állhatott a hibás *k* jel.

21. ütem, 2. nyolcad: A tabulatúrában állhatott, ezért ír Gombosi g' -t. A megfelelő szólamvezetéshez az \bar{o} jelet, vagyis a c'' hangot tartom helyesnek. 22. ütem, 4. nyolcad: Gombosi átíratában c' . A tabulatúrában valószínűleg c jel olvasható a \bar{c} jel helyett.

25. ütem, első akkord közepső hangja: Gombosi hangsúlyozottan [egyértelműen?] e'' -t ír. A tabulatúrában talán z jel volt olvasható az analóg 17. ütemben látható 7 jel (a' hang) helyett.

26. ütem: az első akkord alaphangja Gombosi kottájában a , viszont a harmóniaváz d -t igényel. Vélhetően f jelet olvasott az F jel helyett. A negyedik nyolcadban a 21. ütemnek megfelelő eset ismétlődik.

27. ütem, 2. nyolcad: a tabulatúrában p állhatott \bar{p} helyett.

29. ütem, 5. nyolcad: a tabulatúrában \bar{k} állhatott k helyett.

Természetesen még előkerülhet Gombosi közreadásra előkészített átírata vagy akár az eredeti lantkézirat. A most közzétett anyag lehetőséget ad arra, hogy más lanttabulatúrákban is kutathassunk változatok után. Addig is álljon itt összehasonlításként Emanuel Wurstisen 1591-ben (1594-ben?) lejegyzett német lanttabulatúrájából a XII. *Passomezo* egy szakasza¹⁹ (3. fakszimile) és ennek egybevetése a *Passamezo vom Vngern* 17-24. ütemével (3. kotta a 110. oldalon).

A baseli tabulatúra *Passomezo*-ja a periodizálást nem a tonikából, hanem a párhuzamos dúrból indítja, ellentétben a Bakfarknak tulajdonított *passamezzo*-val.

3. fakszimile. Részlet a baseli tabulatúrából

19 Basel, Öffentliche Bibliothek der Universität, Musiksammlung, F. IX. 70, 168–169 <https://www.e-manuscripta.ch/doi/10.7891/e-manuscripta-13217> (utolsó letöltés: 2019. 03. 27.).

5
 1 1 1 1 | 1 e 5 o d 4 n | 4 2 n c n 4 d | 4 p k pk 5 o 5 kp k 5 o d 4 |
 d d d d | 3 c | c | D | D
 n n n n | 2 | 2 | 2 | 2

8
 1 1 1 1 1 1 1 1 | k 5 k p 9 p k 5 | o d 4 n h 3 h n | 5 h d 4 n h 3
 1 1 2 4 A

13
 5 g e 5 o d 4 | 5 4 d o 5 o 5 o | 5 k p d p k pk 5 k | p k 5 o d 4 n | 4 p 2 k 5 o d 4 |
 4 d o n d d 4 o c | 4 n 2 D c D
 h n n c c n c n 2 D c D
 A 1 l g 2 D

5 4 d o 5 d o 5 k 5 kv | 9 kv 9 | v 7 9 d 4 n v | 9 p k 5 o d 4 | 5 g o 5 |
 d 3 | A o 7 i | d
 n 2 | z n | n
 1 | A 1 | 1

2. kotta. A Passamezo vom Vngern modern notációval
és a német lanttabulatúra rekonstrukciójával

A magasabb fekvésbe helyezett variációs szakasz nyolc üteme viszont figyelemre-méltó kapcsolatot mutat a *Passamezo vom Vngern* 17-24. ütemével.

A basszus és a töltőszólamok által meghatározott harmónia, a passamezzo-tematika sajátosságából következően nyilvánvalóan azonos. A dallam vonalvezetésében azonban különösen szoros egyezést tapasztalunk. A 17-20. ütemekben, valamint a 22. ütemben a baseli darab követi a *Passamezo vom Vngern* dallamát, a szokásos díszítési manírokkal dúsítva. A 21., 23. és 24. ütem dallama teljesen azonos a két kéziratban.²⁰

Gombosi azt írja:

20 Megj.: a második ütemben (a 18. számozott ütemben) az áthúzás és kiegészítés következtében a baseli darab eredeti ritmusjelzése hiányos, ezért pótoltam az előzők szerint.

3. kotta. A Passamezo vom Vngern és a baseli tabulatúra Passamezójának összevetése

Úgy vélem, a bakfarki stílusjegyek nem mutatkoznak meg a darabon. Ez persze a szerzőség kérdésében nem ad érveket, hiszen az intavolációk és a táncok jellegüknél fogva más-más feldolgozási módot kívánnak. Az előbbieket nyomán azonban felvetődhet a kérdés, hogy amennyiben az *Vngern* megjelölés valóban Bakfarkra utal, vajon nem a „tőle kapott”, az „általa leírt” vagy az „általa játszott” jelentésben kell-e a címet értelmeznünk.

Köszönöm Király Péter zenetörténész szóbeli közléseit, valamint hogy a Dohna-lantkönyvre vonatkozó kutatási eredményeit rendelkezésemre bocsátotta. Véleménye szerint nem szabad elvetnünk azt a lehetőséget sem, hogy a baseli tabulatúra motívumai és a Bakfarkhoz kapcsolt feldolgozás megfelelő szakasza egy közös, esetleg billentyűs forrásra vezethetők vissza.

ABSTRACT

ISTVÁN LANTOS SZABÓ
PASSAMEZO VOM VNGERN

On a Lute Piece Attributed to Bálint Bakfark and its Reconstruction

The 16th century lute book Dohna contains a lute piece called Passamezo vom Vngern notated in German lute tablature. Researchers associate it with the Hungarian lute player Bálint Bakfark. The lute manuscript was lost or destroyed during World War II and until recently only the beginning motif from *Passamezo vom Vngern* was known. However, a sketch of the full-length transcript of the piece has appeared recently among the manuscript notes of the music historian Otto Gombosi. This article presents his research results on the lute piece and its source, and then uses Gombosi's transcript and notes to present the reconstructed work in modern score and German lute tablature

István Lantos Szabó (b. István Szabó, 1953) graduated in 1976 as a high school teacher in mathematics and physics at Eötvös Loránd University. In addition to his work as a teacher, he has given concerts as a performer of renaissance and baroque lute music. Szabó has recorded several music albums, radio and TV programmes with Hungarian and foreign early music ensembles and soloists. He presents the results of his researches into Hungarian lute music and song poetry history primarily in concerts and recordings of the Trio Vagantes (founded in 1989). Details of his research appear in scholarly articles and published scores.

Zene és rendszerváltás

A Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet
20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának
zenetudományi konferenciája
2020. április 2.

Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet
Bartók Terme
Budapest I., Táncsics M. u. 7.

Az 1989-es rendszerváltás nem csupán a politikában, de a gazdasági és a kulturális-tudományos életben is mélyreható változást vont maga után. E fordulat alapjaiban rengette meg a magyar zeneélet működését is, előidézte nemcsak a zenei intézményrendszernek (a zeneoktatás, a zenekarok, a kotta- és lemezkiadás intézményeinek) az összeomlását, de a zeneélet szereplőinek, például a zeneszerzőknek, zenetudósoknak, előadóművészeknek, zenetanároknak egzisztenciális elbizonytalanodását is. E bizonytalanság – miközben hosszú távon számos innovatív, újszerű működési ötlet megszületését, a „kapitalista” zeneélet megvalósulását ösztönözte – erőteljes és politikai felhangoktól sem mentes nyilvános vitákhoz is vezetett. A tervezett konferencia ennek ellenére nem csupán 1989–1990 fordulójára összpontosít, bár ennek eseménytörténetét is fel kívánja dolgozni, hanem a rendszerváltás előzményeire és következményeire is. Olyan előadásokat várunk, amelyek az 1980 és 2000 közötti magyar zeneszerzés, zeneélet, előadóművészet, zenetudomány történetének elemeit vizsgálják a legkülönbözőbb szempontokból (életművek stíláriális változása, előadóművészi pályák, a zeneélet és a zenei intézményrendszer módosulása, kutatástörténeti események, finanszírozási kérdések, kapcsolati háló, zene és politika, ideológiai viták stb.). Hasonlóképpen olyan előadás-tervezeteket is örömmel fogadunk, amelyek a zene és a társművészetek, a muzikusok és művésztársaik kapcsolatával, illetve a magyar zene nemzetközi fogadtatásával, összeköttetéseivel foglalkoznak a vizsgált két évtizedben. A konferencia nem titkolt célja, hogy a rendszerváltás utáni magyar zene kutatásának megindulását is ösztönözze.

A konferencia az NKFIH 123.819-es számú, *Magyarország zenetörténete V., a 20. századi kötet előkészítése* című projekt keretében valósul meg.

A jelentkezéseket – amelyeknek egy csatolt fájlban tartalmazniuk kell az előadás címét és egy maximum 250 szóból álló előzetes tartalmi kivonatot – 2020. január 10-ig kérjük elküldeni a konferencia szervezőjének:

dalos.anna@btk.mta.hu

Gombos László

A „KIVÁLASZTOTT HÖLGY”*

A megváltó nőiség szerepe Szokolay Sándor operáiban

Tallián Tibor 1999 márciusában kritikát jelentetett meg a *Muzsika* című folyóiratban Szokolay Sándor operájának, a *Szávitri*nak az ősbemutatójáról.¹ A kritikának álcázott elemző tanulmányt a *Kiválasztott hölgy* címmel látta el, és ezzel a mű – és amint látni fogjuk, az egész életmű – egyik lényegi elemét világította meg. Az opera főszereplője az ősi indiai eposzból, a *Mahábháratából* ismert Szávitri, a szépséges királylány, aki még a halálból is visszahozza elhunyt férjét, Szatjavánt. Addig követi és kérleli Jámát, a Halál urát, amíg hűségével, bátorságával és eszével teljesen le nem fegyverzi az istent. Szerelméért még a halált is vállalni képes, különlegessége azonban azáltal mutatkozik meg leginkább, hogy rajta kívül még soha senki nem értette meg igazán a Halál természetét. Valóban „kiválasztott hölgy”, aki képes felnőni egy isten nagyságához. Jutulma 400 évi boldog együttlét a férjével.

Szávitri egyszerű jellem, az opera egészében mindvégig tökéletes, mint maga a Halál. Tallián Tibor is utalt az ismert Verdi-operát idézve arra, hogy az asszonyok többsége „ingtag” (*mobile*), de Szávitri nem ilyen. Ő alkatában és zenei megformálásában is „maga a stabilitás, állandóság, hűség” annak ellenére, hogy „sorsa a szakadatlan mozgás: vándorol, fut, keres a világban”.² Hozzáteszem, egyfajta Megváltó, aki önfeláldozása révén életre kelti a szerelmét, és egész környezetével jót tesz: például apósa, az elűzött király neki köszönhetően nyeri vissza a szeme világát és országát is a darab végén.

A női princípium középpontba állítása, valamint a nőiségnek a halállal és a megváltással történő összekapcsolása azonban nem csak a *Szávitri* jellemzője, hanem e három tematika Szokolay egész életét végigkísérte. Igaz, ezek nem mindig azonos súllyal szerepeltek, és egymásra vonatkoztatásuk mellett vagy helyett olykor a *küldetés* gondolata került előtérbe. Szokolay par excellence színpadi szerzőnek számít, alkotói munkásságának fő állomásait szinte mérföldkövekként jelzik

* Az MTA BTK Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archivumának „Évfordulók nyomában” címmel rendezett konferenciáján 2016. december 1-én elhangzott előadás írott változata. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézetének kutatója, aki az előadással korábbi igazgatóját, a 70 éves Tallián Tibort köszöntötte.

1 Tallián Tibor: „Kiválasztott hölgy”, *Muzsika* 1999/3. (március), 28–33.

2 Uott, 33.



A Szávitri 1999. január 30-i bemutatójának műsorfüzete

az operák. Az 1964-ben bemutatott *Vérnászban* Federico García Lorca véres féltékenységi drámáját még inkább felerősítette a zene eszközeivel, ezt 1968-ban a *Hamlet*, 1973-ban a Németh László drámája nyomán komponált *Sámson*, majd 1984-ben az *Ecce homo* követte.³ Szokolay a tragédiák után a téma és a zenei megvalósítás terén is új útra talált a *Szávitriben* (1987–88, kamaraváltozat 1998), valamint a Lessing darabja nyomán komponált *Bölcs Náthánban* (1991–94, előadatlan) és a *Margit, a hazának szentelt áldozat* című misztériumoperában (1994–95).

A nőalakok a Szokolay-operák többségében kulcsszerepet játszanak, de különös módon nem csábítják el a férfit, sehol sem énekelnek érzékiségről, nincsenek sem mozarti, sem wagneri szerelmi kettősök, nem látunk megkomponált ölelést vagy csókot a színpadon. Szokolay drámáiban nem a nemi vágy, a nő megszerzése és – akár szerelemből, akár státuszszimbólumként – birtoklása mozgatja az olyan hősök tetteit, mint Hamlet, Sámson vagy az *Ecce homó*ban Manoliosz. A látszat ellenére még a *Vérnászban* sem ez a mű lényegi eleme, hanem a végzet által determinált vérbosszú. Itt ugyan valóban előtör a rég elfojtott szenvedély, de a vádak és

3 A *Hamlet* komponálásához Szokolay már 1965-ben hozzálátott, a két következő operával lényegében egy-egy év alatt elkészült. Az *Ecce homo* bemutatójára három év késéssel, 1987-ben került sor.

szemrehányások egyetlen pillanat alatt, váratlanul fordulnak az ellentétükbe, és a folytatásról (szerelmi együttlét helyett éjszakai menekülés) már csak közvetve értesülünk. A *Szávitri*ben pedig a férjjel, Szatjavánnal csupán megtörténnek az események: a szerelem, a házasság, a halál és a feltámadás. Szokolaynál nem a szereplő vágyik a nőre, hanem maga a komponista, aki héja-nászát (héja-nászait) nem vitte színpadra, mégis állandóan kihalljuk a műveiből. A fülén keresztül csábították el, és amint számos interjújában megvallotta: már ifjú korában megbabonázta a női hang varázsa. Joggal azonosíthatjuk őt egyes alakjaival: Hamlettel, Sámsonnal, idős korában bölcs Náthánnal. De ami még fontosabb: valójában ő maga a főszereplő, akit a nőnek – Goethével szólva: „az örök asszonyi”-nak (*Das ewig Weibliche*) kell megváltani. Nincs megszemélyesítve a színpadon, de elsőpró vágya állandóan jelen van a drámában és a zenében. (Liszt *Faust-szimfóniája* mellett párhuzamok egész sora fedezhető fel *A kékszakállú herceg vára*, *A fából faragott királyfi* és a *Csodálatos mandarin* alakjaival.)

Szokolay jellegzetes zenei hangütése, ami átütő sikert hozott számára a *Vérnász* bemutatója idején, már legelső felnőttkori darabjaiban tetten érhető. Az 50-es évek végén szinte egyetlen pillanat leforgása alatt robbant be a magyar és a nemzetközi zenei életbe a *Zongoraversennyel* (1958), a vegyeskarra, két zongorára és ütőhangszerekre komponált *Két balladával* (1957), az *Iszonyat balladája* balettel (1960), valamint az operák közvetlen előzményeinek számító oratorikus művekkel, *A Tűz Márciusával* (1958–59) és az *Istar pokoljárásával* (1959–61). Érett zenei eszközeinek teljes tárházát felvonultatta a *Zongoraversenyben*, a vokális művek lendülete és dinamizmusa pedig ellenállhatatlanul sodorta az operaműfaj felé a drámai szövegek bővületében égő komponistát.

Ady verseinek segítségével – titokban – az 1956-os forradalom mártírjainak állított emléket *A Tűz Márciusával*, majd ennek lírai ellenpárját írta meg az *Istar pokoljárása* oratóriummal. Istar a mezopotámiai mitológiában többek között a szerelem, a termékenység és az anyaság istennője. A Gilgames-mondavilágból származó történetet Weöres Sándor formálta verssé, amelyet Szokolay szinte szóról szóra megzenésített. Bevallása szerint a komponálás idején lett végképp a női hang szerelmese. Művében a szenvedélyes hangvétel és az ostinato-technika mellett kiemelt szerepet kap a feminin szépségesezmény ábrázolása. Szokolay elmondása szerint az 1961-es ősbemutató együttesének, Gulyás György debreceni kórusának kifejezetten nőies hangzása volt, mivel a karnagy kiváló női kara épp akkor bővült vegyes karrá a mutálásból alig kilépett fiúkkal.⁴

Istar az oratóriumban „Hold leánya, emberek anyja”, aki pokolra száll, és szenvedésével megváltja, életre kelti a holtakat. A női kar éneke misztikus, sejtelmes hangulattal indítja a művet és jellemzi a címszereplőt:

4 E cikk írójának adott 2001. szeptemberi interjújában „eunuch hangú fiúkat” említett, és többször kitért arra a visszafogottságra, líraiságra, amelyet a nőiség kifejezése „kényszerített” rá. Az 1961-es Debreceni Bartók Béla Kórusversenyen ismerkedett meg francia zenészekkel, ennek köszönhető a mű következő évi előadását Tours-ban. Itt találkozott Francis Poulencel, és e kapcsolat új irányban gazdagította zenei eszköztárát az 1960-as évek közepén.

No. 1 Bevezetés

Ama honba, amit ismersz – onnan soha nincs visszatérés –
küldte vágját Istar úrnő, Hold leánya, emberek anyja,
vonuló felhők szép nővére, mint nyíl-idegről, lőtte vágját
árynak házába, a sötétség hajlékába...⁵

A 2. tételben Istar szenvedélyes hangját is megismerhetjük, szinte hisztérikus dörömbölése mintha Bartók Juditját, a női kíváncsiság modern kori jelképét idézné:

No. 2 A pokol kapujánál

Mikor Istar a határt elérte,
A kapu őrének kiáltott:
„Hej te, kapus, te nyisd ki a kapudat!
Hogyha nem nyitod ki,
letöröm a lakatot, szétverem a kapufélfát,
fölvezetem a holtakat, hogy egyenek, éljenek...”

Szokolay dallamainak, különösen a szoprán énekes számára írottaknak, általános jellemzője a díszítettség. Ez a különösen melizmatikus énekstílus az *Istar pokoljárásában* a keleti zenére való utalással egészült ki. Az oratórium egyik előadásán Kodály Zoltán tréfásan meg is kérdezte a szerzőtől: „Mondja, sokat jár zsinagógába?”⁶ Ezúttal valóban zsidó dallam szólalt meg a 4. tételben, Istar úrnő siratójában. Szokolay így emlékezett: „Szabolcsi Bencéhez itt kerültem közel: elmentem a lakására, mivel ajánlották, hogy vannak neki dallamok a Gilgames világból és régi zsidó dallamok. Mindene volt! Az Istar pokoljárásába a sirató dallamot Szabolcsi egyik zsidó énekeskönyvből vettem. Adott vagy húszat boldogan, amikor azt mondtam, hogy régít, ósit szeretnék...”⁷

Az *Istar pokoljárásának* zenéje nem csak átvitt értelemben termékenyítette meg a későbbi operákat, hanem szó szerint is: a szerző több zenei anyagot is átvett belőle a *Vérnászba* és a *Sámsonba*. A *Vérnász* világsikerét mutatja, hogy máig 15 nyelvre fordították le, és közel 30 színpadon játszották: a mintegy 60 budapesti előadás mellett Zágrábban, Kassán, Brünneben, Tallinban, Helsinkiben, Erfurtban, Columbusban (Ohio), Münchenben, Berlinben, Bolognában, Moszkvában és számos más városban. A darab drámai pillanataiban Istar úrnő melizmatikus éneke él tovább, és ostinatói is átszövik az egész alkotást. Ezek jellegzetes példái már az opera elején jelen vannak. A második jelenetben az Anya az esküvő napján tudja meg a Szomszédasszonytól, hogy fiának a menyasszonya járt már jegyben, mégpedig Leonardóval, akinek a családja gyilkolta meg egykor a férjét és idősebb fiát. A zene már a szavak elhangzása előtt előrevetíti a dialógus végkifejletét, amelyben végletesen elszabadulnak az indulatok, és a zenekar barbár zenéje felett mintha melizmák próbálnák az égre rajzolni az Anya csillapíthatatlan dühét:

5 Weöres Sándor: „Istar pokoljárása”, *Nyugat* 1939/9. Kötetben először megjelent: *Meduza. Versek*. Budapest: Királyi Magyar Egyetemi Nyomda, 1944.

6 Földes Imre: *Harmincasok – Beszélgetések magyar zeneszerzőkkel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969, 176.

7 Gombos László interjúja a zeneszerzővel 2001. szeptember 2-án Sopronban.

Anya: ... sem a holtról, sem élőről, nem tudnának, nem szólnának. De azt beszélük, más-sal is volt már jegyben!

Szomszédasszony: Amikor 15 esztendő volt!

Anya: Ki volt a vőlegénye?

Szomszédasszony : Leonardo!

Anya : Melyik Leonardo?

Szomszédasszony : A Félix familiából!

Anya : Jaj, ó Isten el ne hagyj! [...] valahányszor a Félixek csak szóba kerülnek, olyan nekem, mintha a számat nyál öntené el! Köpnöm kell, hogy ölésre ne vetemedjek!

(*Illyés Gyula fordítása*)

Az opera igazi főszereplője nem a szerelmespár, hanem az Anya, a Vőlegény édesanyja, Istar úrnő pusztító oldalának megszemélyesítője (Istarral kapcsolatban nem mellékes, hogy ő az anyaság mellett a vizály istene is). A mű legelején, amikor a szőlőbe induló fia kést kér a metszéshez, az Anya még irtózva átkoz meg mindenféle szerszámot, amellyel ölni lehet:

Anya: „... a legpicikébb penge, ásó, vasvilla, átkozott legyen valamennyi. Minden, ami eleven ember húsába hasíthat, ahogy szájában virág szárával éppen a szőlőskertjébe megy, a sajátjába, a törvényes örökségébe. De ahonnan haza már sose jó...”

Amikor azonban a II. felvonás végén Leonardo megszőkteti a Menyasszonyt a fia esküvőjéről, ő szervezi meg az üldözést, és adja fia kezébe a gyilkos kést. Az első jelenetben a „Minden, ami eleven ember húsába hasíthat” szavakhoz jól felismerhetően társul a késmotívum, az opera vezérmotívuma. Ugyanez szólal meg a II. felvonás végén is, amikor felfedezik a házasságtörők szökését. A darab kulcsmondatát, amellyel szabad utat kap a vérbosszú intézménye, az Anya mondja ki a drámai csúcsponton: „Lovat ide! Tüstént lovat! Mindenemet, a szememet, a nyelvemet odaadom egy jó nyergesért! [...] rá, utánuk! [...] Eljött a vér nagy pillanata. Minden, ami eleven ember húsába hasíthat...”

Az Anya, az opera központi nőalakja az, aki beteljesíti a végzetet. Ő a Halál cinkosa, akit a III. felvonás szürreális jelenetében a Hold személyesít meg (emlékezzünk, Istar a Hold leánya volt), majd a Halál maga is megjelenik egy Koldusasszony alakjában, és mutatja az üldözőnek az utat.⁸ Az Anya ezúttal nem kíván senkit megváltani, hacsak önmagát nem: élete eddig állandó rettegés volt attól, hogy mikor veszíti el megmaradt fiát a falut uraló törvénynek, a vérbosszúnak köszönhetően. A mű végén megtörtén, de végre fellélegezhet: a fia sorsa betelt, kés általt halt meg, miközben a csábító is odaveszett az utolsó összecsapásban.

Az intellektuális *Hamlet*-operát követően Szokolay a harmadik darabban, a *Sámsonban* az előző kettő jellegzetességeit ötvözte. A fő nőalak, Delila nem csábító-

8 Az opera 2003-as felújításában Kovalik Balázs rendező a Koldusasszonyt az Anya megszemélyesítőjével játszatta el, ezzel is jelezve, hogy az Anya itt már a Halállal azonosul. A Hold is a Halál eszköze a darabban, és ez világosan megmutatkozik a III. felvonás 2. jelenetében, amint énekében a késre, a gyilkos szerszámra utal: „Fényem pengét fen! Csillogó, hosszú pengét élesít fényem! [...] Vért akarok, forró! Meg ne szökjenek!”

ként lép fel, hiszen az opera cselekménye Sámson elárulása, megvakítása és bebörtönzése után kezdődik. Ő, a *Kékszakállú* Juditjához és a *Lohengrin* Elzájához hasonlóan a férfi titkára kíváncsi. Sámson korábban megváltóként tekintett rá, miközben a nő többször is rászedte, de végül éppen az ő megszállottsága és árulása révén teljesedett be a hős sorsa és küldetése. Résztvevője és elszenvedője lett a pusztulásnak, amely felé saját kíváncsisága sodorta. Amint Delila története is példázta, e világon nem lehetséges a megváltás, férfi és nő a titok megismerése után legfeljebb a halálban vagy az örök feledésben találhat egymásra. A nőnek pedig be kell vonulnia a „régí asszonyok” közé, vagy el kell pusztulnia a palota romjai alatt.

Az opera tudat alatti rétegeihez tartozik, hogy amint említettük, Szokolay az *Istar pokoljárásából* is átvett hozzá zenei anyagokat. A legjelentősebb ilyen átvétel a végkifejlet előtt, a filiszteusok bevonulásában található, és az opera megoldását vetíti előre. Ugyanez a zene az oratórium fináléjában éppen a megváltásmozzanathoz, a halottak feltámasztásához kapcsolódott.

No. 8 Finale

És majd fölkel Istar úrnő és majd fölkel és megindul,
nyomában az ifjak, lányok mennek a földúlt palotából,
tolonganak a férfiak, asszonyok, tódulnak a csecsemők, vének
és a nyíltól elesettek, kiontott vérnek halálát haltak
mennek-mennek nagy tömegben, áradatként föl a mélyből,
lobogó lángból, törmelékből, mennek-mennek énekelve,
majd ha fölkel Istar úrnő, majd ha fölkel és megindul...

A következő operában, az *Ecce homo*ban férfi messiás szerepel, aki nem a párját, hanem a közösséget, tágabb értelemben az emberiséget váltja meg (itt is van a történetben egy Mária Magdaléna-szál, ő az a szereplő, aki megérti a megváltás lényegét, és szerelmesként a háttérbe vonul). A mű görög falusi környezetben játszódik a 20. század elején, a török elnyomás idején. A darabban a következő évi húsvéti passiójátékot próbáló szereplők sorsa úgy alakul, hogy az életben is azonosulnak színpadi szerepeikkel. Már karácsonykor, jóval a bemutató előtt, valóságosan is meggyilkolják Jézus megszemélyesítőjét, Manolioszt. Mintha a szerző azt üzenné: az emberiség nem hagyja magát megváltani, és ha Isten Fia ismét eljönne, akkor újra megölnék. Ecce homo.

De hátha mégsem csak ilyen az ember. Szokolay a tragédiák után az indiai Szávitri történetében keresett és talált kiutat a gyilkosságok és árulások világából, és a szerelem győzelmét hirdette a halál felett. Az 1990-es évek elején a következő operával, a Lessing darabja nyomán komponált *Bölcs Náthánnal* a Szávitrirel megkezdett úton haladt tovább, és ezúttal a népek és felekezetek közötti ellentétek kibékítését énekelte meg. Majd utolsó színpadi alkotásában magyar személyt és ismét női megváltót állított a középpontba. Az 1995-ben bemutatott *Margit, a hazának szentelt áldozat* a középkori Margit-legenda alapján készült. Címszereplője Árpád-házi Szent Margit, akit édesapja, IV. Béla ajánlott fel Istennek, ha megmenti az országot a tatároktól. A főhős vállalja a születése előtt neki szánt küldetést,

és az operában annak az útnak az állomásait követhetjük végig, melynek során Margit áldozata beteljesedik.

Bár Szokolay életművében 1987–88-ban, a Szávitrirel következett be a döntő fordulat, az opera bemutatójára csak a Margitot követően került sor 1999-ben, két felvonásra tömörített kamaraváltozatban. Tallián Tibor ez utóbbi eseményről írta említett tanulmányát *Kiválasztott hölgy* címmel. Szávitri nem csupán központi figura, hanem végig színpadon van, és az ő hangjában gyönyörködünk valamennyi jelenetben. Hozzá képest – Jáma halálisten kivételével – mindenki csak epizódszerplő. Ismét, mint Szokolaynál szinte mindig, a központi nőalak tettei készítetik cselekvésre ellenfelét, a Halált. De az *Istar pokoljárásának* mintájára ezúttal az operában is megfordul a folyamat, és a halott feltámad.

A Szávitrirel a szerző stílusa is végérvényesen megváltozott. Megtörte a zene korábbi folyamatosságát, megfékezte ostinato-lovaglásait, és néhány ütemenként zárlatokba, félzárlatokba és álzárlatokba vezette a zenei folyamatot, a nyugvópontokon a jellegzetes visszhangszerű ismétlésekkel és a zárlatok kommentárjaival. Mintha állandóan azt hangoztatná, hogy központi gondolata, a boldogság ábrázolása statikus zenét kíván, és hogy a megtalált megváltást, az örök nyugalmat és biztonságot az ember nem kívánja elhagyni. Az idő művészetében, a zenében megpróbálta kivetíteni a pillanatot, és amíg fiatalon az eget akarta kimeszelní, idős korában kísérletet tett az idő kerekének megállítására. Nem más ez, mint harc az elmúlással, amely több művében is jelentős szerepet kapott az örök asszonyi megformálása mellett. Amíg a *Vérnászban* és a *Sámsonban* a nő a Halál eszköze, addig az *Istarban* és a *Szávitriben* a Haláltól szabadít meg. Az utóbbi szerepet szánták születése előtt Margitnak is, de neki utólag kellett egész életét cserébe adnia a nemzet megmentéséért.

A magánélet és a művek belső valósága Szokolay számára egyre inkább elválaszthatatlanul összefonódott. Az elmúlás elleni harc során az 1980-as években hitében erősödött meg, miközben szívbetegsége figyelmeztette, hogy életmódot kell változtatnia, hogy kerüljön távolabb a napi politikától, sőt a fővárostól is.⁹ Szávitri mesebeli története hamarosan a szerző életének valósága lett: mire az opera véglegesnek szánt kamarazenekari átdolgozása 1998-ban elkészült, többször is találkozott a Halállal. Második felesége, Dr. Weltler Magdolna pedig nemcsak társa és műzsája volt már, hanem megmentője is, aki orvosként napi 24 órában vigyázott rá, és több alkalommal hozta vissza férjét a túlvilágról. Ő lett a komponista Szávitrije, aki bizonyos értelemben beteljesítette Istar úrnő, Ophelia, Delila, Mária Magdaléna és Árpád-házi Szent Margit küldetését. Szokolay pedig örömmel zengte az opera zárósoraiban, az akusztikus skála (az örök természet) hangjaival színezett C-dúrral: „Boldog szívvel hirdessük hát: élni, élni!”

9 Szokolay 1994-ben lemondott valamennyi tisztségéről, visszavonult a közélettől, és nyugodtabb környezetbe, Sopronba költözött.

The image shows a handwritten musical score for the final page of Szókolay's opera Szávítri. It features several staves: a vocal line for 'Sátján' (Savitri) with lyrics 'LE-EL-BENI-NI', a soprano line, and piano accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'pizz' (pizzicato), 'rit.' (ritardando), and 'f' (forte). It concludes with the text 'Ende der Oper' and 'Vége az operának.' written in a cursive hand.

A Szávítri zongorakivonatának utolsó oldala (részlet)

ABSTRACT

LÁSZLÓ GOMBOS
THE 'CHOSEN LADY'

The Function of Redeeming Womanhood in Sándor Szokolay's Operas

By his own account, Sándor Szokolay fell definitively in love with the female voice in the early 1960's, while working on his oratorio *Istar pokoljárása* (Istar's hell ride). In the majority of his subsequent operas he offered a favoured role to one of the female characters who redeems the protagonist(s) or indeed the country in some concrete or symbolic sense. However, the genuine object of redemption may have been the composer himself who received inspiration, also directly, from the physical impact of the voice. Following the title character of *Istar pokoljárása* and the Mother of *Vérnász* (Blood Wedding), he richly depicts the figure of Delila in *Sámson*; the title character of *Szávítri* (Savitri) even brings back her lover from death, while the heroine of the opera *Margit* (Margaret) sacrifices herself for the entire people. The study investigates Szokolay's redeeming females and their roles played in the prominent works of his oeuvre.

László Gombos, born in 1967, graduated from the Franz Liszt Academy of Music in Budapest in 1990 (as a choral conductor) and in 1995 (in musicology); in 1995–98 he took part in the musicological PhD programme of the Liszt Academy. He taught music history at the University of Debrecen from 1998 to 2002, and since 1995 he has been teaching at the Béla Bartók Conservatory in Budapest. Since 1994 he has been a member of the research staff at the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences in Budapest (20th century department, from 2002 at the Ernő Dohnányi Archives and since 2008 at the Museum of Music History). His main area of interest is Hungarian music of the nineteenth and twentieth centuries.