

Riskó Kata

A MAGYAR NÉPIES ZENE ERKEL OPERÁIBAN*

Az Erkel-operák bemutatóit követően megjelent kritikák szerzői gyakran hangsúlyozzák a művek stílusának magyarságát, hangot adva a magyar opera születése, alakulása feletti örömüknek, s olykor népies, sőt népdalszerű részleteket is említnek. Egyes kritikusok már a *Bánk bán* kifejezetten népies vonásaira is felhívják a figyelmet. A *Nefelejts* kritikusa, Bulyovszky Gyula éppen ebből a szempontból különböztette meg a két történelmi opera, a *Hunyadi* és a *Bánk* stílusát:

Mind a kettő magyar zene. Hanem ha szabad zenében ily elnevezéssel élünk: Hunyady aristokratikusabb zene, Bánkban népiesb. Emez dallamaiba, hangszerelésébe sokkal többet vett föl a népdalból s a népzeneből, mint amaz. S valószínűleg öntudatosan. A Szent-György-téren elvérzett hős esetét egy koronával kérlelte meg a sors, a Hunyady-ház legifjabb sarjának fején, – míg Bánk esete a magyar népjogokat hozta előtérbe. *Petur, Tiborcz*, sőt maga *Bánk* a nép öntudatra ébredésének szellemét képviselik.¹

A *Csatár* szerzője így fogalmazott:

Mindig sejtettük, hogy a magyar operazene Columbusa az leend, ki ellesi amaz őstisztán magyar népdalok hangmenetét, melyek az alföld rónáin pásztortüzek mellett, csárdákban, boldogtalan bujdosók szive mélyéből, a szerencsétlenség és eredeti szivjóság fájó érzetéből fakadnak föl.²

Mosonyi Mihály szerint a *Bánk bán* első kórusa „a magyar népdalok keretében van fogalmazva”,³ Bánk második felvonásbeli áriájának népdalszerűségét pedig több, alább részletesen bemutatott kritika említette, igaz, nem mindig pozitívan. A *Bánk bán* nagy sikere után Erkel Ferenc következő operája, a *Sarolta* 1862. június 26-i bemutatóját vegyes fogadtatás övezte, de a kritikusok üdvözölték a mű magyar hangját. A *Nefelejts* szerint „egészen magyaros zamatú opera”,⁴ mindvégig

* A tanulmány az Emberi Erőforrások Minisztériuma ÚNKP-17-3 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának támogatásával készült. Ezúton köszönöm Kim Katalinnak és Horváth Pálnak a kutatás során nyújtott segítségét. A szerző az MTA BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 *Nefelejts* 1861. márc. 17., idézi Barna István: „Erkel nagy művei és a kritika”. In: *A magyar zene történetéből*. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955 (Zenetudományi tanulmányok IV.), 211–270., ide: 217.

2 *Csatár* 1861. április 4., uott, 220.

3 *Zeneszeti Lapok* 1861. szeptember 11., uott, 224.

4 *Nefelejts* 1862. jún. 29., idézi Legány Dezső: *Erkel Ferenc művei és korabeli történetük*. Budapest: Zeneműkiadó, 1975, 80.

magyar stílusának nevezi a *Pesti Napló* kritikusa,⁵ a *Hölgylutár* cikke pedig kifejezetten népies vonásait is említi: „Van benne sok szép verbungos, csárdás, népdalok kincses háza, eredeti és reminiscencia magyar dalaink bőségkoszorújából.”⁶ Ábrányi Kornél az Erkel életét és művészetét bemutató könyvében a zeneszerző stílusának lényeges vonásaként ír a népdalok felhasználásáról, amit a Kolozsváron töltött éveknél és kifejezetten a „magyar-székely népdalok s az erdélyi szabadságharcok énekhagyományainak egész tárházával” való megismerkedés hatására vezet vissza.⁷

Míg a modern kutatás gyakran említi a verbunkosként számon tartott, elsősorban hangszeres 19. századi magyar zene nyilvánvaló jelentőségét Erkel Ferenc stílusában, a népi vagy népies dalrepertoár hatása kisebb hangsúlyt kapott. Kodály Zoltán egy korábbi, Erkel és a népzene kapcsolatát vizsgáló előadásának 1960-as publikálásakor felhívta a figyelmet az Erkelhez köthető népszínművekre, és felvetette a kérdést, hogy a népdallal való foglalkozásnak van-e valami nyoma a későbbi művekben.⁸ Maróthy János 1954-ben „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése” című terjedelmes tanulmányában Erkel operáinak számos magyaros, verbunkos elemét mutatta be, és néhány dallamhoz népdalparhuzamot is említett.⁹ Véber Gyula az Erkel-operák magyar elemeit is vizsgáló, 1976-ban megjelent könyvében ezt további adalékokkal egészítette ki.¹⁰ Szabolcsi Bence összefoglaló magyar zenetörténeti munkájában ugyanakkor elsősorban a *Névtelen hősök*et említette, mint amelyben Erkel a népies dalrepertoár felé fordult.¹¹ Bár a későbbi Erkel-kutatás fókusza az operák keletkezésének, történetének és stílusának más kérdéseire helyeződött, Szacsvai Kim Katalin nemrég részletesen bemutatta az Erkelhez köthető népszínművek keletkezésének történetét és Erkel szerzői közreműködésének problémáit, valamint feltárta a népszínművekben feldolgozott dalok jelenlétét korábbi és egykorú gyűjteményekben.¹² Mindemellett a 19. századi kritikák alapján is felmerül a kérdés, hogy Erkel operáinak általánosan méltatott magyar stílusa mellett mi lehetett az, amit egyes kortár-

5 *Pesti Napló* 1862. június 28.

6 Legány: i. m., 80.

7 Id. Ábrányi Kornél: *Erkel Ferenc élete és működése*. Budapest: Schunda V. József, 1895, 15.

8 Kodály Zoltán: „Erkel és a népzene”. In uő: *Visszatekintés, 2.: Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 91–96.

9 Maróthy János: „Erkel operadramaturgiája és az opera fejlődésének néhány kérdése”. In: *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1954 (Zenetudományi tanulmányok II.), 25–174., ide: 68.

10 Véber Gyula: *Ungarische Elemente in der Opernmusik Ferenc Erkels*. Bilthoven: A. B. Creighton, 1976. A kötet három nagy fejezete közül valójában a harmadik, az „Ungarische Musik in den Opern Ferenc Erkels” című (103–185.) tárgyalja a könyvcímben feltüntetett témát.

11 Szabolcsi Bence: „A XIX. század magyar romantikus zenéje.” In: *A magyar zene évszázadai. Tanulmányok XVIII–XIX. század*. Sajtó alá rendezte: Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1961, 151–308., ide: 227–231.

12 Szacsvai Kim Katalin: „Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 2009*. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 191–244., ide: 196.

sak népdalszerűnek érezhettek, s hogy e részletek, stílusjegyek a népzenenek, illetve a korszakban ismert népdalkiadványoknak és népies zenének milyen rétegeiből meríthettek.

I.

Az 1842-ben elkészült¹³ és 1844 januárjában bemutatott *Hunyadi László* és a *Bánk bán* 1861-es befejezése között eltelt több mint másfél évtized magyar zenéjében igen nagy jelentőségre tettek szert különböző népies műfajok. Bár a „népszínmű” kifejezés először Ney Ferenc *A kalandor* című, az 1844. február 24-i bemutatóval együtt mindössze három előadást megért művének színlapján szerepelt, az új színjátéktípus első kirobbanó sikerét Szigligeti Ede *Szökött katoná* című, Szerdahelyi József zenéjével kísért darabjának 1843. november 25-i bemutatója jelentette.¹⁴ Erkel 1844 és 1846 között több népszínmű zenéjének szerkesztésében is közreműködött. Feladata elsősorban a zenei betétekhez kiválasztott, többnyire ismert dallamok kísérettel való ellátására korlátozódott, és kivételesek azok a számok, amelyeket Erkel újonnan komponált. Szacsvai Kim Katalin arra is rámutatott, hogy a színműveket író Szigligeti nagymértékben uralta a művek kialakítását, s gyakran a beillesztendő dalok szövegét is leírta.¹⁵ A műfajban uralkodóvá váló egyszerű feldolgozásokat Erkel valószínűleg egyre kevésbé érezhette kompozíciós szempontból vonzóknak, s ez is közrejátszhatott abban, hogy az általa szerkesztett népszínművek 1844-ben megindult sora hamarosan félbeszakadt. Mégis, e művek tükrözik Erkel érdeklődését a népies műfaj iránt, és dokumentálják egyes zenei típusok jelenlétét a komponista eszköztárában. Ezek közé sorolható a *Két pisztoly* „Kanásztánc”-ának népi dudazenét imitáló feldolgozása, amelyet Kodály is kiemelt,¹⁶ vagy a több számban megjelenő dúvőkíséret.

Ugyanakkor a népszínművek dalainak, vagy akár a dallamok típusainak közvetlen hatása nem fedezhető fel a későbbi operákban. Erkel későbbi operáinak stílusa szempontjából a zeneszerző által szerkesztett népszínművekénél nagyobb lehetett a zeneszerző által ismert dalanyag, illetve a Nemzeti Színházban játszott más népszínművek és operák szerepe. Népi és népies dallamokat már a *Szökött katonát* megelőzően is felhasználtak színművek kísérőzenéiben, s éppen e dalbetétek népszerűsége vezethette Szerdahelyit arra, hogy új műveit ismert dallamokra alapozza. Igen nagy sikert aratott például a juhászok által énekelt „Hortobágyi pusztán fúj a szél” kezdetű dal Gaál János és Thern Károly 1838-ban bemutatott és évtizedekig játszott *A peleskei nótárius* című művében.¹⁷ A paródia megnevezésű mű népi jelene-

13 Tallián Tibor: „Keletkezés, сюжет, fogadtatás”. In: *„Szikrát dobott a nemzet szívébe”. Erkel Ferenc három operája*. Szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2011, 219–260., ide: 219.

14 Kerényi Ferenc: „Nemzeti színház a polgári forradalom előestéjén (1840–1848)”. In: *Magyar Színház-történet 1790–1873*. Szerk. Kerényi Ferenc. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 284–324., ide: 311.

15 Szacsvai Kim: *Az Erkel-műhely kezdetei*, 194.

16 Kodály: i. m., 96.

17 Pl. *Honművész* 6/83. (1838. október 18.), 654. és 6/89. (1838. november 8.), 701–702.

teivel együtt is közelebb áll a vígoperához, mint a későbbi népszínművek, és fontos mintát jelenthetett Erkel számára. Különböző magyar, illetve népies mozzanatok a korszak operáiban is megjelennek. A műfajok kapcsolódási pontjait illusztrálja, hogy a Rákóczi-induló ugyanúgy elhangzott *A peleskei nótárius* első felvonásának fináléjaként (amire a nyitányban a dallam felidézése és továbbszövése előre utal), mint Ney Ferenc *A kalandor* című népszínművének zárószámaként.¹⁸ A kor egyetlen igazán sikeres magyar vígoperájában, Doppler Ferenc 1848-ban keletkezett és 1849-ben bemutatott *Ilka és a huszártoborzójának* 6. számában pedig eredetileg a színpadra állított cigánybanda húzza el a hazafias indulót, amelyet a szabadságharc leverése után egy, a dallam reminiscenciáit tartalmazó szám helyettesített.

Doppler műveiben többször felbukkan egy típus, amely magyarosnak érzett choriambusaival, népies dűvőkíséretével a csárdást idézi. Míg a század harmincas éveiben a főrendi bálakat nemcsak német szó, hanem bécsi mintára keringő, galopp, cotillon uralta, az 1840-es években a magyar tánc is a nemzeti eszme iránti elkötelezettség kifejeződésének részévé vált. 1842-ben mutatták be Szöllősy Szabó Lajosnak az akkor népszerű francia négyes mintájára magyar lépésekből megalkotott, szabályozott táncát Rózsavölgyi Márk *Első magyar társastáncának* zenéjével. A körtánc vagy körmagyar kirobbanó sikert aratott, és a következő években rohamosan terjedt el a magyar köznemesség és a polgárság körében. (Részben ezzel összefüggésben az előbbiektől elkülönülni vágyó főnemességben kedvezőtlenebb fogadtatásra talált.) Több hasonló tánc is született, ezek azonban Szöllősy körtáncával együtt hamarosan háttérbe szorultak a csárdás mögött.¹⁹ A keringők és galoppok divatja mellett a vidéki városokban a köznemesség és a polgárság mulatságaiban a hagyományos páros tánc is megőrződött. A szabályozott társastánc tulajdonképpen előkészítette a nép körében élő, szabályozatlan magyar páros tánc elfogadottságát. Ez utóbbi megnevezése csak 1843 körül lett szinte kizárólagosan a népiességet hangsúlyozó csárdás. Történetében mérföldkő az 1843–44-es pozsonyi országgyűlés, amelyen a tánc 1844 farsangján elsöprő sikert aratott. A páros tánc régi hagyománya és kötetlen volta nagymértékben hozzájárulhatott ahhoz, hogy a következő években a „csárdás” táncnévvel együtt népszerűvé váljon. A korabeli leírások megemlítik a műveltebb körökben járt páros magyar tánc szoros kapcsolatát a parasztság hasonló táncával. A forradalomhoz vezető években a csárdás táncrendbe illesztése, a német táncok kiszorítása a magyar, lengyel és francia táncok mellől egyre inkább összekapcsolódott a politikai törekvésekkel is.²⁰

A csárdás új divatjának idején a zenében is új elemek jelentek meg. A kor népszerű szerzői, így Egressy Béni, Rózsavölgyi Márk, Riszner József műveiben 1844-től jellemző a magyarnak és népiesnek érzett choriambus zenei megfelelőjének alkalmazása olyan darabokban, amelyeknek a dallama gyakran népies dalokat idéz, a címük pedig „népies magyar”, „csárdás” és hasonló kifejezésekkel utal a népies-

18 A színmű kísérőzenéjének szerzője nem ismert. Szacsvai Kim: i. m., 193.

19 Szentpál Olga: *A csárdás. A magyar nemzeti társastánc a 19. század első felében*. Budapest: Zeneműkiadó, 1954, 14–19.

20 Uott, 21–24.

ségre.²¹ Ebben valószínűleg a nyelvtudós Fogarasi János munkájára támaszkodtak, aki *A magyar nyelv szelleme* című, 1843-ban publikált könyvében részletesen vizsgált népdalokat. Harminc, általa reprezentatívnek talált és vizsgálatra kiválasztott népdal ritmusában a choriambust, vagy az ő kifejezésével élve lengedezőt, valamint az általa toborzékinnak nevezett fordítottját, az antispastust találta legjellemzőbbnek, s a magyar költők és zeneszerzők számára az tanácsolta, hogy igyekezzenek „a magyar nyelv szellemét az egyszerű népdalokból ellesni”.²² Az említett zeneművek ugyanazt a ritmusváltozatot és lejegyzésmódot alkalmazták, mint amit Fogarasi javasolt. E ritmus mint jellegzetes magyar zenei stílusjegy hamarosan más műfajokban is megjelent. Thern Károly az 1845-ben bemutatott *Tihany ostroma* című operájában a kor magyar stílusának számos elemét alkalmazta. A románc jellegű No. 9 szerelmi duettjében a choriambus zenei megfelelői is felbukkannak, s helyzetüknél fogva is lényegesek e ritmusok az operát a „Győzelemre vidd szünetlen a’ magyart, a hadverőt” szöveggel záró, nemzeti érzelmű, verbunkos stílusú kórusban.

Doppler operáiban következetesebben, egyértelmű stílusjegyként jelenik meg a choriambus ritmus és a népies dűvőkíséret együttese. Az 1847-ben bemutatott *Benyovszky, vagy a kamcsatkai száműzöttek* című darabban a címszereplő No. 2-es áriájának Andante feliratú, „Messze sovárg hű szívem” kezdetű asz-moll szakasza egyszerű, AABA (a harmadik sor szerkezetét is tekintve AAbbA) szerkezetű dalstrófa (1. kotta). Jellegzetesek sorkezdő choriambusai, amelyeket tipikus verbunkos ékítmények követnek, s a strófán az egyes harmóniákat kétszer, a súlytalan ütemrészeket hangsúlyozó, dűvőt idéző kíséret vonul végig. A choriambus ritmusnak köszönhető Benyovszky No. 7-es áriájában a „Hallom édes szép hazámnak hangjait” kezdetű szakasz középrészének magyaros jellege, valamint a ritmus és a dűvő együttesét használja fel Doppler az *Ilka* No. 2-es „Édes hazám, felsóhajtok” szövegű áriájában. A *Benyovszky*-részletekhez hasonlóan honvág, vágyakozás tematikájú ária két sorpárból álló szerkezete szintén dalszerű, a lassú részt pedig egy szintén dűvőkíséretes friss követi.

Doppler *Ilkája* különösen jelentősnek tűnik a népiesség operai stílusba való emelése szempontjából. Már a nyitány Allegro részében feltűnik a burdonszerű kvinthangközből álló gyors dűvő és egy szinkópákkal variált tizenhatodmenetes táncdallam. Különböző zenei és színpadi típusok, így a cigánydal, románc, mazurka mellett a szerző a csárdást is beemeli az operába. A No. 1 Csárdás und Husaren – Csárdás és Kar feliratú számban a színpadon a partitúra szerint „cigányokat” képviselő, vonósnégyesből és klarinétból álló együttes játszik, mindössze a zenekari bőgő és cselló pizzicatójával kiegészülve. Dűvőkíséretes tánczenéjük lassú része choriambus ritmusokra alapozó, népies karakterű dallam, amelynek magyaroságát tehát stilizáltabban viszik tovább a No. 2-es ária jegyei (2. kotta a 146. oldalon).

21 Riskó Kata: „Erkel Hymnusának keletkezése és hagyományozódásának története az első világháborúig”. In: *A magyar Himnusz képes albuma*. Szerk. Tóth Magdaléna. Budapest: OSZK–Argumentum, 2017, 97–127., ide: 110–112.

22 Fogarasi János: *A magyar nyelv szelleme*. Pest: Heckenast Gusztáv, 1843, 366–368. és 387.

14 *Andante.* *Mefize sovány lú szívem*

p

ff

J. T. 157.

1. kotta. Doppler Ferenc: Benyovszky, No. 2 Duetto, Andante. Mosonyi Mihály zongoraátirata

Különböző népies egyszerűségű, de nem feltétlenül magyaros dallamok mellett ismert nemzeti dallam jelenik meg a műben a már említett Rákóczi-indulóval, amelyből a kürtnek az indulót felidéző motívuma vezet át János „Itt állok újra, szép hazám határán” kezdetű recitativójába. A kürtök az Andante con moto rész kezdetén azt a népies dalt is idézik, amely „Korcsmárosné bort ide az itcébe” szöveggel Erkel *Két pisztoly* című népszínművében is szerepelt. Az első felvonás finá-

CSARDÁS

N.G.1316

2. kotta. Doppler Ferenc: Ilka vagy a huszártoborzó, No. 1 Csárdás. Doppler Ferenc zongoraátírata

léjának kara a 19. században népszerű „Három hordó borom van” kezdetű mulatónótát dolgozza fel szinte teljesen az akkori forrásokból is ismert formában, annak jellegzetes maggiore-minore jellegű tercváltozásával együtt, mielőtt a színpadi banda újabb csárdást játszik²³ (3. kotta).

23 Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjteményének 17.150.0/1-4 típusa. Fabó Bertalan szerint Doppler az 1847-ben bemutatott *Csikós* című népszínmű egy nótáját is feldolgozza „szép

Tenori

Hej! a ki csak jö - het csap-jon én ve - le ke - zet

köny-nyü é - let nem ne - héz a hu - szár csak a vi - tész.

3. kotta. Doppler Ferenc: Ilka vagy a huszártoborzó, No. 8 Finale, 25–40. ü.

E művek Erkel számára is mintát jelenthettek a csárdás és a népies dalanyag műzenei stílusba való integrálásában. A csárdáselemek fokozatos beemelése jól nyomon követhető a zeneszerző műveiben. A *Hunyadi László* eredeti verziójában még sem a népies dúvőkíséretre, sem a choriambus ritmusra nem találunk példát.²⁴ Az opera bizonyos szakaszai a zeneirodalom burdonkíséretes pasztoráljainak toposzába illenek, magyaros színezet nélkül. A *Hymnusz* első ismert forrásában, a Kölcsey-vers megzenésítésére 1844-ben kiírt pályázatra beadott másolt kéziratban viszont a ritmus lényeges szerepet kapott. A mű eredeti sorkezdő choriambusai valószínűleg a költemény kanasztáncstrófájában rejlő és a pályázati felhívásban is megkövetelt népdalszerűséget képviselik, amelyet Erkel az európai himnuszok stílusjegyeivel ötvözött.²⁵ Az Erkel által szerkesztett népszínművekben gyakran megjelenő dúvőkíséret a choriambus ritmusú dalokat, így az 1845-ös *A rab* No. 2-es, „Rab vagyok rózsám érted” kezdetű, valamint az 1846-ban bemutatott *Egy szekrény rejtelme* No. 7-es, „Bort ittam én, boros vagyok” szövegű dalát kifejezetten a népszerűvé váló csárdások típusához közelíti.²⁶ Magát a ritmust Erkel a *Két pisztoly* valószínűleg általa komponált, nem népdalszerű No. 3-as, „Fel, fel e vérző kebelről” kezdetű dalában is alkalmazta.

Ezek a stílusesszékők hamarosan Erkel operáiban is megjelennek. A choriambus ritmus és népies dúvőkíséret csárdást idéző együttese a *Hunyadi László*hoz 1850-ben, Anne de La Grange vendégszereplése alkalmából komponált ária jellegzetes eleme. Az ária felfelé törő, nagyívű, erősen díszített dallama a verbunkos klasszikus típusait idézi, s a csárdáselemek kevésbé a népiesség, mint inkább általában véve a magyar karakter kifejezői. A *Bátori Mária* No. 6-os duettje 1858-ban, az opera második színrevitelekor keletkezett második változatának alapvető ritmusai egyszerű, vagyis nem díszített-aprózott choriambusok. Ha kis számban is, de a zárlatot kiemelő helyen szerepel a ritmus a *Hunyadi László* No. 7-es áriájának 1859-es betoldásában.²⁷ A choriambus az 1857-ben Ferenc József és felesége ma-

hegedűszóban” az *Ilkában*. Fabó Bertalan: *A magyar népdal zenei fejlődése*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1908, 303.

24 A *Bátori Mária* No. 4-es cabalettája, amelyben choriambus található, az 1840-es bemutatón még biztosan nem szerepelt. A változtatásokról ld. Szacsvai Kim Katalin: „Bátori Mária. Források és változatok”. In: *„Szikrát dobott a nemzet szívébe”, 147–176., ide: 152. és 163.*

25 Riskó: i. m., 99–101.

26 Az Erkelhez köthető népszínművek és dallamaik bemutatását ld. Szacsvai Kim: *Az Erkel-műhely kezdetei*, 191–244.

27 *Erkel Ferenc: Hunyadi László*. Közr. Szacsvai Kim Katalin. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2006. E részletekről ld. Tallián Tibor és Szacsvai Kim Katalin Bevezetőjének Szacsvai Kim által írt 4. részét: „A szerzőség problémái”, XXV–XXVI.

gyarországi látogatása alkalmából a Doppler testvérekkel közösen írt *Erzsébet* című opera Erkel által szerzett II. felvonásában, Erzsébet és Lajos No. 7-es duettjének inkább románcos hangvételű Andante szakaszában, valamint bizalmasaik, Gunda és Kuno No. 8-as kettősének magyaros dallamában is felbukkan.

Újdonság a *Bánk bán*ban, hogy a ritmus kifejezetten egy bizonyos szereplőhöz, Melindához kapcsolódik, s a lélekábrázolás kulcsfontosságú eszközevé válik. Maróthy János szerint Erkel a Melindát jellemző dallamfordulatokat „a lassú 'verbunkos' mollos-bővítettmásodos, líraivá vokalizált, érzelmesen vokalizált fordulataiból” meríti, amelynek a choriambus is része. Maróthy úgy látja, Erkel Melinda fejlődését mutatja be azzal, hogy míg eleinte rávetül Ottó románcos hangja, a későbbi dallamaira egyre inkább jellemző a verbunkos stílus.²⁸ Melinda az első felvonás No. 3-as *Ensemble*-jában valóban Gertrúdehoz, Ottóéhoz és Biberachéhoz hasonló, pontozott ritmusokban mozgó dallamot énekel. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy éppen e szám összefüggő töredékét tartalmazza az opera legkorábbi ismert forrása, egy, az 1840-es évek végén használt papírra írt Erkel Ferenc-autográf. A részlet 13-tól 20-ig terjedő lapszámozást visel, az utolsó oldal azonban már üres, tehát a zeneszerző talán eddig jutott el a kompozíciós folyamatban az opera keletkezésének e korai szakaszában.²⁹ Az a tendencia, amelyet Maróthy felfedezni vélt, talán azokból a változásokból adódik, amelyek a *Bánk bán* születésének hosszú időintervallumában végbementek. A már elkészült részletet Erkel a későbbi munkafázisban is megtarthatta, s ez a Maróthy által felvázolt értelemben az opera drámai kifejezőerejének szempontjából sem volt ellentmondásos. A choriambus ritmusok a No. 7-es *Ensemble*-ban Melindához kapcsolódva még inkább alkalmilag jelennek meg, majd a második felvonás 9. számában, a Melinda örületét felvillantó kettős Allegro részében uralkodóvá válnak, s itt egyes rövid szakaszokban már dűvőszerű kíséretet hallhatunk. A cselekmény előreutaló mozzanatával együtt a kettősnek ezek az elemei zeneileg is megelőlegezik a harmadik felvonás Tisza-parti jelenetét, amelyben a dűvővel, majd markáns burdonnal kísért, lassú és gyors szakaszból álló csárdás az örület ábrázolásának eszközevé válik. Ahogyan Dolinszky Miklós részletesebben bemutatta, népisége és táncossága egyfajta magyar megvalósítása az örületi jelenetek hagyományának, amelynek a pasztorális és táncszerű elemek egyaránt gyakran részei.³⁰

A *Bánk bán*ban a csárdás kifejezetten táncfunkcióban is megjelenik. A *Bátori Mária* I. felvonásában hallható *Ballet hongroise* lassú része még a verbunkos korábbi korszakának stílusában fogant, a korabeli magyar táncokra jellemző módon a dűvőkíséretes, ereszkedő dallamú friss rész a népiesebb. Karakterét jellemzi, hogy a *Pesther Tageblatt* kritikusa szerint a túl gyors tempó miatt az egész szám a cigányzenehez vált hasonlónak.³¹ Az opera 1846-os felújításakor beillesztett, talán nem Erkel

28 Maróthy: i. m., 70–72.

29 Dolinszky Miklós: „Bánk bán. Keletkezés, fogadtatás, revízió”. In: „Szikrát dobott a nemzet szívébe”, 345–400., ide: 367.

30 Dolinszky Miklós: „Külső és belső tájak egzotikuma. A Tisza-parti jelenet”. *Parlando* 52/5. (2010), 3–8.

31 *Pesther Tageblatt* 1840. augusztus 12. Idézi Barna István: „Erkel Ferenc első operái az egykorú sajtó tükrében”. In: *Erkel Ferenc és Bartók Béla emlékére*, 175–218., ide: 183–185.

által írt két újabb magyar tánc stílusában hasonló a *Ballet hongroise*-hoz.³² Bár szintén nem bizonyos, hogy Erkel szerezte, a *Hunyadi László*ba csupán 1847 után bekevert *Magyar tánc*³³ az 1840-es évek nemzeti társastáncainak elsősorban Rózsavölgyi *Első magyar társastánca* által képviselt típusába illik. Ezzel szemben a *Bánk bán* No. 4-es *Magyar tánca*, amely valószínűleg közvetlenül a bemutató után váltotta fel a korábbi változat hosszabb nemzetközi táncsorozatát,³⁴ a lassú rész choriambusaival és dúvőjével a csárdás elemeit emeli be az operába.

A *Bánk bán* és a *Sarolta* magyar stílusának különbözőségét jól illusztrálja, hogy az előbbiben a *Magyar tánc* udvari környezetben hangzik fel, zenéjét pedig a choriambus ritmust díszítő aprózások, a dallam nagy ambitusa, ugrásai és bokázói jellemzik, s a tánc „Andalgósan” felirata a nemzeti társastánc első, Andalgó című tételét idézi. A falusi miliőben játszódó *Sarolta* első felvonásában viszont több számban jellemző a dúvőkíséret és choriambus ritmus, és e dallamok a vokális és hangszeres szólamokban is egyszerűbb, népiesebb stílusúak. Míg a *Bánk bán* Melinda örületével vezetett ki a zenében furulyaszóval és csárdással lefestett Alföldre, a *Saroltának* nemcsak cselekménye, hanem zenéje is népi szintéren kezdődik. A nyitány *Sarolta* második felvonásbeli nagyáriájának gyors részét, annak dúvőkíséretes verbunkos dallamait előlegezi. Az első jelenet helyszíne a partitúra szerint „egy Moson megyei vég vidéki falu előtt lévő, néhány fával és bokorral benőtt szabad tér”, ahol a falusi nép „víg pohár közt búcsút ünnepel”. A kar éneke négy kanásztáncsorból álló strófa, amelynek ritmikájában az egyszerű, díszítetlen choriambusok a meghatározók. E kórus a falusi kántor, Ordító No. 2-es száma után visszatérve keretezi az első jelenetet. Hasonló jellegű strófák szólnak meg a felvonás No. 7-es Finaléjának elején és végén (4. kotta a 150. oldalon). A finálét nyitó kar azt a klarinétszólót is visszaidézi, amely a No. 3 elején kifejezetten rurális epizódként, a szöveg szerint „Márton juhász furulyája”-ként hangzott fel. A kórus táncra hív, s a tánc – a „Táncz” – a zenekaron felhangzó, nemcsak choriambusaiban, hanem dallamában is rokon „Lassú”-ból, valamint „Friss”-ből áll, amihez a kórus is csatlakozik. A No. 1-es és No. 7-es kart egyaránt a népi, illetve cigányzenekarok játékmódját felidéző markáns dúvő kíséri. Ritmikájában a teljes Finale csárdásstílusához igazodik *Sarolta*, Gyula és Ordító közbeékelte Ensemble-ja is.

A *Sarolta* második és harmadik felvonása a cselekmény menetének megfelelően kevésbé hangsúlyozza a népiességet, jobban előtérbe kerülnek a harci típusok, mint a katonakórus, a fegyvertánc, amelyek túl nagyszámú, és a főcselekmény szempontjából szükségtelen megjelenését már Bartalus István kritizálta.³⁵ A choriambus sem válik az opera énekszólamainak állandó részévé, de egyfajta magyar színtérként, a csárdástól már eltávolodva, más szerepben továbbra is kötődik a né-

32 Dolinszky Miklós: „Bevezetés”. In: *Erkel Ferenc: Bátor Mária*. Közr. Szacsvai Kim Katalin, Dolinszky Miklós. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2002, VIII–XXI., ide: XVII.

33 Szacsvai Kim Katalin: „Hunyadi László. Források és változatok”. In: „*Szikrát dobott a nemzet szívébe*”, 147–176., ide: 262–265.

34 Dolinszky: *Bánk bán. Keletkezés, fogadtatás, revízió*, 389.

35 Bartalus István: „Zenészet. *Sarolta*”. *Az Ország Tükre* 1/15. (1862. július 20.), 226–227.

Soprano

Mint - hogy e nap ví - gan folyt le jár - junk még egy tán - czot is
 üs - sük ősz - sze a bo - kán - kat *f* le - gyen las - sú le - gyen friss
ff mint - hogy e nap ví - gan folyt le jár - junk még egy tán - czot is
 üs - sük ősz - sze a bo - kán - kat *ff* e - gyen las - sú le - gyen friss
 Mint - hogy e nap ví - gan folyt le jár - junk még egy tán - czot is
 üs - sük ősz - sze a bo - kán - kat le - gyen las - sú le - gyen friss

4. kotta. Erkel Ferenc: Sarolta, No. 7 Finale, 41–64. ü.

pet képviselő karhoz. E ritmusból építkezik a második felvonást nyitó No. 8-as, „Fel magyar, fel szittyá vér” szövegű kar bokázókkal ékített verbunkos indulója, valamint a No. 12-es Finaléban a kardszentelés Andante religioso, hárfával kísért fohásza. Ez utóbbi az *Erzsébet*nek az eredeti *Hymnusz*-változatot beemelő templomi jelenetét, valamint a *Bánk bán* második felvonását záró kórust – Erkel saját *Bánk bán*-elemzése szerint „Ima magyar Styl” – követve az Erkel-operák „magyar ima” jeleneteinek sorába illik.³⁶

II.

A csárdáselemek mellett a *Bánk bán* számos dallamának népdalszerűsége is közrejátszhatott abban, hogy egyes kortársak a népzene hatását érezték a műben. A *Bátori Máriára* és a *Hunyadi Lászlóra* a vokális dallamok periodikus szerkesztése jellemző, még ha ezeket egyes fordulataik magyarossá is teszik. Az olyan kivétel is, mint a „Meghalt a cselszövő” kezdetű kórus, amelynek első négy azonos ritmúsora dalstrófának is felfogható, más szemszögből egyetlen nagyperiódusként értelmezhető. Az *Erzsébet* Erkel által komponált második felvonását nyitó Koldusok karát követően, Erzsébet és Lajos No. 7-es duettjében, szimmetrikus periódusok füzérszerű sorában, a maggiore szakasz kezdetén viszont egy akkor közismert ereszkedő vonalú népi vagy népies dallam változata jelenik meg, melynek magya-

36 Bónis Ferenc: „Erkel Ferenc a Bánk bánról”. In: *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968 (Magyar zenetörténeti tanulmányok), 63–74.



5. kotta. Erkel Ferenc: Erzsébet, II. felvonás, No. 7 Cabaletta, 18–25. ü.

ros karakterét Véber Gyula is kiemelte³⁷ (5. kotta). Az ehhez hasonló ereszkedő, jellegzetes ritmikájú dúr dallamok igen népszerűek voltak a 19. századi magyar zenében, s az *Erzsébet*-beli dallam igen közel áll a „Csak azért szeretem a magyar menyecskét” szövegkezdettel ismert dalhoz. A lengyel népzeneben a 20. században is élő krakowiak-dallam³⁸ magyar variánsai több vokális és hangszeres feljegyzésben is fennmaradtak a 19. századból. Az *Erzsébet* keletkezése előtti időszakból ismeretek szerepelnek Almási Sámuel 1834-ben, Tóth István 1832–43 között, illetve Kiss Dénes 1844-ben keletkezett kéziratos gyűjteményében, valamint Bartay Ede 1850-ben megjelent *50 népies csárdásában* (33. szám), egy távolabbi változata pedig Bognár Ignác *Parlagi Jancsi* című, 1855-ös népszínművében.³⁹ Az *Erzsébet*-ben a két szereplő a duett korábbi táncos, hangszereszerű dallamaihoz hasonló instrumentális megfogalmazásban, kevés szöveggel, számos melizmával énekl.

A népi vagy népies dalok hatása a *Bánk bán* több dallamának formálásában tetten érhető, s azáltal, hogy ezek más magyar zenei stíluselemekkel együtt Bánkhoz és Melindához kötődnek, a dráma zenei kifejezését is elősegítik. A népies dalok történelmi nagyoperába való beemeléseinek problémáit tükrözi, hogy bár a bemutató utáni kritikák közül több kitért Bánk második felvonásbeli „Hol van, hol szép homlokod lilium virága?” kezdetű áriájára, mint népies, sőt kifejezetten az akkori értelemben vett népdalokhoz kötődő dallamra, a pozitív fogadtatás nem egyértelmű. Barna István bemutatja azt a kisebb polémiát, amely a *Hölgyfutár* és a *Trombita* között zajlott le a *Bánk bán* népies dallamai, elsősorban emiatt az ária miatt.⁴⁰ A *Hölgyfutár* 1861. március 12-én általános kritikaként fogalmazza meg, hogy „hősök ajkairól – fájdalmas jelenetekben – a népdal (a maga népdalformájában) lerí. Magasabb stílusú dallamok kellene oda.” Két nappal később, egy újabb előadásról szóló kritikában az említett áriát kifogásolja a szerző: „A szép zenerészek nagyon tetszettek, kivált a második fölvonás nagy jeleneti; csak az a népdal, melyet 'Bánk bán' énekel, juttatja eszünkbe a 'Szökött katonákat', a hová sokkal jobban illenék.” A március 19-i szám kritikája is megnevezi ugyanezt a helyet, s míg a *Trombita* március 21-i cikke e kritikákon élcelődik, a *Családi Kör* március 24-i írása azt

37 Véber: i. m., 127–128.

38 Kodály több példáját bemutatta lengyel gyűjteményekből. Kodály Zoltán: „Arany János népdalgyűjteményének dallamai”. In: *Arany János népdalgyűjteménye*. Közzéteszi Kodály Zoltán és Gyulai Ágost. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1952, 39–104., ide: 66.

39 *Népies dalok*. Szerk. Kerényi György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961, 225.; Tari Lujza: *Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről*. Budapest: Balassi Kiadó, 1998, 45. A történeti források és újabb gyűjtések adatai megtalálhatók az MTA BTK Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményének 16.0450 számú dallamtípusában.

40 Barna: *Erkel nagy művei*, 228.

ajánlja, hogy Erkel „a Bánk-bán és Melinda közti gyászos jelenetben előforduló népdalt [...] magasabb stílusú énekkel pótolja, mert e dal, ha magában véve szép is, de e tragikai helyzetben igen triviálisan hangzik”. Bánk áriáját pozitív felhanggal emeli ki viszont Mosonyi a zongorakivonat ismertetésében, szerinte az ária „a legrégibb s tősgyökeres magyar dalszaládokkal áll rokonságban”.⁴¹ E kapcsolat valójában legfeljebb egy generációnyival korábbra, a magyar zene megteremtésére tett törekvések hajnalára tehető. Az ária egyértelműen rokon a korabeli népies dalok egy csoportjával, amelynek viszonylag fiatal voltáról a kortársaknak is tudniuk kellett. A dallam szinte hangról hangra kvintváltó első két sora annak a 19. század közepén kibontakozó népies műdaltípusnak felel meg, amelynek számos példáját felfedezhetjük az Erkelhez köthető népszínművekben is. Ez a típus hatással volt a magyar népdalnak a század második felében születő új stílusára, de míg utóbbinak lényegi eleme az első sor visszatérése, a negyvenes években az emelkedő kvintváltás még nem kapcsolódott össze a visszatérő szerkezettel. Bánk A-dúr áriája négy soros, szillabikus, a forma dalszerű zártságát a kezdő- és záróhang egyezése is hangsúlyozza, s csupán a negyedik sor hangnembváltása távolít el a kor dalrepertoárjának e népszerű típusától. Nem véletlen, hogy a *Hölgyfutár* kritikusa egy emblematikus népszínműre, a jóval korábbi *Szökött katonára* asszociált, attól függetlenül, hogy abban történetesen nincs ilyen szerkezetű dal. A kritikák nem feltétlenül mondanak ellent a sajtóban is újra és újra kifejezett igénynek a magyar operai stílus megteremtésére, hiszen a cikkíró ezúttal valószínűleg egy akkor a leginkább felszínen lévő, inkább populárisnak mondható típus szinte érintetlen beemelését kifogásolta. A kortársak ízlése a népdalok, népies műdalok ilyen jellegű felidézését már operába, legalábbis történelmi nagyoperába nem illőnek érezhette, és e réteg stilizáltabb integrációját kívánhatta.

Erkel a *Bánk bánt* ismertető-elemző kéziratában, amelyben az opera néhány magyar szakaszát is megnevezte, nem különböztette meg a magyar stílus különböző rétegeit. A felsorolt magyar részletek között szerepel a nyitókórus, amely a zeneszerző megjegyzése szerint „nemzeti Stíl könnyen felfogható”, az I. felvonás „magyar táncz”-a, Bánk fentebb tárgyalt „tisztá Magyar typus” áriája, az „Ima magyar Styl” s az I. felvonásban Bánk „igazi magyar Stylus három tactus rhythmosos” Cabalettája („Még csak egyszer, ó Melinda”).⁴² A Mosonyi által a népdalokkal kapcsolatba hozott nyitókart vagy legalábbis a kezdetét Major Ervin egy 1832-es kéziratot gyűjtemény „Megkonduktak a’ harangok elhala” szövegű dalával állította párhuzamba,⁴³ a nem teljesen azonos első dallamsort leszámítva azonban sem a dallam, sem a strófaszervezet nem tekinthető az operarészlet közvetlen rokonának. Inkább a kar zárt formája, izoritmikus dallamsorai keltenek bizonyos értelemben népies benyomást, még ha nem négy, hanem nyolc sorból álló, nagyobb lélegzetű egységről van is szó.

41 Uott, 229.

42 Bónis: i. m., 63–74.

43 Major Ervin: „Erkel Ferenc műveinek jegyzéke. Második bibliográfiai kísérlet”. In: *Írások Erkel Ferencről és a magyar zene korábbi századairól*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1968 (Magyar zene-történeti tanulmányok I.), 11–43., ide: 31.

A *Bánk bán*ban számos más strófászerű kisformával találkozunk. Nagyperiódusnak tekinthető, de az izoritmikus, rövidebb sorokra bomló frázisoknak köszönhetően bizonyos értelemben népdalszerűnek érezhető az első felvonás „Ó, szép Melinda, ne légy szomorú” szövegű kara, a felvonás fináléjának kórusa vagy a második felvonásban Bánk és Tiborc kettősének „Tiborc, vedd, vedd ez összeget” kezdetű dallama. Szempontunkból a legfontosabbak azok a részben vagy teljesen izoritmikus sorokból építkező dallamok, amelyek a periódusok vagy zenei mondatok megszokott formájától elszakadva kifejezetten a népdalok, jellemzően ereszkedő népdalok szerkezetét idézik.

Az Erkel által említett részletek közül a népdalok hatása szempontjából különösen érdekes az első felvonásból Bánk „Még csak egyszer, ó Melinda” kezdetű Cabalettája. A háromrészes kisforma első szakasza a népdalokhoz hasonló strófa-ként is értelmezhető (6. kotta a 154. oldalon). Jellemzője a négy rövid, nyolcszótagos szövegsornak megfelelő szerkezet, amelyben a dallamsorok önállóságát az első három sor azonos ritmikája is hangsúlyozza. Bár a kisforma periódusnak is tekinthető, az ereszkedő dallamvonalnak köszönhetően közelebb áll az ereszkedő magyar népdalokhoz. Az, hogy az ereszkedő dallam végét Erkel áriaszerűen felfelé fordítja, része volt a kor dalstílusának, így közli például 1865-ös *Dalos könyvében* Szini Károly az akkor már egyre inkább nemzeti énekké váló *Hymnuszt*.⁴⁴ Bánk Cabalettájában, különösen az első és harmadik sor végén mégis világosan érződik a kvintváltó struktúrát rejtő ereszkedő szerkezet. Ahogyan azt az *Erzsébet* már bemutatott dallama is tükrözi, a dúr hangsorú, mereven kvintváltó szerkezetű ereszkedő dallamok jellemzők a kor népies dalrepertoárjára. A Cabalettához hasonlóan nyolcszótagú, háromütemes sorokból álló változatok is ismertek voltak, de különösen elterjedt volt egy szintén tripodikus, dallamvonalában az áriához még közelebbi tízszótagos típus. Ez utóbbi szerepel Almási Sámuel, továbbá két változatban Kiss Dénes kéziratos dalgyűjteményében, Egressy Béni 1850-ben bemutatott *Fidibusz*, az ezzel egykorú *Világismeret* és *A szép juhász* című népszínműveiben, valamint az 1853-as, *A cigány* című, igen népszerű népszínmű Doppler Károly szerelte zenéjében (7. kotta a 154. oldalon). Két változatban is megjelent a Nemzeti Színház két zenésze, Füredi Mihály és Bognár Ignác *100 magyar népdalában*, amely főleg népszínművek dalait tartalmazza, továbbá hangszeres kidolgozásban is felfedezhetjük különböző csárdások frissében, így a kiadói szám alapján vélhetően 1850 körül megjelent *Falusi csárdásban*,⁴⁵ Bartay Ede 1853-ban megjelent *50 népies csárdásának* három darabjában, valamint Mahr Gyula 1860-ban kiadott *Cserebogár csárdásában*.⁴⁶

Sokban hasonló, de stílusában univerzálisabb Melinda egyik többször visszatérő melódiája (8. kotta a 154. oldalon). Maróthy János kiemeli, hogy az általa két

44 Szini Károly: *A magyar nép dalai és dallamai*. Pest: Heckenast Gusztáv, 1865, 20.

45 *Falusi csárdás*, Pest: Treichlinger József, é. n. Ld. *Magyar zeneműkiadók és tevékenységük 1774–1867*. Összeállította Mona Ilona. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989, 88.

46 A későbbi népi gyűjtések mellett a dallamváltozatok történeti forrásai is megtalálhatók az MTA BTK Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményének 18.1120. és 10.0120. sz. típusaiban.

Allegro con fuoco

Bánk

Még csak egy-szer, ó, Me-lin-da, hadd ra-gad-ja-lak ka-rom-ba!
Ó, mi-ként fö-gom ka-cag-ni azt a gyá-va her-ce-get!

6. kotta. Erkel Ferenc: Bánk bán, No. 6 Duetto, Allegro, 20–31. ü.

Fidibusz /nsm./

írta Szigligeti, zenéjét Egressy Béni

e: Nemzeti Sz. 185o,4,2o.

Még azt mondja az anyám az anyám

Ne vegyek nőt ily korán ily korán

Májd az eszem ha megnőtt ha megnőtt

Jobb lesz akkor venni nőt venni nőt

7. kotta. „Még azt mondja az anyám...”

A Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményének támlapja

Melinda

f é - gi szó - zat, Bánk nem át-koz, *pp* é - gi szó - zat, Bánk nem át-koz,
drá - ga fi - am, meg-áld az a-tyád, *pp* meg - áld az a - tyád!

8. kotta. Erkel Ferenc: Bánk bán, No. 9 Duetto, 54–61. ü.

sorával idézett dallam összesűríti az operában Melindához kapcsolódó, verbunkos stílusú zenei jellemzőket.⁴⁷ A következő két sorral együtt világossá válik a négysoros strófa és a dallam ereszkedő vonala. Magyaros, hangszerjátékot idéző, de a kor népies dalirodalmában is jelen lévő ékítményei mögött hétszótagos, izoritmikus sorokból álló, ereszkedő vonalú népdalstrófához hasonló forma rejlik, és főleg a 2. és 4. sorban a kvintváltó szerkezet nyoma is tetten érhető. Kezdő és záró sora dúr hangsorú, de a strófát Bánk II. felvonásbeli áriájához hasonlóan a díszítések mellett a sorok maggiore-minore jellegű hangnemi színezése árnyalja. A dallam az opera folyamán kétféle alakban jelenik meg, a népdalokhoz közelebb álló, ereszkedő változat mellett más alkalommal az utolsó sor egy oktávval magasabban szólal meg.

Egy-egy áriából olykor váratlanul bomlanak ki négysoros, izoritmikus, ereszkedő népdalokhoz hasonló formájú, de más szempontból nem kifejezetten népies stílusú strófák. Ilyen az I. felvonásban Bánk No. 6-os románcának „Úgy szétomlál tehát...” szöveggel kezdődő részlete, amelynek strófyszerűségét nyomatékosítja a dallam variált ismétlése. Ritmikailag kevésbé karakteres Bánk és Tiborc kettősében a „De Isten látja fenn...” kezdetű szakasz, amely azonban még inkább különálló a zenei szövetben, s ez hangsúlyozza strófyszerűségét. E dallamok is hozzájárulhattak ahhoz, hogy a *Bánk bán* zenéjét a kortársak kifejezetten magyarnak, sőt a népzeneire támaszkodónak érezzék.

Maróthy János a *Saroltában* is az egyes szereplőkhöz kapcsolódó különböző intonációs rétegeket különböztetett meg. A lányát férjhez adni igyekvő nagyhangú falusi kántor, Ordító komikus karakter, akivel új zenei réteg jelenik meg Erkel operáiban. Ordító dallamaiban Maróthy az akkor elsöprő népszerűségű polkák, s talán a Pesten szintén sikeres Offenbach műveinek hatását látta. A kántor lánya, Sarolta hol apja stílusához csatlakozik, hol líraibb, kifejezetten verbunkos dallamokat énekel. Lírai magyar hang Sarolta kedveséé, Gyula vitézé is, bár Maróthy szerint talán az ő alakja az, amelyet Erkel a legkevésbé jellemzett saját intonációs réteggel. A Saroltába szintén szerelmes, hozzá Gyula vitéz álruhájában is közeledni próbáló Gejza király dallamai a legkevésbé magyarosak, megjelenését gyakran királyi pontozott ritmusok kísérik, énekszólama pedig az európai operák románcainak stílusát követi.⁴⁸ E típus Erkel magyar stílusával sem áll ellentmondásban. Gejza első, No. 5-ös áriájának ereszkedő dúr dallama Bánk Cabalettája hasonló strófájának távolibb, egyszerűbb rokona, Gejzának a No. 10-es Andante religioso jelenetben elhangzó, inkább románcos „E kápolna előtt...” kezdetű dallama pedig szintén emlékeztet a *Bánk bán*ból például Bánk és Tiborc kettősének motívumaira.

A három nyolcadot szünettel követő sajátos polkaritmus valóban érezhető Ordító kevésbé népdalszerű No. 2-es számában és a No. 17 kifejezetten németes motívumaiban. E részletek olyan népies jegyekkel is társulnak, mint a No. 2 folytatásában a dúvőkíséret vagy a No. 17-es áriát záró motívumismételtetés. Ordító ko-

47 Maróthy: i. m., 71–72.

48 Uott, 88–92.

mikus stílusának zenei előzményeit ugyanakkor a korábbi magyar vígoperák és ronkon műfajok részletes vizsgálata tárhatná fel, hiszen hasonló, a polka hatását is mutató dallamokat már Thern *A feleskei nótáriusában* is felfedezhetünk, s a népies egyszerűségű, rövidebb sorokból álló, de nem feltétlenül magyarosnak érződő dallamok, amelyek elsősorban Miska alakjához fűződnek, Doppler *Ilkájának* is részei.

Maróthy Ordítónak a No. 3-ban elhangzó dallamához az „Ugyan édes komám-asszony” szöveggel ismert népdal párhuzamát is említi (9. kotta). A dallamnak számos 19. századi forrását ismerjük. Népszerűségében különösen jelentős szerepet játszhatott, hogy Eugene Scribe *Egy nő, ki az ablakon kiugrik* című, a Nemzeti Színházban 1847-ben bemutatott vígjátékának betéteként is szerepelt. Az MTA BTK Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteménye 18.1140-es típusában valamivel későbbi változatait találjuk. Csárdás frisseként szerepel Bartay Ede 1852-es *Palinkás csárdásában*, Travnyik János *A fiatal csárdás tánczosok* című, vélhetően 1853 körüli gyűjteményében, Sárközy Ferenc 1853-as *Elfogyott a nótájában*, Pecsényánszky János *Hagyd a múltat* című, 1858-as csárdásában és Anton Rubinstein *Fantaisie sur des mélodies Hongroises* című, körülbelül egykorú zongoradarabjában.

Allegretto

Ordító

Hal-lot-tad hát le - á-nyom mint tisz-tel a nép nincs fi - am ki egy-ko-ron majd he-lyem-ben lép

9. kotta. Erkel Ferenc: Sarolta, No. 3 Allegretto, 1–8. ü.

A számos népies egyszerűségű dallam ellenére a *Saroltában* nem váltak jellemzőbbé a négy soros népdalstrófára emlékeztető dallamok, tipikusabbak az azonos sort ismétlő vagy ouvert-clos típusú sorpárok, s az ezekből szövődő füzérszerű szerkezetek. A kor népies dalát idéző emelkedő kvintváltó szerkezetű típus a *Saroltában* nem jelenik meg egyértelmű formájában.⁴⁹ A vígoperai jelleggel együtt viszont nagyobb szerepet kapnak az ereszkedő dúr dallamok, amelyeket ritkán variál a hangsor dúr-moll elszínezése – kivételes a No. 10-es tercett egyik ereszkedő, az *Erzsébetben* is megjelenő krakowiak ritmusú típust idéző dallama –, és a népies témával összhangban feltűnik a népdalszerű dallamok egyszerűbb, díszítetlen megfogalmazása is. A dúr, ereszkedő kvintváltó típus több változatban és különböző szereplők által is megszólal. Maróthy rámutatott arra, hogy Ordító No. 3-as dallamához közel áll Sarolta és Ordító No. 4-es kettősének egy dallama, de itt a verbunkos elemek is világosan előtérbe kerülnek.⁵⁰ A verbunkos díszítéseket, illetve az utolsó sor oktáv törését leszámítva valójában mindkettő ugyanabba a dallamtípusba tartozik. Ezeket kiegészíthetjük a No. 7-es Ensemble Andantéjával, vala-

49 Csak a szerkezetét idézi fel a második felvonást záró Allegro furioso kar, amelyet Erkel a *Bátori Máriából* emelt át. Horváth Pál: *Erkel Ferenc vígoperája. A Sarolta játszópéldányainak tanulságai*. Szakdolgozat. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2016, 40–41.

50 Maróthy: i. m., 90–91.

Allegro moderato

Ordító

Ez csak ez le-szen fi - am mit kí-ván-tam már meg-van Ez csak ez lesz az én vöm oh meg-öl még az ő - röm

10a kotta. Erkel Ferenc: Sarolta, No. 4 Allegro moderato, 30–33. ü.

Allegretto

Sarolta

Nincsen már több ó - haj - tá - sa jó a - tyám mi - ként ö - rül
gyer-me - ké - re száll ál - dá - sa s min - den vá-gya tel - je - sül

10b kotta. Erkel Ferenc: Sarolta, No. 4 Allegretto, 1–8. ü.

Andante

Sarolta

Ha va - ló - ban sze - ret en - gem csak saj - nál - ha - tom sze - gényt
mert szí - vé - nek ó - ha - já - ra én nem nyújt - ha - tok re - ményt

10c kotta. Erkel Ferenc: Sarolta, No. 7 Ensemble, 1–8. ü.

mint a No. 4 együttesének egy másik dallamával, amelyben Ordító e dallamtípusnak csak az első felét énekli, s Gyula és Sarolta más, az ő dallamaikra jellemző bővített szekundos sorpárral folytatják azt (10a–c kotta). Távolabbról rokon e típusal Ordító egy további dallama a 11. számban. Ez a típus tehát elsősorban Ordítóhoz kötődik. Ordító e dallamokat az alakjára egyébként is jellemző egyszerű ritmikával, kevéssé díszítve énekli, s nála a dallamtípus a lánya kiházasításáról szóló szövegekkel kapcsolódik össze, de idesorolható Sarolta No. 4-es dallama is, „Nincsen már több óhajtása, jó atyám miként örül” szöveggel. Sarolta szólamában a dallamtípus több verbunkos elemmel fogalmazódik meg, a No. 7-ben a „Ha valóban szeret engem” kezdetű szöveg prozódijához nem illeszkedő choriambus ritmusok pedig a számot keretező kórusok csárdásritmikájához igazodnak. Az Erkelhez köthető korábbi népszínművekben nem szerepelnek ereszkedő kvintváltó dallamok, ugyanakkor a zeneszerzőnek a saját invenciójú művekben más szempontjai lehettek. A *Bánk bánt* méltatva a magyar népdalokon alapuló operastílus akadályaként több kritikus is felhossa a sajátos ritmikát és a moll hangnem túlsúlyát.⁵¹

51 Barna: *Erkel nagy művei*, 217–219.

A magyar népdalok pentaton és modális hangsorú dallamaival szemben az ereszkedő dúr kvintváltó típusok műzenével könnyen összeegyeztethető hangsora és a klasszikus periódushoz hasonlóan az ötödik fokra nyitó szerkezete is közrejátszhatott abban, hogy Erkel szívesen felhasználta őket az operáiban.⁵²

III.

A *Bánk bán* Tisza-parti jelenetét a korabeli kritikák is kiemelik mint az opera népi-ségének különösen fontos megnyilvánulását. A magyar színpadi előzmények között említhetjük az 1847-ben bemutatott, igen népszerű *Csikós* című népszínmű egyik számát, amelyben Szerdahelyi József Mátray Gábor 1826-ban megjelent, *Egygy Somogyi birkás furulya Nótája* című, talán valóban népi furulyaszótól ihletett dalát használta fel.⁵³ Doppler Ferenc 1853 márciusában bemutatott *Két huszár* című vígoperájának második felvonásbeli, No. 7-es Scena et Ariája, a szoprán Erzsí áriája Andante pastorale feliratú hangszeres bevezetővel kezdődik. Egy szólóoboa és -fuvola szabad improvizálást imitáló, számos körülírást, díszítőmotívumot alkalmazó, bővített szekundlépéseket is tartalmazó dallamokat játszik váltakozva, végül a klarinét is csatlakozik hozzájuk. A szólisztikus dallamokat a piccolo magyar kvart-tremolója tagolja. Erzsí az áriát megelőző rövid recitativóban minderre pásztorsípként utal. Bár a *Két huszár* nem lett sikeres, e jelenetet mint jól sikerült számot a *Budapesti Hírlap* részletes kritikája is kiemelte.⁵⁴ A sajtó arról is beszámol, hogy a Doppler fivérek 1854 márciusában és szeptemberében egy általuk szerzett, *Magyar pásztor hangok* című, két fuvolára írt új művet adtak elő.⁵⁵ Huber Károly *Magyar pásztor hangok* címmel népies dalokat, köztük a „Repülj fecském”-et feldolgozó zenekarkíséretes kompozíciót írt Hollósy Kornélia számára. Az énekesnő először 1859. október 23-án adta elő a művet, és a *Hölgyfutár* szerint „a 'Repülj fecském ablakára' alföldi dalt egész szívéből énekelte, közbe-közbe valóban úgy csattogva, mint egy fülemile.”⁵⁶ A kéziratos kottából ismert mű egyik szólamváltatában a dal koloratúrákkal, trillákkal gazdagon ékített énekszólammal szerepel.⁵⁷

52 Az 1867-ben bemutatott *Dózsa Györgyben* a népies dallamok kevésbé jellemzők, s a közvetettebben idesorolható melódiák moll hangnemükkel és népdalszerű zárófordulataikkal új hangot ütnek meg. Ld. Maróthy: i. m., 99–102. A *Dózsa* második felvonásának palotában játszódó első jelenetében a korábbiakhoz hasonló, ereszkedő dúr kvintváltó dallamok szólnak meg, e szakasz azonban nemcsak zenei stílusában sajátos az opera egészében, hanem Somfai László szerint a zene minősége és a kézirat jellegzetességei alapján talán nem is Erkel Ferenc munkája. Somfai László: „Az Erkel-kéziratok problémái”. In: *Az opera történetéből*. Szerk. Szabolcsi Bence–Bartha Dénes. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961 (Zenetudományi tanulmányok IX.), 81–158., ide: 135.

53 *Pannonia. Válogatott Magyar Nóták Gyűjteménye két kézzel játszandó Fortepiánóra*, II. füzet. Szerk. Rothkrepf Gábor. Wien: Mechetti, é. n., No. 4

54 *Budapesti Hírlap* 66. sz. (1853. március 17.), 315–316.

55 *Budapesti Hírlap* 372. sz. (1854. március 18.), 2083.; 375. sz. (március 22., 2103.); *Családi Lapok* 3/6. (1854. márc. 31.), 290.; a *Divatcsarnok* 2/17. (1854. március 25.), 381. szerint két fuvolára négyes kísérettel; és 2/53. (szeptember 25.), 1247.

56 *Hölgyfutár* 10/127. (1859. október 25.), 1040.

57 Huber Károly: *Magyar pásztor hangok*. Kézirat. Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Ms. mus. 1629.

Az 1850-es évek második felében több, elsősorban zongorára írott tétel született, amelyek közös eleme a gyakran furulyára utaló cím, az improvizatív jellegű szolisztikus dallam, rövid motívumok, körbejáró skálamotívumok ismételtetése, a bővített szekundlépés használata, a „kuruc” kvart- vagy kvinthangzat hangjai közötti tremolo, valamint a furulya játékmódjának, díszítéseinek másfajta felidézése.⁵⁸ Amint Dolinszky rámutatott, a Tisza-parti jelenet kislefolyójának kettőse az örülési jelenetek furulyát, fuvolát gyakran szerepeltető hagyományával is összhangban van.⁵⁹ Erkel a fuvolák rubato díszítéseit és a magyar pasztorális toposzra jellemző rubato karaktert komplexebb struktúrában fogalmazta meg; az epizód szerkezete mögött talán a *Csikós* egy furulyás konnotációjú dala, a „Repülj fecsekém” harmóniamenetének reminiszenciája rejlik.⁶⁰

A *Saroltában* a magyar pasztorál mint a népiesség egyik eszköze különböző helyzetekhez, szereplőköz társítva és más-más karakterrel, a lassú, rubato hangvétel mellett gyors tempójú, feszes ritmikájú és táncos epizódként is felhangzik, mindannyiszor a szólóklarinéton. Ebben az operában a különleges hangszerek nem játszanak olyan jelentős szerepet, mint a *Bánk bán*ban. A népi furulyaszót stilizáló fuvolák vagy a tárogatót imitáló angolkürt⁶¹ sem kerül előtérbe. Erkel a *Bánk bán*ba magát a tárogatót is tervezte beemelni,⁶² s valószínű, hogy a műben az angolkürt tekinthető a tárogató megfelelőjének. Míg a ma ismert, a 20. század fordulóján kialakított Schunda-féle tárogató szimplanadás, a korábban használt tárogató az oboához hasonlóan duplanadás hangszer volt,⁶³ a *Magyar Nemzeti Színházi Zsebkönyv* 1841-ben a Nemzeti Színház zenekarának tagjait felsorolva például két tárogatóst említ, akik valójában oboisták lehettek.⁶⁴ 1853-ban Fáy István felhívást tett közzé a tárogatók felkutatására, erre, s különösen az 1859-ben közölt újabb cikkére több hangszer és hangszeres adat érkezett be különböző vidéki településekről.⁶⁵ Suck András nemzeti színházi oboista fel is újított egy tárogatót, s azt a Nemzeti Színház dísztermében 1859. december 8-án bemutatta. E kiválasztott hangszer azonban Gábry György szerint valójában egy korai típusú angolkürt, míg Csörsz Rumen István szerint an-

58 Pl. 1857-ben Doppler Ferenc *Pásztor hangok* című zongoraműve és Mosonyi Mihály *Pusztai élete*, Székely Imre *Idylles Hongroises* sorozatának 19., *Furulyás* című darabja és Mosonyi 1859-es *Magyar Gyermekvilágának A kis furulyása*. Stílusában igen közel áll ezekhez Doppler Ferenc 1845-ben kiadott, *Magyar és gyász zene Bánk-bán című Drámához* című műve.

59 Dolinszky: *Bánk bán. Keletkezés, fogadtatás, revízió*, 378.

60 Riskó Kata: „A Tisza-parti jelenet és az egykorú magyar népies zene”. *Zenatudományi Dolgozatok 2017–2018*, előkészületben, 2019.

61 Tallián Tibor: „Opern dieses größten Meisters der Jetztzeit”. Meyerbeer fogadtatása a korabeli magyar operaszínpadon”. In: *Zenatudományi Dolgozatok 2004–2005*. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2005, 1–60., ide: 45–46.

62 Uott, 46.

63 Brauer-Benke József: „A tárogató története”. *A Békés Megyei Múzeumok Közleményei* 34. (2011), 281–310., ide: 281.

64 *Magyar Nemzeti Színházi Zsebkönyv 1841-dik évre*. Kiadta Gillyén Sándor és Keresztessy Ambrus. Pest, 1841, 4–5.

65 Gábry György: „A tárogató”. *Folia archeologica* 18. (1967), 251–262., ide: 251.; Brauer-Benke: i. m., 293.

golkürtnáddal felszerelt hangszer lehetett.⁶⁶ A tárogató és az angolkürt hasonlósága, az est nem különösebb sikere és az ismert hangszerek nem egységes volta is közrejátszhatott abban, hogy Erkel végül magát a tárogatót nem használta. A *Bánk bán*-ban az angolkürt a cimbalomhoz és a fuvalákhhoz hasonlóan Melindához kötődik, és kiemelt szerepben, archaizáló felhanggal szólal meg a Tisza-parti jelenetben, Melinda „Volt a világon két kis madár” szöveggel kezdődő Romance-ában.

A *Saroltá*ban a klarinét kapott jelentős szerepet. A hangszer a korabeli cigányzenekarok része volt, a Doppler *Ilkájának* első felvonásában többször megszólaló, cigányzenészeket képviselő banda is vonósnégyesből és klarinétból áll, amelyben a klarinét népies egyszerűséggel követi a prím által játszott dallamot. Ugyanakkor a *Bánk bán* különleges hangszereihez hasonlóan ebben is ösztönző hatással lehetnek Erkelre Meyerbeer operáinak az énekszólammal koncertáló hangszerszólói.⁶⁷ Meyerbeer *Dinorah*-jában a mezőkön bolyongó, elborult Dinorah Coentín dudás játékát, a klarinéton megszólaltatott dudaszót meghallva az egyes motívumokra énekével felelgetni kezd, s követi a muzsikust. A *Saroltá*ban a hangszer ehhez hasonlóan a rurális helyszín egyik megtestesítője, és Sarolta No. 9-es áriájában a szopránnal koncertáló klarinétszólót is hallunk.

A *Sarolta* No. 4-es áriája, Gyula egyetlen önálló száma valójában Erkel jóval korábban keletkezett, *Auf einer Ungarhaide* című dalán alapul.⁶⁸ A dal autográf forrásból is ismert, kéziratot másolatát Erkel látta el címmel és az 1845-ös évszámmal. A vers szerzője Johann Nepomuk Vogl, a különböző népek kultúrája iránt érdeklődő, Magyarországon is népszerű osztrák költő, aki a romantika külföldi magyarsággépének, a „puszta”-romantikának a kialakításához is jelentősen hozzájárult.⁶⁹ *Auf einer Ungarhaide* című versét az 1843-ban Pesten kiadott *Neueste Dichtungen* című kötetében publikálta, a három költeményből álló *Haidelieder* első darabjaként.⁷⁰ Erkel dala 1847-ben jelent meg Bécsben egy Vogl által szerkesztett sorozatban.⁷¹

66 Gábry: i. m., 252.; Csörsz Rumen István: „A törökök sípjától a magyar töröksípig”. In: *Identitás és kultúra a török hódoltság korában*. Szerk. Ács Pál és Székely Júlia. Budapest: Balassi, 2012, 338–358., ide: 348.; Brauer-Benke: i. m., 297.

67 Mint Tallián Tibor írja, a *Sarolta* keletkezésének ösztönzői lehettek a magyar színpadon is igen népszerű Meyerbeer vígoperái, a Nemzeti Színházban 1856-ban, illetve 1860-ban bemutatott *Észak csillaga* és *Dinorah*. Tallián Tibor: „Verbunkos épület a tavon”, *Muzsika* 45/9. (2002), 41–45.

68 Somfai: i. m., 125.

69 Fried István: „A puszta-romantika bölcsőjénél (J. N. Vogl versei a magyarokról)”, *Filológiai Közlöny* 26/4. (1980. október–december), 470–479., ide: 473–474.

70 *Neueste Dichtungen von Joh. Nep. Vogl*. Pest: Heckenast Gusztáv, 1843, 42.

71 Major Ervin azt írja, hogy Adolf Hofmeister 1852-ben, Lipcsében kiadott *Handbuch der musikalischen Literatur* című katalógusa szerint (IV. kötet, 311.) a dal 1844–45 között jelent meg először a bécsi Müller cégnél, ugyanakkor megállapítja, hogy ez a kiadványt a budapesti könyvtárakban nem ismerik. Major: i. m., 27. Ezt az adatot Legány Dezső is átveszi. Legány: i. m., 48. Major azonban valószínűleg tévedett, a katalógus 1844 és 1851 közötti műveket regisztrál közelebbi datálás nélkül, és a dal itt található egyetlen adata bizonyára a bécsi H. F. Müller No. 204–209. jelzetű 1847-es kiadása, amelyet Major második kiadásként tüntetett fel. Nem találtam nyomát annak, hogy a dal korábban is megjelent volna. 1847-ben több újság, elsőként a Vogl által szerkesztett *Österreichisches Morgenblatt* 12/52. (1847. május 1.), 208. is beszámol a Liedertafel című kiadvány első füzetéről, amelynek harmadik darabjaként Erkel dala is megjelent.



11. kotta. Erkel Ferenc: az *Auf einer Ungarhaide* bevezetője az 1847-es kiadás alapján

A dal rövid elő- és utójátéka furulyaszót idéző improvizatív dallam, amelyet a *Neue Musikalische Zeitung für Berlin* az újonnan megjelent kottáról beszámolva, a pusztai homok zenei ábrázolásaként kottával is illusztrálva kiemelt⁷² (11. kotta). E zenei gondolattal rokon az 1845. január 4-én bemutatott és mindössze egy előadást megért *Debreceni rüpfők* című népszínmű „Kinek lova nincsen...” kezdetű dalának kísérete. Erkel a dalt Adagio tempójelzésű „Fantasia”-ként komponálta meg. A bevezetőként, valamint a dal sorai között, kürtök kvinthangzata felett megszólaló klarinét dallama improvizatív, jellemzők rá a bővített szekundlépések és a fő hangok között kanyargó skálamenetekből építkező díszítések. A dallamban az *Auf einer Ungarhaide* rövidebb elő- és utójátékának motívumait is felfedezhetjük (1. fakszimile a 162. oldalon). A népszínmű 1845. január 4-i bemutatója és bukása, illetve az *Auf einer Ungarhaide* másolatán szereplő 1845-ös évszám azt sugallja, hogy Erkel a sikertelen színműben szereplő zenei ötletet dolgozta ki egy hasonló tartalmi kontextusban. Szacsvai Kim Katalin arra is rámutatott, hogy a *Debreceni rüpfők* e részletéhez elvében hasonló, Tempo rubato feliratú klarinétszólót találunk az *Erzsébet* No. 9-es Coro ed Ariájában, *Erzsébet nagyáriájában*.⁷³ A bővített szekundus hangsorban, kromatikus fordulatokban mozgó klarinétszólóhoz ugyanakkor a cselekményben nem kapcsolódik pasztorális jelenet.

Az *Auf einer Ungarhaide* vokális szólamán, sőt szövegén csak apróbb változtatások történtek a *Saroltá*ba való beillesztés során. A líraián dalszerű, lassabb tempójú, magyar stílusú áriák az 1840-es évek magyar operáinak is jellegzetes részei. Erkel dalát a szerelmi motívum ellenére pusztazsánere is rokonítja az olyan, magyar tájhoz kötődő áriákkal, mint Doppler *Benyovszkyjának* már említett „Messze várg hű szívem” kezdetű dalstrófája, az *Ilka* „Édes hazám, felsóhajtok” szövegű No. 2-es áriája, vagy a No. 7-es duett kevésbé népies „Menni kelle búcsú nélkül” kezdetű szakasza. A dal eredeti bevezetését Erkel egy dominánsra nyitó első szakasszal kétszeresére bővítette. Egy Erkel Gyula által lejegyzett partitúrában, amely a *Saroltá*ban szereplő változat alapjául szolgálhatott, a No. 4-es számot még fuvola vezeti be.⁷⁴ A végleges változatban a bővített szekundlépéseket is tartalmazó,

72 *Neue Musikalische Zeitung für Berlin* 1/ 25. (1847. június 23.), 212.

73 Szacsvai Kim Katalin: „Erkel egyedül. Az *Erzsébet* néhány talányos szerzői kéziratoldala”, *Magyar Zene* 52/3. (2014. augusztus), 270–315., ide: 296.

74 Horváth: i. m., 44–45.

1. faksimile. Erkel Ferenc: Debreceni rüpők, No. 7, 1–6. ü. OSZK Zeneműtár, Nepsz. 1299.

kanyargó skálamenetek klarinéton hangzanak el, s a szólót a cimbalom és a vonósok egy-egy akkordja kíséri. Gyula dalának Lento malinconico első részét a bevezető klarinétszóló második felének újbóli elhangzása zárja, majd a gyors szakasz és Sarolta, Gyula és Ordító tercettje után Erkel újra visszaidézi, s ezúttal a maggiore hangnemben zárja a klarinétszólót (2. faksimile).

Míg a No. 4 bevezetője a magyar pasztorális toposz legjellemzőbb felidézése, a No. 3 elején a szólóklarinét egyszerű tonika és domináns hármashangzat-felbontásokat ismételtet. A típusra általában jellemző skálameneteket, bővített szekundokat e részletben nem halljuk, a tempó pedig a kevésbé tipikus Allegro. Az egybefüggő No. 1-es és No. 2-es jelenetet keretező kórus szava szerint „Ez Márton juhász furulyája”, amelyet hallva a kar által megtestesített nép levonul a színről, s Ordító és Sarolta No. 3-es kettőse következik. Az első felvonás No. 7-es Finaljának Allegro moderato kezdetén, a vonósok dűvőszerűen hangsúlyozott kvint-burdonja felett a szólóklarinét visszaidézi a No. 3 hangzatfelbontásait. Ahogyan ott a kar a klarinétszóra vonult le a színről, úgy most azzal együtt tér vissza, az általa is énekelt csárdás strófái között pedig újra halljuk a gyors klarinétmotívumokat.

Az első felvonás fináléjában, Sarolta, Gejza és Ordító együttesében Sarolta koloratúráival különböző fafúvósok felelgetnek, inkább líraian, mint komikusan megfestve Sarolta nevetését Gejza érzéseiben. A második felvonás No. 9-es számát, Sarolta verbunkos stílusú áriáját végigkíséri a koncertáló szólóklarinét. A felvonást nyitó, harcba hívó No. 8-as, „Fel magyar, fel szittya vér” kezdetű lelkesítő kórus

Tempo rubato No. 4

96.
64

2. faksimile. Erkel Ferenc: Sarolta, No. 4 Tempo rubato, 1–10. ü. OSZK Zeneműtár, Ms. mus. 360.

után éles váltással hangzik fel a Gyula vitézért aggódó Sarolta c-moll áriája. Tizenhat ütemes, Allegro moderato rubato utasítású hangszeres bevezetőjét a vonósok kitarított akkordjai fölött megszólaló klarinét uralja, amelyhez később angolkürt is csatlakozik (3. faksimile a 164. oldalon). Szűkített akkordokat körülíró, kromatikus futamai rokonok a No. 4 hangszerszólójával, de a szakasz hangvétele sem népies-

nek, sem tágabban véve magyarosnak nem érződik. Nem kíséri a No. 4 bevezetésében jelenlévő cimbalom sem, hanem az oboa és az angolkürt tremolója idézi fel stilizáltan annak játékmódját az ária elején. Az Andante rubato feliratú ária hangszerű, egy-egy motívumot variáló, szabad előadásmódú melizmái a bevezető szerves folytatásai, ugyanakkor új színt is hoznak bele. A szoprán a vele koncertáló szólóklarinet dallamvilágát a magyaros stílus felé tereli. Sarolta kvinthangról felfelé induló kezdőmotívuma és a bővített szekundlépéseket alkalmazó rövid skálamenetek nemcsak általában a verbunkoshoz, hanem a magyar pasztorálhoz is közelítik a zenei anyagot, hogy azután az első formaegység végét lezáró bokázóval a klarinéttal kísért ária végleg megérkezzen a magyar stílushoz.

Sarolta áriája jellegében, sőt motívumaiban is közel áll mind a Tisza-parti jelet szintén klarinétszólóval bevezetett, „Álmodj szelíden, édesdeden” kezdetű áriájához, mind pedig a La Grange áriához. A choriambusok és a lassú dűvőkíséret azonban Sarolta áriájának lassú részében nem jelennek meg. Ahogyan a *Hunyadi*-ban és a *Bánkban* ezeknek az áriáknak a drámaiságát éppen az opera stílusából tekintő népiség fokozta, úgy a *Sarolta* népi alapstílusából a verbunkos klasszikus hangja emeli ki a kedveséért aggódó nő énekét. A bizakodó Allegro a szólóklarinet gyors, domináns- és tonikafunkciókat ütemenként váltogató hangzatfelbontásával indul, amelyekhez a vonósok és a kürtök szinkópáló kvint-burdonja csatlakozik. Ezekkel a nem kifejezetten magyaros, inkább rusztikus eszközökkel az ária az opera népies alaphangjához is visszatér, egyúttal az európai műzenében az örömet gyakran kifejező pasztorális toposzt is felidézi, amely már a *Hunyadi Lászlóban* is a szerelmi boldogság hangja volt.⁷⁵

A sajtó 1861 áprilisában ad hírt arról, hogy Erkel vígoperát ír Czanyuga József *Sarolta* című szövegére. A *Zenészet*i Lapok 1862. január 9-i cikke az első felvonás elkészültéről számol be,⁷⁶ az Erkel Ferenc, Erkel Gyula és egy további, ismeretlen kéz által írt partitúrában a második felvonás végén 1862. február 19-i, a harmadik felvonás végén pedig 1862. március 15-i dátum szerepel. Erkel általában lassú munkatempójából kiindulva Somfai László elképzelhetőnek tartotta, hogy a *Sarolta* kompozíciós munkája valójában az opera megírására vonatkozó konkrét hírek előtt, akár a *Bánk bán* írásával párhuzamosan megkezdődhetett.⁷⁷ A sajtó már a *Hunyadi* bemutatóját követően arról tudósít, hogy Erkel vígoperán dolgozik. Bár nem tudunk konkrét műről, s Barna István szerint nem valószínű, hogy ez a *Sarolta* lett volna, az is elképzelhető, hogy végül más műbe szánt korábbi szakaszok is beke-

75 Orgonaponttal kísért, dudát idéző előkéket is alkalmazó, népies, de nem kifejezetten magyaros szakasz egy változata a No. 12-es Terzettóban anya és fiai találkozását kíséri, jellegzetesebb és hosszabb példái pedig László és Mária kettőseihez kapcsolódnak a No. 14-es duettben, illetve a harmadik felvonás végén, ahol László és Mária esküvőjén, közvetlenül a tragikus fordulat előtt hangzik fel. E jelenetekre utalva a nyitányban és a negyedik felvonás előjátékában is megjelenik. A *Bánk bán*ban ugyanez a toposz szintén a főszereplő szerelmi kettősének része a II. felvonás 9. számában.

76 Legáný: i. m., 78–79.

77 Somfai: i. m., 124–127.

rülhettek a *Saroltába*.⁷⁸ Mindenesetre, ahogyan Véber Gyula megállapította, a *Bánk bán* és a *Sarolta* stílusának magyar jegyei a műfaji különbözőség ellenére közeli rokonságban állnak.⁷⁹ Erre már Bartalus István utalt a bemutatót követően az *Ország Tükrében* publikált cikkében. Bartalus részletesen feltárta a *Sarolta* szövegek könyvének gyengeségeit, Erkel zenéjét azonban csak méltatta, s talán elsősorban a fősodornál pozitívabb ítéletét kívánta megerősíteni azzal, hogy a *Saroltát* a *Hunyadi Lászlóval* és a *Bánk bánnal* egy szintre emelte. Ugyanakkor a *Bánk bán* és a *Sarolta* új, közös jegyeire is utalt: „Sarolta zenéje egy hajszállal sem áll alább Erkel többi műveinél, s ha például Hunyady netalán egy pár dallamot mutat fel, a mely a község vérébe is átszivárgott, másfelől Bánk és Sarolta oly zenei momentumokat hoz színre, a melyek amabban hiányzanak.”⁸⁰ A művek és az egykorú magyar népies zene kapcsolatának vizsgálata alapján a *Bánk bán* és a *Sarolta* a magyar stílus szempontjából a *Hunyadi László* után kezdődő időszak lezárásának tekinthető. Az 1840-es évek magyar zenéjének általános nép felé fordulása bizonyára Erkelre is hatással volt. Az Erkelhez köthető népszínművek is tükrözik a zeneszerző érdeklődését nemcsak az új műfaj, hanem általában a népies zene iránt. Úgy tűnik, tudatosan törekedett arra, hogy stílusának magyarságát kifejezetten népiesnek érzett vonásokkal gazdagítsa történelmi és népi tematikájú operájában egyaránt. Műveiben elsősorban a kor népies zenéjében felszínen lévő rétegek, illetve a magyar múzenében már kedveltté vált népies toposzok fedezhetők fel. Mintát jelenthettek számára a korabeli magyar színpadi művek és más magyar zeneművek, többek között Doppler Ferenc operái, Meyerbeer művei pedig új utat mutathattak a komplexebb kidolgozású vígoperák irányába. Erkel operáiban megfigyelhetjük a magyar népies zenéből merített zenei eszközök fokozatos beemelését, a történelmi nagyopera és a népies vígopera stílusához illeszkedő különböző megfogalmazásait, valamint a zeneszerző törekvését arra, hogy az ismert dallamokat, toposzokat műveinek egyre inkább szerves részévé tegye.

78 Legány a Huber Károllyal közösen szerzett, 1855-ben Kolozsváron bemutatott, ma ismeretlen *Székely leány Pesten* című népszínművel összefüggésben vet fel hasonló lehetőséget. Legány: i. m., 78. Horváth Pál szerint viszont kétséges, hogy e népszínmű zenei anyaga, amelyet mindössze Pongrácz Lajos népi zenekarának, azaz cigányzenekarának kíséretében mutattak be, különösebb szerepet játszhatott volna későbbi operák születésében. Horváth: i. m., 16–18.

79 Véber: i. m., 148.

80 Bartalus: i. m., 226–227., ide: 227.

ABSTRACT

KATA RISKÓ

FOLK-LIKE MUSICAL ELEMENTS IN FERENC ERKEL'S OPERAS

Due to the desire to create a national culture, several new phenomena appeared in the Hungarian music life of the 1840s. Educated people became increasingly interested in folk songs, folk dances and rural life in general. New genres were born, such as the folk play, the national ballroom-dance and the 'csárdás', a new dance that was based on folk dances and referred to peasant life also in its name. In art music, composers often quoted folk genres or folk tunes in their pieces and folk-like melodies and topoi were included in the operas of e.g. Ferenc and Károly Doppler, Károly Thern and Károly Huber, too.

The impact of these purposes can be observed also in the works of Ferenc Erkel written after *Hunyadi László*. Besides participating in the construction of some folk plays from 1844 on, the composer used some Hungarian topoi and folk-like elements in his operas, namely in the second act written by Erkel of the rather occasional opera entitled *Erzsébet* composed together with the Doppler-brothers, *Bánk bán*, and *Sarolta* which can be regarded as the end of a compositional period. Such elements are the characteristic rhythm of the 'csárdás', the 'dúvő' accompaniment typical of folk and Gypsy bands, certain folk song type melodies, a genre quoting the shepherd's flute and the use of certain instruments. While most of them had been present in Hungarian art music in the mid-nineteenth century, the preference for evoking certain descending melody types often with the mark of a fifth-transposition seems to be a special feature of Erkel's Hungarian style. This study focuses on the sources of these folk-like elements, their role in Erkel's works and how the composer elaborated them in the service of dramatic expression.

Kata Riskó (b. 1985), musicologist, ethnomusicologist. She has been working as a researcher at the Folk Music Department of the Institute for Musicology, Hungarian Academy of Sciences since 2012. She studied musicology at the Franz Liszt Academy of Music, Budapest (2003–2008), attended the same institution's Doctoral Programme in Musicology, and defended her PhD dissertation on the problems of the transmission of several instrumental folk dance tunes in 2019. Her research interests include the connection between folk music and art music in the works of e.g. Haydn, Liszt, Erkel, Bartók, historical and comparative study of instrumental folk music, and Gypsy music. She won the Zoltán Kodály scholarship in musicology on three occasions, and the New National Excellence Programme scholarship in 2017.