

ESSZÉ

Dolinszky Miklós

OPUS, DARAB, MŰFAJ, MODELL*

A zenei műalkotás identitásváltozásai és a Klasszikus halála

ÖSSZEFOGLALÁS

A zenei műalkotás fogalmát egy klasszifikációs folyamat hozta létre az improvizatív-memorális kultúrán belül. Eredetileg a zenei opus egy adott műfaj válogatott darabjait foglalta magában, melyeket a szerző kiemelt keletkezésük körülményei közül, mert azokat méltónak találta a jövő ítéletére. Ez a megkülönböztetés alkalmi és időtlen művek között megszűnt, mihelyt a zeneszerzők kénytelenek voltak a piac számára dolgozni és valamennyi darabjukat eladni. A zeneszerzés addig maradt az *ars* körében, ameddig a műalkotás egy műfaji modell nyomán készült. Ezért a műfaj a 19. század során bizonytalan és idejétmúlt fogalomná vált.

Kulcsszavak: opus, műfaj, szerző, életmű, *ars*, zsenielmélet, Klasszikus

Az opus trónfosztása

Hogy az autonóm zenei műalkotás a modern zeneélet alapjává lett, az egy klasszifikációs folyamatnak köszönhető. A modern nyugati zenekultúra a Klasszikus paradigmáján nyugszik. Ez a paradigma olyan mélyen beágyazódott gondolkodásunkba, hogy a legtöbben magától értetődőnek tekintik: a Klasszikusról alkotott elképzelésen alapul az európai előadóművészet és számos zenei intézmény, a zeneoktatástól kezdve a koncertéletig. És minden további nélkül elvégezhető klasszikus zenei tanulmányok anélkül, hogy közben bárki megkérdőjelezné – vagy engedné megkérdőjelezni – a romantikus-modern zenei műalkotás kézenfekvőségét és hegemoniájának létjogosultságát.

* A húszpercnyi terjedelemből korról korra korlátozott, eredetileg német nyelvű habilitációs előadás (ELTE BTK, 2021) kissé bővített, magyar változata. A zenei opus áttekinthetetlen terjedelmű szakirodalmából, a jelen tanulmányban hivatkozottakon túl ajánlható még: Michael Talbot (ed.): *The Musical Work. Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press, 2000; John Butt: „The Seventeenth-century Musical ‘Work’”. In: Tim Carter–John Butt (eds.): *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 27–54.; valamint egy teoretikus alapmű: Roman Ingarden: *Das Musikwerk in Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: De Gruyter, 1962. (Angol kiadása: *The Work of Music and the Problem of its Identity*. London: Palgrave Macmillan, 1986.) – A zenei műfajelmélet lényegesen szerényebb szakirodalmából ld. Carl Dahlhaus: „Was ist eine musikalische Gattung?”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 1.: *Allgemeine Theorie der Musik*, I. Laaber: Laaber-Verlag, 2000, 351. Egy általános műfajelmélettel kapcsolatban ld. Tzvetan Todorov: *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.

Először a New Musicology mozgalma vállalkozott arra, hogy a zenei opust ledöntse a trónjáról, vagy legalábbis relativizálja. Lydia Goehr, egy sokat vitatott, nagy hatású könyv szerzője provokatívan világított rá az opusfogalom történeti-etlen használatára: e megfogalmazás szerint Bachnak nem állt szándékában zene-művek létrehozása.¹ Amint azonban a második kiadás Bevezetésében a könyv által keltett vitákra reflektálva Goehr hangsúlyozza: ő nem azt állította, hogy Bach nem komponált műveket, csupán annyit, hogy nem állt szándékában műveket komponálni.² Mégis, Goehr megfogalmazása kétértelműnek tűnik, mivel két különböző történeti állapot keveredik benne: a későbbi, amelyben a zenei opus immár a zenei gyakorlat fundamentuma, és a korábbi, amelyben az opus nem fejt ki normatív befolyást a gyakorlatra, és nem alkot éles ellentétet az improvizáció fogalmával. Az autonóm zenemű koncepciója akkor is élő és valóságos, ha nem ellenfogalomként működtetik. Nem a poláris szembenállás, hanem az improvizációs gyakorlaton belül zajló klasszifikációs folyamat oldozta el az írásban rögzített zenét a rögzítetlentől, és fordította szembe egymással a kettőt, megnyitva ezzel az utat a zenei műalkotás autonómiája előtt. Példaként említhetem azokat a 16. századi kísérleteket, amelyek arra törekedtek, hogy az improvizált vokálpolfónia kockázatát egyfajta írásos improvizáció révén csökkentsék (contrapunto osservato).³

Műfaj és mű hierarchiája: a modell

Goehr joggal állítja: a modernitás előtti korokban nem komponáltak „műveket”, hanem csakis motettákat, szonátákat, concertókat stb. Ehhez képest különös, hogy könyvéből hiányzik bármiféle szisztematikus műfajfogalom. Annál különösebb ez, mivel a 18. század komponistái műveiket a hétköznapi nyelvben jellemzően műfajuk nevével azonosították. És ameddig a műfaj hierarchikusan az individuális mű fölé van rendelve, addig a kompozíciós folyamatban a modell szerepét játssza. Innen nézve az individuális műalkotás nem más, mint a modell megvalósításához kínált minta. Például egy Bach-toccatá innen nézve nem egy sub specie aeternitatis műalkotás, hanem az önmagában kimondhatatlan toccatamodell egy lehetséges megvalósítása, szerencsés esetben egyszersmind megváltoztatása.

1 Lydia Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992.

2 Oxford: Clarendon Press, 2007, XIII.; ld. Gavin Steingo: „The Musical Work Reconsidered, In Hind-sight”, *Current Musicology* 97. (Spring 2014), 81–112., ide: 95.; ld. még ugyane kérdéshez David Hunter: „Lydia Goehr: The Imaginary Museum of Musical Works”. *Fontes Artes Musicae* 41/1. (January–March 1994), 136–138. (137.); Harry White: „If it’s Baroque, Don’t Fix it’. Reflexions on Lydia Goehr’s ‘Work-Concept’ and the Historical Integrity of Musical Composition”, *Acta Musicologica* 69/1. (January–June 1997), 94–104., ide: 96.; Willem Erauw: „Canon Formation. Some More Reflections on Lydia Goehr’s *The Imaginary Museum of Musical Works*”. *Acta Musicologica* 70/2. (July–December 1998), 109–115., ide: 110. Bach és az opus kapcsolatának kérdéséhez – függetlenül Goehr könyvétől – ld. még Fazekas Gergely: *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018, 23–40.

3 Vicentino: *Lantica musica ridotta alla moderna prattica*. Vol. IV, Cap. 23. Roma: Barre, 1555, 80.; Banchieri: *Cartella musicale*. Venezia: Vincenti, 1614³, 231.; ld. még Dolinszky Miklós: *Jelképtől jelig. A kreativitás elvesztése a modern Nyugat zenei gyakorlatában*. Budapest: Typotex, 2019, 37–42.

A 19. század előtt a zenemű saját műfajának példaszerű képviselője. S ameddig a műfaj és mű közötti hierarchia fönny marad, a zene az *ars* körén belül marad. A zsenielmélet korát megelőzően a szerző nem kitalál, hanem csupán tradicionálisan már adott szintaktikus elemek alkalmazásával válaszol a pillanatnyi követelményekre. A mindenkori jelenhez csupán a végeredmény tartozik; a művészet anyagát magát a premodernitás időtlennek tekintette.

A zeneszerző neve az 1800 előtti publikációkon sokkal súlytalanabban jelenik meg, mint később, semmiképp sem úgy, mint amelynek viselője a műnek jogi értelemben is tulajdonosa. Bár a szponzorok nevének a nyomtatott címlapokon a lehető legföltűnőbbnek kellett lennie, nem ez az oka annak, hogy a zeneszerző neve szerényebb hangsúllyal jelent meg műveinek címlapján, hanem inkább az, hogy a mű bármennyire eredeti volt is, úgy tekintettek rá, mint ami egy közös kultúrkinccs alapanyagából készült. A szerzői jogot ugyan papíron már a francia forradalom idején megalkották, de a gyakorlatban a 19. század közepén lépett csak működésbe, akkor, amikor az opus már nem egy közös zenei nyelvben, hanem önmagában alapozta meg magát, és nyelvét önmaga hozta létre. A szerzői jog gyakorlati alkalmazása és a zenei köznyelv eltűnése, valamint az opus individualizálódása és eldologiasodása között szoros a kapcsolat.

Az időszerű és az időtlen

A modernitás előtti évszázadokban a zenemű egyidejűleg két világban állt: először is a külső világban, társadalmi funkciókhoz tapadva, másodszor egy virtuális térben, amelyben a mű keletkezésének valamennyi körülményétől eloldozódott. Ez a Janus-arc tükröződik a premodernitás zeneműveinek hierarchiájában is. A nyomtatott zene normává válása lehetővé tette a megkülönböztetést példaszerű és alkalmi művek között, és ennek kapcsán egy hierarchia föllállítását. Például a meglepő tény, hogy Corelli egész élete során mindössze hat opust jelentetett meg, erősen valószínűvé teszi, hogy nyomtatott műveinek korpusza nem fűdi le összes művét. Föltűnő, hogy a hat opus úgy van megtervezve, hogy – a triószonátát leszámítva – minden egyes műfajt egyetlen kötet képvisel. A négy triószonáta-kötet pedig a sonata da chiesa és a sonata da camera altípusai révén szimmetrikusan két egyenlő részre oszlik. Ez a nyilvánvalóan megtervezett rend egész bizonyosan nem az egyes kötetek, még kevésbé az egyes művek keletkezéstörténetét követi. Ellenkezőleg: joggal föltételezzük, hogy az opusszámolás egy hierarchia szolgálatában áll, és hogy a számmal ellátott opusok az adott műfajhoz készültek mintákat, vagyis a műfaji modell példaszerű, utánzásra érdemes megvalósításait, a szerző összes létező művének jobbik hányadát foglalta magában – azokat a válogatott darabokat, melyek méltónak bizonyultak arra, hogy az utókor is megismerje és csodálja azokat. Bizonyítékként Corelli jó néhány kéziratban maradt műve említendő, melyeket csak a 20. században fedeztek föl. Még jellemzőbb Vivaldi esete. A tizenkét nyomtatott opusszal kéziratban maradt művek áttekinthetetlen tömege áll szemben, melyeket szerzőjük valószínűleg csupán alkalmi műveknek tartott. (A föltevést, mely szerint a tizenkettes szám itt teljességszimbólum, megerősíti a filológia újabb

fölfedezése a tizenharmadik, Vivaldinak tulajdonított opus – az *Il pastor fido*-szonáták – hitelességének tarthatatlanságáról.)⁴ Händel esete hasonló. Itt a nyomtatott kötetek túlnyomó többsége párokat alkot: az Op. 2 és 5 triószonátákat; az Op. 3 és 6 concerto grossókat; az Op. 4 és 7 orgonaversenyeket tartalmaz.

Figyelemre méltó, hogy operák sem Händel, sem más kortárs zeneszerző esetében nem kaptak opusszámot. Az opera messzemenőig szórakoztató műfajnak számított, amely az örökkévalóságra nem tarthatott igényt. Az „opera” megjelölés egyébként sem a műfaj opuskarakterére utal, csupán azt hangsúlyozza, hogy az operát több önálló darabból állították össze. Az operapartitúra ez esetben csupán az előadás – többnyire egy bizonyos előadás – forgatókönyvéként, nem pedig egy zárt és befejezett műobjektumként funkcionál, és semmi többet nem tartalmaz, mint a mű hangzó alakját, de egyáltalán nem tartozik a zene metafizikai dimenziójához. (Az opera zenedrámává válását Richard Wagnernél pontosan az a szándék motiválta, hogy az előadási kultúrába tartozó operaműfaj egyszer s mindenkorra rögzített kottaszöveggel rendelkező autonóm műalkotássá emelkedjen.)⁵

Az egyházi művek opuskaraktere ugyanilyen problematikus. A 19. század előtt az egyházi művek rendszerint nem viselnek opusszámot. A magyarázat abban keresendő, hogy egy egyházi mű mindenekelőtt saját szövegének kiterjesztése, ezért éles ellentétben áll a művészi autonómia modernista eszméjével. A liturgikus zene nem szakadt le eredeti funkciójáról, s ezzel számára az autonómia lehetősége nem született meg. Ennek jegyében egyházi művek csak akkor viselhetnek opusszámot, ha – az opus eredeti jelentésével összhangban – gyűjteményről van szó; olyan esetekben tehát, amikor az opus nem előadási, hanem csupán publikációs formaként funkcionál, mint például Heinrich Schütz gyűjteményes kötetei esetében. És mivel a zene kevésbé kézíratos, mint inkább nyomtatott alakjában válik le demonstratívan a környezetéről és keletkezésének körülményeiről, érthető, hogy az opusszámolás a nyomtatott gyűjteményekre szorítkozik. Az opus megjelölésnek a publikációs formára való korlátozása azonban azzal jár, hogy a premodernitásban különbség mutatkozik mű és darab között. Ami végül hangzóvá lesz, az mindig csakis a darab, ami annyit tesz: az opus egy darabja. A darab megjelölés, melyet ma magától értetődően használunk zeneművekre, eredetileg egyfajta töredékességre utalt tehát.

Az opus tehát eredendően darabok gyűjteménye, akár két, három, hat vagy annál is több darabot fog össze. Az opusfogalom csak a 19. századtól fogva kezd

4 A sorozatnak annyi köze mégis van Vivaldihoz, hogy Chédeville hat témát a velencei mester concertóiból kölcsönzött. Ld. Philippe Lescat: „Il Pastor Fido, une oeuvre de Nicolas Chédeville”, *Informazioni e studi vivaldiani* 11. (1990), 5–10.; valamint uő: „Vivaldi. Vero e falso”. Antonio Fanna, Michael Talbot (eds.): *Quaderni vivaldiani* 7. Florence: Olschki, 1992, 109–125.; ld. továbbá a szonáták legújabb urtext kiadását: Nicolas Chédeville: *Il pastor fido*. Zugeschrieben / attributed to Antonio Vivaldi. Hrsg. /ed. Federico Maria Sardelli. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2005.

5 Carl Dahlhaus: „Gesamtkunstwerk und Wagner-Ausgabe”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 7.: *19. Jahrhundert IV: Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*. Hrsg. Hermann Danuser. Laaber Verlag, 2004, 405–412.

individualizálódni. Ennek a folyamatnak során eltűnik a publikációs és az előadási forma különbsége. Mindenesetre ez a változás is műfajfüggőnek mutatkozik: például Beethoven zongoraszonátáiban az individuális opus a kollektív opust már 1804–1805 tájától (az *Appassionatától*) kezdve kiszorítja, míg ugyanez a folyamat Beethoven vonósnégyes-termésének csupán az utolsó öt darabjában zárul le.

A jövőorientált és az alkalmi – az időtlen és az időszerű – művek hierarchiája tükröződik a kései 18. század nyilvános koncertéletében is. Számos nyomtatott programon, például Joseph Haydn londoni koncertprogramjain csakis azon művek mellett tüntették föl a szerző nevét, amelyeket „klasszikusnak” tekintettek. Virtuóz és tetszetős, ámde jelentéktelen alkalmi művek szerzői többnyire nem szerepeltek a műsorban. E művek címe mellett előadóik nevét tüntették föl.⁶

Mindez azonban megváltozott, mihelyt a zeneélet rezidenciális keretei a 19. század elején meggyöngyültek, és a komponisták elkezdtek a piac számára dolgozni. Formális értelemben az alkotó ekkor már árutermelő és jogtulajdonos. Ekkor vette kezdetét a zenében a tömegtermelés kora: a jövőorientált és az időhöz kötött művek hierarchiájának eltűnése hozzájárult ahhoz, hogy az opus áruvá lett. A klaszszikus zenemű zártsága és áruvá válása csupán egyazon jelenség két oldala. A komponista innentől kezdve rákényszerült, hogy minden egyes művét nyilvánosságra hozza. Viszont 1750 előtt a komponistától még elvárták, hogy megnevezze műve nyilvánosságra hozatalának okát. A nagyobb mű partitúrájának kiadása többnyire a bemutató előadás emlékművének számított. Ezek a publikációk csupán egyetlen előadás anyagát képviselték, semmiképp sem egy eredeti kontextusából kiszakított, végleges és érinthetetlen kottaszöveget.⁷

Élet és életmű

A mű és darab közötti megkülönböztetéssel eltűnt a mű és az életmű közötti szakadék is. Amint korábban már föltártuk: az életmű köre a premodernitásban szűkebb volt, mint az egyes művek számszerű összege. Az egyik oldalon az *ars* az egyes műveken végzett munkák világos elkülönítését követelte. A munka elejét és végét egyértelműen meg lehetett határozni, ahogyan egy kézműves tárgyon végzett munka ideje is világosan behatárolható. Csak a 19. századtól kezdve vált a műalkotás szellemi genezise és anyagi értelemben vett befejezése közötti kapcsolat átláthatatlanná. Példaként megint csak a wagneri zenedráma kínálkozik, mivel e művek esetében genezis és megvalósulás között gyakorta évtizedek teltek el. Thomas Mann-nak igaza volt, amikor kijelentette: Wagner életművének nincsen kronológiája.⁸ Ez pedig elhozta a műalkotás és az élet összekeveredését: míg az egyik oldalon az önmagába forduló műalkotás hermetikusan elzárta magát a külvilágtól, addig a másikon ugyanez a mű föltáruul szerzőjének privát élete előtt, és

6 H. C. Robbins Landon: *Haydn. Chronicle and Works, III: Haydn in England 1791–1795*. Bloomington: Indiana University Press, 1976, 75., 76., 148., 159–161, 249., 255. stb.

7 Goehr: *The Imaginary Museum of Musical Works*, 197–203.

8 Thomas Mann: *Richard Wagner szenvedése és nagysága*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest: Európa, 1983, 39.

magába fogadja annak egyes mozzanatait. Hogy Wagner saját gyermekeit zenedrámainak különböző szereplőiről nevezte el, az több mint pusztán játék. Arról vall, hogy a komponista maga is saját művének színpadán ágál.

A műfaj hanyatlása és a műfaj nélküli zene

Melyek voltak azok a föltételek, amelyek a romantikus-modern műalkotás egyeduralma előtt ajtót nyitottak? Az első ilyen föltétel a bécsi klasszika univerzális – nemzetek fölötti – zenei nyelvének, illetve magának a zene nyelvi jellegének lerombolása. Elvégre a modern opusfogalom csakis akkor kanonizálódhatott, és válhatott a zene „második természetévé”, ha egy előzetesen adott nyelvi készletből többé már nem meríthetett. A műalkotás itt már nem számít többé egy modell tetstet öltésének. Ehelyett maga válik modellé.

A második föltétel a műfaj modellszerepének szétesése. A romantika esztétikájának létrejötté, mely a zenét egy titkos, csak beavatottak számára megérthető nyelvnek tekintette, szintén elképzelhetetlen lett volna a korábbi műfajfogalom szétesése híján. Modellfunkciójában megsemmisítve a műfaj a 19. és a 20. században bizonytalan kategóriává lett, mely a nevét gyakran csak vonakodva és utólag kölcsönözte a műveknek. Beszédesekek Berlioz műfaji megjelölései. Például a programatikus *Harold Itáliában* romantikus hibrid, egy szimfonikus költeménybe oltott versenymű, melyet szerzője történetesen szimfóniának keresztelt; a *Faust elkárhozásában*, melyet szerzője „drámai legendának” nevezett, valójában keveredik az opera és az oratórium, míg a *Lelio avagy visszatérés az életbe*, melyet „mélologue” címmel mutattak be, a mű revízióját követően pedig szerzőjétől a „lírikus melodráma” nevet kapta, valójában egy új műfaj egyetlen képviselője. Maga a hagyományos műfajfogalom, amely a premodernitásban gyakorlatilag minden írott és íratlan zenei aktivitás forrása volt, elavulttá vált, és jószerivel használaton kívül került.

A műfajok keveredése és a műfaji identitás gyöngülése csupán egyik jele a 19. század alapvető törekvésének a műfaj nélküli zenére. Erre a legjobb példa Liszt kései műveinek csoportja. Olyan szakrális művek, mint például az *Ossa arida*, vagy olyan zongoradarabok, mint a *Schlaflos!*, az *Unstern!* és a *Nuages gris*, megközelíthetetlenek bármiféle műfaji hagyomány felől; modell nélkül, csakis önnön anyagukból, organikusan formálódnak. Csak zene, semmi más – Lisztnek a hangszín és az előadó-együttes iránti fokozódó közönyével függ össze művei változatainak kirívóan magas száma is.⁹ A multiplicitás, amely korábban a modellbe sűrűsödött lehetséges változatokban volt tetten érhető, Liszt kezén ténylegesen megkomponált változatok egyidejűségévé változik. Ez azt is jelenti, hogy a műfaj nélküli zene ideájához a tulajdonságok nélküli zene ideája társul. Ez az idea szoros kap-

⁹ A legszélsőségesebb eset a *Három Petrarca-szonett* sorozata, mely párhuzamosan létezik szólószingora- és dalváltozatban, de a példák tömegéből említhetők a *Via crucis* vokális és tisztán hangszeres verziói, vagy az öt változatban élő *Angelus!* is. Lényeges, hogy a korábbi változatokat Liszt sosem érvénytelenítette, vagyis – szembemenve korának normáival – egyazon mű koncepciójához több párhuzamos kottaszöveget rendelt.

csolatban áll Liszt egyházzenei reformtörekvéseivel is, melynek során a *Zukunftsmusik* az egyházi és a világi zenét egyfajta metavallás jegyében közös nevezőre hozta. A műfaji hagyományok és vele a modellszerű komponálás tudatos kiiktatása, a műfaji önazonosság hiánya egyike lehetett az okoknak, amelyek miatt számos kései egyházi műve Liszt életében nem jelenhetett meg.

A 21. században már biztonsággal kijelenthető: a nyugati magaskultúra a Klasszikus paradigmája alapján már nem hagyományozható tovább. A zene területén is ki kell szabadítani gondolkodásunkat e paradigma szorításából. Ez mindenképp előtti a felvilágosodás korából örökölt ellentétpárok föloldását jelenti, mint például előadó–befogadó, mű–improvizáció, könnyű zene–komoly zene, elmélet–gyakorlat. E polarítások föloldásával eltűnik a klasszikus zene egyetemességéről, magasabb rendűségéről, szövegének érinthetlenségéről és mindenképp az opus időfelettségéről szóló elképzelés. A légüres térben létező, klasszikus opus gondolata éles ellentétben áll a pillanatban élő és a pillanat sosem ismétlődő hatására válaszoló zene tradicionális létmódjával.¹⁰ A klasszikus műalkotás koncepciója a 18. századi zseniesztétika terméke, és a felvilágosodás eszméjének mai kihunyásával sok jel mutat arra, hogy történeti feladatát már elvégezte.

IRODALOMJEGYZÉK

- Banchieri, Adriano: *Cartella musicale*. Venezia: Vincenti, 1614³, 231.
- Blum, Stephen: „Recognizing Improvisation”. Susan Hallum–Ian Cross–Michael Thaut (eds.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 2009, 27–45.
- Butt, John: „The Seventeenth-century Musical ‘Work’”. In: Tim Carter–John Butt (eds.): *The Cambridge History of Seventeenth Century Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005, 27–54. DOI: 10.1017/CHOL9780521792738.003
- Chédeville, Nicolas: *Il pastor fido*. Zugeschrieben / attributed to Antonio Vivaldi. Hrsg./ed. Federico Maria Sardelli. Kassel [etc.]: Bärenreiter, 2005.
- Dahlhaus, Carl: „Was ist eine musikalische Gattung?”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 1.: *Allgemeine Theorie der Musik*, I. Laaber: Laaber-Verlag, 2000, 349–358.
- Dahlhaus, Carl: „Gesamtkunstwerk und Wagner-Ausgabe”. In: uő: *Gesammelte Schriften*, 7: *19. Jahrhundert IV: Richard Wagner – Texte zum Musiktheater*. Hrsg. Hermann Danuser. Laaber Verlag, 2004, 405–412.
- Dolinszky Miklós: *Jelképtől jelíg. A kreativitás elvesztése a modern Nyugat zenei gyakorlatában*. Budapest: Typotex, 2019.

¹⁰ A zene e tradicionális életmódját az újabb etnográfiai szakirodalom a *responsiveness* megjelöléssel írja le. Innen nézve az improvizáció fogalmában rejlő kiszámíthatatlanság a folyvást változó környezetre adott válasz megismételhetetlenségéből fakad. Ld. Stephen Blum: „Recognizing Improvisation.” In: Susan Hallum, Ian Cross, Michael Thaut (eds.): *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford [etc.]: Oxford University Press, 2009, 27–45., ide: 29., 38.

- Erauw, Willem: „Canon Formation. Some More Reflections on Lydia Goehr’s *The Imaginary Museum of Musical Works*”. *Acta Musicologica* 70/2. (July–December 1998), 109–115. DOI: 10.2307/932705
- Fazekas Gergely: *J. S. Bach és a zenei forma két kultúrája*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2018.
- Goehr, Lydia: *The Imaginary Museum of Musical Works. An Essay in the Philosophy of Music*. Oxford: Clarendon Press, 1992. Bővített kiadás: Oxford: Clarendon Press, 2007. DOI: 10.1093/oso/9780195324785.001.0001
- Hunter, David: „Lydia Goehr: The Imaginary Museum of Musical Works”. *Fontes Artes Musicae* 41/1. (January–March 1994), 136–138.
- Ingarden, Roman: *Das Musikwerk in Untersuchungen zur Ontologie der Kunst*. Tübingen: De Gruyter, 1962. Angol kiadása: *The Work of Music and the Problem of its Identity*. London: Palgrave Macmillan, 1986.
- Landon, H. C. Robbins: *Haydn. Chronicle and Works, III.: Haydn in England 1791–1795*. Bloomington: Indiana University Press, 1976.
- Lescat, Philippe: „Il Pastor Fido, une oeuvre de Nicolas Chédeville”, *Informazioni e studi vivaldiani* 11. (1990), 5–10.; továbbá in: *Vivaldi. Vero e falso*. Antonio Fanna–Michael Talbot (eds). Florence: Olsch, 1992 (Quaderni vivaldiani, 7.), 109–125.
- Mann, Thomas: *Richard Wagner szenvedése és nagysága*. Ford. Szöllősy Klára. Budapest: Európa, 1983.
- Steingo, Gavin: „The Musical Work Reconsidered, in Hindsight”, *Current Musicology* 97. (Spring 2014), 81–112.
- Talbot, Michael (ed.): *The Musical Work. Reality or Invention?* Liverpool: Liverpool University Press, 2000. DOI: 10.5949/UPO9781846313615
- Todorov, Tzvetan: *Les genres du discours*. Paris: Seuil, 1978.
- Vicentino, Nicola: *L’antica musica ridotta alla moderna prattica*. Vol. IV, Cap. 23. Roma: Barre, 1555.
- White, Harry: „‘If it’s Baroque, Don’t Fix it’. Reflexions on Lydia Goehr’s ‘Work-Concept’ and the Historical Integrity of Musical Composition”, *Acta Musicologica* 69/1. (January–June 1997), 94–104. DOI: 10.2307/932803

ABSTRACT

MIKLÓS DOLINSZKY

OPUS, PIECE, GENRE, MODEL

Identity Changes of the Musical Work, and the Death of the Classical Paradigm

The concept of the musical artwork was born due to a classification process within memory-based culture. Originally, the musical opus was a collection made by the composer from works which he separated from the circumstances of their conception and primary use, and which he considered as timeless, independent works of art, worthy of the judgement of the future. The skill of composition remained a craft (*ars*) for as long as composition persisted as a realisation of its model (genre). During the 19th century, however, the genre as a concept became uncertain and old-fashioned, as verified by several works of Berlioz and Liszt. The hierarchy between the collected works and the rest was destroyed: the composer had to work for the market and sell each of his compositions.

Miklós Dolinszky (1962) musicologist, essayist graduated from the Liszt Ferenc Academy of Music in 1989. *Education*: ELTE Department of Aesthetics (1993–1999); Liszt Ferenc Academy of Music, Department of Musicology (1998–2002); Pécs University of Sciences, Faculty of Arts (2002–2007); Liszt Ferenc Academy of Music Doctoral School (2009–10); ELTE Faculty of Humanities, Department of Music and Art Communication (2010–22); Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim (2011); Liszt Ferenc Academy of Music Kodály Institute (from 2022 on). *Research*: Institute for Musicology Budapest (1999–2010). *Publications*: 5 books, c. 150 articles and essays in Hungarian, German, English and French; c. 80 lectures; 18 volumes of urtext editions, including the first edition of Erkel's *Bánk bán*. *Improvisation courses*: Marie Ward Art Music Grammar School, Budapest (2019); Liszt Ferenc Music Academy Kodály Institute (2023); Pécs University of Sciences, Faculty of Arts Doctoral School (2023); Budapest Music Center (2023–24); Liszt Ferenc Music Academy Doctoral School (2024).