

Magyar
ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT
LXII. évfolyam, 4. szám · 2024. november

Szerkesztő / Editor:

Péteri Judit

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

A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság lapja • Felelős kiadó: a Társaság elnöke • Levelezési cím: Magyar Zene, Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1014 Budapest, Táncsics Mihály utca 7. E-mail: magyarzene@hotmail.hu • A folyóirat online elérhető a <https://mzzt.hu/hu/magyar-zene> oldalon. Kéziratot nem őrzünk meg, és csak felbélyegzett válaszborítékkal küldünk vissza • Külföldön előfizetésben terjeszti a Batthyány Kultur-Press kft., telefon/telefax (+36 1) 201 88 91, (+36 1) 212 53 03; e-mail: batthyany@kultur-press.hu • Előfizethető a terjesztőktől kért postautalványon. Előfizetési díj egy évre 3200 forint. Egyes szám ára 800 forint • Megjelenik évente négy-szer • Tördelés: Demeter Gitta • Címlapterv: Fodor Attila • Nyomtatta az Argumentum Könyv- és Folyóiratkiadó kft. Budapesten • ISSN 0025-0384

TARTALOM – CONTENTS

TANULMÁNY – ARTICLES

- 365 BELINSZKY ANNA
 „Egy egész töredékei”
Elisabeth von Herzogenberg Johannes Brahmsnak írt levelei
- 379 ‘Scraps of the Whole’
Elisabeth von Herzogenberg’s Letters to Johannes Brahms (Abstract)
- 380 BÜKY VIRÁG
 „Azon a nyáron komponálta a Táncszvitet”
Bartók Béla és Pásztory Ditta házasságkötésének 100. évfordulójára
- 394 ‘That Summer He Composed the Dance Suite’
On the 100th Anniversary of Bartók’s Marriage to Ditta Pásztory (Abstract)
- 395 VIKÁRIUS LÁSZLÓ
 Bartók *Brácsaversenye*: az önkéntes száműzetés néma „hattyúdala”
- 414 Bartók’s *Viola Concerto*: The Silent ‘Swansong’ of His Voluntary Exile
 (Abstract)
- 415 PAPP ÁGNES
 Szabolcsi Bence és a Balassi-strófa dallamai
Eredet- és értelmezéskérdések egykor és ma
- 435 Bence Szabolcsi and the Melodies of the Balassi Stanza
Issues of Origin and Interpretation, Past and Present (Abstract)
- 436 ORBÁN JOLÁN
 Vendégbarátság, ellenségesség, vendégszeretetgyűlölet
Eötvös Péter: Sleepless (2021)
- 465 Hospitality, Hostility, Hostipitality
Péter Eötvös: Sleepless (2021) (Abstract)
- 466 Kroó György-díj 2024
- 470 Szerzőink
- 471 A 2024. évi, LXII. évfolyam tartalomjegyzéke
- 475 Contents (Abstracts) of Volume LXII, 2024

A LAP MEGJELENÉSÉT TÁMOGATTA:



Nemzeti
Kulturális
Alap

MTA MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA

TANULMÁNY

Belinszky Anna „EGY EGÉSZ TÖREDÉKEI”*

Elisabeth von Herzogenberg Johannes Brahmsnak írt levelei

ÖSSZEFOGLALÁS

A tanulmány Johannes Brahms és Elisabeth von Herzogenberg levélváltását középpontba állítva mutatja be kapcsolatukat, feltárva az üzenetváltásaikban meghatározó hangsúlyal szereplő zenei és zenén túli kérdéseket. Elisabeth von Herzogenberg tehetséges előadóművész, éleslátású kritikus, Lipcse és Berlin zeneéletének meghatározó szereplője, fontos kapcsolatokkal bíró szervezőegyenysége volt, aki 1876-tól egészen 1892-ig, korai haláláig, rendszeresen váltott Brahmszal leveleket. A zeneszerző – akár a publikálásuk előtt – számos művét elküldte neki, ő pedig nemcsak zenei szempontból kommentálta ezeket, de különleges érzékenységgel osztotta meg a hozzájuk kapcsolódó személyes benyomásait. A szövegek olvasása, a bennük megfogalmazott kérdések és értelmezési lehetőségek a zenéről való párbeszéd fontosságára világítanak rá – a zeneszerző és a befogadó életében.

Kulcsszavak: Johannes Brahms, Elisabeth von Herzogenberg, levelezés, recepció, személyes jelentésrétegek

Johannes Brahms 1885. augusztus 29-én Müzzuschlagból adta hírül Elisabeth von Herzogenbergnek, hogy hamarosan elküldi neki a 4. szimfóniáját.¹ Elisabeth a kéziratot partitúrát tanulmányozva átfogó kritikával válaszolt a zeneszerzőnek, elképzelve a zenekari hangzást és azt az élményt, amelyet majd az élő előadás adhat. A darab későbbi recepciójában is kulcsfontosságú kérdéseket érintett, amikor arról a határról elmélkedett, amely a mű hallás után is érthető, valamint csak a partitúra vizsgálatával megismerhető tulajdonságai, értékei között feszül.² Csak 1886 februárjában hallotta először koncerten a szimfóniát, amely ekkor különleges erővel hatott rá. Édesapját gyászolta, és rendkívül kifejezően fogalmazta meg, hogyan hozott számára a gyászból való felszabadulást és megnyugvást a zene, és melyek voltak azok a pillanatai, amelyek a leginkább megérintették.³

* A tanulmány a Kulturális és Innovációs Minisztérium ÚNKP-23-4 kódszámú Új Nemzeti Kiválóság Programjának a Nemzeti Kutatási, Fejlesztési és Innovációs Alapból finanszírozott szakmai támogatásával készült.

1 Brahms levele Elisabeth von Herzogenbergnek (1885. augusztus 29.). *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, II. Hrsg. Max Kalbeck. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1907, 73. (a továbbiakban: *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel*).

2 Walter Frisch: „Brahms and the Herzogenbergs”, *American Brahms Society Newsletter* IV/1. (1986), 2.

3 Elisabeth több levelében is foglalkozik a 4. szimfóniával: *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel*, II., 74–104.

A Brahms műveivel foglalkozó szakirodalomban régóta nagy szerep jut a zeneszerző közeli barátaitól származó értékeléseknek. A kutatásban egyre nagyobb figyelem irányul arra a közvetlenebb, bizalmasabb kontextusra is, amelyben a dalok, kamaraművek, zongoradarabok többsége született.⁴ A komponista baráti körének tagjai általában maguk is professzionális zenészek, de legalábbis amatőr muzikusok voltak. A zongoraművész Clara Schumann, a hegedűművész Joachim József, az énekes Julius Stockhausen és a karmester Hermann Levi mellett a Brahmsról szóló irodalomban gyakran találkozhatunk a zeneszerzőként és tanárként is aktív Julius Otto Grimm-mel és Heinrich von Herzogenberggel, az énekesként nemzetközi karriert befutó Georg Henschellel, Amalie Joachimmal és Hermine Spiessel, illetve több olyan tehetséges előadóművésznővel is, mint Elisabeth von Herzogenberg, Emma Engemann, Bertha Faber vagy Ottilie Ebner, akik leginkább privát zenei összejöveteleken léptek csak közönség elé. Brahms nem-zenész barátai közül a költő Klaus Groth és Joseph Viktor Widmann, a természettudós Theodor Wilhelm Engemann, valamint a sebész Theodor Billroth kerülnek többször reflektorfénybe.

A zeneélet privát színtereinek vizsgálata jelentősen hozzájárul ahhoz, hogy megismerjük azt a világot, amelyben Brahms művei születtek, és amelyben előadták, megszólaltatták őket.⁵ A zeneszerző baráti körében zajló összejövetelek részletei azonban csak korlátozottan rekonstruálhatók, általában csak egy-egy ismertebb zeneszerző, előadóművész vagy a kánonban főszerepet játszó művek kapcsán követhetők nyomon.⁶ A fentebb említett kortársak többsége a Brahms-szakirodalom túlnyomó részében legfeljebb csak mellékszereplőként, egy-egy mű dedikáltjaként, előadójaként, kritikusaként tűnik fel. Közéjük tartozik Elisabeth von Herzogenberg is, aki 1876-tól egészen 1892-ig, korai haláláig rendszeresen levelezett Brahmszal. Minderről az a két kötet tanúskodik, amelyeket Max Kalbeck 1907-ben a Brahms-levelezéskötetek I. és II. részeként adott közre. Egymás mellett szerepelnek bennük a Herzogenberg-házaspár, Elisabeth és Heinrich Brahmszal való üzenetváltásai – a gyűjtemény gazdagságában a zeneszerző Joachim Józseffel és Clara Schumann-nal való levelezésével vetekszik.⁷ A Kalbeck által közreadott levelek a kapcsolat gazdag forrásanyagául szolgálnak, a levelek közti időbeli kihagyások, a bennük elvarratlanul maradt szálak vagy belőlük csak töredékesen kibontakozó események ugyanakkor azt is jelzik, hogy több levél elveszhetett, továbbá Kalbeck egyes dokumentumokat feltehetőleg cenzúrázott, és kihagyott a közlésből.⁸

4 Ld. pl. Paul Berry 2014-ben megjelent monográfiáját, amelynek esettanulmányai rendkívül sokszínűen példázzák, hogyan segítheti Brahms és a hozzá közel állók zenei és személyes párbeszédének megismerése egy zenemű lehetséges jelentésrétegeinek feltárását. Paul Berry: *Brahms Among Friends. Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*. New York: Oxford University Press, 2014.

5 Michael Musgrave: „Foreword. A different Brahms? New perspectives on his output”. In: *Brahms in the Home and the Concert Hall. Between Private and Public Performance*. Ed. Katy Hamilton–Natasha Loges. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, xxiii.

6 Katy Hamilton–Natasha Loges: „Brahms in the home. An introduction”. In: *Brahms in the Home and the Concert Hall*, 1.

7 Frisch: *Brahms and the Herzogenbergs*, 1.

8 Antje Ruhbaum: *Elisabeth von Herzogenberg. Salon – Mäzenatentum – Musikförderung*. Kenzingen: Centaurus Verlag, 2009, 185.

Brahms és a Herzogenberg házaspár kapcsolata elsősorban az új művek megosztása köré szerveződött.⁹ Ahogy az 1. táblázatból látható, Elisabeth von Herzogenberg a férjénél jóval nagyobb számban írt a zeneszerzőnek leveleket. Írásai mind Brahms, mind férje írásainál rendszerint hosszabbak, gazdagabbak, részletesebbek. A zeneszerző a publikálásuk előtt számos művét elküldte Elisabethnek címezve, ő pedig nemcsak zenei, zeneszerzés-technikai szempontból kommentálta őket, de különleges érzékenységgel osztotta meg a hozzájuk kapcsolódó szubjektív benyomásait. Személyes hangvételű kritikái a Brahms-művek recepciótörténetének fontos darabjai – az Op. 69-es daloktól az Op. 111-es G-dúr vonósötösig számos

Év	Elisabeth von Herzogenbergtől	Heinrich von Herzogenbergtől	Brahmstól	Összesen
1876	1	1	2	4
1877	6	4	9	19
1878	16	3	11	30
1879	6	2	6	14
1880	5	1	5	11
1881	10	0	10	20
1882	9	1	9	19
1883	2	1	6	9
1884	8	3	10	21
1885	15	1	17	33
1886	6	1	8	15
1887	6	1	11	18
1888	11	0	15	26
1889	2	0	4	6
1890	3	2	4	9
1891	0	2	5	7
1892	–	3	3	6
1893	–	0	1	1
1894	–	1	2	3
1895	–	2	1	3
1896	–	2	3	5
1897	–	1	0	1
Összesen	106	32	142	280

1. táblázat. Elisabeth von Herzogenberg, Heinrich von Herzogenberg és Johannes Brahms levelei Max Kalbeck közlésében (1876–1897)

9 Berry: *Brahms Among Friends...*, 111.

kompozíciót érintenek.¹⁰ Ennek megfelelően a Brahms-szakirodalom is általában konkrét művekre vonatkozóan idézi ezeket a leveleket, és kevesebb figyelem jut arra a funkciójukra, amelyet a kapcsolat ápolásában, fenntartásában töltek be. Tanulmányomban erre a funkcióra koncentrálok, és azzal foglalkozom, mi mindent jelentett egy közeli barátnak Brahms zenéje – hogyan nyújtott vigaszt, hogyan szerzett örömet, hogyan vált a mindennapok részévé. Elisabeth von Herzogenberg leveleinek példáival azt is szemléltetem, milyenek voltak azok a visszajelzések, amelyek éveken át kísérték Brahmsot, és amelyek arra ösztönözték őt, hogy újra és újra rendszeresen elküldje neki legújabb műveit.

Noha Elisabeth von Herzogenberg zenei készségeit kortársai és az utókor egyaránt elismerték, a Brahmsról szóló írások (kezdve első életrajzírójával, Max Kalbeckkel) sokáig valamiféle passzív múzsaszerepbe számították őt. Az áttörést 2009-ben Antje Ruhbaum monográfiája hozta, amely Elisabethet – a valósághoz hűen – már Lipcse és Berlin zeneéletének meghatározó szereplőjeként, fontos kapcsolatokkal bíró szervezőegyeniségeként, tehetséges előadóművészként, éleslátású kritikusként és nem utolsósorban férje karrierjének egyengetőjeként és műveinek népszerűsítőjeként mutatta be.¹¹

Elisabeth von Herzogenberg Elisabeth von Stockhausenként egy arisztokrata családba született Párizsban 1847. április 13-án. 1868-ban kötött házasságot a karmester és zeneszerző Heinrich von Herzogenberggel, életének korábbi szakaszáról a fennmaradt források csak töredékesen tudósítanak.¹² Magas szintű zenei képzést kapott, alig lépett azonban nyilvános koncerteken a közönség elé. Házasságkötését követően kórusénekesként tagja volt a grazi Singvereinnek, és ugyanitt két kamarakoncerten zongoristaként is fellépett. Miután 1872-ben Lipcsébe költöztek, őt alkalommal zongorázott a férje által irányított Lipcsei Bach Társaság hangversenyein. Szólóénekesként soha nem lépett színpadra nyilvános eseményen. Bár dalokat és zongoradarabokat is komponált, életében csak a 24 *Volkskinderlieder* című gyűjteményét adta ki a Breitkopf & Härtel kiadó; és egy további dala jelent

10 Brahms művei, amelyekről Elisabeth von Herzogenberg részletesebb vagy akár egészen rövid recenziót írt a zeneszerzőnek címezve: Kilenc ének, Op. 69; Négy ének, Op. 70; Öt ének, Op. 71; Öt ének, Op. 72; Balladák és románcok, Op. 75 – 1. *Edward* és 4. *Walpurgisnacht*; „O Traurigkeit, o Herzeleid” – korárelőjáték, WoO7; „Warum ist das Licht gegeben”, Op. 74/1; Nyolc zongoradarab, Op. 76; 1. (G-dúr) hegedű-zongora szonáta, Op. 78; Két rapszódia, Op. 79; *Magyar táncok*, WoO1; *Akadémiai ünnepi nyitány*, Op. 80; *Nänie*, Op. 82; Öt románc és dal, Op. 84; Hat dal, Op. 85; Hat dal, Op. 86; 1. (F-dúr) vonósötös, Op. 88; *Gesang der Parzen*, Op. 89; *Brácsadalok*, Op. 91; Hat dal és románc, Op. 93a; *Tafellied*, Op. 93b; Négy dal, Op. 96; Hat dal, Op. 97; 4. (e-moll) szimfónia, Op. 98; 2. (F-dúr) cselló-zongora szonáta, Op. 99; 2. (A-dúr) hegedű-zongora szonáta, Op. 100; 3. (c-moll) zongoratrió, Op. 101; *Zigeunerlieder*, Op. 103; Öt ének, Op. 104; Öt dal, Op. 105; Öt dal, Op. 106; Öt dal, Op. 107; 3. (d-moll) hegedű-zongora szonáta, Op. 108; *Fest- und Gedenksprüche*, Op. 109; Három motetta, Op. 110; 1. (H-dúr) zongoratrió, Op. 8 – újrairt változat; 2. (G-dúr) vonósötös, Op. 111. Monográfiájában Antje Ruhbaum a recenziók hosszát, valamint azt is feltünteti, hogy az értékelés mely esetekben támaszkodott az autográfra, a nyomtatott kottára vagy koncertélményre. Ld. Ruhbaum: *Elisabeth von Herzogenberg*, 315–316.

11 Uott.

12 Uott, 41.

meg a férje neve alatt. Halála után Elisabeth nyolc zongoradarabja látott még napvilágot, amelyeket Heinrich von Herzogenberg adott közre egy sorozat részeként.¹³

Heinrich von Herzogenberg 1862 és 1865 között – jogi tanulmányai mellett – Bécsben Felix Otto Dessofftól tanult zeneszerzést, az ő közvetítésével került kapcsolatba Brahmszal.¹⁴ Elisabeth ugyancsak ebben az időszakban, 1863-ban találkozhatott először a zeneszerzővel, akitől tizenhat évesen rövid ideig zongoraórákat vett. A mester-tanítvány viszonyt Max Kalbecken kívül egyetlen más forrás sem említi, Kalbeck pedig két különböző formában számol be róla.¹⁵ 1907-ben, a levelek közreadásához írt előszavában arról tudósít, hogy Brahmsot Elisabeth édesapja, Bodo Albrecht, Freiherr von Stockhausen kérte meg arra, hogy felügyelje lánya zenei tanulmányait. Elisabeth és nővére, Julia 1861-től Julius Epstein zongoraművésznél tanultak.¹⁶ Kalbeck elsődleges magyarázata szerint Brahms azért függesztette fel az órákat, mert attól tartott, hogy Epsteint megsértené. Hozzátette ugyanakkor azt is, hogy Epstein rendkívül foglalkoztatott tanár volt ekkor, és feltehetően jó szívvel adta volna át tanítványát kollégájának.¹⁷ Kalbeck Epstein visszaemlékezését idézte, amikor azt írta Elisabethről:

Neki volt a játékában a legfinomabb billentése, a legkönnyedebb technikája, a leggyorsabb felfogása, a legrendkívülibb emlékezőtehetsége és a legmélyebben átértett kifejezőereje – egyszóval zseniális volt! Gyönyörű, okos, nagyműveltségű, nemes és magával ragadóan kedves volt. Az embernek bele kellett szeretnie!¹⁸

Talán ebből az idézetből indult ki Kalbeck, amikor néhány évvel később megjelent Brahms-életrajzában már így indokolta a mester-tanítvány viszony megszakadását:

Amikor [Brahms] 1863-ban, első bécsi évében felismerte, hogy az ugyancsak zseniális és gyönyörű tanítványa, Elisabet [sic!] von Stockhausen veszélyessé válhat számára, hirtelen megszakította az órákat.¹⁹

Ebben a leírásban már háttérbe szorultak azok az Elisabeth zenei tehetségére vonatkozó részletek, amelyek az Epsteintől idézett jellemzésben még fontosak

13 Uott, 16.

14 Othmar Wessely–Bernd Wiechert: „Herzogenberg, (Leopold) Heinrich (Picot de Peccaduc), Freiherr von”. In: *Grove Music Online* (2001). <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012921> (utolsó megtekintés: 2024. július 3.).

15 Kalbeck beszámolóit és Elisabeth von Herzogenberg ábrázolását a Brahms-irodalomban részletesen elemzi Ruhbaum. Ld. *Elisabeth von Herzogenberg* „‘Geniale Rezipientin’ und ‚anmutige Blondine’ – zum Bild Elisabeth von Herzogenbergs in der Brahmsforschung” című fejezetét, 29–37.

16 *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel*, I, X.

17 *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel*, I, XII.

18 „Sie hatte den weichsten Anschlag, die geläufigste Technik, die rascheste Auffassung, das ungewöhnlichste Gedächtnis und den seelenvollsten Ausdruck im Spiel – mit einem Wort, sie war ein Genie! Dabei war sie wunderschön, klug, hochgebildet, edel und von bestrickender Liebenswürdigkeit im Umgange. Man mußte sich in sie verlieben!” *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel*, X.

19 „Als er [Brahms] 1863, in seinem ersten Wiener Jahre, zu bemerken glaubte, daß seine ebenso geniale wie schöne Schülerin Elisabet [sic!] von Stockhausen ihm gefährlich werden könnte, brach er den Unterricht Knall und Fall ab.” Max Kalbeck: *Johannes Brahms*, III/2. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1910, 7.

voltak, a fiatal zongoraművész nő egyszerűen Brahms vonzalmának tárgyaként kapott szerepet. Ez a fajta ábrázolás a Brahmsról szóló életrajzi diskurzusban később is gyakran visszaköszönt.²⁰ A jelenséget jól szemlélteti Walter Frisch *Brahms and the Herzogenbergs* címmel írt rövid összefoglalója, amelyben Elisabethet „vonzó tizenhat éves szőke nőként” mutatja be, majd bármilyen hivatkozás vagy reflexió nélkül állítja, hogy „Brahms erősen vonzódott a fiatal Elisabethhez”, és „Epstein is láthatóan nehezen tudott ellenállni neki”.²¹ Noha később mind Kalbeck, mind Frisch beszámolnak Elisabeth zenei képességeiről is, ezt csak a megjelenéséről és a feltételezett vonzalomról szóló felütés után teszik meg.

Előkelőbb hangsúlyt kaptak Elisabeth zenei képességei Clara Schumann visszaemlékezésében, aki 1877 májusában írt Herzogenbergék látogatásáról a naplójába. A házaspár először 1870-ben találkozott Clara Schumann-nal, amikor a zongoraművész nő januárban koncertet adott Grazban.²² Ezt az alkalmat aztán továbbiak követték, 1891-ig szinte minden évben találkoztak.²³ Brahms kézíratai is hozzájárultak a kapcsolatuk erősségéhez: a zeneszerző gyakran pontos utasításokkal irányította, mikor és hogyan továbbítsák egymásnak egy-egy új darabját, amelyet az egyikük már kézhez kapott. 1877-ben Clara Schumann így fogalmazott:

Ez a hónap sok szépet hozott nekünk. Először is 3-ától 8-áig Herzogenbergék látogatását, akik nagyon kedvesek voltak hozzánk. Mindketten olyan bájos emberek, hogy nem is tudom, melyiküket kedveljem jobban. Szinte minden délelőttöt együtt töltöttünk a két zongoránál, Bach-concertókat, Brahms variációit és a 9. szimfóniát játszottuk (Liszt átíratában). Igazi öröm volt együtt zenélni ezzel a hölgygel, micsoda tehetség, és mi mindenre képes! Hogy blattol, milyen lelkesedéssel... És milyen elbűvölően énekel – a hangja, anélkül hogy egyszerűen csak szép lenne, olyan lélekkel teli, ahogy mindent megragad!²⁴

Hasonló motívumokat fedezhetünk fel Ethel Smyth jellemzésében is, aki lipcsei tanulmányainak idején, 1878 és 1882 között állandó vendég volt a Herzogenberg-házban, leveleiben Elisabeth olykor szinte nevelt lányaként hivatkozott rá. Ethel

20 Ruhbaum: *Elisabeth von Herzogenberg*, 29.

21 “attractive sixteen-year-old blonde woman”; “Brahms was strongly attracted to the young Elisabeth”; “Epstein, too, apparently found it hard to resist Elisabeth” – mindezek a motívumok rögtön az írás nyitányaként, az első bekezdésben szerepelnek. Frisch: *Brahms and the Herzogenbergs*, 1.

22 Theresa Schlegel: „Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg” (2020). <https://www.schumann-portal.de/elisabeth-und-heinrich-von-herzogenberg.html> (utolsó megtekintés: 2024. július 3.).

23 Ld. Ruhbaum táblázatát a Herzogenberg házaspár és Clara Schumann találkozásairól: *Elisabeth von Herzogenberg*, 318–321.

24 „Dieser Monat brachte uns manch Schönes. Zuerst vom 3. – 8. der Besuch von Herzogenbergs, der uns ein sehr lieber war. Die Beiden sind so reizende Menschen, daß man nicht weiß, wem von ihnen der Vorzug zu geben. Wir haben fast alle Vormittage zusammen auf 2 Flügeln Concerte von Bach, Var. von Brahms, 9. Symphonie (von Liszt gesetzt) u. s. w. [gespielt]. Es war mir eine wahre Lust mit dieser Frau zu musicieren, welch eine Begabung und was kann sie! wie spielt sie von Blatt, wie ist sie dabei begeistert... Und wie reizend singt sie auch, wie ist ihre Stimme, ohne gerade schön zu sein, so seelisch, wie ersaßt sie alles!” Berthold Litzmann: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, III. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908, 354.

Smytht Elisabeth zongorajátéka és énekesi kvalitásai nem nyugtázták le, zenei felkészültségét azonban kétségkívül elismerte:

A lényeg természetesen a zenei zsenialitása volt. Szinte ösztönösen olvasott és játszott kottából, mint kevés rutinos karmester, és ítéleteiben, kritikai képességében és mindenre kiterjedő tudásában tökéletes muzsikusz volt.²⁵

Elisabeth von Herzogenberg olyan közönsége, befogadója volt Brahms zenéjének, aki felkészülten, kíváncsian és őszinte érdeklődéssel fogadta az új műveket. Mindennapos zenei gyakorlata segítette őt abban, hogy a legapróbb részletekre is figyeljen. Leveleiben annak mélységében foglalkozott Brahms zenéjével, és kitaratóan ápolta a vele való kapcsolatot. Brahms és Elisabeth levélváltása két ember kölcsönös tiszteletéről és a zene iránti elköteleződéséről, kifogyhatatlan lelkesedéséről is szól. Elisabeth őszinte kritikai fontos visszajelzések voltak Brahms számára, elsősorban arról a befogadóra gyakorolt hatásról, amelyet a műveitől remélhetett. Bár óvatosan, de gyakran kifejezte nemtetszését is, akár egy harmóniamenettel, akár egy dal szövegválasztásával, akár egy mű nehezen követhető formájával kapcsolatosan. Felhatalmazta Brahmsot arra is, hogy ha nem tetszenek neki az ítéletei, dobja el a leveleit, de kérte őt, hogy a kapcsolatukat, a barátságukat soha ne tegye ettől függővé.²⁶ Elisabeth ezt a barátságot olyan alapnak tekintette, amely mindig ott volt a háttérben, és amely körülölelte a művekről szóló beszélgetést. Brahms szűkszavúbb volt, a kapcsolat fontosságát az ő részéről inkább a gesztusai, az elküldött partitúrák fejezték ki.

A zeneszerző először 1877 januárjában látogatta meg a Herzogenberg házaspárt lipcsei otthonukban, majd 1882-ig évente többször is találkoztak. Elisabeth levelei gyakran részletesen megmutatják azt a készülődést, ahogyan Brahmsot várták, a zeneszerző sajátos humorral és célzásokkal teli üzenetei pedig nemritkán megnehezítették ezeket az egyeztetéseket. 1882 után ritkultak a találkozásai, Elisabeth tíz évvel későbbi haláláig már csak öt alkalommal látták egymást.²⁷ 1885-ben a házaspár Berlinbe költözött, ahol Heinrich von Herzogenberg ekkortól zeneszerzést tanított.

A Brahms–Herzogenberg-levélváltás mellett, hogy a zeneszerzőt foglalkoztató kérdésekről, karrierjéről, turnéiról, műveinek keletkezéséről, előadásairól és a baráti körről is információval szolgál, izgalmas lenyomata három ember dinamikus változó kapcsolatának. A kapcsolat hullámváltozásában minden bizonnyal szerepet játszott, hogy bár Brahms várta (és el is várta) a műveiről szóló visszajelzéseket, ő maga már sokkal fukarabb volt a szavakkal, ha Heinrich von Herzogenberg

25 „The essential point was of course her musical genius. Almost by instinct she read and played from score as do few routined conductors, and in judgement, critical faculty, and all-round knowledge was the perfect musician.” Ethel Smyth: *Impressions that Remained*, I. London: Longmans, Green and Co., 1919, 193.

26 Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1888. október 28.). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel* II, 208–209.

27 Ruhbaum: *Elisabeth von Herzogenberg*, 317. Ld. továbbá Johannes Forner: *Johannes Brahms in Leipzig*. Leipzig: Peters, 1987.

osztotta meg vele saját darabjait. Nagyon gyakran kitérő válaszokat adott, és ellenállt Elisabeth biztatásának is, aki a férjénél sokkal határozottabban igyekezett megtudni a véleményét.

Brahms és Heinrich von Herzogenberg ellentmondásos viszonyát árnyaltan mutatják be azok az allúziók és a körük szövőődő diskurzusa, amelyek összekötik a két szerző műveit. Brahms az Op. 92-es sorozat „O schöne Nacht” című darabjának zongorabevezetőjét például szinte szó szerint Heinrich von Herzogenberg korábbi műve, a „Nacht ist wie ein stilles Meer” (Op. 22/2) mintájára komponálta. A két művet összeköti apparátusuk – négy énekszólam és zongora –, valamint Brahms levélben tett megjegyzése is, amellyel rossz viccként aposztrofálta saját gesztusát.²⁸ Bár többnyire Heinrich von Herzogenberg volt az, akinek a zenéjében láthatóan megmutatkozott Brahms hatása, ez a hatás egyes esetekben fordítva is megnyilvánulhatott. Paul Berry monográfiájának egy külön fejezetében elemzi ezeket az allúziókat, amelyeket beágyaz Brahms és a Herzogenberg házaspár kapcsolatának kontextusába.²⁹

Talán a mélyben megbúvó és olykor a felszínre törő rivalizálásból is fakadhatott, hogy Heinrich von Herzogenberg Elisabethnél lényegesen ritkábban és sokkal szikárabban foglalta írásba a Brahms műveiről szóló gondolatait. Elisabeth viszont nemcsak a saját érzéseiről írt a művek kapcsán, de Heinrich érzéseit, reakcióit is gyakran közvetítette. Írásainak visszatérő témája az, ahogyan Brahms zenéje vigaszt nyújtott számukra a nehézségek, betegségek, gyász és szomorúság idején. 1887-ben például egy súlyos izületi gyulladás kötötte több hónapra ágyhoz Heinrich von Herzogenberget, akit Elisabeth többek között azzal gyógyított, hogy eljátszotta neki Joachimmal Brahms A-dúr szonátáját. 1887. május 16-i levelében mesélt erről Brahmsnak, akitől – férje betegségére hivatkozva – egyúttal azt is kérte, hogy küldje el nekik az *Im Herbst* című kórusművet, az Op. 104-es *Öt ének* utolsó darabját.³⁰

Elisabeth rendszeresen emlékeztette Brahmsot, milyen nagy örömet szerez nekik a zenéje, amellyel képessé váltak áthidalni a fizikai távolságot és érezni barátjuk jelenlétét, amikor szükségük volt a támogatására. Találón festi le ezt a jelenséget Paul Berry, amikor így fogalmaz: a krónikus betegséggel és folyamatos fájdalommal küzdő pár úgy vette körül magát Brahms zenéjével, ahogyan mások a kórházi szobájukat díszítik szeretteik képével.³¹ A zene – valóság és fantázia határán mozgó – kapcsolatteremtő erejére építettek, az egymástól ismert, közös emlékeket és jelentéseket hordozó dallamok megszólaltatásával meg tudták teremteni az elképzelt lélekbeli találkozás feltételeit.

Melankolikus hangulatával és gazdag harmóniáival az *Im Herbst* ugyanakkor önmagában is vigasztalóan hathatott a házaspárra. A műben megnyilvánuló, a Brahms

28 *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel* I, 35–36.

29 Paul Berry: „Consequences of criticism”. In: uő: *Brahms Among Friends*, 134–172.

30 Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1887. május 16.). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel* II, 155–158.

31 Berry: *Brahms Among Friends*, 21.

zenéjéről szóló diskurzus kedvelt toposzává vált „ősz hang” egyfajta nosztalgikus minőséget hordoz magában, amellyel a mulandósággal való szembesülés, az idő végességének tapasztalata is együtt jár. Valahol a nosztalgia funkciója is ez: egy békés, szeretett múltbéli állapot felidézése a jelenbeli félelem, elégedetlenség, szorongás vagy bizonytalanság közepette.³² Klaus Groth szövege, amelyet Brahms megzenésített, az élet kései szakaszát festi meg, az idő múlásának és a befelé fordulás szükségességének kifejezése. A szinte végig egészen halkán szóló zene a harmadik, utolsó versszakra emelkedni, erősödni kezd: a legmagasabb pontra ér a képpel, amelyben könny gyűlik az élete végéhez közeledő ember szemébe. A könny itt már a szív boldog kiáradása, a vágyott békét a szelíd, éteri C-dúr záróakkord hozza el. Elisabeth Herzogenberg számára ez a harmadik versszak volt a legmeghatóbb, az „er ahnt” szavakra megkomponált harmóniamenetet, a zene folyamatos épülését, a darab koncentráltóságát külön is dicsérte.³³

Természetesen nem volt mindig szükség a szöveg konkrétságára ahhoz, hogy Brahms zenéje vigasztaló erővel hasson. Egy évtizeddel korábban például az 1. szimfónia volt az a mű, amely vigaszt hozott a házaspár egy haldokló barátjának, a zeneszerző Franz von Holsteinnek. Elisabeth von Herzogenberg így értesítette Brahmsot:

Tegnap a melegszívűség tetteit hajtotta végre, anélkül hogy a tudatában lett volna: fel-emelte a beteget, vigasztalta a szenvedőket, etette az éhezőket, itatta a szomjazókat. Elmentünk szegény Holsteinhez, és a c-mollt játszottuk neki négykezesként (az Ön által is ismert mintaszerű négykezes előadásban). Csillogó szemmel feküdt a díványán a kottával a térdén, itta az ismerős hangokat, amelyeket végre újra hallhatott; különben ügyelnie kellett, hogy mindentől óvja magát. Sok mindent tehet, drága barátom, de ha egy szegény beteg ember szívének ilyen örömet tud szerezni, az arcára ilyen pírt, a fáradt szemébe ilyen csillogást tud varázsolni, az mégiscsak a legszebb tettek egyike.³⁴

Amikor olyan kultikussá vált remekművekről beszélünk, mint Brahms 1. szimfóniája, hajlamosak vagyunk elszigetelni attól az emberi és társadalmi közegtől, amelyben született, és amelyben a saját korában a legközvetlenebbül hatott a befogadóra. A fenti esetben a négykezes átírat tette lehetővé, hogy a két zongorajátékos és hallgatójuk is részese legyen az intenzív, bensőséges zenei élménynek. Több más példa is mutatja, hogy Elisabeth mennyire követlenül és milyen erősen kötődött ehhez a szimfóniához. Amikor nem tudott elutazni egy meiningeni

32 Fred Davis: *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979, 34.

33 Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1888. október 28.). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel* II, 202.

34 „Gestern aber haben Sie mehrere Werke der Warmherzigkeit, ohne es zu wissen, ausgeführt: die Kranken aufrichten, die Leidenden trösten, die Hungrigen speisen, die Durstenden tränken. – Wir gingen zum armen Holstein und spielten ihm die c moll vierhändig (in der Ihnen bekannten vierhändigen Musterhaftigkeit) vor. Er lag aus seinem Diwan, die Partitur auf den Knien, leuchtenden Auges, und schlüpfte die bekannten, aber innerlich nie wieder aufgefrischten Klänge in sich ein; er hat sich ja bis jetzt nichts zumuten dürfen. Sie können viel, verehrter Freund, aber wenn man einem armen kranken Menschen solche Herzensfreude bereiten, Röte auf seine Wangen und Glanz in seine müden Augen zaubern kann, so ist das doch mit das beste.” Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1878. február 5.). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel* I, 52.

koncertre, ahol Brahms vezényelte a művet, megkérte őt, hogy a zene kitüntetett pillanataiban gondoljon rá. Egy emlékezetből lekottázott akkordmenettel is illusztrálta a kérését, kiemelve az első tétel zárószakaszának egy részletét.³⁵ A zene ismét olyan tárgyként funkcionált a kapcsolatukban, amely áthidalta a köztük lévő távolságot.

Elisabeth von Herzogenberg sok figyelmet és energiát fordított arra, hogy közvetítse Brahms felé azt az örömet, amelyet a zenéje nyújtott neki (és Heinrichnek). Ahogy erre többször is utalt a leveleiben, ezt tudatosan tette: fontosnak tartotta újra és újra kifejezni – a gondoskodás szándékával – azt is, ami nyilvánvaló. Egyszer így magyarázta ezt a törekvését Brahmsnak:

Ézúttal igazán kedves levelet küldött, nagyon boldog vagyok, és szívből köszönöm Önnek a kedves szavakat! Nem is hiszi, mennyire fontos, hogy ne kerüljük el aggodalomból a magától értetődő dolgokat, és mennyire elszegényedne az élet, ha mint sokan, ezt a gazdaságos módszert akarnánk megvalósítani. Mennyi kedves formulát alkalmaz az ember művészileg újra és újra, szegyenkezés nélkül – és az emberi érintkezésbe olyan nyomorúságos rövidítési módok törtek be, hogy szinte bátorság kell ahhoz, hogy valaki olyan tolakodóan beszédes legyen, mint amit én megengedek magamnak.³⁶

Brahms művei gyakran karácsonyi ajándékként is megörvendezették a Herzogenberg-házaspárt. Így érkezett hozzájuk 1880 decemberében az *Akadémiai ünnepi nyitány*, amelyről Elisabeth egészen euforikus hangulatban tudósított:

Drága barátom! Milyen nagy örömet szerzett nekünk a nyitányával, amely fél órával a karácsonyi ajándékosztás előtt repült be a házba, és amelyet a szobalányunk gyanútlanul adott át nekem. De amikor észrevettem a Röder bélyegzőt, előrelátó angyalnak kellett lennem, és hogy a fő mulatságot magamnak el ne rontsam, odavittem a tekercset Heinzhez, aki ünnepélyesen felállította nekem oda, ahol az minden szépség legszebbikéént ragyogott, és úgy elragadt, hogy nem tudom, nem is tudom elmondani. Másnap egyenesen Engelmännékhoz mentünk büszke tekercsünkkel, és ott játszották újra meg újra a csodás nyitányt, és négy boldog ember dugta össze a fejét, és mondták egymásnak azt, amit Önnek soha nem tudnánk a szemébe mondani. – És ha látta volna a mosolygós arcokat, egy kicsit örült volna, mert ha legközelebb Breslauban³⁷ még hangosabb is lesz a fogadtatás, senki nem köszön majd hálásabban minden meleg szakaszt, minden csodálatos harmóniai fordulatot, mint az említett négy ember. – A nyitánnyal csak most kötöttem igazi barátságot. Nekem, a legesetlenebb halandónak, eleinte gondom volt a formával a hosszú bevezetés miatt, és a témák bőségéből adódóan képtelen voltam mindent rendszerezni. Most, hogy már kapiskálom, nagyon megszerettem, és amikor

35 Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1881. november). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel I*, 167–168. (Elisabeth az 1. szimfónia 1. tételének 478–481. ütemig tartó részletét emelte ki.)

36 „Das war aber ein lieber guter Brief, und ich bin so froh und danke Ihnen wie herzlich für jedes Ihrer guten Worte! Sie glauben nicht, wie wichtig es ist, nicht zu ängstlich das Selbstverständliche zu vermeiden, und wie das Leben verarmen würde, wenn man, wie viele Menschen es tun, dieses Sparsystem durchführen wollte! Wie viele liebe Formeln gebraucht man künstlerisch immer wieder ohne Scheu – und im menschlichen Verkehr ist eine so kümmerliche Abkürzungsmethode eingerissen, daß fast Mut dazu gehört, so zudringlich redselig zu sein, wie ich mir's erlaube.” Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1888. október 13). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel II*, 197.

37 1879-ben a breslauer (boroszlói) egyetem díszdoktorrá avatta a zeneszerzőt, aki köszönetképp írta meg *Akadémiai ünnepi nyitányát*, amelyet 1881. január 4-én mutatott be az egyetemen.

januárban útnak indul, és Ön elvezényli majd, akkor az, amit régóta magunkkal hordozunk, szinte elfelejtve, hogy egy nemrég feltárt kincsről van szó – igazi ünnepi nyitány lesz a számunkra is.³⁸

Barátként jelenik meg Brahms zenéje a következő példában is, amely a kórusra és zenekarra komponált *Nänie*-hez kapcsolódik. A zeneszerző 1880-ban kezdte írni a művet, nem sokkal azután, hogy barátja, a festőművész Anselm Feuerbach haláláról értesült. A *Nänie* alapjául Schiller gyászódáját választotta, amely görög mitológiai képeivel Feuerbach festészetéhez is kötődött. A darab nyilvános bemutatójára 1881. december 6-án került sor Zürichben, Brahms azonban már nyáron befejezte a művet, és eljátszotta azt bécsi otthonában a Herzogenberg-házaspárnak. Elisabeth így elevenítette fel az emlékeit:

El kell mondanom Önnek, kedvesem, hogy itt volt nálunk *Nänie* az ő napján, és annyit foglalkoztunk vele, amennyit csak tudtunk ezen az ostoba vasárnapon, amikor annyi minden közbejött. Ő most a legkedvesebb barátnóm. Egyfolytában újra játszom magamban, amennyire csak emlékszem rá, és gyönyörködve hagyom, hogy a csodálatosan zengő szótagok újra felcsendüljenek, dicséretet éneklek a hexameterről, ami olyan jót jelent Önnél, és olyan boldog vagyok a növekvő gazdagságban, amelyet ismét Önnek köszönhetünk. Azon dolgok közé tartozik, amelyekről nem lehet csak azt mondani: hallottuk vagy játszottuk, inkább átéltük. De milyen jó, hogy először Öntől hallottam az otthonos Karlstraße-n; ez az első csodálatos benyomás most már minden későbbivel mélyen összekapcsolódik. És ha nem is játsszák a Gewandhausban,³⁹ mi ketten akkor is úgy gondoljuk, hogy hallottuk a darabot, és tudunk róla valamit. De az, hogy a kezemen volt, és néhányszor játszottam, sokat ért. Milyen tisztán áll most előttem a csodálatos darab minden részében és páratlan egységében! Az ember nem akar belőle kiragadni részeket, és mégis felkiáltana: Aphrodité kedves F-dúrja és a varázslatos passzus,

38 „Verehrtester Freund! Eine wie große Freude haben Sie uns bereitet mit der Ouvertüre, die eine halbe Stunde vor unserer Bescherung ins Haus flog und mir arglos vom Mädchen überbracht wurde. Abes als ich dem Stempel Röder sah, mußte ich ahnungsvoller Engel alles, und um mir selber nicht den Hauptspaß zu verderben, trug ich die Rolle dem Heinz hin, der sie mir feierlich aufbaute, wo sie, das Schönste unter allem Schönen, hervorglänzte und mich erfreute, wie ich's gar nicht, gar nicht sagen kann. Den nächsten Tag liefen wir gleich zu Engelmans mit unserer stolzen Rolle, und da wurde sie denn gespielt und wieder gespielt, die liebe Ouvertüre, und vier frohe Menschen steckten die Köpfe zusammen und sagten einander, was wir Ihnen ins Gesicht nie sagen können. – Und wenn Sie die lachenden Gesichter gesehen hätten, würden Sie sich doch ein bißchen! gefreut haben; denn wenn's nächstens in Breslau auch lauter zugehen wird, dankbarer wird niemand dort jeden warmen Zug, jede herrliche harmonische Wendung begrüßen und in sich einschlürfen, wie die besagten vier. – Ich habe nun erst die wahre Freundschaft mit der Ouvertüre geschlossen. Ich Schwerfälligste aller Sterblichen hatte anfangs Mühe mit der Form wegen der langen Introdution, und konnte mir bei dem Reichtum an Themen nicht alles ordnen und unterordnen. Jetzt, wo ich's kapiert, ist mir's erst ganz lieb, und wenn's nun im Januar losgeht, und Sie einem dann vordirigieren, was man schon lang mit sich herumträgt, beinahe vergessend, daß es ein erst so kürzlich gehobener Schatz ist – da wird's auch für uns eine rechte Festouvertüre sein.” Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1880. december 28.). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel I*, 133–134.

39 A levélváltásukból kiderül, hogy Brahms reménykedett a lipcsei előadásban, de sem a Tamás-templom, sem a Gewandhaus kórusa nem vállalta a szóban forgó 1888. újról előadást. Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1881. október 28–29.). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel I*, 161–162.; Brahms levele Elisabeth von Herzogenbergnek (1881. november 2.). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel I*, 162–163.

amikor a vadkan megsebzí [kedvesét], és a pompásan viharzó Fisz-dúr a triolahullámokkal, amikor kiemelkedik a tengerből, és az istenek szinkópás sírása, és a lélegzetvisszafojtott, borzongató visszasüllyedés a szavaknál: „Daß das Schöne vergeht” – Annyi mindent szeretnék még említeni, de mindenekelőtt a boldogító befejezést, amiért az ég jutalmazza Önt!⁴⁰

Különösen szépek és kifejezők Elisabethnek azok a levelei, amelyekben azt teszi láthatóvá, miként van vele a magányos és a legbensőségesebb pillanatokban Brahms zenéje. Ilyenek például az elalvás előtti pillanatok, amelyekről így mesél:

Igazán nagy örömet szerzett nekem azzal, hogy elküldte ezeket a csodálatos darabokat – még hozzá váratlanul; hiszen a lelkem nem hitte volna, hogy a mai koncertje és a lengyelországi diadalútja előtt lesz még ideje, és gondol rájuk. Legfeljebb abban reménykedtem, hogy néhány héten belül az áhított birtokukba juthatok, és hálás voltam, amikor egy nemrégiben g-mollban töltött éjszaka után felfedeztem, hogy több maradt meg belőle az emlékezetemben, mint amitől eleinte tartottam. De egy ilyen éjszaka rettenetes! A jó Istennek, ha muzikális, meg kellene kímélnie ettől. – Hogy kísértenek egy csodálatos egész töredékei, amelyeket az ember nem tud egyesíteni, hogy bukkan elő hirtelen egy fényes taktus a ködből, ami látszólag tovább segít, aztán még egy, míg el nem hiszi, hogy periódust periódushoz láncol, aztán újra fel nem fedezi a hiányzó láncszemeket! Végül kétségbeesésében elátkoz minden jó zenét (mert csak az gyötri annyira), és számolni kezd, mindig százig, hogy elálmosodjon, de aztán az álom észreveszi a szándékot, és még inkább visszahúzódik a messzeségbe, míg végre, végre – sajnos soha nem élvezve és soha nem üdvözölve – feltűnik az áhított pillanat, amikor az ember elfelejti önmagát.⁴¹

40 „Ich muß es Ihnen doch sagen, Verehrter, daß wir die Nänie auf seinen Tag hier gehabt, und soviel es ging, an einem dummen Sonntag, an dem so vieles der Quere kam, uns ihr gewidmet haben. Das ist nun meine liebste Freundin. Immerfort spiele ich mir sie innerlich vor, soweit ich sie behalten konnte, und lasse mit Wonne die wunderbar skandierten Silben mir immer wieder erklingen, halte dem Hexameter, der es so gut mit Ihnen meint, Preislieder und bin so froh in dem vermehrten Reichtum, den wir Ihnen 'mal wieder verdanken! Das gehört doch wieder zu den Dingen, von denen man kaum bloß sagen mag: Man hat sie gehört oder musiziert, sondern man hat sie erlebt. Wie gut aber, daß ich sie zuerst von Ihnen hörte in der gemütlichen Karlstraße; dieser erste wunderbare Eindruck bleibt nun jedem folgenden innig gesellt, und wenn sie's auch im Gewandhaus nicht aufführen, wir zwei meinen doch das Stück gehört zu haben und ein bißchen darin Bescheid zu wissen. Aber es so in der Hand zu haben und ein paarmal zu spielen, war viel wert. Wie klar steht nun die Herrliche vor mir in allen ihren Teilen und in ihrer unvergleichlichen Einheit! Man möchte nicht einzelnes herausstochern, und doch möchte man ausrufen: Das liebliche F dur der Aphrodite und die zauberische Stelle bei dem Ritzen des Ebers und das prachtvoll brausende Fis dur mit den Triolenwellen, wenn sie aus dem Meere steigt, und das synkopierte Weinen der Götter, und das atemverhaltende, erschütternde Zurücksinken bei den Worten: »Daß das Schöne vergeht« – man möchte halt doch gern alles anführen, vor allem aber den beseligenden Schluß, den Ihnen der Himmel lohnen möge!” Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1881. november 14.). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel I*, 164–165.

41 „Verehrtester Freund! Sie haben mir wahrlich eine große Freude bereitet durch Übersendung dieser herrlichen Stücke – und eine unverhoffte; denn daß Sie jetzt vor Ihrem heutigen Konzerte und vor der Polnischen Triumphfahrt Zeit und Gedanken dafür haben würden, daran hatte meine Seele nicht gedacht. Ich hoffte bestenfalls in einigen Wochen in den ersehnten Besitz zu gelangen und war dankbar, nach einer kürzlich verbrachten g moll-Nacht zu entdecken, daß ich doch mehr behalten hatte, als ich erst fürchtete. Aber so eine Nacht ist fürchterlich! Der liebe Gott, wenn er musikalisch ist, sollte einen damit verschonen. – Wie sie einen verfolgen, die Brocken eines herrlichen

A „g-moll éjszakával” Elisabeth Herzogenberg Brahms g-moll rapszodiájára utalt, amelyet a zeneszerző neki dedikált – az Op. 79-es sorozat részeként, a h-moll rapszodiával együtt. Nagyon boldog volt, amikor végre kézhez kapta a kottát, és nem kellett többé csak az emlékezetére szorítkoznia, ha játszani szeretne volna, vagy fel akarta idézni magában a művet.⁴²

A zenéről gondolkozva Elisabeth von Herzogenberg gyakran szembesült a zenei élmény szavakká formálhatóságának korlátaival, többször érintette a kifejezés határait. A 4. szimfóniáról elmélkedve különösen szépen írt erről:

[...] milyen szomorú is a sors, hogy minden gondolat, amint az ember meg akarja fogalmazni, olyan durvává válik, és leráz magáról minden kis pihét, mint a pillangó, talán rosszindulatból, amiért az ember el akarja kapni azt, ami illékony, és rögzíteni azt, ami rugalmasan változó. Ugyanígy vagyok a darabbal: minél mélyebbre nézek benne, annál mélyebbé válik a tétel is, annál több csillag jelenik meg a halványuló fényben, amely eleinte elrejtette a ragyogó művészeteket, annál több várt és meglepő örööm van, és annál világosabb az a folyamatos vonzás, amely a sokféleségből egységet teremt.”⁴³

Brahms közel másfél évtizeden keresztül kitartóan továbbította új műveinek kéziratát a Herzogenberg házaspárnak. Elisabeth és Heinrich von Herzogenberg ez alatt az idő alatt részévé váltak annak a baráti közegnek, ahonnan a zeneszerző mindig számíthatott őszinte, lényeglátó és személyes visszajelzésekre. Elisabeth von Herzogenberg különös érzékenységgel tolmácsolta ezeket – üzenetei pedig nemcsak a konkrét művekkel kapcsolatban érdemesek a figyelemre, de kifejezően láttatják azt is, milyen szerepet játszott a hétköznapjaikban és életük kitüntetett pillanataiban Brahms zenéje. Az idézett levelek csak töredékeit mutatják ennek a kapcsolatnak, amely a zene köré szerveződött, és amelyet a zenéről való párbeszéd tartott életben. Ezek a töredékek is jelzik azonban, milyen sokat jelenthet ez a párbeszéd – a zeneszerző és a befogadó életében.

Ganzen, die man nicht vereinigen kann, wie plötzlich ein heller Takt aus dem Nebel hervortraucht, einem scheinbar weiter hilft, dann wieder einer, bis man Periode an Periode zu ketten vermeint, und doch wieder fehlende Glieder entdeckt! Schließlich in Verzweiflung, verwünscht man alle gute Musik (denn nur die peinigt einen so) und fängt an zu zählen, immer bis hundert, um schläfrig zu werden, aber da merkt der Schlaf die Absicht und rückt erst recht in die Ferne, bis endlich, endlich – leider nie genossen und nie begrüßt – der ersehnte Moment doch erscheint, wo man sich vergißt.” Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1880. február 4.). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel I*, 110–111.

42 Figyelemre méltók Elisabeth leveleinek azok a szakaszai is, amelyek azt mutatják, hogyan idézett fel, hogyan kottázott le emlékezetből egy-egy zenerészletet. Az Op. 76-os sorozat a-moll intermezzójának példáját elemezve Berry azt a szempontot is felveti, hogy a kottázás „hibáiból” akár az élő előadás sajátosságaira is következtethetünk. Ld. Berry: *Brahms Among Friends*, 21–23.

43 „[...] welch ein trauriges Schicksal es doch ist, daß sich jeder Gedanke, sobald man ihn formulieren will, so vergrößert und sein ganzes bißchen Flaum abschüttelt, wie der Schmetterling vielleicht aus Bosheit darüber, daß man ihn, den flüchtigen, fangen will, ihn, den dehnbaren, fixieren will. Es geht mir eigen mit dem Stück, je tiefer ich hineingucke, je mehr vertieft auch der Satz sich, je mehr Sterne tauchen auf in der dämmrigen Helle, die die leuchtenden Künste erst verbirgt, je mehr einzelne Freuden habe ich, erwartete und überraschende, und um so deutlicher wird auch der durchgehende Zug, der aus der Vielheit eine Einheit macht.” Elisabeth von Herzogenberg levele Brahmsnak (1885. szeptember 8.). *Brahms–Herzogenberg Briefwechsel II*, 85–86.

IRODALOMJEGYZÉK

- Berry, Paul: *Brahms Among Friends. Listening, Performance, and the Rhetoric of Allusion*. New York: Oxford University Press, 2014. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199982646.001.0001>
- Davis, Fred: *Yearning for Yesterday. A Sociology of Nostalgia*. New York: Free Press, 1979.
- Forner, Johannes: *Johannes Brahms in Leipzig*. Leipzig: Peters, 1987.
- Frisch, Walter: „Brahms and the Herzogenbergs”, *American Brahms Society Newsletter* IV/1. (1986), 1–3.
- Hamilton, Katy–Natasha Loges: *Brahms in the Home and the Concert Hall. Between Private and Public Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2014. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107337404>
- Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, II. Hrsg. Max Kalbeck. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1907.
- Kalbeck, Max: *Johannes Brahms*, III/2. Berlin: Deutsche Brahms-Gesellschaft, 1910.
- Litzmann, Berthold: *Clara Schumann. Ein Künstlerleben. Nach Tagebüchern und Briefen*, III. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908.
- Musgrave, Michael: „Foreword. A different Brahms? New perspectives on his output”. In: *Brahms in the Home and the Concert Hall. Between Private and Public Performance*. Ed. Katy Hamilton–Natasha Loges. Cambridge: Cambridge University Press, 2014, xix–xxiii.
- Ruhbaum, Antje: *Elisabeth von Herzogenberg. Salon – Mäzenatentum – Musikförderung*. Kenzingen: Centaurus Verlag, 2009.
- Schlegel, Theresa: „Elisabeth und Heinrich von Herzogenberg” (2020). <https://www.schumann-portal.de/elisabeth-und-heinrich-von-herzogenberg.html>
- Smyth, Ethel: *Impressions that Remained*, I. London: Longmans, Green and Co., 1919.
- Wessely, Othmar–Bernd Wiechert: „Herzogenberg, (Leopold) Heinrich (Picot de Peccaduc), Freiherr von”. In: *Grove Music Online* (2001). <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012921>. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12921>

ABSTRACT

ANNA BELINSZKY

‘SCRAPS OF THE WHOLE’

Elisabeth von Herzogenberg’s Letters to Johannes Brahms

This study focuses on the correspondence between Johannes Brahms and Elisabeth von Herzogenberg, exploring the musical and extra-musical motives that dominate their dialogue. Elisabeth von Herzogenberg was a talented musician, an insightful critic and a leading figure in the musical life of Leipzig and Berlin, who regularly exchanged letters with Brahms from 1876 until her early death in 1892. Before their publication, Brahms sent several of his works to her, and she not only commented on them from a musical and compositional point of view, but also shared her personal impressions with exceptional sensitivity. A close reading of these texts, a study of the questions they raise and the possibilities for interpretation they offer highlight the importance of dialogue on music – both in the life of the composer and the listener.

Anna Belinszky is a research fellow at the Musicology Department of the Liszt Ferenc Academy of Music (Budapest, Hungary) where she works as a member of the Central European Music Research Group. She completed her PhD studies in 2023, in her thesis she examined the contexts of the early and the late version of Johannes Brahms’s Piano Trio in B major. At the Liszt Academy she holds classes on 19th and 20th century music history. Besides her research and teaching activities she works as a music journalist, editor and programme annotator for various Hungarian cultural institutions. She also has a master’s degree in psychology.

Büky Virág „AZON A NYÁRON KOMPONÁLTA A TÁNC SZVITET”*

Bartók Béla és Pásztory Ditta házasságkötésének 100. évfordulójára

ÖSSZEFOGLALÁS

Az 1923-as év igen mozgalmas volt Bartók számára. A napi rendszerességgel végzett munkái mellett számos hangversenyt adott bel- és külföldön egyaránt. Az év legfontosabb eseménye azonban minden bizonnyal a *Táncszvit* bemutatója volt számára, amelyet – miként Kodály a *Psalmus Hungaricus* és Dohnányi az *Ünnepi nyitányt* – Buda-, Pest- és Óbuda egyesítésének 50. évfordulójára komponált. Volt azonban ennek az évnek egy másik, Bartók számára különösen fontos, sorsfordító eseménye is: ezen a nyáron vette feleségül korábbi tanítványát, Pásztory Dittát. Jelen tanulmány Bartók és Pásztory házasságkötésének 100. évfordulójára emlékezve arra keres választ, hogy milyen változást hozott az új házasság Bartók, a zeneszerző életébe, illetve, hogy a házasságkötést követően komponált műveinek vannak-e olyan (zenei) komponensei, amelyek ezzel az új kapcsolattal (vagy akár Ditta személyével) is összefüggésbe hozhatók.

Kulcsszavak: Bartók Béla, Pásztory Ditta, *Kilenc kis zongoradarab*, kánon, kontrapunkt

1923

1920-tól kezdve Bartók Béla a napi, heti rendszerességgel végzett tevékenységei (népzenei munka – vagyis a korábbi években gyűjtött anyag rendezése, revíziója – és a tanítás) mellett elkezdett ismét hangversenyezni. Ez évről évre egyre több elfoglaltságot jelentett számára, az 1923-as év pedig már kimondottan mozgalmas volt ebben a tekintetben. Az év elején Budapesten adott néhány koncertet, februárban Berlinben hangversenyezett, április elején Kassán lépett fel, majd április végén nyugat-európai koncertkörútra indult. Először, április utolsó hetében, Hollandiában hangversenyezett, májusban pedig Angliában, majd miután hazatért, a szezon végéig még Budapesten is volt néhány fellépése. Hasonlóan sűrű programja volt ősszel is, például egy újabb, egyhónapos nyugat-európai turné (november végétől december végéig) angliai és párizsi fellépésekkel.¹ Az év legjelentősebb szakmai

* A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

1 Ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon, 2006, 207–220.; Bónis Ferenc: „Bartók Béla Táncszvitje”. In: Bartók Béla: *Táncszvit* (faksimile kiadás). Közr. uő: Budapest: Balassi, 1998, 5–46.

eseménye azonban minden kétséget kizáróan a *Táncszvit* (BB 86, 1923) bemutatója volt a számára. A mű a Budapest fennállásának 50. évfordulójára tervezett ünnepségekre készült. A feladatra Bartók a főváros vezetőségétől 1923 áprilisában kapott megbízást. Az ünnepségre és ennek keretében a mű bemutatójára november 19-én a Pesti Vigadóban került sor.²

Volt azonban ennek az évnek még egy fontos, sőt Bartók számára sorsfordító eseménye is, amely ugyancsak jelentős változást hozott a zeneszerző életébe, de épp a *Táncszvit* bemutatója miatt erről meglehetősen kevés szó esik. Miután 1923 júniusában elvált első feleségétől, Ziegler Mártától, augusztus 28-án feleségül vette zeneakadémiai tanítványát, Pásztory Dittát.³ Az alábbiakban, erre az évfordulóra emlékezve arról lesz majd szó, hogy milyen változást hozott ez a házasság Bartók, a zeneszerző számára.

A kutatás előtt jól ismert, hogy első felesége, Ziegler Márta mennyit segített Bartóknak egy-egy kész kompozíció előadásra vagy kiadásra előkészítésében. Számos műről készített másolatot, rengeteg időt megtakarítva ezzel férjének, idővel pedig olyan jól kiismerte magát Bartók fogalmazványaiban, hogy végül már a tisztázatok készítését is rá lehetett bízni.⁴

Az ilyen jellegű munkára Ditta kevésbé volt alkalmas.⁵ De ahogy kapcsolatuk komolyra fordult, egy fontos „feladat” hamarosan neki is jutott. A nyilvánosság előtt Bartók nem szívesen beszélt műveiről, a levelezését olvasva azonban látható, hogy bizony nagyon is fontos volt számára, ha a készülő műveivel kapcsolatos gondolatait megoszthatta valakivel, egy baráttal, vagy, még inkább, egy hozzá közel álló személlyel.⁶ Ekkoriban már nem feltétlenül kritikát várt ilyenkor, csak értő hallgatást, talán hogy elképzeléseit fennhangon kimondva, egy-egy jelenséget magyarázva egyúttal saját gondolatait is rendezhesse. Noha, amint azt levelezésük sejteni engedi, Márta ezeknek a szerzői monológoknak is hűséges és lelkes hallgatója volt, legkésőbb 1923 nyarán a legfrissebb kompozíciós munkáiról már Dittával is beszélt. Nem sokkal a *Táncszvit* befejezése előtt (Radvány, 1923 augusztus 19.), 1923. augusztus 14-i levelében még egy részletet is küldött neki a műből.⁷ Házasságkötésüket követően pedig részletekbe menő alapossággal ismertette meg

2 Ifj. Bartók: *Krónika*, 217.

3 Uott, 213. – A tanulmány a téma személyes jellege miatt a napjainkban egyre inkább elterjedt formával szemben Pásztory Dittának csak a keresztnévét használja, úgy, ahogyan Bartók dedikációiban is szerepel: „Dittáé az első példány” (*Zongoraszonáta*), „Dittáé” (*Az éjszaka zenéje*). Ugyanez vonatkozik az írás többi női szereplőjére is.

4 Somfai László: „Kézirat és urtext. A Bartók-művek forrásainca”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 31–71., ide: 54.; Márta és Ditta szerepéről ld. még uő: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000, 31–32.

5 Mindazonáltal, ha jóval kevesebbet is, de Ditta ugyancsak készített másolatokat a férje számára. Somfai László több példát is említ erre. Dolgozott a Scarlatti-sonáta-kiadáson, *A csodálatos mandarin* korrepetitori példányán, további példákat ld. Somfai: *Kézirat és urtext*, 54., 116. jegyzet.

6 Később aztán, – fia, Bartók Péter emlékei szerint – afféle zongorista asszisztensként is dolgozott férje mellett. Pl. versenyművek betanulása idején ő játszotta a zenekar szólamát (Bartók művek esetében a férje készítette zongorakivonatot játszotta). Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 2004, 63.

7 Részvázlat a *Táncszvit*hez, Vásárhelyi Gábor magánygyűjteménye, BH:I/213

vele a darabot. Erre Ditta jó néhány évtizeddel később is élénken emlékezett. Serly Tiborral beszélgetve elmondta, hogy ez volt az első mű, amelyet partitúrából tanult. Bartók zongorázott és közben magyarázott is neki, például hogy „bizonyos hangzásokkal, vagy a hangszereléssel” milyen hatást kívánt elérni.⁸ Azonban bármilyen sokat tudott is Ditta a műről, a *Táncsvit* még az előző életszakaszhoz tartozó kompozíció, ennek a korszaknak a lezárása. Nincs jele, hogy ez a magánéleti fordulat jelentős befolyással lett volna a mű stílusára. Ujfalussy József ugyan több újdonságot is ezzel magyaráz, így azt is, hogy az előző időszak lassú tétellel végződő többtétéles kompozíciói után Bartók itt használt először gyors finálét.⁹ Mégis, mindent összevéve, a *Táncsvit*, noha számos előremutató vonása van, a korábbi stíluskorszakhoz tartozó kompozíció, az arra jellemző sajátosságok összegzése. Még a komponálás körülményei is mintha ezt támasztanák alá. A *Táncsvit*et ugyanis Bartók az utolsó Mártával és Béla fiával töltött családi nyaralás során fejezte be, és a kiadónak szánt partitúramásolat is Márta munkája.¹⁰ A tételek tematikus anyaga javarészt „parasztszene-imitáció”,¹¹ és mintha képzeletben még egyszer végigjárna egykori gyűjtéseinek helyszíneit, Bartók a szlovák kivételével¹² szinte minden nép parasztenéjét felidézte benne, akiknél valaha is gyűjteni járt. De nemcsak a gyűjtőutakra emlékezik, hanem egész addigi alkotóművészi munkájára, azokra a hangütesekre, amelyeket a háború előtt és alatt komponált műveiben, mindenekelőtt a színpadi művekben, közülük is leginkább *A csodálatos mandarinban* (BB 82, 1918–1919, hangszerelés, 1924) használt. A *Mandarin* hangszerelése a *Táncsvit* komponálása idején még nem állt készen, csak a következő évben jutott rá ideje, hogy befejezze. A félbehagyott munka azonban továbbra is foglalkoztathatta. Mindenesetre a *Táncsvit* egy-egy jellegzetes hangvétele erősen emlékeztet a *Mandarin* egyes részleteire, a nagyváros ricsajára, zakatolására, vagy a hajsza zenéjére.¹³

Az új stílus a maga teljességében, mint tudjuk, csak néhány évvel később, az 1926 nyarán komponált zongoraművekben jelentkezett, ez viszont valóban gyökeres változást jelentett Bartók stílusában. Olyan mértékűt, amilyenre az 1908-as fordulat óta nem volt példa.¹⁴ Hogy ezek közül az új stílusban komponált zongora-

8 „Serly Tibor beszélgetése Bartókné Pásztor Dittával (1976. november 10.)”. Közr. Büky Virág. In: *Zenetudományi dolgozatok 1978–2012. 35 éves jubileumi kötet*. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudomány Intézet, 2014, 299–320., ide: 306–307.

9 Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Harmadik, javított kiadás. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 259.

10 Bónis: *Bartók Béla Táncsvitje*, 9.

11 Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. In: *Bartók Béla írásai*, 1. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989, 240–250., ide: 250. A kéziratok fogalmazvány szövege.

12 A mű fogalmazványában a ma ismert II. és III. tétel között még szerepelt egy szlovákos hangvétellű (lídkvartos) tétel. Bónis Ferenc a *Táncsvit* faksimile kiadásában közreadta ennek a mű végleges formájából kimaradt szlovák epizódnak a fogalmazványát is. A szlovák epizódról ld. Bónis: *Bartók Béla Táncsvitje*, 27., a fogalmazvány faksimiléje: 28–29., a faksimile átirása, 30–31.

13 Kroó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Editio Musica Budapest, 2016, 119–121.; Bónis: *Bartók Béla Táncsvitje*, 26., Ujfalussy József a két mű szerkezete, felépítése között is talált hasonlóságot. Ujfalussy: *Bartók Béla*, 259.

14 Ujfalussy József Tóth Aladár kritikáját idézve állította párhuzamba Bartók 1908-as és 1926-os „Kis zongoradarabjai”-t. „Bartók most bemutatott zongoradarabjai kevés kivétellel szigorúan polifonikus,

darabok közül Bartók többet is Dittának ajánlott, sőt a neki dedikált összesen hét darab többsége ebből az évből való, egyértelműen mutatja, hogy ebben a folyamatban már neki is része lehetett. A feleségének ajánlott kompozíciók, a *Zongoraszonáta* (BB 88, 1926), az „1. párbeszéd” (*Kilenc kis zongoradarab*, BB 90, 1926, 1), a „Preludio – All’ ungherese” (*Kilenc kis zongoradarab*, 9) és „Az éjszaka zenéje” (*Szabadban*, BB 89, 1926, 4) között pedig két olyan darab is van, a *Zongoraszonáta* és az „1. Párbeszéd”, amely kifejezetten új kezdetet jelez, valami egészen újnak a kezdetét.

A *Zongoraszonáta* esetében ez nem igényel bővebb magyarázatot. Ez a mű ennek az időszaknak az első jelentős, nagyszabású zongoradarabja. Bartók első és egyetlen érett kori, klasszikus mintát követő zongoraszonátája. Ez lehet az oka annak is, hogy a művet a feleségének ajánlotta. Az azonban kevésbé valószínű, hogy az ajánlás Dittának, a tehetséges zongoristának szól. Ugyanis minden jel, a mű karaktere, technikai nehézségi szintje arra vall, hogy a *Zongoraszonátát* Bartók saját magának komponálhatta. Nem véletlen, hogy Ditta sohasem játszotta a darabot. Ő maga is beszélt arról, hogy technikailag volt számára nehéz.¹⁵

A „kezdeteket” jelző kompozíciók közül a másik Dittának ajánlott szám a *Kilenc kis zongoradarab* nyitódarabja, vagyis a „Négy párbeszéd”-ből az első. Ebben a sorozatban, valamint a *Szabadban* cím alatt megjelent zongoradarabokban Bartók több olyan zeneszerzés-technikai megoldással is kísérletezett, amely iránt az akkortájt megismert új nyugat-európai áramlatok keltették fel az érdeklődését. A *Szabadban* esetében főként a korszak újfajta, a tizenkét hangot egyenrangúnak tekintő akkord-típusaival foglalkozott, közülük is elsősorban a Henry Cowellnél látott *clusterekkel*.¹⁶ A *Kilenc kis zongoradarab* középpontjában viszont a neostílusok hatására újra felfedezett kontrapunkt áll. Ez a technika a „Párbeszéd”-ben már olyan súllyal jelenik meg, amely Bartók korábbi, 1926 előtti műveire nem volt jellemző.¹⁷

kontrapunktikus alkotások. [...] Bartók új kontrapunktikája lényegesen különbözik a régitől [...]. Az első vonós négyes fugaszerű részei inkább Beethoven utolsó kvartettjeinek polifon szelleméből indulnak ki, míg az új zongoradarabok inkább Bach és a Bach előtti olaszok többszólamú stílusára emlékeztetnek. Bartók új ‘Kis zongoradarabjainak’ előfutárait felfedezhetjük ugyan fiatalkori Bagatelljeinek és Vázlatainak egy-egy darabjában, sőt a ‘Három párbeszéd’, a ‘Menüett’ bizonyos fokig úgy hat, mint a régi kis polifonikusabb zongoraművek formagondolatának folytatása, mégis ennek a mai polifóniának szigorú, ‘merek’ rendszerében egy egészen új Bartók-stílust kell üdvözlönnünk.” Tóth Aladár: „Bartók Béla szerzői estje. Új Bartók-művek bemutatása a Zeneakadémiában 1926 december 8-án”, *Pesti Napló* 77/281. (1926. december 10.), 15.; ld. Ujfalussy: *Bartók Béla*, 285–286. Somfai az 1926-os nyár termését ugyancsak „az egyik legmarkánsabb fordulat”-nak tekintette Bartók életművében, ld. Somfai László: „Bartók Béla zenéje”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 18.; Tallián Tibor pedig mint az 1908-asnál is tudatosabb váltásról írt erről fordulatról. Ld. Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és társa, 2016, 222.

15 „Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából”. Közr. Büky Virág. In: *Zenatudományi dolgozatok 2009*. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: Zenatudományi Intézet, 2010, 13–31., ide: 22.

16 A *clusterek* használatára vonatkozóan bővebben ld. Somfai László: „Analízis jegyzetlapok az 1926-os zongorás esztendőről”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 153–193., ide: 155., 5. jegyzet.

17 Vikárius László: „Bartók’s Late Adventure with Kontrapunkt”, *Studia Musicologica* 47/3–4. (2006), 395–416., ide: 400.

Kánon

A *Zongoraszonátával* ellentétben a „1. Párbeszéd” esetében már a cím is jelzi, hogy ennek a darabnak közvetlen személyes vonatkozása is lehet,¹⁸ hisz rögtön a szólamok közti dialógusra irányítja a figyelmet, és arra csábít, hogy a két szólamot a zeneszerzővel és az ajánlás címzettjével, tehát Bartókkal és Dittával azonosítsuk.

De van még valami más is, ami alátámaszthatja ezt az értelmezést: a darab szerkesztésmódja. Az „1. Párbeszéd” ugyanis az ellenpont speciális formája, egy szigorú, kétszólamú kánon. Eredetileg a darab címe is ez volt, a Dittának átadott kézirat, dedikációs példányon még ez szerepel – „Canon”.¹⁹ S hogy mi köze a kánonnak a „Párbeszéd” előbbi interpretációjához? Bámennyire is meglepő, de Bartók életművében több „párkapcsolati” témájú kánonról is tudunk. Közülük kettő a *Huszonhét kórusműből* (BB 111a, 1935–1936) való, ahol ezt az összefüggést az egyes számok szövege is megerősítheti. A sorozatban egyébként egy Dittának dedikált darab – „Lánycsúfoló” (4. füzet 4. szám) – is található. A neki ajánlott művek közül ez az utolsó, amelyen még hivatalosan is szerepel ajánlás (1935. X. 31-ére).

A „párkapcsolati” témájú kánonok kimondottan felnőtteknek szóló, női karra szánt darabok. Közülük az egyik, amelynek már a címe is jelzi a műfaját, „Kánon” (8. füzet 2. szám), a „1. Párbeszédhez” hasonlóan ugyancsak egy szigorú, kétszólamú kánon. Szövege:

Meghalok Csurgóért
De nem a váráért,
De nem a váráért,
Csak egyik uccáért;

De nem az uccáért,
Csak egyik házáért,
Benne növekedett
Barna karcús galambomért

Ez alkalommal azonban egy primkánonról van szó, ahol a második szólam (*comes*) a mű folyamán az elsőtől egy ütemnyi távolságban, hangról hangra követi a *dux* dallamát. (1. kotta). Ez esetben nem tűnik úgy, hogy a két szólam a két szereplőt és a köztük lévő viszony intenzitásának állandó változását szimbolizálná. Az első ütemek körkörösén mozgó, szűkjárású, kromatikus dallama, amely a kánon szerkesztéséből adódóan még ismétlődik is, akár egy szünni nem akaró, vissza-visszatérő gyötrő gondolat, talán csak az egyik szereplő, a lírai én érzéseit tükrözi. Az elérhetetlen utáni vágyakozásának kínját, amelyből a harmóniameneteket látva úgy tűnik, számára csak egyetlen kiút létezik. A szűkjárású, kromatikus dallam a darab előrehaladtával lassan tágulni kezd, miközben a szöveg egyre szűkebb területet határol körül – „vár”, „utca”, „ház” –, így közeledve ahhoz, akire a vágy irányul, akinek szerelme a vágyakozó számára ezt az egyetlen kiutat, a szenvedés-

18 Személyes érintettségre utal az is, hogy a sorozat bemutatóján ez az első szám nem hangzott el. Az 1926. december 8-i bemutató műsorlapján a négyből csak „Három párbeszéd” szerepel. A műsorlapot ld. Bartók Archivum, BA-N 2049/200.

19 Vásárhelyi Gábor magángyűjteménye, BH I/215, a kézirat leírását ld. Somfai László: *Thematic Catalogue of Bartók's Compositions*. Kézirat. Ezúton köszönöm a szerzőnek, hogy a könyv kéziratát a rendelkezésemre bocsátotta.

től való szabadulást jelentené. A vágó szorítása (a kromatika) ugyanis csak röviddel a darab lezárása előtt, a vágyott személy megnevezésekor, „galambom” enyhül. Ezen a ponton a dallam kinyílik, dúros (mixolid) színezetet kap, a *dux d'* záróhangon bevárja a *comest*, a mozgás megszűnik, és a darab az akusztikus skála hangjain egy jellegzetesen bartókos, bő kvartos fordulattal (egy dúr terc után alulról, egy leszállított szeptimről lép fel *d'* tonikára) zárul (2. kotta).

Con moto, ♩ = 132

Meg - ha - lok Csur - gó - ért, de nem a vá - rá - ért,
Meg - ha - lok Csur - - - gó - ért, de nem a vá - rá - ért,

1. kotta. Bartók: Kánon, Huszonhét kórusmű, 8. füzet, 2., 1–7. ütem

ga - lam - bom ért, ga - lam - - - - bom - ért.
kar - csú ga - lam - - - - bom - ért.

2. kotta. Bartók: Kánon, Huszonhét kórusmű, 8. füzet, 2., 26–29. ütem

A Huszonhét kórusmű másik „párkapcsolati témát” feldolgozó, kétszólamú kánonja a harmadik kötet első száma, a „Ne menj el!”:

Ne menj el, el ne menj,
Ne hagyjál itt engem,
Mert ha itt hagysz engem,
Bánatos lesz lelkem.

Bánatos lélekkel,
Szomorodott szívvel,
Egyedül hogy legyek,
Nálad nélkül éljek?

Világon míg élek,
Soha nem felejtlek,
Visszajössz, vissza még,
S velem maradsz mindég.

Ebben a darabban viszont az egyes szólamok mozgása már követi a szereplők viszonyát, még a köztük lévő fizikai távolságot is érzékelteti. A kánon a szöveg három versszakának megfelelően három részből áll, a harmadik részhez mint bővítésmény egy *strettaszerű* (*più mosso*) szakasz kapcsolódik. Az első rész a „Kánon”-hoz hasonlóan primkánon, hangnemét tekintve lídes színezetű C-dúr. A középső rész

szövege a magára maradt fél bánatáról szól, a szakasz hangneme a szöveg tartalmát követve C-dúrról e-mollra vált, és a két szólam is eltávolodik egymástól. A *comes*, amely az első részben azonos hangmagasságban követte a *dux*ot most egy kvarttal lejjebb imitálja (3. *kotta*). A távolságot azonban legyőzi az emlékezet. A szöveg ugyanis mintha azt sugallná („Soha nem feledlek”), hogy az eltávozott kedves a magára hagyott félnek már legfeljebb csak a vágyaiban tér vissza, és csak az emléke az, ami „mindég vele marad”. Bárhogyan is interpretáljuk a darab szövegét, a harmadik rész (vagyis a harmadik versszak) második ütemében a szólamok már azonos hangmagasságban mozognak, az utolsó sor és az utolsó sort („S velem maradsz mindég”) ismételtető *strettaszakasz* pedig már ismét alaphangnemben (C-dúr/líd) szól.

Bá - na - tos lé - lek - kel, Szo - mo - ro - dott szív - vel, E - gye - dül

Bá - na - tos lé - lek - kel, Szo - mo - ro - dott szív - vel,

3. *kotta*. Bartók: „Ne menj el”, *Huszonhét kórusmű*, 3. füzet, 1., 15–19. ütem

Van azonban még egy további kánon is, amely „párkapcsolati” vonatkozásban érdekes lehet. A *Negyvennégy duó két hegedűre* (BB 104, 1931–1932) 4. füzetében a 37. szám, a „Preludium és kánon”, meglehetősen szabálytalan kánonja. A két szólam ugyanis itt nemcsak a szokásos hangköztávolságokban imitálja egymást (szext, kvint, kvart), a darab vége előtt pedig ez az imitáció (a kánon) abba is marad, és a mű egy gyors, *strettaszerű* szakasszal zárul, amely már csak rövid motívumok ismételtetéséből áll. A duó egy jól ismert párosító dallam, a „Két szál pünkösdrózsa” feldolgozása. Nakahara Yusukét ez indította arra, hogy a két szólamot a párosítóban „kiénekel” két szereplővel azonosítsa, a darab szokatlan megoldásait pedig a kapcsolatban támadt zavar jeleiként értelmezte.²⁰

Szerkezetét tekintve a *Kilenc kis zongoradarab* „1. párbeszéde” sem mondható szokványos kánonnak. Egy szigorú kánon, amelynek két szólama hangról hangra követi egymást, a köztük lévő hangköztávolság és a szólambelépések sűrűsége azonban állandóan változik. A szólamok közti távolság szinte szakaszonként más és más: kis szext, kvint, nagy szext, kvint, és végül terc, ami pedig a szólambelépések sűrűségét illeti, ez a következőképp alakul: a két szólam kezdetben együtemnyi távolságra követi egymást, nem sokkal később ez a távolság már csak fél ütem, végül az utolsó szakaszban már csak egyetlen negyed.²¹

20 Nakahara Yusuke: „A zenei rend diadala? Az inspiráció forrásainak sokfélesége a *Negyvennégy duó két hegedűre* 37. darabjában”, *Magyar Zene* LVI/2. (2018. május), 139–160., 156–158.

21 László Vikárius: „Bartók’s Late Adventures with *Kontrapunkt*”, *Studia Musicologica* 47/3–4. (2006–2009), 395–416., ide: 400–401. Magyarul ld. Vikárius László: „Bartók késői találkozása a *kontrapunkttal*”. Ford. Pintér Csilla Mária. In: *A fordítás lehetetlensége? Vikárius László 50. születésnapjára*. Szerk. Schmidt Zsuzsanna. Budapest: Bartók Archívum, 2012 (kézirat a Bartók Archívumban), 40–62.

Vajon ez a szabálytalan kánon is egy szabálytalan kapcsolatra utal? Végül is már a forma (kánon) és a végleges cím („párbeszéd”) is ellentmond egymásnak, hisz miféle párbeszéd az, ahol az egyik fél hangról hangra követi, ismétli a másikat? Ugyanakkor a szólamok közti szokatlan hangköztávolságok és a szólambelépések sűrűségének állandó változása következtében ez a pontos „követés” egyáltalán „nem hangzik jól”. Együtt hangzás helyett inkább „széthangzik”, ami még némi groteszk színezetet is ad a tételnek. Hiába a pontos imitáció, a *comes* a maga hangkörében mozogva mintha más utakon járna.

A mű előrehaladtával aztán a szólamok közti hangmagasságbeli és ritmikai távolság csökken, a „témák” is egyre rövidebbek lesznek, oly mértékben, hogy a darab utolsó szakaszában már csak dallamtörödékek, motivikus gesztusok ismétlődnek. A kánon ugyan nem szűnik meg, mint a *Negyvennégy duó* „Kánon”-jában, de a melodikus témák „szétesése” és a szólambelépések sűrűsödése miatt közvetlenül a darab lezárását megelőző szakaszban furcsa helyzet áll elő: mivel ezen a ponton már csak egy kéthangos motívumtörödékek (nagyszekund-lépés felfelé) ismétlődik, a szólambelépések közti távolság pedig csak egyetlen negyed, a hallgató végül már nem tudja eldönteni, hogy az „egymás szavába vágó” szólamok közül valójában ki kit követ:



4. kotta. Bartók, „1. párbeszéd”, *Kilenc kis zongoradarab*, 1., 38–46. ütem

A kánon és a párkapcsolati téma összefonódására talán magyarázatot adhat egy esemény, Bartók és Geyer Stefi jászberényi találkozása 1907 júniusában, amelyen kánonok éneklésére is sor került. Ez volt az első alkalom, hogy a két művész hosszabb időt töltött egymás társaságában. Hogy mennyire fontos volt ez a nap Bartók számára, az a Stefinek ajánlott hegedűverseny (Op. poszt. 1, BB 48a, 1907–1908) egyik részletéből is kiderül.

Elsőként Denijs Dille hívta fel a figyelmet a versenymű második tételének egy titokzatos, idézőjelbe tett szakaszára, amelyet Bartók egy nem kevésbé titokzatos felirattal is ellátott: „Jászberény 1907. június 28.”. A szöveg (a hely és a dátum)

jelentését Geyer Stefi fedte fel előtte.²² 1907 júniusában Stefi testvérével együtt Jászberényi rokonoknál nyaralt, amikor népdalgyűjtés „ürügyével” Bartók is csatlakozott hozzájuk.

Hármasban kánonok éneklésével szórakoztunk, melyeket Bartók írt, s melyeket kromatikával és nehéz hangközökkel szándékosan megnehezített. Végül azt mondtam neki: 'Énekeljünk most valami könnyűt és vidámot', mire Bartók teli torokból énekelni kezdte a 'Der Esel ist ein dummes Tier' kezdetű gyerekdalt. A dallam a [Hegedűverseny] második részébe is bekerült, Jászberény és a dátum megadásával.²³ [Kiemelés tőlem: B. V.]

Számunkra ez alkalommal az elbeszélés eleje érdekes. Hogy azon a napon, amely Bartók számára ennek az egész életére nézve meghatározó kapcsolatnak a kezdetét, „első napját” jelentette, Stefivel és testvérével kánonokat énekeltek.²⁴ A Dittának

- 22 Béla Bartók: *Violin Concerto No. 1*, Op. posth. London–New York: Boosey & Hawkes, 1959. (B&H 18502), 55.
- 23 „Wir vergnügten uns zu dritt mit dem Singen von Kanons, die Bartók für uns schrieb, und die er mit Chromatik und schwierigen Intervallen absichtlich recht schwer machte. Schliesslich sagte ich ihm: 'Singen wir jetzt etwas Leichtes und Fröhliches', worauf Bartók aus vollem Halse das Kinderlied 'Der Esel ist ein dummes Tier...' anstimmte. Man findet es im II. Teil mit Erwahnung Jászberény und des Datums zitiert." Ld. Denijs Dille: „Angaben zum Violinkonzert 1907, den *Deux Portraits*, dem Quartett op. 7 und den zwei rumänischen Tänzen". In: *Documenta Bartókiana*, 2. Hrsg. Denijs Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, 91–102., ide: 91–92. (A magyar nyelvű idézet Bónis Ferenc fordítása.) Ld. Bónis Ferenc: „Első hegedűverseny, első vonósnegyes. Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja". In: *Uő: Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó, 1992, 32–46., ide: 33. A „gyermekdalt” később Bónis Hans Koessler *Társasági kánonjával* azonosította. Ld. uott.
- 24 A kánonéneklés emlékének jelentőségét látva Vikárius László elképzelhetőnek tartja, hogy a kánon (illetve az imitációs szerkesztésmód) alkalmazása a versenymű elején és az 1. vonósnegyes 1. tételében ugyancsak önéletrajzi ihletettséggé lehet. Vikárius László: „Az elveszett és megtalált fiatalkori hegedűverseny". In: *Geyer Stefi hegedűművész életútja – Levelezése Bartók Bélával*. Szerk. Váradi Helga és Vikárius László. Budapest: Balassi, 2024, 73–86., ide: 81. A Vikárius által említett pontokon azonban nem kánonok, hanem fűgyszerű szerkesztetek hallhatók. Ez a speciális, párkapcsolati téma pedig, amint az az itt közölt példákából kiderül, elsősorban a kánonokhoz köthető, noha korántsem jelenthető ki, hogy ez a téma Bartók összes kánonjában megjelenik. Ami a két imitációs szerkesztetű részletet (a korai hegedűverseny és az 1. vonósnegyes I. tételét) illeti, egyáltalán nem biztos, hogy ezekkel a kontrapunktikus szakaszokkal a zeneszerző az egykori vidám kánonéneklésre kívánt utalni. Sokkal valószínűbb, hogy egy másik művet idéz – amely ugyancsak nagy hangsúlyt kap kettejük levelezésében –, az 1. vonósnegyes egyik feltételezett modelljét, Beethoven Op. 131-es cisz-moll kvartettjét. A kvartett első tételére még a hegedűverseny I. tételének hangzása is emlékeztet valamelyest. A művet Bartók először 1907. július 27-i levelében hozta szóba, de néhány hónappal később, 1907. augusztus 20-i levelében is főként erre utalhatott, amikor „Beethoven utolsó műveiről” írt. Ld. uott, 111., 127. Bartók ez idő tájt még egy további kontrapunktikus darabot is tervezett. Egy fűgát, amely a *Hegedűverseny* második tételének témáját dolgozta volna fel. Azonban ennél a kompozícióteredéknél sem gondolnánk, hogy az egykori kánonéneklésre utalna. Ennek a fűgának a hangvétele inkább néhány 19. századi szerző, mindenekelőtt Liszt Ferenc vagy a versenyművel kapcsolatban gyakran emlegetett Hector Berlioz groteszk, diabolikus fűgáira emlékeztet. Az 1. vonósnegyes életrajzi vonatkozásaira, és a vonónégyest ért különféle, népzenei és műzenei hatásokra nézve ld. Somfai László: „1. vonósnegyes, op. 7 (1908–1909)". In: *Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása*, 29. Közr. Somfai László, Németh Zsombor. Budapest–München: Editio Musica Budapest–G. Henle Verlag, 2022, 55–60. Az 1908-as fűgatervről ld. uő: „Bartók-vázlatok (III). A 'Fekete-zsebkönyv' kidolgozatlan témafeljegyzései". In: *Zenatudományi Dolgozatok 1986*. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA ZTI, 1986, 7–18., ide: 13–14., a fűga folyamatfoglalmozványának kottája, 18.

ajánlott kánon szokatlan megoldásait látva pedig óhatatlanul felötlik bennünk az is, hogy Bartók egykor a Stefiék számára komponált kánonokat is „szándékosan megnehezítette”, amit nyilván tréfának szánt, ahogyan talán a Dittának ajánlott „1. Párbeszéd” meglepő megoldásait is.

Párbeszéd (?)

Van még egy jelenség, amelyre érdemes röviden kitérni, mert esetleg még egy további jelentésrétegét fedheti fel a darabnak. Az „1. párbeszéd” vázlatait vizsgálva Vikárius László figyelt fel arra, hogy a kezdőütemek első megfogalmazásakor az imitáló szólamot Bartók Asz-dúr szerinti, míg a felső szólamot E-dúrnak megfelelő módosítójelekkel jegyezte le.²⁵ A darab első fogalmazványában még nem használt előjegyzést, ami arra vall, hogy a két szólam, legalábbis kezdetben, nemcsak szokatlan távolságban, de különböző hangnemekben is mozgott volna: E-ben és Asz-ban.²⁶ Ez a „keresztekkel” és „békkel” jelzett két hangnem a bevezető ütemek második megfogalmazásából azonban – ugyanazon az oldalon, a lap alján – már hiányzik. Másodjára ugyanis (a még mindig előjegyzés nélküli szisztémába) az Asz-dúrban lejegyzett szólamot Bartók már Gisz-dúr szerint jegyezte le. Vikárius László ezt a folyamatot a szólamok közti szokatlan távolsággal és a szabálytalan diszszonanciakezeléssel együtt, az új stílussal való kísérletezés egyik példájaként írta le. Úgy látta, hogy ez a komponálásmód egy olyan „koncepció része, amely inkább a zenei lehetőségek kipuhatolásán alapul, nem valamely előre elgondolt szabályon.” Az így létrejött szabálytalan ellenpont pedig inkább a „szólamok függetlenségén alapul”, és ily módon ez a megváltozott szólamok közti kapcsolat új effektusok, új lehetőségek kiindulópontjával szolgálhat.²⁷

Az azonban még az előbbi gondolatmenettel egyetértve is elképzelhető, hogy a kétféle hangnemet jelző előjegyzések, tudatosan vagy öntudatlanul, de valami mélyebb, személyesebb tartalmat is közvetítenek. Ennek a két hangnemnek az egyidejű megszólaltatására ugyanis egyszer már volt példa Bartók életművében, még hozzá épp a korábbi, 1908-as stílusforduló egyik új korszakot jelző, paradigmikus kompozíciójában az „1. bagatellben” (*Tizennégy bagatell zongorára*, Op. 6, BB 50, 1908). A művet Bartók akkor kétféle előjegyzéssel írta le.

Az 1. bagatellt több elemzője²⁸ is valamiféle párbeszédnek, egy reménytelen beszélgetésnek tekinti, ahol a két fél nem érti, nem értheti meg egymást, hisz különböző hangnemekben mozognak. A szereplők beazonosítása persze nem

25 Vikárius: *Bartók's Late Adventures with Kontrapunkt*, 401.

26 Ld. folyamatfogalmazványok 1, Bartók Péter gyűjteménye, 57PS1, 1, a kéziratot a bázeli Paul-Sacher-Stiftung őrzi.

27 Vikárius: *Bartók's Late Adventures with Kontrapunkt*, 401. Az idézet a cikk kéziratosa magyar fordításából származik, amely Pintér Csilla Mária munkája.

28 Somfai László: „Bartók Béla: Tizennégy bagatell zongorára, op. 6”, *A hét zeneműve 1980/2.* (április–június) Szerk. Kroó György. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980, 30–38., ide: 34. Vikárius László: „Adalékok az 1. bagatell recepciótörténetéhez”, *Magyar Zene XLII/3–4.* (2004. október), 447–460., ide: 459.

nehéz, a *bagatellek* komponálásának életrajzi hátterét, Bartók Stefi visszautasítása fölötti gyászát ma már jól ismerjük. Éppen ezért különös, hogy a hangnemeket tekintve az „1. párbeszéd” felvázolása során Bartók első gondolata az az összeállítás volt, amely azt jelzi, hogy a két szólam, a két entitás között nincs, sőt nem is lehet igazi párbeszéd.

Kontrapunkt

Nemcsak a kánonnak, de a kontrapunktikus szerkesztésmódnak is lehetnek még további személyes vonatkozásai. Ha másért nem, hát azért, mert maga a kontrapunkt is lehet a kezdet szimbóluma, méghozzá többféle „kezdet” szimbóluma is. A szerkesztésmód lényege, a szólamok párhuzamos és ellentétes irányú mozgása még akár a nyugat-európai többszólamú zene kezdeteire is utalhat, de utalhat a zenetanulás, a zeneszerzés-, vagy a zongoránál maradvá, a zongoratanulás első lépéseire is, hiszen ezek is ennek a két mozgástípusnak a begyakorlásával indulnak. Bartók zongoraiskolái is ezt a rendet követik.

A Reschofsky Sándorral közösen írt *Zongoraiskola* (BB 66, 1913, *Kezdők zongoramuzsikája*, 1929) is számos kisebb kontrapunktikus darabot tartalmaz, még két „Párbeszéd”²⁹-et is – mindkettő egyszerű kontrapunktikus darab. Ehhez hasonló a *Mikrokosmos* (BB 106, 1926, 1932–39) felépítése is. Az első két kötet javarészt itt is egyszerű, párhuzamos és ellenmozgásos gyakorlatokból áll.

De szinte tankönyvbe illő a *Kilenc kis zongoradarab* elrendezése is. A sorozatban, akárcsak egy zongoraiskolában, kontrapunktikus „gyakorlatok” és karakterdarabok („kis” előadási darabok) követik egymást:

I. füzet: Négy párbeszéd

1. Moderato
2. Andante
3. Lento
4. Allegro vivace

II. füzet

5. Menuetto
6. Dal
7. Marcia delle bestie
8. Csörgő-tánc

III. füzet

9. Preludio – All’ungherese

29 Az 1913-ban készült *Zongoraiskola* számára készített darabok még cím nélkül jelentek meg, Bartók a többségüknek csak akkor adott címet, amikor úgy döntött, hogy külön füzetben is közread közülük néhányat. Ld. Bartók Béla–Reschofsky Sándor: *Zongoraiskola*. Budapest: Rózsavölgyi és Tsa, 1913; Bartók Béla: *Kezdők zongoramuzsikája*. Budapest: Rózsavölgyi és Tsa, 1929.

A „Négy párbeszéd” egyes számai is szisztematikus rendben sorakoznak. Az egyes darabok egyre kisebb ritmusértékeket használnak. Az „1. párbeszéd” még javarészt nagyobb (fél kotta, pontozott fél kotta) értékekből áll, a másodikban már a nyolcadok kerülnek túlsúlyba, a harmadikban a hármás metrum nyolcadai, és végül a negyedikben a tizenhatodok.³⁰

Hogy a sorozatot Bartók eredetileg valóban tanítási célra szánta, azt egy jó évtizeddel később árulta el. 1940 őszén már egy másik pedagógiai műre, a *Mikrokosmosra* vonatkozó kérdésekre válaszolva elmondta, hogy valójában már a *Kilenc kis zongoradarab* komponálása idején szándékában állt egy újabb zongoraiskola összeállítása, és ehhez a „kezdeti tanítás számára egészen könnyű zongoramuzsika”³¹ megírása. Hogy valóban ez volt a szándéka, az abból is kitűnik, hogy a kompozíciós munka egyik fázisában az oktávot nem tartalmazó darabokat még ujjrenddel is ellátta.³² Végül azonban a darabok jelentős része lényegesen nehezebb lett annál, hogy kezdők számára is használható (eljátszható) legyen.

De vajon mi indíthatta őt a húszas évek közepén arra, hogy zongoraiskolához való darabok komponálásához fogjon? Bartók életének eseményeit ismerve talán erre is választ kapunk. A *Tánctsvit* befejezése után Bartók, a zeneszerző egy időre elhallgatott, és az 1924-ben készült, ugyancsak Dittának dedikált *Falun* kivételével közel két évig egyáltalán nem fejezett be újabb darabot. Pályája során több ilyen szünetről is tudunk. Az előző, valamivel kisebb megtorpanás alig néhány évvel korábban, az I. világháború befejezése körüli évekre esett.

Hogy mi válthatta ki ezt az újabb megállást 1923 után? A kiváltóokok mind-egyikéről ugyan nincs tudomásunk, de bizonyosan szerepet játszott benne az is, hogy új házassága új gondokat is hozott. Péter születését követően ugyanis az anya és a gyermek törekeny egészsége miatt valószínűleg nem voltak meg a komponáláshoz szükséges feltételek, az alkotómunkához nélkülözhetetlen csend és nyugalom. „Igen nehéz időket kellett átélnem: betegségek a családban és különféle más gond és baj! – írta 1925 februárjában Bartók a zenekritikus Michel Dimitri Calvocoressinek –, „úgy hogy egyáltalában alig volt kedvem és időm bármihez is. Ez az 1 1/4 év elmúlt, anélkül, hogy akár csak egy hang új zenét leírtam volna.”³³

Egy másik leveléből azonban, amelyet feleségének írt, úgy tűnik, mintha a kompozíciós munkát nem csupán a betegségek és „egyéb gondok s bajok” akadályozták volna. Azoknak az új művészi áramlatoknak is meghatározó szerepük lehetett benne, amelyekkel ez idő tájt ismerkedett meg:

30 Hasonló koncepciót követnek a Bartók–Reschowsky-féle *Zongoraiskola* egyre kisebb ritmusértékekből álló 24., 25., 26., 35a., 36. számú gyakorlatai is.

31 „Bartók Béla a *Mikrokosmos*ról, az új magyar zenészgenerációról és amerikai útjáról”. Szentjóni Miklós interjúja, *Magyar Nemzet* 3/209. (1940. október 3.), 6.; kötetben: *Beszélgetések Bartókkal. Nyilatkozatok, interjúk*. Közr. Wilhelm András. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000, 204.

32 Ld. a 2–9. számok második autográf leírását, amelyet Bartók ekkor már kiadásra készített elő. PB 57PID1. A Bartók Archívum a kézirat másolatát őrzi. Bővebben ld. még Somfai készülő műjegyzékét.

33 Bartók levele Michel Dimitri Calvocoressinek, 1925. február 15. In *Bartók Béla levelei*. Közr. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 313–314., ide: 313.

Mert én, hogy őszinte legyek, már olyan butának, kábultnak, üresfejűnek éreztem magam az utolsó időben, hogy igazán kétségbe vontam, vajjon, egyáltalában tudok-e még ujat írni. Rámnehezedett még az a sok kusza zűrzavar is, amit a mai zenéről csőstől okádnak a zenei folyóiratok: lineáris, horizontális vertikális, objektív, személytelen, polyphon, homophon tonális, polytonális, atonális és a többi jellegű; ha nem is törődik az ember mindezekkel, de mégis kissé belébódul ha annyit kiabálják a fülébe.³⁴

Amikor e sorokokat írta, már túl volt ennek a nehezén, hiszen ekkor már ismét komponált, de úgy tűnik, ha képes is volt a munkára, korántsem volt még ereje teljében.

Nagyon belejöttem most a munkába, de épen nagy fáradtságaimra való tekintettel félnék továbbra halasztani a teljes pihenést. [...] A baj csak az, hogy épen a legfontosabbat, a zongorakonzertet meg sem tudtam kezdeni. [...] Valahogyan olyan voltam most, a hosszú nem-dolgozás után, mint az az ember, aki hosszú-hosszú időn át ágyban fekszik mozdulatlanul, és végre egyszer próbálgatja kezét-lábát használni, talpra áll, lép egyet-kettőt. Az ilyen ember nem gyalogolhat csakugy hirtelenében a Hármashatár-hegyre. Én is így lassan lassan szoktam hozzá a mozgáshoz: na és ilyen formán csak zongoradarabokat mozogtam ki magamból.³⁵

Ilyen „bemelegítő”, „átmozgató” gyakorlatok lehettek ezek a kezdőknek szánt, de végül jóval nehezebbre „sikeredett” kontrapunktikus darabok is, amelyekre tehát azért volt szüksége, hogy végre újra „járni” tudjon.³⁶ Nemcsak a kompozíciós munkát kellett azonban újrateknie, hanem a Dittával (és ekkor már Péterrel) közös életét is. Erre is utalhat a sorozatot indító „1. Párbeszéd”.

IRODALOMJEGYZÉK

- „Bartók Béla a *Mikrokosmos*ról, az új magyar zenészgenerációról és amerikai útjáról”. Szentjóni Miklós interjúja, *Magyar Nemzet* 3/209. (1940. október 3.), 6.
- Bartók, Béla: *Briefe an Stefi Geyer, 1907–1908* [faksimile kiadás]. Ford., közr. Nyikos Lajos. Basel: Privatdruck Paul Sacher Stiftung, 1979.
- Bartók Béla családi levelei*. Közr. ifj. Bartók Béla, Gomboczne Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Bartók Béla írásai*, 1. Szerk. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1989.
- Bartók Béla levelei*. Közr. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Bartók Béla: „Mesterművek zongorára”. Ford. Tallián Tibor. In: *Bartók Béla írásai*, 1, 94–95.
- Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére”. A kézirat fogalmazvány szövege. In: *Bartók Béla írásai*, 1. 240–250.
- Bartók Béla: *Táncszvit* (faksimile kiadás). Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Balassi, 1998.

34 Bartók levele Pásztory Dittának, 1926. június 21. In: *Bartók Béla családi levelei*. Közr. ifj. Bartók Béla, Gomboczne Konkoly Adrienne. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 380–383., ide: 381.

35 Uott.

36 Készülő műjegyzékében Somfai László meg is jegyezte, hogy ezek a kis darabok már előtanulmányok lehettek az 1. zongoraverseny kontrapunktikus vagy ütőhangszeres szakaszaihoz.

- Bartók Béla *Zeneműveinek Kritikai Összkiadása*, 29. kötet, közr. Somfai László, Németh Zsombor. Budapest–München: Editio Musica Budapest–G. Henle Verlag, 2022.
- Bartók Béla, ifj.: *Apám életének krónikája*. Budapest: Helikon, 2006.
- Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Zeneműkiadó, 2004.
- Beszélgetések Bartókkal. Nyilatkozatok, interjúk*. Közr. Wilhelm András. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000.
- Bónis Ferenc: „Bartók Béla Táncszvitje”. In: Bartók Béla: *Táncszvit*, 5–46.
- Bónis Ferenc: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski Kiadó, 1992.
- Bónis Ferenc: „Első hegedűverseny, első vonósnégyes. Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja”. In: uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*, 32–46.
- Dille, Denijs: „Angaben zum Violinkonzert 1907, den *Deux Portraits*, dem Quartett op. 7 und den zwei rumänischen Tänzen”. In: *Documenta Bartókiana*, 2., 91–102.
- Documenta Bartókiana*, 2. Hrsg. Denijs Dille. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965.
- Gách Marianne: „Türelmes volt és nagyon szigorú... Beszélgetés Bartók özvegyével Pásztory Dittával”. *Film Színház Muzsika* 5/39. (1961. szeptember 29.), 12–15.
- Geyer Stefi hegedűművész életútja – *Levezése Bartók Bélával*. Közr. Váradi Helga és Vikárius László. Budapest: Balassi–HUN-REN Zenetudományi Intézet, 2024.
- Króó György: *Bartók-kalauz*. Budapest: Zeneműkiadó, 1980.
- Nakahara Yusuke: „A zenei rend diadala? Az inspiráció forrásainak sokfélesége a *Negyvennégy duó két hegedűre* 37. darabjában”, *Magyar Zene* LVI/2. (2018. május), 139–160.
- „Serly Tibor beszélgetése Bartókné Pásztory Dittával (1976. november 10.)”. In: *Zenetudományi dolgozatok 1978–2012. 35 éves jubileumi kötet*, 299–320.
- Somfai László: „1. vonósnégyes, op. 7 (1908–1909)”. In: *Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása*, 29. kötet 55–60.
- Somfai László: „Bartók Béla: Tizenégy bagatell zongorára, op. 6”, *A hét zeneműve* 1980/2. (április–június). Szerk. Króó György. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1980, 30–38.
- Somfai László: „Kézirat és urtext. A Bartók-művek forrásláncai”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 31–71.
- Somfai László: *Bartók Béla kompozíciós módszere*. Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000.
- Somfai László: Bartók-vázlatok (III): A 'Fekete-zsebkönyv' kidolgozatlan témafeljegyzései”. In: *Zenetudományi Dolgozatok 1986*, 7–18.
- „Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából”. In: *Zenetudományi dolgozatok 2009*, 13–31.
- Somfai László: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.
- Somfai László: „A Zongoraszonáta fináléjának metamorfózisa”. In: uő: *Tizennyolc Bartók-tanulmány*, 88–103.
- Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016.
- Tóth Aladár: „Bartók Béla szerzői estje. Új Bartók-művek bemutatása a Zeneakadémiában 1926 december 8-án”, *Pesti Napló* 77/281. (1926. december 10.), 15.
- Ujfalussy József: *Bartók Béla*. Harmadik, javított kiadás. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.
- Vikárius László: „Adalékok az 1. bagatell recepciótörténetéhez”, *Magyar Zene* XLII/3–4. (2004. október), 447–460.
- Vikárius, László: „Bartók’s Late Adventure with Kontrapunkt”, *Studia Musicologica* 47/3–4. (2006), 395–416. <https://doi.org/10.1556/SMus.47.2006.3-4.14>

Vikárius László: „Az elveszett és megtalált fiatalkori hegedűverseny”. In: *Geyer Stefi hegedűművész életútja – Levelezése Bartók Bélával*, 73–86.

Zenetudományi Dolgozatok 1986. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA ZTI, 1986.

Zenetudományi dolgozatok 2009. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: Zenetudományi Intézet, 2010.

Zenetudományi dolgozatok 1978–2012. 35 éves jubileumi kötet. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2014.

ABSTRACT

VIRÁG BÜKY

‘THAT SUMMER HE COMPOSED THE DANCE SUITE’

On the 100th Anniversary of Bartók’s Marriage to Ditta Pásztory

1923 was a very busy year for Bartók. In addition to his regular daily activities, he gave several concerts both in Hungary and abroad, but the most important event of the year for him was undoubtedly the premiere of the *Dance Suite* (BB78, 1923), which he composed – similarly to Kodály’s *Psalmus Hungaricus* and Dohnányi’s *Ünnepi nyitány* – for the 50th anniversary of the unification of Buda, Pest and Óbuda. However, there was another important event in that year for Bartók, which was overshadowed by the premiere: after divorcing his first wife, Márta Ziegler, he married his former pupil, the pianist, Ditta Pásztory. Commemorating the 100th anniversary of the marriage of Bartók and Pásztory, this article attempts to show what changes the new marriage brought into Bartók’s life, and whether there are any (musical) components of his works composed after the marriage that can be linked to this new relationship (or even to Ditta herself).

In order to achieve this goal, I examine the compositions dedicated to Ditta written in 1926, i.e. piano works that already represent a new stylistic era in Bartók’s career, with a special attention to those compositions that emphatically indicate some new beginning. Following a brief overview of the *Sonata* of 1926, Bartók’s first and only sonata of his mature period, written according to classical models, I concentrate on ‘Dialogue’ no. 1, the first piece in the series of *Nine Little Piano Pieces* (BB 90, 1926), which is regarded as a paradigmatic composition of this new stylistic period.

Virág Büky graduated in musicology from the Liszt Academy of Music in Budapest in 2002 with her thesis *A vokális moresca. Egy népszerű műfaj a 16. század végi Itáliában*. (The moresca vocale: A popular genre in late 16th-century Italy). She gained her PhD in 2021 with a thesis on Ditta Pásztory Bartók: *I was an Exceptional Pupil of His – Ditta Pásztory Bartók, the Pianist and Fellow Artist*. Since 2000 she has been working in the Budapest Bartók Archives of the Institute for Musicology.

Vikárius László

BARTÓK BRÁCSAVERSENYE: AZ ÖNKÉNTES SZÁMÚZETÉS NÉMA „HATTYÚDALA”*

ÖSSZEFOGLALÁS

Hogy mennyire számít befejezetlennek az egyetlen vázlatos fogalmazványban rögzített utolsó Bartók-mű, a *Brácsaverseny*, jelentős figyelmet kapott a szakirodalomban, a rekonstrukciók révén és a kézirat hasonmás kiadásának köszönhetően. A Bartók Archívum munkatársai különböző szempontokból vizsgálták a mű problematikáját a *Bartók's Viola Concerto Revisited* (Ismét Bartók Brácsaversenyéről) címmel 2024. július 22-én a Zenetudományi Intézetben megrendezett konferencián. A jelen tanulmány az ott elhangzott és csupán bevezetőnek szánt előadás bővített változata. Mindenekelőtt életrajzi szempontból igyekszik megvilágítani a súlyos beteg komponista élethelyzetét, melyben meghatározónak tűnik a zeneszerzéssel szemben elsőséget élvező, morális kötelességként felfogott népzene tudományi munka, amely már 1940-ben Bartók Amerikába történt kitelepülését is feltételezhetően alapvetően motiválta.

Kulcsszavak: Bartók Amerikában, zeneszerzés és népzene tudományi munka, *Brácsaverseny*, 3. zongoraverseny, William Primrose, Milman Parry, Geyer Stefi, Igmínia Székely-Everts

Kodály Zoltán *Bartók Béla, az ember* című, 1946-ban fogalmazott s a következő évben nyomtatásban megjelent megrendítő írásában egyfajta hierarchiát állít föl néhai barátja három fő tevékenységi köre között. Első helyen említi a népzene tudományi munkát, ezt követi a zeneszerzés, majd a zongoraművészi hivatás:

* Az itt közölt tanulmány eredetileg a Bartók Archívum *Béla Bartók's Viola Concerto Revisited* címmel 2024. július 22-én a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Bartók termében megrendezett angol nyelvű konferenciája nyitó-, vagyis bevezető előadásaként hangzott el. Eredetileg éppen ezért nem önálló közlésre szánva fogalmazódott meg. A konferencia igyekezett különböző szempontokból elég módszeresen körüljárni a *Brácsaverseny* problematikáját, így stilisztikailag és esztétikailag (Büky Virág), a brácsa szerepe szempontjából (Laki Péter), Bartók hangszerezése tekintetében (Pintér Csilla), a kézirat vizsgálata alapján (Nakahara Yusuke) és áttekintve a létező rekonstrukciók, illetve rekonstrukciós javaslatok formai megoldásait (Németh Zsombor). A konferencián elhangzott előadásokat várhatóan a *Studia Musicologica* közli majd egy tematikus összeállítás keretében. Az elsősorban életrajzi szempontú jelen tanulmány előadásom jegyzetelt formája az önálló közléshez szükségesnek érzett kisebb kiegészítésekkel. A tanulmány jelentős mértékben épít Donald Maurice monográfiájára, így a korai koncertkritikákban is megjelenő „hattyúdál” kifejezés használatában is, ld. *Bartók's Viola Concerto. The Remarkable Story of His Swansong*. New York: Oxford University Press, 2004. Megemlítem, hogy témavezetőként foglalkoztam Bor Péter nemrégiben benyújtott DLA disszertációjával, ld. *Bartók Brácsaversenyének közreadásai és interpretációs hagyományának elemzése felvételeken keresztül*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2024. A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

Legtöbb időt saját gyűjteményének lejegyzésével töltött. Senki által el nem ért aprólékoságig jutott a szlovák, magyar, román, török gyűjtésben; zenét szerzett és zongorázott, annyit, mint senki, aki csak egyiknek él a háromféle munka közül.¹

Kodály e ponton meglepő módon, bár alighanem híven tükrözve barátja iránti őszinte tiszteletét, Mozarttal hasonlítja össze:

Mozart harmincöt éves korára teljesen felőrölte szervezetét. Ha tovább él, aligha írt volna már valamit. De Bartókban volt még egy évtizedre való munka- és életerő. Halálát csakugyan szerencsétlenségnek tekinthetjük és fájlalhatjuk, hogy a titokzatos betegség, amellyel szemben az orvostudomány ma még tehetetlen, megfosztott bennünket tőle. Nem mondhatta ki az utolsó szót, és más sem mondhatja ki azt helyette. Csodáljuk, hogy küldetését ennyire is betölthette.²

Bartók New Yorkban bekövetkezett halála után Kodály természetesen sok mindent nem tudhatott a tudományos munkák pontos állásáról vagy az újabb kompozíciókról.³ Könnyen lehet, hogy utóbb meglepetést jelentett számára, hogy Bartók milyen gondosan előkészítette román, török, valamint délszláv népzeneéről készült könyvei kéziratát. Ha lassan is, de halála után minden tudományos kiadványa többé-kevésbé eredeti intenciói szerint – bár a szerző közreműködése nélkül érthető módon jelentős közreadói-szerkesztői munkát követően – jelenhetett meg. Igaz, bizonyos esetekben több, egymással „vitatkozó” kiadás is napvilágot látott, mint például a török gyűjtésről írott monográfiából.⁴ A lényeg mégis az, hogy valamennyi nagy gyűjtemény megjelenhetett, s a szakemberek rendelkezésére áll.⁵

1 Kodály Zoltán: „Bartók Béla, az ember”. In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, 2. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007, 445.

2 Uott.

3 Támpontul szolgálhatnak Kodály levélbeli megjegyzései. Így például George Enescunak írta 1946. március 12-én: „Nous sommes encore tout à fait inconsolables sur la mort précoce de notre ami Bartók, qui a laissé une foule de manuscrits inédits, parmi ceux son recueil roumaine. Je ne sais pas encore comment il en a disposé, n’ayant pu obtenir de précis de sa femme, qui était malade elle aussi.” (Még mindig teljesen vigasztalhatatlanok vagyunk barátunk, Bartók halála miatt, aki rengeteg kiadatlan kéziratot hagyott hátra, köztük román gyűjtéséét. Még nem tudom, hogy rendelkezett felőle, mivel nem kaphattam róla pontos információt feleségétől, aki maga is beteg volt.) Érdekes módon Edward Dentnek írott 1946. március 25-i levelének egy mondata különösen összecseng írásával: „Bartók fehlte sehr, ich hätte ihm noch 10 Jahre Arbeitskraft zugetraut.” (Bartók nagyon hiányzik, én még 10 évnyi alkotóerőt tulajdonítottam neki.) Zoltán Kodály: *Letters in English, French, German, Italian, Latin*. Ed. Dezső Legány, Dénes Legány. Budapest: Argumentum–Kodály Archivum, 2002, 315–316.

4 Ld. Bartók Béla: *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Ed. Benjamin Suchoff. Princeton: Princeton University Press, 1976. 1976-ban, egyazon évben egy másik, jelentős részben eltérő kéziratot forrásanyagra épülő közreadás jelent meg tulajdonképpen Ahmed Adnan Saygun könyveként: *Béla Bartók’s Folk Music Research in Turkey*. Ed. László Vikár (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976) címmel. Apja kézírata alapján Bartók Péter adta közre ennek a gyűjtésnek is újabb revideált változatát (Homosassa, FL: Bartók Records, 2002), s ezen alapul Sipos János magyar fordítása, Bartók Béla: *Török népzene Kis-Ázsiából*. Közr. Sipos János. Budapest: L’Harmattan, 2019. (Ez egyébként Bartók idegen nyelvű népzene-tudományi kötetei közül az egyetlen, mely magyarul is megjelent.)

5 Ld. mindenekelőtt a *Rumanian Folk Music*, 1–3. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967 köteteit. Elsőként azonban az Albert Lorrddal közösen írott *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press, 1951 jelent meg.

Az utolsó zeneműveket, melyeknek Kodály írásának idején még nem egyikét ismerhették Budapesten, ugyancsak sorra kiadták és bemutatták. Az 1944-ben komponált *Szólószonátát* Yehudi Menuhin maga hozta Budapestre, s játszotta el 1946. június 27-i koncertjén.⁶ Az 1943-ban komponált zenekari *Concerto* első magyarországi előadására viszont csak 1947. április 22-én került sor.⁷ A Philadelphiában 1946. február 8-án bemutatott 3. zongoraversenyt, melynek kottája is csak 1947-ben jelent meg, Bartók halálának második évfordulóján, 1947. szeptember 26-án mutatták be Budapesten.⁸ Ám az sem véletlen, hogy a hegedűre írt *Szólószonátának*, a repertoár azóta is olyan meghatározó, megkerülhetetlen darabjának eredeti kiadása utóbb sok vitát váltott ki, s évtizedekkel később szükségesnek látszott, hogy egy „Urtextnek” mondott kiadás is készüljön a kézirat alapján.⁹ Vagyis hiába adtak is ki végül minden kompozíciót, köztük a Serly Tibor által – a kotta eredetileg tervezett felirata szerint – „rekonstruált és hangszerelt” *Brácsaversenyt*,¹⁰ mely végül azzal a „semlegesebb” megfogalmazással jelent meg, hogy „a zeneszerző eredeti kézírata alapján kiadásra előkészítette Serly Tibor”.¹¹ Kodály pótolhatatlan veszteséget sugalló megjegyzése joggal jut eszünkbe, ha épp az utolsó mű rendkívül nehéz, talán valóban megoldhatatlan kérdéseivel próbálunk szembenézni.

Ha a zeneszerző életének e korszakát kicsit közelebről vizsgáljuk, a végzetes betegség megállíthatatlan előrehaladása mellett kevésbé nyilvánvaló okokat is felfedezhetünk az utolsó, vázlatos kéziratban fennmaradt mű befejezetlenségére.¹² Ajánlatos ehhez mindenekelőtt komolyan számot vetni Kodály már idézett leírásával. Ahogy ő fogalmazott, Bartók valóban népzenei gyűjteményeinek „lejegyzésével” töltötte legtöbb idejét. Hozzátehetjük, a lejegyzés mellett a gyűjtemények

6 Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Budapest: Balassi, 2014, 116–119. Vö. Kodály 1946. május 5-én Menuhinak írott levelével, annak budapesti koncertjét előkészítendő: „From the Bartók Solo-Sonata fully unknown here, please give also the titles of each part.” (A Bartók Szólószonátából, mely itt teljesen ismeretlen, legyen szíves megadni az egyes tételek címét.) Kodály: *Letters...*, 317.

7 A Budapesti Filharmoniai Társaság Zenekarát Garaguly Károly vezényelte. Ld. Tallián: *Magyar képek*, 119.

8 Az ősbemutatón Bartók Amerikában élő tanítványa, Sándor György játszotta a zongoraszólamot, és a Philadelphiai Zenekart Ormándy Jenő vezényelte. Az 1947-es budapesti bemutatón Bőszörményi-Nagy Béla játszott, és Ferencsik János vezényelte a Rádiózenekart. Az adatokhoz ld. a Bartók Archívum honlapján látható műjegyzéket: <https://www.zti.hu/hu/bartok/bartok-zenemuvei/idorend> (utolsó megtekintés: 2024. július 3.)

9 Bartók Béla: *Sonata for Solo Violin*, Urtext Edition. London: Boosey & Hawkes, 1994.

10 Ld. Serly Tibor kézíratain, pl. a 85STCF1 és a 85SVPFC1 kéziratban (Bázel, Paul Sacher Stiftung, Bartók-gyűjtemény, fénymásolat a Bartók Archívumban). A *Brácsaversennyel* párhuzamosan kidolgozott csellóverseny forma szövegében, ill. a *Brácsaverseny* zongorakivonatában egyaránt ez olvasható: „Reconstructed And Orchestrated By Tibor Serly”.

11 „Prepared for publication from the Composer’s original manuscript” – a Boosey & Hawkes kispártitúrájának belső címlapja szerint.

12 A Függelékben kísérletet tettem rá, hogy Bartók utolsó mintegy háromnegyed évében írott valamennyi levelét áttekintsem, létező kiadásuk, illetőleg hozzáférhetőségük megadásával. Ld. ehhez a Bartók Archívum *Bartók Correspondence* címmel 2015 óta elérhető, folyamatosan fejlesztett internetes levéladatbázisát is: https://db.zti.hu/bartok_correspondence/bmails_Search.asp (utolsó megtekintés: 2024. július 3.).

gondozása, az egyes dallamok részletes elemzése, rendszerezése, majd a tanulmányok és könyvek írása is fontos része volt e feladatnak. Azt se felejtjük el, hogy Kodály egyenesen „küldetésről” beszélt, melyet Bartók „betölthetett”. Habár Kodály bizonyára barátja egész életművét s benne kiemelten a komponálást értette, kétségtelen, hogy Bartók saját munkáiból különösen éppen népzene tudományi munkáját tekintette valódi „küldetésnek”.

A korszak, az utolsó évek megértéséhez döntő, hogy felismerjük, a zeneszerző elhatározása 1940-ben, hogy elhagyja Európát, nem kizárólag, sőt talán nem is elsősorban „menekülés” volt, hanem mindenekelőtt morális döntés. Azért is fontos ezt hangsúlyoznunk, mert olykor kételyek merülnek fel az Amerikába történt kiutazás tényleges jelentőségét és a mögöttes motívumokat illetően. Van, aki a döntés mögött meghúzódó „önös érdekek” szerepét is fontosnak tartja.¹³ Bartók mindenesetre már az 1930-as évek legelején számolt egy újabb világháború kitörésének veszélyével.¹⁴ A német nemzetiszocialista hatalomátvétel után egyértelműen elhatárolódott Németország zenei életétől annak ellenére, hogy az mindaddig zenéje legfőbb „piacának” számított.¹⁵ Hogy nyilvánosság előtt tett nyilatkozataiban óvatosság jellemezte, s hogy Magyarország elhagyását illetően nem könnyen jutott döntésre, azt éppen felelősségérzete magyarázza.¹⁶ Nem véletlenül írta Veress Sándornak:

Az az értesülése, hogy én Magyarországot elhagyom, téves. De ez a hír már egy idő óta el van terjedve – sokan szóltak [már] nekem erről.

Más kérdés persze, hogy ki kellene-e vándorolni (amennyiben lehetséges) vagy sem. Többféle szempontból lehet ehhez hozzászólni.

Ha valaki itt marad, holott elmehetne, ezzel hallgatólag beleegyezik mindabba, ami itt történik, mondhatják. És ha ezt még meg sem lehet nyilvánosan cáfolni, mert akkor

13 Malcolm Gillies rendkívül alapos, gondosan adatolt, s kiválóan megírt tanulmányában mindenesetre felbukkan a gondolat, hogy Bartók kiutazásának „prózai” és „önös érdekű” motívumai is voltak, amikor természetesen jogosan kritizálja a zeneszerző túlzott és történelmietlen „heroizálását”: „To see him as an anti-Nazi crusader forced to carry the flickering beacon of Hungarian humanity to the New World is [...] fanciful and overlooks the more prosaic and self-interested reasons for his departure.” (Ha náciellenes keresztes vitézként ábrázoljuk, aki kénytelen a magyar emberiség pislákoló lángját maga vinni az Újvilágba, akkor [...] meseszerű képet festünk, s figyelmen kívül hagyjuk távozásának prózai és önös érdekű motívumait.) Ld. Malcolm Gillies: „Bartók in America”. In: *The Cambridge Companion to Bartók*. Ed. Amanda Bayley. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 183.

14 Bartók levele bécsi kiadójának az Universal Editionnak, 1932. október 12.: „Da die Zeiten derart unsicher sind, dass man sozusagen nur von einem Tag aufs [recte: auf den] andere[n] lebt und eigentlich nie weiss, ob nicht morgen eine Weltrevolution, [ein] Weltkrieg oder sonst was Schönes losgeht [...]” (Mivel olyan bizonytalan minden, hogy jószerivel csak egyik napról a másikra élünk, és tulajdonképpen azt sem tudjuk, nem tör-e ki holnap egy világforradalom, világháború vagy valami hasonlóan szép dolog [...]) Ld. a kiadatlan levél másolatát a Bartók Archívumban.

15 Ld. pl. a zenekari művek németországi játszottságához Breuer János tanulmányát: „Bartók im Dritten Reich”, *Studia Musicologica* 36/3–4. (1995), 277–278.

16 A legegységértelmebb állásfoglalásnak tekinthető Bartók 1933. június 16-i, Herzog Györgynek írt levele, melyet nemrégiben talált meg Lampert Vera. Ld. az ő kiadás előtt álló tanulmányát: „In Defense of the Freedom of the Arts and Sciences – An Unknown Bartók Letter from 1933”, mely várhatóan a *Studia Musicologica*-ban fog megjelenni. Köszönöm Lampert Verának, hogy e fontos levél és a közreadásához készült tanulmányt még kéziratban megismerhettem.

abból csak baj lesz, és céltalanná válik az ittmaradás. Viszont azt is lehetne mondani, bármilyen kátyúba is kerül az ország szekere, mindenkinek otthon kell maradnia és segítenie a dolgokon tőle telhetőleg. Csak az a kérdés, van-e belátható időn belül remény arra, hogy eredményes segítő munkát lehet elérni. Hindemith ezt próbálta Németországban 5 évig, de aztán úgy látszik elfogyott a bizalma. Nekem – de hát ez teljesen egyéni dolog – nincs semmi bizalmam. Viszont bizonyos munkákat (még legalább egy esztendeig) csak itt végezhetek, mert muzeumi anyaghoz vannak kötve. Másrészt nem látok sehol olyan országot, ahova érdemes volna kimenni, ha egyszerű továbbtengődésnél többet akarnék. Szóval egyelőre teljesen tanácstalanul vagyok, habár érzésem azt mondja, aki csak tud, menjen el. De másokat ilyen irányban befolyásolni nem akarok.¹⁷

Jellemző módon e levél szövegének tanúsága szerint is az itthon még elvégzendő népzenei („muzeumi anyaghoz” kötött) munka, a ma Bartók-rend néven számon tartott nagy népzenei rendszerezés még lezáratlan ügye jelentette akkor is a fő akadályát annak, hogy Magyarországot hosszabb időre elhagyja. A Veress Sándornak írott levéllel pontosan összecseng Bartók nyilatkozata a hegedűművész Székely Zoltán feleségének, Mientje Evertsnek írott 1939. január 10-i, angol nyelvű levelében (1. faksimile a 400. oldalon).¹⁸ S olyan helyet, elhelyezkedési lehetőséget keresett, ahova „érdemes volna kimenni”, vagyis ahol lehetőleg népzene tudományi munkát folytathat. A végső elhatározás mögött, hogy az Egyesült Államokba utazik meghatározatlan időre, mint ismeretes, éppen egy új népzene tudományi munka lehetősége állt. Tehát a döntés meghozatalában ugyancsak a felelősségérzet tűnik meghatározónak. Ha kételkedünk a döntés morális imperatívuszában, teljességgel érthetlenné válik a nehézségek egy része, mely Bartók amerikai időszakát jellemezte.

Hiszen valóban fölmerülhet, hogy a zeneszerző tulajdonképpen csupán menedéket keresett az Egyesült Államokban, hogy elsődleges célja a háború nyomorúságának elkerülése volt. Rendkívüli gonddal előkészített kiutazása mögött azonban nem lehetett ez a döntő mozgatórugó. Az egyik legfontosabb motívum, amiért – úgy tűnik – semmiféle anyagi áldozatot nem sajnált – alighanem zene tudományi munkája volt, s az azzal kapcsolatos felelősségérzet. Munkái Kodály által fölvázolt „hierarchiájának” megfelelően éppen ez tűnik a legfontosabb szempontnak valamennyi egyéb tevékenysége közül. Kétségtelen, hogy Bartók fő bevételi forrásként a koncertezésre számított, méghozzá saját koncertjei mellett feleségével, Pásztory Dittával közös kézzongorás műsoraikra.¹⁹ Ám teljesen helyesnek tetszik Malcolm Gillies megállapítása, miszerint Milman Parry feldolgozásra váró hatalmas és rendkívül értékes délszláv népzenei hangfelvétel-gyűjte-

17 Bartók levele Veress Sándornak, 1939. június 3. In: *Bartók Béla levelei*. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 626–627. A levél faksimiléjét közölte Andreas Traub: „Bartóks Gedanken zur Emigration. Ein verschollen geglaubter Brief von Béla Bartók an Sándor Veress”, *Dissonanz* 74. (Ápril 2002), 27.

18 Ld. Claude Kenneson: *Székely and Bartók. The Story of a Friendship*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994, 398., magyar fordításban: *Bartók Béla levelei*, 612–613.

19 Büky Virág: „Különleges tanítványa voltam”. *Bartók Béláné Pásztory Ditta, zongoraművész és művésztárs*. PhD-dísz. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021, 20–32. Ld. továbbá a Tallián Tibor könyvében közölt kritikákat: *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988, passim.

Budapest, II. Csálán-ut, 29.

10. Jan. 1939.

Dear Mian,

your kind and loving letter gave us a kind of emotion not yet experienced: is the situation as bad as you see it? Of course, since March we are sure there will be a change to the worse or to the worst which will perhaps make it impossible to work here and even to live here. But in the country you mention, would it be possible to ~~work~~ to do that work which is so very important for me (at least the scientific work)? I don't think so. If I can only "vegetate" there, then it would be of no use to change "domicile". I think it extremely difficult to decide something in that way and really I am at a loss what to do. In any case, will we must wait for some more decisive signs of change. Sure, I feel rather uncomfortable to live so very near to the clutches of the nazis or even in the clutches, but to live elsewhere would — it seems at least for the moment — not make things easier — . . .

Yesterday I posted the following:

1) 2 copies of page 1-60 of the violin-concerto; you

ményének híre lehetett döntő Bartók elhatározásában.²⁰ Vagyis feltehetően elsőrendű szempontja volt, hogy Amerika éppen olyan munkát kínált számára, amelyet tevékenységei közül már régóta a legfontosabbnak tartott.²¹ Ráadásul számára is új anyag megismerésével folytathatta tudományos kutatásait. Még a Columbia Egyetem kínálta időleges foglalkoztatás ismerete előtt vázolta föl önmagának amerikai működésével kapcsolatos lehetséges terveit. Ott is azt írta: „Tulajdonképpen csak egy fő működési teret tudnék magam számára elképzelni: valamilyen egyetem kötelékén belül zenefolklore (közelebbről meghatározva Európai népek zenefolklore-) tanszék vezetése”.²² E területen belül négy lehetséges munkakört nevezett meg:

1. Előadások, egyelőre a kelet európai zenefolklore különféle ágairól.
2. Szemináriumban eredeti népi hanglemezek nyomán népzenei lejegyzési gyakorlatok.
3. Az angol népzene anyagának zene szempontból való tudományos rendezése; tudtommal ilyen rendszerező munka nincs még.
4. Az angol népzene nyilván kapcsolatban van a német népzenei anyaggal is. Ebből a szempontból, de általános szempontból is nagyon fontos volna a német népzenei anyagnak ugyancsak tisztán zenei szempontból való tudományos rendezése.²³

A népzene tudományi munka iránti (morális) elkötelezettsége teszi érthetővé, hogy a zeneszerzés sohasem kaphatott központi szerepet Bartók mindennapjaiban. Az is jellemző, hogy amikor 1945. július 16-án Geyer Stefinek és férjének, Walter Schulthessnek kezdett egy részletes beszámolót, melyben, mint tervezte, „megpróbálom tömören összefoglalni számotokra, mi is történt az elmúlt rossz-émlékezetű 5 év során”, a Columbia Egyetemi munka kerül első helyre (az utazással és a csomagok átmeneti elvesztésével kapcsolatos események említését követően). Mindjárt hozzáteszi: „írtam egy könyvet e kutatás eredményeiről, mely a Columbia University Pressnél fog megjelenni” (2. *faksimile* a 402. oldalon).²⁴ Bármilyen sajnálatos is, hogy a levél épp e mondatnál szakad meg, jellemzőnek kell tartanunk, hogy saját újabb, jelentős sikerrel bemutatott és kiadás előtt álló kompozíciói említését a levél írása során nyilvánvalóan későbbre tervezte.

Ámbár Bartók utolsó évei visszatekintve lényegesen produktívabbnak, eredményesebbnek tűnnek, mint ő maga érezhette, halála után jelentős tudományos és művészi alkotások vártak megjelentetésre. Míg például a hegedűre írt *Szóló-*

20 Gillies: *Bartók in America*, 190.

21 Amikor 1920-ban fontolgatta Bartók Magyarország elhagyását, akkor is a népzene kutatást nevezte meg egyedüli munkakörnek: „[...] amennyire lehetett – már 3 országban érdeklődtem boldogulási eshetőségek iránt. Mert itt: megélni ugyan lehet, de dolgozni, t.i. azt dolgozni, amit én akarok (népzenei tanulmányozás) nem lesz lehetséges legalább 10 esztendeig. Szóval, ha sikerül külföldön ilyesféle munkát végezni, akkor nincs értelme, hogy itt maradjak [...]”. Bartók levele édesanyjának, 1920. október 23., *Bartók Béla családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 299.

22 Bartók Béla kéziratos fogalmazványa amerikai foglalkoztatásának lehetőségeiről, MTA Bartók Archivum, HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet, BA-N: 3928. Vö. Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016, 345.

23 Uott, 346.

24 *Geyer Stefi hegedűművész életútja – Levelezése Bartók Bélával*. Szerk. Váradi Helga és Vikárius László. Budapest: Balassi, 2024, 266.

Permanent address: 309 West 57th St
New York 19, N.Y.

July 16, 1945

Summer address until mid Sept.: 89 Riverside Drive
Saranac Lake, N.Y.

Dear Stefi and Walter:

yes, you are right, my long silence is unforgivable, or, at least, seems to be. However, there are some attenuating circumstances for my excuse. Anyway, it could have been interpreted as a sinister sign. And this it was indeed: ill-luck and the most various adversities, even insults suffered here during the first year made me indescribably low spirited. I did not write any letters to Europe, except to my son in Budapest. Then came war, soon afterwards a grave illness, and then again the total invasion of France - - -

Now I will try to give you a succinct account of what has happened to us during those ill-fated 5 years.

The very beginning was bad. I mean those trunks left in Spain. This mischance gave us 3 months of serious worry; I felt as a fish on dry land: all my scientific work material was in those trunks. Eventually and fortunately we got all our things, but this adventure cost us several hundred dollars.

In the meantime it appeared that there is no future for us in concertizing. In addition, it seemed impossible for me to get a modest position at Columbia University which, however, has been said by somebody previously to be a settled matter. Then came in Douglas Moor, the head of the music department there, with his endless endeavours, and secured that position ("associate in music") for two years. He did not succeed to get a further extension. There I had complete liberty, in choosing my work. So I studied and transcribed Serbo-Croatian folk music, recorded in the famous Milman Parry collection (ca. 2.500 double faced records, mostly of so called heroic poems). This job was one of the few almost satisfactory experiences for me in the U.S. - At the request of Professor Moor, I wrote a book about the results of this research-work which is going to be published by the Columbia University Press.

2. fakszimile. Bartók befejezetlen levele Geyer Stefinek és Walter Schulthessnek, 1945. július 16. (Bartók Archivum)

szonátát a mű megrendelője, Yehudi Menuhin még a zeneszerző jelenlétében mutathatta be New York-i koncertjén 1944. november 26-án, s a Menuhin által gondozott posztumusz kiadás bizonyos fokú autoritással rendelkezik, az elmaradt utolsó egyeztetések a zeneszerzővel s a közreadásban a mikrohangközöket (negyed- és harmadhangokat) alkalmazó alternatív (valójában eredeti) részek elhagyása a közreadást magára vállaló hegedűművész szerkesztői döntéseinek némelyikét erősen megkérdőjelezi. Épp ezért Bartók Péter „Urtext”-kiadása is és a kézirata-

ton alapuló újabb hasonmás kiadás is döntő jelentőségű a mű nyilvánosságra hozatalának történetében.²⁵ Ezek a kiadványok együttesen már lehetővé teszik, hogy a mű legfontosabb forrásait a keletkezéstörténet különféle szövegváltozataival együtt részleteiben tanulmányozhassuk.

A 3. zongoraverseny meghangszerelésének zenekari partitúrája az utolsó ütemek kivételével elkészült, ám bár az előadási jelek zöme hiányzik még Bartók kéziratából. Ezek véglegesítésére az utolsó ütemek hangszerelésével együtt már nem kerülhetett sor. A mű előadásának így szerencsére csupán egyes finomabb részletei maradtak nyitva. Ezzel szemben a *Brácsaverseny* mindössze egyetlen vázlatos fogalmazványban került papírra, meglehet, a zeneszerző számára a kézirat már minden lényeges elemet tartalmazott, melyre neki a végleges kidolgozáshoz szüksége lehetett. A végleges írásbeli kidolgozás azonban egyértelműen elmaradt. Ez nemcsak a hangszerelés és a tempók, valamint egyéb előadási utasítások véglegesítését jelentette volna, hanem a mű végső formába öntését is, a végleges tételszerkezet kialakítását. Ugyanis mindez tisztázatlan, eldöntetlen a kéziratban. Csupán szerzője tudhatta, mi is a szándéka az önmaga számára papíron rögzített zenei gondolatokkal. Meglehet, számos kérdés eldöntését a mű végleges kéziratának elkészítése idejére szánta.

A kézirat általános értékeléséhez is alighanem hasznos a mű keletkezésével kapcsolatos néhány alapvető adatot számba vennünk. A brácsaművész William Primrose fölkérése egy 1945. január 22-én kelt, Bartóknak írott leveléből ismert. Megfogalmazása alapján eredetileg a zeneszerző kiadója, a Boosey & Hawkes cég közvetítésével érdeklődött, hogy Bartók hajlandó lenne-e egy brácsaversenyt komponálni a számára. Továbbra is közvetítő útján értesült Primrose arról, hogy Bartók hajlandó volt elfogadni a fölkérést. A zeneszerzőnek ezt követően írt levelében Primrose sietett hangsúlyozni, hogy hangszere, a brácsa már virtuóz hangszernek tekinthető.

Bartók és felesége, Pásztory Ditta 1945 júliusának és augusztusának nagy részét Saranac Lake-ben töltötte. Itt, valamelyest egyszerű, puritán körülmények között, New York-i lakásuktól távol Bartók végre összpontosítani tudott a komponálásra.²⁶ 1945. augusztus 5-én kelt postázatlan levele szerint (3. *faksimile* a 404. oldalon), melyet Primrose-nak szánt, már-már lemondta a művet július közepén, amikor váratlanul támadt néhány gondolata a *Brácsaverseny*hez.²⁷ Lényegében azonos módon írta le a komponálás kezdetét egy hónappal későbbi, szeptember 8-án kelt, s a brácsaművésznak ténylegesen el is küldött levelében.²⁸

25 Ld. Bartók: *Sonata for Solo Violin*, és Béla Bartók: *Sonate für Violine Solo*, Faksimile nach dem Autograph in der Paul Sacher Stiftung, Basel. Hrsg. Stefan Drees. Laaber: Figaro-Verlag, 2017.

26 Ld. Bartók Péter leírását a Saranac Lake-i szállásról a faksimile kiadás előszavában: Béla Bartók: *Viola Concerto / Brácsaverseny*. Facsimile Edition of the Autograph Draft with a Commentary by László Somfai. Homosassa, FL: Bartók Records, 1995, 2.

27 A levél egyetlen oldalnyi szövegét angol eredetiben és magyar fordításban is közli Somfai László, ld. kommentárját: uott, 28.

28 A tisztázatszerűen, tehát alighanem postázásra szánt formában írott korábbi levél félbehagyása, valamint a későbbi levél szövegével való részleges egyezés valószínűvé teszi, hogy az augusztusi

89 Riverside Drive
Saranac Lake, N.Y.

Aug 5, 1945

Dear Mr. Primrose:

about mid July I was just planning to write you a rather desponding letter, explaining you the various difficulties I am in. But, then, there stirred some viola-concerto ideas which gradually crystallised themselves, so that I am able now to tell you that I hope to write the work, and maybe finish at least ~~the~~ draft in 4-5 weeks, if nothing happens in the meantime which would prevent my work. The prospects are these: perhaps I will be able to be ready with the draft by beginning of Sept., and with the score by end of the same month. This is the best case; there may be, however, a delay of the completion of the work until end of Oct. So, ~~in~~ about end of either Sept. or Oct. you will get from me a copy of the orch. and the piano score — if I am able to go through the work at all. Then, certain time must be given for the copying of the orch. parts; this, of course, will be done by B. & H. who are, as far as I know, short of copyists.

I must ask you ~~not to~~ make ^{no} plans ^{yet} and not get divulge the news about this work as long as the draft is not completed. I will send you news about the completion without delay.

However embryonic the state of the work still is, the general plan and ideas are already fixed. So I can tell you that it will be in 4 movements: a serious Allegro, a Scherzo, a (rather short) slow movement, and a finale beginning Allegretto and developing the tempo to an Allegro molto. Each movement, or at least 3 of them will preceded by a (short) recurring introduction (mainly solo of the viola), a kind of ritornello.

As you perhaps know, I was ill with a kind of pneumonia when you came to take me to that Saturday rehearsal. This illness caused a considerable disturbance in our home, and prevented me to make arrangements at least to return you the umbrella (which we still keeps!), or to let you know in advance about ~~the~~ my sickness.

When you came to see me we did not mention the commission fee (\$1000) which, however, I mentioned as early as Dec. to Mr. Heinsheimer who

3. fakszimile. Bartók feladatlan levéltöredéke William Primrose-nak, 1945. augusztus 5. (Bartók Archivum)

levél tartalma, ha nem szerepel a későbbi levélben, talán addigra már érvényét veszthette. A két levél összefüggését látszik megerősíteni, amit Somfai is említ, hogy a korábbi levél szövegének nagyobb részén halvány ceruzás áthúzás látható, mintha csak alapul szolgált volna a későbbi levél megfogalmazásához. A korábbi levél át nem húzott utolsó rövid bekezdése, mint Somfai is regisztrálja, csekély változtatással átkerült a későbbi levélbe.

A levelek olvasása nyomán élénken magunk előtt látjuk az időszakot, s különösen az alkotás első pillanatait. Bartók megfogalmazása szerint: „július közepe táján néhány ötletem támadt, amelyeket habozás nélkül megragadtam és kidolgoztam”.²⁹ Bartók ekkor ugyancsak közli, hogy „brácsaversenyének fogalmazványa elkészült, úgyhogy csak a partitúrát kell megírni, ami úgyszólván pusztá mechanikus munkát jelent.”³⁰ Vagyis Saranac Lake-i tartózkodásuk alatt, július elején elsősorban a 3. zongoraversennyel volt elfoglalva, melyet feleségének szánt. Nyilvánvalóan látszik, hogy a két versenyművön részben párhuzamosan dolgozhatott. Ezt, amint Somfai László kimutatta, a két mű kéziratának összevetése is megerősíti.³¹ Ugyanis maga a különféle papírtípusok felhasználása is a két mű részleges kronológiai egymásutánjára vall. Tehát a zongoraverseny fogalmazványán dolgozhatott zömében előbb, s azt követte a brácsaverseny.

Amikor halála előtt mindössze öt nappal Bartókot kórházba szállították, a két kompozíció döntő mértékben különböző készülségi stádiumban volt, illetve befejezetlenségük jelentős mértékben eltért egymástól. Döntő különbség, hogy a zeneszerző még lényegében ki tudta dolgozni, és gyönyörű írással le tudta tisztázni zongoraversenye partitúráját sokszorosításra alkalmas hártypapírokra (*Lichtpaus*). Ezzel szemben a *Brácsaverseny* nyers – sok helyen vázlatos – fogalmazvány formájában maradt fenn, melyben maga a zenei anyag, például a kíséret, esetleg egy-egy formarész végigírása hiányzik, s a zeneszerző, néhány elszórt bejegyzéstől eltekintve, egyáltalán nem jelezte a tervezett zenekari hangszerelésre vonatkozó elgondolásait. A két műnek már a fogalmazványát is érdemes összevetni. Alaprétegük hasonló, ám a *Brácsaverseny* kéziratából számos későbbi bejegyzés, kiegészítés hiányzik, melyek a zongoraverseny hangszerelési munkája során kerültek be Bartók fogalmazványába későbbi írásrétegekként. Ugyanakkor a *Brácsaverseny* kéziratában szinte véletlenszerűen felbukkanó hangszerelésre vonatkozó bejegyzések különösen érdekesek. Bizonyára fontos s nem maguktól értődő ötleteket rögzítenek. Ezért is sajnálatos, hogy Serly gyakorlati megfontolásból a mindjárt a mű elején egyértelműen jelzett üstdobkíséretet konvencionálisabb megoldással, vonóspizzicato-kíséréttel helyettesítette. Holott a Bartók zongoraversenyeiből ismert szoros kapcsolat a szólóhangszer és az ütősök között, amit a zeneszerző által előírt ülésrend is kiemel, nyilvánvalóvá teszi a kései kutató számára a „*timp.*” bejegyzés stílusreemtő fontosságát.³²

29 Uott, 29. A korábbi levél megfogalmazása szerint: „De azután néhány brácsaverseny ötlet támadt föl bennem, amelyek lassanként kikristályosodtak”, ld. uott, 28.

30 Uott, 29. Mint látni fogjuk, a korábbi levél érdekes módon a formai tekintetben jóval részletezőbb. A későbbi levélből teljességgel kimaradt formai leírás fölveti, hogy esetleg már nem lehetett érvényes, ld. uott, 28.

31 Somfai László: „Utószó”. In: Bartók: *Viola Concerto / Brácsaverseny*, 27.

32 A kéziratban a mű kezdete három helyen is megtalálható, vázlatos formában az 1. oldalon, melynek kiegészített formájához Bartók a 2. oldal tetejére utal, végül pedig a 12. oldalon, ahol egyfajta tisztázati leírást kezdett az első tételből, s ahonnan folyamatosan is mondható a tétel lejegyzése. A zeneszerző mind az 1. oldalon, mind a 12. oldalon egyértelműen kiírta a „*timp.*” hangszerelési utasítást a kísérethez. Serly jószándékú, a kor zenekari lehetőségeit figyelembe vevő „egyszerűsítést” a mű revíziói mind helyreigazítják.

Bartók Primrose-nak írott levelei, melyekben részben a művet magát, részben a komponálás készültségi fokát jellemzi, természetesen kiemelkedően fontos dokumentumok. A két hasonmásban és szövegében is publikált levél tartalma, a bennük olvasható leírás a műről nem azonos. A korábbi, 1945. augusztus 5-én Saranac Lake-ből írott, töredékként fennmaradt levél szinte bizonyosan el nem küldött fogalmazványnak tekinthető. A későbbi, New Yorkban 1945. szeptember 8-án keltezett levél teljes és a címzettnél maradt fenn, tehát az tekinthető érvényes dokumentumnak. A kettőben közös témákat is tárgyal a zeneszerző, s összefüggésüket valószínűvé teszi, hogy a fennmaradt fogalmazványon halvány ceruzás áthúzások láthatók (lásd ismét a 2. *fakszimilét*), mintha szerzőjük a későbbi levél fogalmazásakor kiindulópontként használta volna, s ezáltal mintegy „érvénytelenítette” volna a korábbi levél szövegét. Így a későbbi, ténylegesen elküldött levélben írottak kétségkívül mintegy fölülbírálják (az angol számítástechnikai nyelvhasználatból átvett mai szóval: „fölülírják”) a korábbi levél tartalmát. Igaz, a korábbi levél a művel, s különösen a felépítésével kapcsolatban olyan kijelentéseket is tartalmaz, melyeket a későbbi levél közvetlenül nem cáfol meg. Ám alighanem úgy kell tekintenünk, hogy az augusztus elején világosan eldöntött koncepció vagy nem volt már érvényben, vagy a szerzőnek magának is kérdéses lehetett. Mégis érdemes ezt a kérdést újból megvizsgálni.

A mű jellemzése a két levélben nemcsak eltérő, hanem döntően eltérő részletettségű is. Miközben lényegileg szinte azonos a komponálás kezdetének földözése, a műről közvetlenül írottakat érdemes egymás mellé állítani. Az augusztus 5-i levélben Bartók így jellemezte a művet és készültségét:

Bármilyen embrionális állapotban van is még a mű, az általános terv és elképzelések már rögzítettek. Így közölhetem Önnel, hogy 4 tételből fog állni: egy komoly Allegro, egy Scherzo, egy (meglehetősen rövid) lassú tételből és egy fináléból, amely Allegrettóval kezdődik és a tempót Allegro moltóvá gyorsítja. Minden tételt, vagy legalábbis hármát közülük (rövid) visszatérő bevezetés fog megelőzni (többnyire brácsaszóló), egyfajta ritornell.³³


A levél értelmezésével kapcsolatban figyelemre méltó, hogy Bartók itt a négytétel forma leírásakor jelzi annak „koncepcionális” jelentőségét, sőt hangsúlyozza annak kielégeltségét, eldöntöttségét az „embrionális állapot”-ban lévő kézirat képest. Bár nem tudjuk, milyen állapotban volt a kézirat annak végül fennmaradt formájához képest, vagyis nem tudjuk, hogy e levél megírása után még mennyit alakult a fogalmazvány, ám egyértelműnek látszik, hogy a kézirat nem tükrözhete kellőképpen a koncepciót. Ebből akár még arra is lehetne következtetni, hogy az augusztus 5-i „állapotfelmérés” később is érvényesnek tekinthető, csupán nem sikerült a kéziratban ennek megfelelően továbbfejleszteni a forma véglegesítését. Kérdés lehet az is, hogy milyen célt szolgált az augusztusi levél, s hogy vajon a szeptemberi megfogalmazás idején teljesen azonos volt-e a közlés célja. A szeptember 8-i levél megfogalmazásából mindenesetre hiányzik a mű formájának ilyen

33 Bartók: *Viola Concerto /Brácsaverseny*, 28.

részletességű ismertetése. Helyette a szerző a kézirat befejezésének lehetőségét igyekszik reálisan érzékeltetni:

Örömmel közölhetem Önnel, hogy brácsaversenyének fogalmazványa elkészült, úgyhogy csak a partitúrát kell megírni, ami úgyszólván pusztán mechanikus munkát jelent. Ha semmi sem jön közbe, akkor 5 vagy 6 héten belül el tudom készíteni, vagyis október második felében elküldhetem a partitúra egy példányát, és néhány héttel később a zongorakivonatot is (ha kívánja, több példányban).

A levél egy későbbi pontján Bartók említ még kifejezetten technikai kérdéseket, s láthatólag a hangszerelés foglalkoztatta ekkor:

Sok érdekes probléma merült fel a mű komponálása közben. A hangszerelés áttetsző lesz, áttetszőbb, mint egy hegedűversenyben. Hangszerének sötét, férfiasabb karaktere is hatással volt némiképp a műre. A legmagasabb hang, amit használok  viszont elég gyakran kihasználom a mélyebb regisztereket.

Meglehetősen virtuóz stílusban fogalmazott. Néhány passzázs valószínűleg kényelmetlennek vagy játszhatatlannak fog bizonyulni. Ezeket később, észrevételei alapján, megvitathatjuk.³⁴

A készülő műnek a két levélben található leírását összevetve könnyen juthatunk arra a következtetésre, hogy amit Bartók a korábbi levélből nem említett, az, ha a hátrahagyott kéziratból nem egyértelműen kiolvasható (így például a négytételes, legalább három ritornellót alkalmazó forma), akkor már bizonyára nem is lehetett érvényben. Ugyanakkor feltűnő, hogy a szerző mindkét levélben inkább a még előtte álló feladatokat igyekszik számba venni, s nem annyira a már megvalósultakat részletezi. Ugyan általánosságban jellemzi a papíron nagyrészt számunkra is rögzített brácsaszólamot s annak kihatását a mű alaphangulatára, ám fontos, hogy a kidolgozásra váró hangszerelés jellegéről is tájékoztatja a megrendelőt. Ha a leveleknek ezt a sajátosságát is figyelembe vesszük, egyáltalán nem lehetünk biztosak benne, hogy a négytételes forma és a ritornellók használatának tervét Bartók addigra már el kellett, hogy vesse. Könnyen lehet, hogy ezeknek a sajátosságoknak a kidolgozásához már minden rendelkezésére állt a vázlatokban, s ezért tűnhetett számára szükségtelennek, hogy e gondolatait levelében rögzítse.

A levelekben közöltektől függetlenül nyilvánvaló, hogy a zenei kézirat tartalmazza mindazt, ami számunkra a műből közvetlenül hozzáférhető. A kézirat néhány sajátosságának összehasonlítása a 3. zongoraverseny fogalmazványával pontosabban megvilágíthatja, hogy milyen stádiumig jutott el a *Brácsaverseny* írásbeli rögzítése.³⁵ A két kézirat ugyanis sok szempontból igen jól összevethető. Mindkettő alapvetően ceruzával íródott, ami Bartókra egyáltalán nem volt jellemző korábbi kompozíciós kéziratjai esetén, s mivel mindkét kézirat szólóhangszerre és zenekarra tervezett művet vázol föl particellászerű leírásban, meglepően ha-

34 Uott, 29.

35 A két kéziratnak különösen első oldalait (a két kézirat elején álló bifoliókat) veti össze igen szemléletesen Nakahara Yusuke megjelenés előtt álló tanulmánya, mely a *Brácsaverseny*ről rendezett konferencián elhangzott előadás részletesebben kidolgozott változata, ld. Nakahara Yusuke: „Towards a New Version of the Viola Concerto from Philological Perspectives”.

sonló több részletük, valamint az általános íráskép is. Az íróeszköz mellett ugyancsak közös sajátosság a lap aljára följegyzett, közvetlenül oda nem tartozó, előzetes gondolatok megjelenése. A 3. zongoraverseny kézírata mégis döntően különbözik, s jóval véglegesebbnek hat. Igaz, a *Brácsaverseny* kéziratának 12. oldalán Bartók újrakezdte az I. tételnek az 1. oldalon, majd kiegészítéssel a 2. oldalon található leírását mintegy tisztázati formában. (A hasonmáskiadásban található, Nelson Dellamaggiore által készített átírás éppen ezért – helyesen – itt kezdődik, s nem a kézirat első oldalán.) Ami azonban még ebben a harmadik leírásban is döntő módon hiányzik, az a zongoraversennyel való összehasonlítás révén azonnal nyilvánvalóvá válik. Érdemes mindjárt összevetni a versenymű első tételének végét. A 3. zongoraverseny I. tétele egyértelműen lezárul már a kompozíciós kézirat alaprétegében is, míg a *Brácsaversenyé* nyitva marad. Emellett Bartók a zongoraverseny fogalmazványának kéziratában módszeresen kidolgozta a hangszerelést. Eltérően a *Brácsaversenyétől*, ahol csupán egy-egy véletlenszerűnek tetsző, ám bizonyára igen lényeges, mégis tűnékeny gondolat, ötlet került papírra, mint az üstdob szerepeltetése a mű elejének egyedüli kísérőhangszereként, a zongoraverseny fogalmazványában Bartók gondosan előkészítette a partitúraleírást. S ahogy már említettem, szerencsére még a partitúra kéziratának legnagyobb részét is le tudta jegyezni.

A zenekari partitúra végén fia, Péter – ahogy az ő visszaemlékezéséből tudható³⁶ – húzta be apja kérésére előre az ütemvonalakat, hogy ezzel is segítse a mű lezárását, a zenekari szölamok már sajnos Serly Tibor kézírásával jelennek meg. Ugyanitt, mint ismeretes, Bartók a mű legvégére, a záró ütemvonal után odaírta magyarul: „vége”.³⁷ E „vége” drámai módon lép a megszokott helységnev és dátum helyébe, amely a zeneszerző életében művei kéziratának a végén rendre megjelenik. Éppily meghökkenítő azonban, hogy Bartók a „vége” szót a fogalmazvány zárásánál ugyanígy följegyezte.³⁸

Serly Tibort, aki magára vállalta a *Brácsaverseny* „rekonstrukciójának” óriási feladatát, olykor Bartók „tanítványaként” említik. Aki a kifejezést használja, akár tudatosan, akár nem, ezen „zeneszerzés-tanítványt” ért. Kétségtelen, hogy Serly készített átiratokat Bartók *Mikrokozmoszának* darabjaiból, melyeket a zeneszerző maga is jóváhagyott. Serly azonban zeneszerzést Kodálytól tanult. Bartók ugyanis – Kodállal ellentétben – csupán kivételesen, s főként fiatal korában fogadott alkalmi zeneszerzés-magántanítványt. Épp ez volt az a tárgy, melynek oktatását ismételtelen elhárította magától. Még amerikai foglalkoztatásával kapcsolatos följegyzéseiben is fontosnak tartotta kijelenteni:

36 Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica, Budapest, 2002, 133–134.

37 Ld. a 3. zongoraverseny partitúráját (84FSFC1 kézirat a bázeli Sacher Stiftungban, fénymásolat a Bartók Archívumban, 62. oldal).

38 A fogalmazványának e részletét (84FSS1 kézirat a bázeli Sacher Stiftungban, fénymásolat a Bartók Archívumban, 17. oldal) ld. a Bartók Péter könyvében közölt hasonmáson: *Apám*, 135.

Amire semmiesetre sem vállalkozom, az zeneszerzés, zeneteória tanítása, vagy erről szóló előadások. Zeneszerzést sohasem tanítottam, és teljesen lehetetlennek képezem azt, hogy ilyen természetű munkát vállaljak.³⁹

Leginkább annak örült, ha népzene tudósként dolgozhatott. Lett legyen szó akár a Nemzeti Múzeum Néprajzi Osztályáról (a Néprajzi Múzeum elődjében), akár a Magyar Tudományos Akadémiáról (1934 és 1940 között), vagy pedig a Columbia Egyetemről (1941–42-ben). Szomorú, hogy a hamar megszakadt amerikai tudományos munka folytatásának lehetősége már túl későn, 1945 nyarán merült csak fel. Halála előtt nem sokkal, amikor a Harvard Egyetem kínált működési lehetőséget, Bartók elvben el is fogadta a fölkérést a következő, 1946. évre. A Geyer Stefinek és Walter Schulthessnek írott levelében nem véletlenül említette Milman Parry délszláv hangfelvételeinek lejegyzésére vonatkozó Columbia egyetemi megbízását így: „Ez a munka volt a kevés, majdnem kielégítő élményeim egyike az USA-ban.”

Bartók nyilvánvalóan sohasem gondolta a zeneszerzést taníthatónak. Eközben természetesen világosan megkülönböztette a zeneszerzés *métier*-jét, a szükséges szakmai tudást és rutint, s a zeneszerzői tényleges – kreatív – „alkotó” munkát. Az előbbire utalt, amikor a *Brácsaverseny* hangszerelésének kidolgozását „úgyszólván puszta mechanikus munkaként” jellemezte Primrose-nak írott szeptember 8-i levelében. Hiszen az utóbbit, az „alkotást” – legalább is a maga számára – a kéziratban sikerült már kellőképpen rögzítenie, illetve fejben „kitalálnia”.

Bartók 1931-ben a népi dallamok zeneszerzői felhasználásáról megfogalmazott gondolatai általánosságban is jellemzik a zeneszerzésről való felfogását és az azzal kapcsolatos tapasztalatait. „[...] a népdalfeldolgozáshoz éppen annyira szükséges a *jó órában* történő munka, vagy ahogy mondani szokás, a ’megfelelő inspiráció’, mint bármilyen más mű megírásához.”⁴⁰ Noha akkor elsősorban a népdalfeldolgozások elleni vádak kivédése s a műfaj művészi értékének kiemelése volt legfőbb célja, kijelentése jól érzékelteti az alkotás során az inspiráció, az ihlet szükségességének élményét.

Még közvetlenebbül releváns a zeneszerző 1942. május 30-án kelt, Ralph Hawkesnak írt levelében olvasható panasz. Ekkor már javában küzdött betegségével, az egzisztenciális bizonytalansággal, mely helyzetét a II. világháború alatti önkéntes száműzetésében jellemezte.

Az orvosok még egy meglehetősen költséges, hatnapos kórházi vizsgálat után sem tudtak rájönni a betegség okára. Úgy érzem magam, mintha egy lakatlan szigeten élnék, ahol nincs se orvos, se gyógyszer! [...] Összes tartalékaim elfogytak [...] Ezért igazán nem tudom, hogy ha egyáltalán képes leszek, mikor fogok valamit is komponálni.

S itt fogalmazza meg azt, amit bizonyára a művészi alkotómunka egyfajta meghatározásának tekintett: „A művészi alkotómunka általában az erő, a jókedv, az

39 Tallián: *Bartók Béla*, 348.

40 Bartók Béla: „A népi zene hatása a mai műzenére” (1931). In: *Bartók Béla írásai*, 1. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 145.

életöröm stb. túlradása – mindezek nálam, sajnos, hiányoznak jelenleg.”⁴¹ Miközben egészsége, az 1943 derekán bekövetkezett csodálatos (átmeneti) javulás ellenére mindinkább hanyatlott, általános aggodalmai is egyre csak fokozódtak. A háború befejeztével egyre jobban nyugtalanították a hírek nemcsak a magyarországi és európai pusztulásról, hanem hazájának szovjet megszállása miatt is, aminek távolabbi következményeit világosan előre látta.

Szerencsénkre Bartók még így is megkomponálhatta a zenekari *Concertót*, a hegedűre írt *Szólószonátát*, a 3. zongoraversenyt, sőt a *Brácsaverseny* fogalmazványát is papírra vethette. Mindezt 1943 és 1945 között, amikor végre ismét tudott új műveket komponálni. S e művek között számára még a *Brácsaverseny* is lényegében elkészült műnek számított. Azt, hogy nagyon világos elképzelése volt a zenekari hangszerelésről, nemcsak Primrose-nak írt levélbeli megjegyzése sejteti. Sajnos éppen az is, hogy olyan kevés erre vonatkozó előkészítő följegyzést tartott szükségesnek a fogalmazványban rögzíteni. Serly Tibor múlhatatlan érdeme, hogy Bartók hátrahagyott fogalmazványából valóban mintegy „rekonstruált” egy előadható művet, melyet átítat Bartók befejezett kései műveinek stílusa. Ám Kodálynak mégis igaza volt, s megjegyzése különösen érvényes épp a *Brácsaversenyre*: „Nem mondhatta ki az utolsó szót, és más sem mondhatja ki azt helyette.” Legföljebb arra törekedhetünk, hogy még pontosabban megértsük, mi is az, amit még „ki-mondania” megadatott.

41 „Artistic creative work generally is the result of an outflow of strength, highspiritedness, joy of life etc. – – All this [these] conditions are sadly missing with me, at present.” Bartók levele Ralph Hawkesnak, 1942. május 30. Bartók és a Boosey & Hawkes zeneműkiadó levelezése, Paul Sacher Stiftung, fénymásolat a Bartók Archívumban. Bármennyire más élethelyzetben írta is Bartók, érzékelhető az összefüggés a Geyer Stefinek említett alkotói „lázról”: „Leitmotívjai körülrepdesnek, egész nap velük, bennük élek, mint valami narkotikus álomban. És ez így van jól; az én munkámhoz ilyen ópium kell, még ha idegölő is, ha mérges is, ha veszedelmes is.” Bartók Geyer Stefinek, 1907. szeptember 20. In: *Geyer Stefi hegedűművész életútja*, 153.

Függelék*Bartók jelenleg ismert levelei 1944 decemberétől haláláig*

Címzett	Keltezés	Forrás*
Bartók Péter	New York, 1944. december 5.	<i>Apám</i>
Bartók Péter	New York, 1944. december 16.	<i>Apám</i>
Wilhelmine Creel	1944. december 17.	<i>BLEV</i>
Wilhelmine Creel	1944. december 25.	<i>BLEV</i>
Ralph Hawkes	1944. december 29.	BB–B&H
Bartók Péter	1945. január 1.	<i>Apám</i>
Collector of Internal Revenue	New York, 1945. január 8.	BB–B&H
Bartók Péter	New York, 1945. január 11.	<i>Apám</i>
Bartók Péter	New York, 1945. január 21.	<i>Apám</i>
Agnes Butcher	New York, 1945. január 28.	BB–MISC
Bartók Péter	New York, 1945. február 8.	<i>Apám</i>
Bartók Péter	New York, 1945. február 21.	<i>Apám</i>
Agnes Butcher	New York, 1945. február 27.	BB–MISC
Bartók Péter	New York, 1945. március 5.	<i>Apám</i>
Bartók Péter	New York, 1945. március 19.	<i>Apám</i>
Bartók Péter	New York, 1945. április 2.	<i>Apám</i>
Yehudi Menuhin	1945. április 5.	<i>BLEV</i>
Bartók Péter	New York, 1945. április 15.	<i>Apám</i>
Hans Heinsheimer	1945. április 26.	BB–B&H
Bartók Péter	1945. május 4.	<i>Apám</i>
Hans Heinsheimer	1945. május 5.	BB–B&H
Boosey & Hawkes	1945. május 13.	BBA
Bartók Péter	New York, 1945. május 23.	<i>Apám</i>
Yehudi Menuhin	1945. június 6.	<i>BLEV</i>
Bartók Péter	1945. június 6.	<i>Apám</i>
Columbia University Press	1945. június 12.	MISC, BB C8
Boosey & Hawkes	1945. június 14.	BBA
Bartók Péter	1945. június 22.	<i>Apám</i>
Agnes Butcher	New York, 1945. június 23.	MISC, BB–MISC
Szirmai Albert	1945. június 25.	<i>BLEV</i>
Kenton Egon	New York, 1945. június 25.	BBA
Tevan Rózsi	New York, 1945. június 25.	BBA
Zádor Jenő	1945. július 1.	<i>BLEV</i>
Kecskeméti Pál és Erzsébet	Saranac Lake, 1945. július 7.	<i>BLEV</i>
Bartók Péter	Saranac Lake, 1945. július 7.	<i>Apám</i>
Wilhelmine Creel	Saranac Lake, 1945. július 13.	<i>BLEV</i>
Bátor Viktor	Saranac Lake, 1945. július 13.	BB–BV
Hans Heinsheimer	Saranac Lake, 1945. július 14.	BB–B&H
Bartók Péter	Saranac Lake, 1945. július 15.	<i>Apám</i>

Címzett	Keltezés	Forrás*
Geyer Stefi és Walter Schulthess	Saranac Lake, 1945. július 16.	<i>Geyer</i>
Sugár úr	Saranac Lake, 1945. július 19.	MISC
Bartók Péter	1945. július 19.	<i>Apám</i>
Kecskeméti Pál és Erzsébet	Saranac Lake, 1945. július 21.	<i>BLEV</i>
Hans Heinsheimer	Saranac Lake, 1945. július 23.	BB–B&H
Bartók Péter	Saranac Lake, 1945. július 25.	<i>Apám</i>
Nathaniel Shilkret	Saranac Lake, 1945. július 28.	BB–B&H
Bartók Péter	Saranac Lake, 1945. július 28.	<i>Apám</i>
Bartók Péter	Saranac Lake, 1945. augusztus 3.	<i>Apám</i>
Erwin Stein	Saranac Lake, 1945. augusztus 4.	BBA
Kecskeméti Pál	Saranac Lake, 1945. augusztus 4.	<i>BLEV</i>
William Primrose	Saranac Lake, 1945. augusztus 5.	BBA, Maurice
Kecskeméti Pál	Saranac Lake, 1945. augusztus 7.	<i>BLEV</i>
Kecskeméti Pál és Erzsébet	Saranac Lake, 1945. augusztus 11.	<i>BLEV</i>
Bartók Péter	Saranac Lake, 1945. augusztus 11.	<i>Apám</i>
Emmy Ferand	Saranac Lake, 1945. augusztus 18.	BBA
Dorothy Parrish	1945. augusztus 30.	<i>BLEV</i>
Boosey & Hawkes	New York, 1945. augusztus 31.	BB–B&H
William Primrose	New York, 1945. szeptember 8.	<i>BLEV</i> , Maurice

* Rövidítések:

Apám = Bartók Péter: *Apám*

BBA = Budapesti Bartók Archívum

BB–B&H = Bartók és a Boosey & Hawkes zeneműkiadó levelezése az amerikai Bartók-hagyatékban (jelenleg Bazel, Paul Sacher Stiftung)

BB–MISC = Bartók–Miscellaneous (Bartók levelei különféle címzetteknek) az amerikai Bartók-hagyatékban (jelenleg Bazel, Paul Sacher Stiftung)

BLEV = *Bartók Béla levelei*

Geyer = *Geyer Stefi hegedűművész életútja...*

Maurice = Maurice: *Bartók's Viola Concerto*

MISC = Miscellaneous letters (vegyes levelezés) az amerikai Bartók-hagyatékban (jelenleg Bazel, Paul Sacher Stiftung)

IRODALOMJEGYZÉK

Bartók, Béla–Edward B. Lord: *Serbo-Croatian Folk Songs*. New York: Columbia University Press, 1951. <https://doi.org/10.7312/bart92758>

Bartók, Béla: *Rumanian Folk Music*, 1–3. Ed. Benjamin Suchoff. The Hague: Martinus Nijhoff, 1967. <https://doi.org/10.1007/978-94-010-3499-9>

Bartók, Béla: *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Ed. Benjamin Suchoff. Princeton: Princeton University Press, 1976.

Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Budapest: Zeneműkiadó, 1976.

Bartók Béla családi levelei. Szerk. ifj. Bartók Béla. Budapest: Zeneműkiadó, 1981.

Bartók Béla írásai, 1. Közr. Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989.

- Bartók, Béla: *Sonata for Solo Violin*, Urtext Edition. London: Boosey & Hawkes, 1994.
- Bartók, Béla: *Viola Concerto / Brácsaverseny*. Facsimile Edition of the Autograph Draft with a Commentary by László Somfai. Homosassa, FL: Bartók Records, 1995.
- Bartók, Béla: *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Revised according to the manuscript. Homosassa: Bartók Records, 2002.
- Bartók, Béla: *Sonate für Violine Solo*, Faksimile nach dem Autograph in der Paul Sacher Stiftung, Basel. Hrsg. Stefan Drees. Laaber: Figaro-Verlag, 2017.
- Bartók Béla: *Török népzene Kis-Ázsiából. Magyar fordítás és kották*. Közr., ford. Sipos János. Budapest: LHarmattan, 2019.
- Bartók Péter: *Apám*. Ford. Péteri Judit. Budapest: Editio Musica Budapest, 2002.
- Bor Péter: *Bartók Brácsaversenyének közreadásai és interpretációs hagyományának elemzése felvételeken keresztül*. DLA-disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2024.
- Breuer János: „Bartók im Dritten Reich”, *Studia Musicologica* 36/3–4. (1995), 263–284. <https://doi.org/10.2307/902214>
- Büky Virág: „Különleges tanítványa voltam”. *Bartók Béláné Pásztor Ditta, zongoraművész és művész-társ*. PhD-disszertáció. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2021.
- Geyer Stefi hegedűművész életútja – Levelezése Bartók Bélával. Szerk. Váradi Helga–Vikárius László. Budapest: Balassi, 2024.
- Gillies, Malcolm: „Bartók in America”. In: Amanda Bayley (ed.): *The Cambridge Companion to Bartók*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001, 190–201. <https://doi.org/10.1017/CCOL9780521660105.014>
- Kenneson, Claude: *Székelly and Bartók. The Story of a Friendship*. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994.
- Kodály Zoltán: „Bartók Béla, az ember” (1947). In: uő: *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, 1–3. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Argumentum, 2007.
- Kodály Zoltán: *Letters in English, French, German, Italian, Latin*. Ed. Dezső Legány–Dénes Legány. Budapest: Argumentum, Kodály Archívum, 2002.
- Lampert Vera: „In Defense of the Freedom of the Arts and Sciences – An Unknown Bartók Letter from 1933”, kézirat (tervezett megjelenés: *Studia Musicologica*)
- Maurice, Donald: *Bartók's Viola Concerto. The Remarkable Story of His Swansong*. New York: Oxford University Press, 2004. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780195156904.001.0001>
- Nakahara, Yusuke: „Towards a New Version of the Viola Concerto from Philological Perspectives”, kézirat (tervezett megjelenés: *Studia Musicologica*)
- Saygun, A. Adnan: *Béla Bartók's Folk Music Research in Turkey*. Ed. László Vikár. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976.
- Somfai László: „Utószó”, in: Bartók: *Viola Concerto / Brácsaverseny*, 27–30.
- Tallián Tibor: *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945*. Budapest: Zeneműkiadó, 1988.
- Tallián Tibor: *Magyar képek. Fejezetek a magyar zeneélet és zeneszerzés történetéből 1940–1956*. Budapest: Balassi, 2014.
- Tallián Tibor: *Bartók Béla*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2016.
- Traub, Andreas: „Bartóks Gedanken zur Emigration. Ein verschollen geglaubter Brief von Béla Bartók an Sándor Veress”, *Dissonanz* Nr. 74 (April 2002), 26–27.

ABSTRACT

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

BARTÓK'S VIOLA CONCERTO: THE SILENT 'SWANSONG' OF HIS VOLUNTARY EXILE

In poetic vein, Donald Maurice's 'remarkable story' of Béla Bartók's unfinished *Viola Concerto* rightly calls the work a 'swansong.' It was the composer's last work that remained, however, unfortunately 'unsung.' The question as to how incomplete the single autograph manuscript of the sketchy compositional draft is, has already received significant attention in the musicological literature, in reconstructions, and in its facsimile edition. From various perspectives, my colleagues from the Budapest Bartók Archives further discussed this question at the *Bartók's Viola Concerto Revisited* conference, organized by the Budapest Bartók Archives on 22 July 2024, relying on fresh experience with compositional sources in connection with editorial work done on the Béla Bartók Complete Critical Edition series. What I have tried to consider in my paper is why this work remained, as it appears, necessarily fragmentary. In what way were Bartók's final years burdened with personal and professional hardships that, added to his frail and failing health, could not but have exhausted his energies. Although his final years now seem more productive than perhaps he himself would have acknowledged, his last works which are unquestionable masterpieces, the *Sonata for Solo Violin* (1944), the *Third Piano Concerto* (1945), and the *Viola Concerto* (1945), were all unavoidably published posthumously with varying degrees of editorial assistance. In comparison, though, the composer left the *Viola Concerto* behind without its finally worked-out written form, despite its rich (perhaps even complete) collection of necessary material. While revisiting the difficulties of those final years spent in voluntary exile in the United States, I am also trying to consider their meaning and significance more generally.

László Vikárius is head of the Budapest Bartók Archives (Institute for Musicology, HUN-REN Research Centre for the Humanities) and editor-in-chief of the Béla Bartók Complete Critical Edition, founded by László Somfai. With Vera Lampert, he edited the first published volume of the series, *For Children: Early Version and Revised Version* (2016). He is also professor of music and programme director of PhD in musicology at the Liszt Ferenc Academy of Music in Budapest, regularly publishing articles in English, German and Hungarian, and curating exhibitions on Bartók. He edited with commentary the facsimile of the earliest surviving autograph score of Bartók's opera *Duke Bluebeard's Castle* (2006) and has recently contributed to the edition of the Bartók–Stefi Geyer correspondence (2024).

Papp Ágnes

SZABOLCSI BENCE

ÉS A BALASSI-STRÓFA DALLAMAI*

Eredet- és értelmezéskérdések egykor és ma

ÖSSZEFOGLALÁS

Szabolcsi Bencét az 1930-as években intenzíven foglalkoztatták a 16. század magyar históriás énekeivel kapcsolatos vers- és dallamtörténeti kérdések: példatár formájában tett kísérletet a Balassi-strófa „zenei családfájának” összeállítására, a forma eredetét pedig a kortársaitól, Kodály Zoltántól, Horváth Jánostól és Trostler Józseftől kapott inspirációk nyomán tárgyalta. Jelen tanulmány elsődleges célja, hogy megrajzolja azt a tudománytörténeti hátteret, amely Szabolcsi megfigyelései mögött húzódott. Másodsorban vázolni kívánja a téma későbbi kutatástörténetét, mivel a Balassi-strófa eredetkérdésében a zene- és az irodalomtörténet-írásban Szabolcsi óta hasonlóan többféle feltételezett előzmény és párhuzam szerepelt a hipotézisek között. Foglalkozik az irodalom- és zenetörténetek nézőpontjai közti különbséggel és a Szabolcsi-féle leszármazásséma problematikus pontjaival, valamint Szabolcsi zenei értelmezésének jellegzetességeivel.

Kulcsszavak: Szabolcsi Bence, Balassi-strófa, Kodály Zoltán, hugenotta zsolttár, háromosztatú sor, rímszerkezet, ütemszerkezet

Apósomnak, Kecskés András verstanutatónak nagyrabecsüléssel

A téma kitzúzésekör több részkérdést fogalmaztam meg. Közülük az egyik legfontosabb az volt, hogyan illeszkedtek Szabolcsi Bence Balassi-strófát érintő publikációi a magyar irodalom- és zenetörténeti kutatás törekvései közé a 20. század első felében. Érdekesnek találtam utánaajárni hivatkozásai forrásainak, tudománytörténeti hátterének. Másodsorban kíváncsi voltam arra, hogy a Balassi-strófa és a Balassi-költészet máig óriásira duzzadt irodalomtörténeti szakirodalmában volt-e visszhangja azoknak a kottaképeknek és ütembeosztásra épülő tipizálásnak, amelyek egyedivé tették Szabolcsi közléseit, átírásait. Végül, de nem utolsósorban utalni szeretnék a Balassi-strófa eredetkérdései köré felállított, részben zenetörténeti vonatkozású hipotézisek utóéletére.

* Az *Évfordulók a Zenetudományi Intézetben – 2023* című tudományos konferencián 2023. november 30-án a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Bartók termében elhangzott előadás írott változata. A szerző a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet kutatója.

Szabolcsi Bence 1931-ben tette közzé a 16. század magyar históriás énekeiről szóló tanulmányát, amelyhez csatolta a Hoffgreff-énekeskönyv dallamainak kritikai kiadását, valamint függelékként a Balassi-strófára vonatkozó adattárát.¹ Az utóbbihoz az apropót a 16. század közepén nyomtatásban megjelent, bibliai históriákat tartalmazó Hoffgreff-énekeskönyv két éneke adta.² Az Eleázár- („Régen ő törvényben vala Jeruzsálemben”),³ illetve a Holofernes és Judit-história („Régi nagy időben”)⁴ – általában Sztárai Mihálynak tulajdonított – szövegeit és közös dallamukat Szabolcsi „a Balassi-forma első, embrionális megjelenésének” nevezte a magyar zenében és irodalomban.⁵

A 13/13/19 szótagszámú sorokból álló strófa egyben Balassi Bálint „Bocsásd meg, Úristen, ifjúságomnak vétkét” kezdetű versének formája is. A Balassi-vershez Kájoni János a Hoffgreff-kiadványbeli dallammal egybecsengő variánst jegyzett le orgonatabulatúrás könyvébe több mint száz évvel később.⁶ Ez a dokumentum s újabban még áttételesen nótajelzés is igazolta, hogy a Balassi-vers és a nevezett dallam összetartozott.⁷ A 16. századi bibliai históriák és a Balassi-vers e dallamának 17. századi kottái megtalálhatók az 1651-es *Cantus Catholici*ben Oltáriszent-ségi és Mária Magdolna-énekként.⁸ Szabolcsi 1947-es megjelenésű kézikönyvében

- 1 Szabolcsi Bence: „A XVI. századi magyar históriás énekek és zenéjük. (Első közlemény)”, *Irodalom-történeti Közlemények* 41/3. (1931), 285–302.; uő: „A XVI. századi magyar históriás énekek és zenéjük. (Második, bef. közlemény)”, uott, 41/4. (1931), 423–444.; uő (közr.): „A Hoffgreff-énekeskönyv dallamai. (Kolozsvár, vsz. 1553)”, uott, 41/m.[elléklet] (1931), I–XVI. Újraközléseük „A XVI. század magyar históriás zenéje” címen in: uő: *A magyar zene évszázadai, 1.: Tanulmányok a középkortól a XVII. századig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959 (Magyar Zenetudomány 1. (a továbbiakban: MZÉ I), 101–156.
- 2 *Historiac melyeket a Szent Bibliabol...* Kolozsvár: Heltai, 1556. Hoffgreff-énekeskönyvként nyilvántartva ld. Borsa Gedeon–Heltai János (szerk.): *Régi magyarországi nyomtatványok, 1.: 1473–1600*. Budapest: Akadémiai, 1971, 108.; vö. Borsa Gedeon: „Pótlások és kiigazítások a 'Régi Magyarországi Nyomtatványok' (RMNy) első kötetéhez. III.”, *Magyar Könyvszemle* 92/3. (1976), 281–294., ide: 284–286. NB. Szabolcsinál a kolozsvári nyomdaalapító Hoffgreff György neve következetesen elől egy „f” betűvel szerepel.
- 3 Fol. Ee4v. Szabolcsi: „A Hoffgreff-énekeskönyv dallamai”, VII. In: MZÉ I, 146.; vö. Horváth Iván (főszerk.)–H. Hubert Gabriella–Horváth Andor–Seláf Levente (szerk.): *Répertoire de la poésie hongroise ancienne. A régi magyar vers leltára a kezdetektől 1600-ig*. Gépeskönyv, 7.4. kiadás, 2023 (a továbbiakban: RPHA), <https://f-book.com/rpha/v7/index.php> (utolsó megtekintés: 2024. március 11.), 1194.; Csomasz Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai*. Budapest: Akadémiai, 1958 (Régi Magyar Dallamok Tára I.), 18. sz.; 2., átdolg., bőv. kiadás: szerk., s. a. r.: Ferenczi Ilona. Budapest: Akadémiai, 2017 (Hivatkozásai a továbbiakban sorszámokkal az 1. kiadás kottáira, oldalszámokkal a 2. kiadásra vonatkoznak: RMDT I)
- 4 Fol. n3v. RPHA 1197.
- 5 Szabolcsi: *A Hoffgreff-énekeskönyv dallamai...* In: MZÉ I, 146. A szövegek szerzőségéhez ld. RMDT I, 552.
- 6 Saviana Diamandi–Ágnes Papp (ed.): *Codex Caioni saeculi XVII (transcriptiones)*, Budapest, București: MTA Zenetudományi Intézet, Uniunea Compozitorilorși Muzicologilor din România, 1994 (Musicalia Danubiana 14/b), 33. (14. sz.). Faksimilével idézi Csörsz Rumen István: „Hallám egy ifjúnak minap éneklését”. Versformák és dallamok Balassi Bálint költészetében”. In: *Balassi Bálint és kora*. Budapest: Balassi, [é. n.], 81–96., ide: 88.
- 7 A Balassi-vers nótajelzésként történt használatáról van szó a 8. zsolttár egyik parafrázisánál (*Régen ő törvényben Mózesnek...*, RPHA 1193), amely kottával Huszár Gál 1560-as énekeskönyvében jelent meg. Ez utóbbit Szabolcsi életében és értelemszerűen az RMDT I. megjelenése idején nem ismerték. Vö. RMDT I, 553. (24. II. sz.); RPHA 185.
- 8 *Cantus catholici. Régi és új deák, és magyar ajítatos egyházi énekek, és litaniaiak ...* [Lőcse: Brewer], MDCLI [1651], 94., 144. A világhálón a Magyar Elektronikus Könyvtárban: <https://mek.oszk.hu/>

összehasonlító kottapéldában mutatta be az énekről akkor ismert adatokat⁹ (1. fakszimile). A „Bocsásd meg, Úristen” formáját ma az irodalomtörténészek Sztárai-strófának nevezik, és felhívják a figyelmet az utolsó sor Balassi-sorra emlékeztető tagolására, amelyet a belső rímek eredményeznek (bba): az utolsó, tizenkilenc szótagos sorban metszetek vannak, így szétbontható 6/6/7 szótagos tagokra.¹⁰

e) Ismeretlen szerző: Az istenfélő Eleázár papról és az egyetlen Antiochus királyról való história (1546), dallamváltozataival

Régen ótvörvény-ben va-la Je-ruzsálemben Egyhatalmaski-rály ő nagy kevélységében,
Balassi Bálint istenes éneke (Kájoni kódex, 1650 körül)
Bocsásd meg, Ur-is-ten if-jú-sá-gomnak vétkét, Sok hitetlenség-t, undok fertelmességét.
Cantus Catholici (1651 stb.)
Imádlak tége-det, láthatatlan Istenség, Kenyér-szí-ne a-latt el-rej-tetett emberség,
Mai népi forma (Dunántúl)
I-má-dunk té-ge-det, látha-tatlan Istenség, Kenyér-szí-ne a-latt el-rej-tetett emberség,
Hogy ki az zsi-dó-kat mind ö-le-ti va-la ő nagy ke-mény-sé-gé-ben.
Töröld el rút-sá-gát, min-den ál-nok-sá-gát, Könyebbítsd lelke-m ter-hét.
No-ha itt-lé-te-det meg nem tapasztal-ja em-be-ri ér-zé-keny-ség.
No-ha itt-lé-te-det meg nem tapasztal-ja em-be-ri ér-zé-keny-ség.

1. fakszimile. Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve* (1947), 17*

13600/13640/13640.pdf (utolsó megtekintés: 2024. július 10.). Vö. Papp Géza: *A XVII. század énekelt dallamai*. Budapest: Akadémiai, 1970 (Régi Magyar Dallamok Tára II.), (a továbbiakban: RMDT II), 318. (206/I-II. sz.), 586–587.

9 Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest: Magyar Kórus, 1947, 17*, e) példa. A második, átdolgozott kiadásban (Budapest: Zeneműkiadó, 1955) 18*.

10 Csörsz Rumén István: „Referenciális versformák Balassi Bálint költészetében”. In: Szentmártoni Szabó Géza (szerk.): *A szerelem költői. Konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján*. Budapest: Universitas, 2007, 97–118, ide: 109–111.; vö. Horváth Iván: *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*. Budapest: Akadémiai, 1982, 135–136. (A korábbi szakirodalomból vö. RMDT I, 190–191.)

Ugyanez a 6/6/7-es osztás és a sorokon belüli rímszerkezet különbözteti meg a kiforrott Balassi-strófát közvetlen előzményétől, az úgynevezett Lucretia-strófától: a három tizenkilenc szótagos hosszúsornak ugyanis abban még nem voltak belső rímei. Ilyen sorokkal Balassinál is lehet találkozni.¹¹ A strófaforma a Pataki Névtelen szerezte Eurialus és Lucretia-históriáról kapta a nevét. Balassi „Az Lucretia éneke nótájára” – „Az nótája a Lucretia nótája” fordulatokkal hivatkozott rá négyyszer,¹² majd egy ponttól kezdve – harmincegy alkalommal – saját „Csak búbanát immár” kezdetű „Decimus quartus / Tizennegyedik” versét adta meg nótajelzésül a Balassi-strófában írt verseihez.¹³

Szabolcsi Balassival egykorú forrásokból származókat nem, csak jóval későbbi, 17–18. századi dallamokat tudott felsorakoztatni tanulmánya függelékében. A Balassi-formát követő régi magyar dallamokról egyébként már korábban megfogalmazta rövid összegzését az 1930-ban megjelent, Tóth Aladárral közösen szerkesztett *Zenei Lexikon* „Balassi Bálint” szócikkében.¹⁴ A harmincas években pedig még egyszer visszatért a témához *Néhány zenei adat a Balassi- és Himfy-vers történetéhez* című írásában, amely az 1931-eshez hasonlóan az *Irodalomtörténeti Közleményekben* jelent meg.¹⁵ A saját tollából származó előzményekre itt úgy utalt, mint a Balassi-vers „zenei családfájának” összeállítására tett kísérletére. Ebből kiderül, hogy példatárával annak idején többet szeretett volna megcélozni, mint aminek az látszott: a Balassi-strófa formájára illő dallamok felsorolásán túl egyfajta genealógia kidolgozását. A strófaforma eredetét, kapcsolatait illető kérdéseket bővebben csak itt, idézett 1938-as írásában tárgyalta, ekkor már hivatkozhatott Trostler József¹⁶ és Kodály Zoltán időközben publikált megállapításaira.

-
- 11 Horváth I.: *Balassi költészete...*, 66–67., 116–117.; Kószeghy Péter: *Balassi Bálint. Magyar Amphion*. Budapest: Balassi, 2014, 240. Pl. *Cupido szivemben sok tüzes szikrákkal...* (RPHA 237), ld. Kószeghy Péter–Szentmártoni Szabó Géza: *Balassi Bálint versei*. Budapest: Balassi, 1993 (Régi Magyar könyvtár; Források 4.), 8–9.
- 12 *Balassi Bálint összes művei*. Összeáll. Eckhardt Sándor. Budapest: Akadémiai, 1951, I., 35., 61., 77., 201.; Horváth I.: *Balassi költészete...*, 153.; Gábry György: „Adalékok Balassi Bálint énekelt verseinek dallamaihoz”, *Filológiai Közöny* 19/1–2. (1973), 71–86., ide: 75., 80.; Kószeghy Péter–[Szentmártoni] Szabó Géza: *Gyarmati Balassi Bálint énekei*. Budapest: Szépirodalmi, 1986, 10., 36., 41., 57.; Kószeghy–Szentmártoni Szabó: *Balassi Bálint versei*, 8., 28., 32., 46. A „Lucretia” nótajelzés másféle értelmezéséről ld. L. Kecskés András: „’A’ notája a Lucretia notája’ – Észrevételek a Balassi-elővers nótajelzésének eredetéhez”. In: Szontagh Csaba et al. (szerk.): *Esztergom Évlapjai – Annales Strigonienses 1983*. Esztergom: Komárom Megyei Levéltár, [1984], 454–483., ide: 455–459.
- 13 RMDT I, 808. (a 236. számhoz tartozó jegyzetek); Gábry: *Adalékok...*, 72–73.; Horváth I.: *Balassi költészete...*, 133–135.; Kószeghy–Szentmártoni Szabó: *Balassi Bálint versei*, 234. A verset, amelynek hosszúsoraiban úgyszintén nincsenek belső rímek, ld. RPHA 220.
- 14 Szabolcsi Bence: „Balassi Bálint”. In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon. A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája*, Első kötet: A–K. Budapest: Győző Andor, 1930, 66–67.
- 15 Szabolcsi Bence: „Néhány zenei adat a Balassi- és Himfy-vers történetéhez”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 48/3. (1938), 228–233. Újraközlése uő: „A Balassi- és Himfy-vers történetéhez”. In: uő: *Vers és dallam. Tizenöt tanulmány a magyar irodalom köréből*. Budapest: Akadémiai, 1959, 117–125. (A továbbiakban ez utóbbi kiadványnak az oldalszámaira hivatkozom.)
- 16 Josef Trostler: „Die Anfänge der ungarischen Persönlichkeitsdichtung. Valentin Balassa und das deutsche Gesellschaftslied des 16. Jahrhunderts”. In: *Festschrift für Gideon Petz*. Hrsg. Jakob Bleyer,

A Kodálytól származó idézet *A magyar népzene* című nevezetes, 1937-es tanulmányból meglehetősen homályos, önmagában is magyarázatra szorul. Érdemes a Szabolcsi által kiragadott állításhoz hozzátenni a megelőző mondatot is:

Nyugateurópai hatást kereshetünk a magyar dal sajtáságos *aabaab* rímképletre s a közép-európai „*tripertitus caudatus*”-ra emlékeztető versformájában. Már a himnusköltészet hozhatott hozzánk efféle formákat, mielőtt a francia eredetű „Simeon-éneke” s a 6-soros Balassa-strófa, mely a nép ajkára is eljutott, közkinccsé tette.¹⁷

A „magyar dal” az előbb Bartók Béla (Felsőíreg, 1907),¹⁸ majd Kodály (Bolhás, 1922)¹⁹ által is gyűjtött „Szőlőhegyen keresztül” / „Hej, Dunáról fúj a szél”. Nem tudni, a népdalon túl pontosan milyen példákra gondolt Kodály, amikor a vers-tanban szokásos módon kisbetűkkel leírt rímképletet említette a versszakformával kapcsolatban. A népdalsorok zenei tartalmára ugyanis éppen úgy (ha nem jobban) ráillene az *aab-aab*; a strófa-képző formaelemek jelölésével maga Kodály is így járt el bölcsészdoktori értekezésében.²⁰ A népdalpéldákhoz adott párhuzama, a „*tripertitus caudatus*” Kodály speciális tájékozódásáról tanúskodik, mert a fogalom kevéssé volt beágyazódva a korabeli magyarországi verstanban. Ennek a formának a lényege a rímelő sorpár egy eltérő hosszúságú és rímű harmadik, záróssal. Horváth János – anélkül hogy a Kodálynál olvasható „terminus technicus”-t használta volna – háromtagú (vagy háromsoros) összetett sorként, más-képpen periódusként határozta meg, melyben lényeges az első két elem mellé-rendelő összetartozása.²¹ A rímsorozat a 16. századi francia költészetben igen elterjedt „*sixain*” (hatsoros) sajátja volt.²² Ezen túl a tagoló vagy lezáró rövidsorok

Heinrich Schmidt, Theodor Thienemann. Budapest–Pécs: Dunántul, 1933 (Német Philologiai Dolgozatok 60.), 132–143., ide: 142–143.

- 17 Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárat szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest: Zeneműkiadó, 1952³, 11. (Szabolcsi: *A Balassi- és Himfy-vers...*, 117.)
- 18 Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924, 66. (244. szám). Hangzó anyaga a Néprajzi Múzeumban található fonográfhenger: MF_0998c. Bartók-rendi támlapja: systems.zti.hu/br/hu/browse/70/11673 (utolsó megtekintés: 2024. július 10.) A Bartók-rendi és Kodály-rendi támlapok jelzetei a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetében: BR_11145 és KR_24314.
- 19 Kodály: *A magyar népzene*, 9. Hangzó anyaga Kodály saját fonográfhengerein: 0445b és 0447b (Kodály Emlékmúzeum és Archivum), támlapja sem a Bartók-, sem a Kodály-rendben nem szerepel. A Bartók és Kodály gyűjtötte adatokkal kapcsolatos pontos tájékoztatást Erdélyi-Molnár Klárának és Szalay Olgának köszönöm.
- 20 Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófaszervezete”, *Nyelvtudományi Közlemények* 36. (1906), 95–136., ide: 105. skk. Újraközlése: Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött beszédek, írások, nyilatkozatok*, I–II. Közr. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964, II., 14–46., ide: 28. skk.; vö. Kecskés András: „Kodály és a magyar vers”. In: Varga László (szerk.): *Az Eötvös Collegium és a magyar irodalomtörténet. Tanulmányok*. Budapest: Argumentum, Eötvös József Collegium, 2003, 43–86., ide: 51.
- 21 Horváth János: *Rendszeres magyar verstan*. Budapest: Akadémiai, 1951, 42. Új kiadásban in: *Horváth János verstani munkái*. Szerk. Korompay H. János–Korompay Klára. Budapest: Osiris, 2004 (Osiris Klasszikusok; Horváth János összegyűjtött művei), 539–728., ide: 583.
- 22 Halmy Ferenc: *A magyar zsolttárformák francia előzményei*. Budapest: Bibliothèque de l’Institut Français à l’Université de Budapest, 1939, 11–12.; Szigeti Csaba: *Magyar versszak*. Budapest: Balassi, 2005, 31., 112.

Clément Marot legkorábbi genfi zsolttárainál, Ambrosius Lobwasser német és Andreas Spethe latin fordításában, sőt Szenci Molnár Albert magyar verseiben is fölfedezhetők; a „caudatus” (= farkos) jelző a zárás mellett valójában e sorok rövidségére is utalt.²³ Halmy Ferenc 1939-es, a hugenotta zsolttárokkal foglalkozó könyvecskéjében ilyen értelemben használta a „coué” szót.²⁴ Közismert, hogy a „tripertitus caudatus” típusú, kétcezurás hosszúsorok megvoltak a késő középkori liturgikus szekvenciaköltészetben is; erre utal Kodály félmondata a „hymnuszköltészet”-ről.²⁵ A hatsoros Balassi-strófa alatt pedig Kodály a zoborvidéki Kolonban maga gyűjtötte, „Magos kősziklának” kezdősorral ismert dallamot értette. A tanulmányában lejjebb – a „Műzene nyomai. Világi műzene” című fejezetben – közzölt alak²⁶ ugyan 2×3 sorossá csonkult (és így szemléltetésül jobban összekapcsolható volt a francia versszakformával), a Balassi-strófának megfeleltethető kilenc rövidsor (vagy három hosszúsor) AAB zenei formában mégis megvalósulhat az első dallamsor megismétlésével. Ezt illusztrálja Kodály saját bédi gyűjtésének feldolgozása a *Magyar népzene* dalsorozat V. füzetében.²⁷ A Kodály gyűjtötte népi adatok szövegei a 17. századi *Vásárhelyi daloskönyv* egy énekének sorait adják vissza, így a történeti kapcsolat nyilvánvaló.²⁸

A Balassi-strófa eredetkérdésének kutatástörténete szempontjából a legfontosabb utalás Kodály mondatában „a francia eredetű 'Simeon éneke'”. Szabolcsi a Kodály-idézet után így folytatta:

Horváth Jánosnak egy idevágó megjegyzése nyomán már régebben utaltam rá, hogy a versforma közeli rokonai megtalálhatók a francia hugenotta zsolttároskönyvben, Marot és Béza kiadványában, nevezetesen a 3. és 19. zsolttár, valamint a Simeon éneke képletében [...] ²⁹

Valóban korábban is megírta ezt *Zenei Lexikon*ában és a históriás énekekről szóló tanulmányában anélkül, hogy hivatkozott volna forrására:

23 Szigeti: *Magyar versszak*, 138–142.

24 Halmy: *A magyar zsolttárformák...*, 19.

25 Karl Bartsch: *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung*. Rostock: Adler's Erben, 1868, 181–182.; Josef Szövérfy: *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch*, II.: *Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965, 103–104.; Wulf Arlt: „Sequence and 'Neues Lied'”. In: Agostino Ziino (ed.): *La sequenza medievale. Atti del convegno internazionale sulla sequenza, Milano 7–8 aprile 1984*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1992, 3–18.; vö. Szigeti: *Magyar versszak*, 63.

26 Kodály: *A magyar népzene*, 49., 77. (104. végj.). A fennmaradt hangfelvételeken – köztük a Menyhén (Nyitra megye) fölvetten – a koloni helyszíni lejegyzéstől kissé eltérő variánsban hallható a hatsoros versszak; ld. a Néprajzi Múzeumban található fonográfhengereket: MF_1147a és 1242a; Kodály-rendi azonosítójuk a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zene tudományi Intézetében: KR_24299 és 24300; vö. a kottapéldával, RDMT I, 810–811.

27 Kodály Zoltán: *Magyar népzene énekhangra és zongorára*. V. Wien: Universal Edition, 1932, 25. szám; vö. RDMT I, 807, 194.

28 Vö. Stoll Béla (s. a. r.): *Szerelmi és lakodalmi versek*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961 (Régi Magyar Költők Tára, XVII. század 3.), 605.

29 Szabolcsi: *A Balassi- és Himfy-vers...*, 118.

Maga ez a forma, úgy látszik, nem tisztán magyar eredetű; legalább is közeli rokonságban van vele a francia hugenotta (Marot–Béza–Bourgeois-féle) zsoltárkönyv 19. zsoltárának és az u. n. Simeon énekének vers- és dallamformája; mindkettőnek szövege és dallama 1538–43. között készült. Lehetséges, hogy ez a francia strófatípus valamilyen módon hatott a magyar Balassi-strófa kialakulására (Balassi ismerte és használta Béza zsoltárait).³⁰

1938-as írásában viszont Szabolcsi már megnevezte Horváth János irodalomtörténészt, ám szakirodalmi hivatkozást ekkor sem adott hozzá lábjegyzetben, ahogyan az elvárható lett volna. Láttuk, hogy a szerzteágazó kapcsolódásokat két mondatba sűrítő Kodály-szövegben az olvasó szintűgy nem kapja meg a tájékoztatást a források felől. Mivel az 1930-as évek előtt nem látott napvilágot Horváth János tollából olyan tanulmány,³¹ amelyben a Balassi-strófa és a genfi zsoltárok verselésének összefüggéséről értekezett volna, elsősorban arra gondolhatunk, hogy Kodály és Szabolcsi Horváth János Eötvös József Collegium-beli előadásaiból merítette e hipotézist. Tudjuk, hogy Kodály és Horváth János élethosszig tartó barátsága, amelyről számos dokumentum maradt fenn, az Eötvös Collegiumban közösen eltöltött, szemléletformáló időszakra vezethető vissza.³² Szabolcsi németországi egyetemi tanulmányai előtt és után Kodály személyes hatására elvileg hallgathatta Horváth Jánost, aki – miután otthagya az Eötvös Collegiumot – 1923-tól a Pázmány Péter Tudományegyetem nyilvános rendes tanáráként működött.³³

30 Szabolcsi-Tóth: *Zenei lexikon*, 67.; Szabolcsi: „A XVI. század magyar históriás zenéje”. In: MZÉ I, 108., 138. (16. végj.). Théodore de Béze szerepe és alkotásai csak Clément Marot 1544-ben bekövetkezett halála után, az 1551-es genfi nyomtatványtól (*Pseaumes octante trois...*) kezdve vehetők számításba; Marot és Béze együttes említése hagyományosan az 1562-es teljes zsoltároskönyv-kiadáson (*Les Pseaumes mis en rime...*) alapul. Ez utóbbiban jelent meg a Simeon éneke második dallama. A szóban forgó Marot-féle zsoltár (3. és 19.) azonban már szerepeltek az 1539-es strasbourgi „ős-kiadásban” (*Aulcuns pseaulmes et cantiques...*) is, amelyben Marot tizenhárom zsoltárfordítása mellett Jean Calvin hat verses zsoltára és a neki tulajdonított *Simeon éneke* is megjelent. Vö. David Delétra (ed.): *Aulcuns pseaulmes et cantiques mys en chant a Strassburg 1539*. Réimpression photographique. Genève: Jullien, 1919; Pierre Pidoux: *Le psautiers huguenot du XVIe siècle. Mélodies et documents*. Premier volume: *Les Mélodies*. Basel: Bärenreiter, 1962, 6–7. (3. zsoltár), 27–28. (19. zsoltár), 136–137. (Simeon éneke); Christian Meyer: „Le psautier huguenot: notes à propos de quelques éditions antérieures à son achèvement (1554–1561)”, *Bulletin de la Société de l’Histoire du Protestantisme Français* 130. (1984), 87–95., ide: 87–88.; Bólya József (közr.): *Psalterium Ungaricum*. Szenci Molnár Albert zsoltárfordításai a genfi zsoltárok dallamaira. Budapest: Magyarországi Református Egyház Zsinata, 2003, 459–460.

31 Vö. Horváth János: *Magyar ritmus, jövevény versidom. A magyar jámbus kérdéséhez*. Budapest: Franklin-Társulat, 1922. Új kiadásban in: *Horváth János verstani munkái*, 79–147; *A magyar irodalmi műveltség kezdetei Szent Istvántól Mohácsig*. Budapest: Magyar Szemle Társaság, 1931. Új kiadásban in: *Horváth János irodalomtörténeti munkái*, I. Szerk. Korompay H. János–Korompay Klára. Budapest: Osiris, 2005 (Osiris Klasszikusok; Horváth János összegyűjtött művei), 477–705.

32 Korompay H. János: „Horváth János és Kodály Zoltán barátságának dokumentumai”. In: Csiszár Gábor–Darvas Anikó (szerk.): *Klárások. Tanulmánykötet Korompay Klára tiszteletére*. Budapest: Magyar Nyelvtörténeti, Szociolingvisztikai, Dialektológiai Tanszék, 2011, 15–26.

33 Uő: „Horváth János és az Eötvös Collegium”. In: Horváth László et al. (ed.): *Lustrum. Ménesi út 11–13. Sollemnia aedificii a.D. MCMXI inaugurati*. Budapest: Typotex, Eötvös Collegium, 2011, 437–455. Horváth János neve nem szerepel a pályakezdő Szabolcsival kapcsolatban feldolgozott dokumentumokban, vö. Kroó György: *Szabolcsi Bence*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994 (A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei, 5.), 120., 123., 222., 242.

Horváth János *A magyar vers* című, 1948-ban megjelent könyvében így foglalta össze tárgyilagosan és igen frappánsan a Balassi-strófa addigi kutatástörténetét:

[...] idegen költészetekben is kutattak előzményei után. Kodály felteszi, hogy mielőtt bizonyos, mindjárt említendő francia dallamok népszerűsítették, már a középlelatin himnusz-költészet hozhatott rokon (aab aab rímelésű) formákat. A szóban forgó francia dallamokra, Marot és Béza III. és XIX. zsoldtárára (Sz. Molnár fordításában „Oh mely sokan vannak”, meg: „Az egek beszélnek”) Szabolcsi Bence figyelmeztetett. E dallamok 1566 óta cseh-morva énekeskönyvekbe is bejutottak. Azok énekkinccse felé Trostler József irányította a figyelmet, egy 1566-ban megjelent énekeskönyvből kimutatva német nyelvű pontos mását a Balassa-strófának (Petrus Herbertus egy énekében). Ugyanő távolabbi múltban is kutatta a strófa rokonait; talált is a Minnesang képviselőinél a XIII. század közepétől fogva több rokonképletet, miket a reformáció kora felújított, de a Balassával teljesen egyezőt a Petrus Herbertusén kívül egyet sem. Mind e keresgéléseknek a formák nemzetközi története szempontjából van értékük, de a Balassa-strófa közvetlen mintáját nem jelölhették meg.³⁴

Kiderül, hogy Horváth János egyrészt meglehetősen óvatosan bánt az eredetkérdés eldöntésével, másrészt nem vindikálta magának az érdemet, hogy tőle származott volna annak felfedezése, hogy a Balassi-sor szótagszáma és rímszerkezete felismerhető volt a francia hugenotta zsoldtárok korai darabjaiban, a 3. és 19. zsoldtár Marot-féle verses fordításaiban és a Calvinnek tulajdonított Simeon-kantikumban.³⁵ Azok a tudósok tehát, akik a Balassi-féle versszak-kompozíció létrejöttékor ható idegen nyelvű irodalmi mintákat kutatták, külön-külön lényegében három tágabb területet vettek tekintetbe. Szabolcsi Turóczi-Trostler József nyomán a hugenotta zsoldtárból és német protestáns újrafelhasználásából a hosszúsorokat a dallam strófaformájával együtt,³⁶ Waldapfel József a lengyel népzenei gyűjtemények alapján a rövidsorokból épülő, egy szótagszaporulattal operáló (5/5/6-os vagy 6/6/7-es) vagy – mint a „Bocsásd meg Úristen” formájában – a rövidsört ingadozóan ismétlő közép-európai strófákat állította párhuzamba a Balassi-strófával.³⁷ Turóczi-Trostler a késői német Minnesangban vélte fölfedezni annak rokonságát.³⁸ Eckhardt Sándor szerkesztőként kiigazította Turóczi-Trostlert nemcsak a belső rímek abszolutizálása miatt, hanem azért is, mert erre a strófaformára sem Balassinál, sem a Balassi által figyelembe vett mintánál nem szerepelt idegen nótajelzés, csakis magyar kezdősor.³⁹ Horváth János – szinte észrevétlen érvelve a hazai eredet mellett –

34 Horváth János: *A magyar vers*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1948, 223–224. Új kiadásban: *Horváth János verstani munkái*, 343–538., ide: 485.

35 Ld. a 30. lábjegyzetet. Horváth János másutt így fogalmazott a két genfi zsoldtár formájáról: „A Balassa-strófa rokona, de nem három, hanem négy (6, 6, 7 szótagú) periodusból tevődik össze a 3., meg a 19. zsoldtár ('Ó mely sokan vannak'; 'Az egek beszélnek').” Horváth J.: *Rendszeres magyar verstan*, 181.; új kiadásban in: *Horváth János verstani munkái*, 709. A nevezett zsoldtárok jellemzését „alkat és eredet” szerint ld. Halmy: *A magyar zsoldtárformák...*, 16–17., 20.

36 Szabolcsi: *A Balassi- és Himfy-vers...*, 117–123.; Trostler: *Die Anfänge der ungarischen Persönlichkeitsdichtung...*, 142–143.

37 Waldapfel József: „Balassi lengyel kapcsolataihoz. 1. A Blahoszlaunász”, *Egyetemes Philológiai Közöny* 65. (1941), 310–314.

38 Turóczi-Trostler József: „A Balassi-versszak német rokonsága”, *Egyetemes Philológiai Közöny* 65. (1941), 285–302.

39 Uott, 296.

igyekezett hiánytalanul felsorolni minden 6/6/7-es osztású, izorímes 19-es magyar verset, amelyek Balassi előtt keletkeztek.⁴⁰ Szabolcsi azon elejtett megjegyzése mögött, miszerint a cseh testvérek német nyelvű énekanyagában felfedezett 6/6/7-es formájú párhuzamokat legkésőbb az itthoni átvételkor hangsúlyos-tagoló magyar verseléssé kellett, hogy átfordítsák – kiküszöbölve az eredeti, idegenszerű jambikus lejtést –, Kodály szemlélete sejtethető.⁴¹

Csomasz Tóth Kálmán igen kevésbé látta tarthatónak a feltételezést, hogy a Balassi-féle háromrészes sorokból (vagy az ő szóhasználatában: periódusokból) álló verseket a 16. századi magyar énekköltés a genfi zoltárokból kölcsönözze volna.⁴² Pontosán számba véve a francia hugenotta zoltárokból fellelhető rövidsor-kombinációkat és a rövidsorokból épülő versszakok különböző hosszúságú formaváltozatait, arra jutott, hogy az idevonható példák mind Marot költészetének korai időszakából származnak. Mindezzel arra célzott, hogy a Balassinál is megjelenő, több rövidebb egységből építkező költői formanyelv a genfi zoltárkönyvnél korábbi és általánosabb érvényű lehetett. További lehetőségként kínálkozott valamely közvetítő beiktatása: ezt a szerepet töltötte be a Szabolcsi elemzésében bemutatott, a Balassi-strófa formájával teljesen megegyező, Petrus Herbertusnak tulajdonított ének (*Der milde treue Gott*), a 3. genfi zoltár dallamának átültetése a cseh testvérek 1566-ban Ivančičében megjelent, német nyelvű énekeskönyvében⁴³ (2. és 3. faksimile a 424. és 425. oldalon). (Egyébiránt Balassi zoltárainál – tehát nem a Balassi-strófánál – Waldapfel már 1927-ben valószínű összekötő kapocsként tekintett a genfi zoltárok irányából azok Kochanowski-féle, lengyel átköltéseire.)⁴⁴ Megjegyzendő, hogy a Balassi-versszak típus közvetlen átvételének lehetőségeit kereső és a dallamadatokat legkorábbi megjelenésük alapján pontosan datáló Szabolcsi nyilvánvaló ellentmondásokba ütközött, emiatt az átvételt kénytelen volt több hullámban, mintegy különböző impulzusok egymásutánjaként elképzelni.⁴⁵

40 Horváth János *verstani munkái*, 485–486.

41 Szabolcsi: *A Balassi- és Himfy-vers...*, 121. Szabolcsira is hatással kellett, hogy legyen Kodály érzékenysége, sőt ellenségsége az idegenszerű jambusdallamokkal szemben. Ld. Kodály összegyűjtött följegyzéseit, Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Vál., szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1993, 332–356.; vö. Kecskés: *Kodály és a magyar vers*, 65–69.

42 A továbbiakhoz is: RMDT I, 179–181, 190.

43 A feltételezett szerkesztők Michael Thamm és Petrus Herbertus: *Kirchengeseng darinnen die Heubtartickel des Christlichen glaubens ...* A Bayerische Staatsbibliothek példánya elérhető a Münchener Digitalisierungszentrum, *Digitale Bibliothek* oldalán: <https://tinyurl.com/4a9jy24r> (utolsó megtekintés: 2024. szeptember 30.) Szabolcsi a Magyarországon elérhető harmadik kiadást használta, amely 1606-ban Kralicében jelent meg: <https://tinyurl.com/yv93h7xf> (utolsó megtekintés: 2024. szeptember 30.). Az énekeskönyvről készült régi monográfia Rudolf Wolkan: *Das deutsche Kirchenlied der böhmischen Brüder im XVI. Jahrhundert*. Prag: K. u. k. Hofbuchdruckerei A. Haase, 1891; reprint: Hildesheim: Olms, 1968. Az énekeskönyv anyagának modern kritikai kiadását ld. Joachim Stalmann–Hans-Otto Korth–Daniela Wissemann–Garbe et al.: *Das deutsche Kirchenlied, Abteilung III, Band 1: Die Melodien bis 1570, Teil 3: Melodien aus Gesangbüchern II*. Kassel etc.: Bärenreiter, 1998.

44 Waldapfel József: „Adalékok Balassi istenes énekeinek mintáihoz”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 37/1–2. (1927), 77–86., ide: 84.

45 Szabolcsi: *A Balassi- és Himfy-vers...*, 121–122.; vö. RMDT I, 180.

GE 51, 54, - - -

1. O Seigneur, que de gens, 2. A nuire di-li-gens, 3. Qui me troublent et grevent! 4. Mon Dieu que d'ennemis 5. Qui aux champs se sont mis, 6. Et contre moy s'es-le-vent. 7. Certes plusieurs j'en voy 8. Qui vont disans de moy: 9. Sa force est a-bo-li-e, 10. Plus ne trouve en son Dieu 11. Secours en au-cun lieu. 12. Mais c'est à eux fo-li-e.

2. fakszimile. Pidoux: *Le psautiers huguenot du XVIe siècle*, I, 7.

Csomasz Tóth meglátását és érvelését tehát – miszerint a Balassi-strófának, illetve a Balassi-sornak egyszerre többféle előzményét, forrását kell feltételeznünk – lényegében már Szabolcsi és Horváth János is osztotta. Horváth János összefoglalása Kodálllyal egyetértésben (és Waldapfel megfigyeléseivel egybecsengően) a forma nemzetközi hátterét rajzolta meg. Kodály nyomán Csomasz Tóth a magyar népdalformákat is fölvette a párhuzamok közé, és ugyanígy került a lehetséges eredők listájára a középlatin formainspiráció is. Az utóbbi tézisek az elmúlt évtizedek magyar zenetörténeti kutatásában perifériára szorultak, míg az irodalomtörténészek hosszú időn át igyekeztek újratárgyalni a szorosan vett irodalmi-poétikai szempontokat. A Balassi-strófa eredetkérdésében – a zene- és az irodalomtörténetírásban hasonlóan jelen lévő – szembenálló nézeteket négy évtizeddel ezelőtt Horváth Iván foglalta össze és értelmezte, s neki köszönhetjük az igen széles európai kontextus felvázolását is.⁴⁶ Egyúttal rövid fejezetben fejtette ki a késő középkori latin nyelvű, liturgikus himnusz- – vagy inkább – szekvenciaköltészet háromszatú, belső rímes sorfajtaínak magyarországi jelenlétét és megtermékenyítő hatását a kora újkori magyar nyelvű énekekre.⁴⁷ Az átültetés módját szűrőpróba-szerűen nyelvemlékszövegeken is megvizsgálta. A magyarországi szekvenciák viszonylag friss, 2017-es kritikai dallamkiadásának anyagát ebből a szempontból tudtommal még nem elemezte senki, és ezt elősegítő metrikai mutató sem készült a kötethez.⁴⁸ Kőszeghy Péter Balassi-könyvében az egyházi költészet talaján kinőtt latin nyelvű vágáns – világi szerelmi – költészet mintapéldáit hozta föl, de a Balassi-strófával

46 Horváth I.: *Balassi költészete...*, 146–191.

47 Uott, 179–187.

48 Kovács Andrea: *A középkori liturgikus költészet magyarországi emlékei. Szekvenciák. Kritikai dallamkiadás.* Budapest: Argumentum–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport, 2017 (Musica Sacra Hungarica 1.).

G XVII. 137

ne gnade preiset.
 Joh. 14. a. D Herr da regierest du / da ist
 deine lust vnd rhu: da ist lebendi-
 ge speis / Christus in geistlicher
 weis.

Wer von dir nicht wird re-
 giert / der kan auch nicht gleu-
 ben: ¶

Wer nicht gleubt wird nicht ge-
 ziert / vnd zur rhu erhaben.

Darumb hastu Abraham. Da-
 uid vnd Ezechiam / also regiert

vnd begabt / das sie nu werden
 gelobt.

Dancksagung, preis,
 lob vnd ehr / sey Herr deinem
 Namen. ¶

Im himel, erdreich vnd meer / Psalm. 4. b.
 darauff sprech wir amen: *Spoc. F. dr*

D heilig Dreifaltigkeit / in vn-
 zerteilter Gottheit / nim an aus-
 harnherzigkeit / den dienst vn-
 serer blödigkeit. Amen.

Er mil de, erwe Gott / hat den menschen
 Vnd wie sein bild gebürt / schön geschmückt vnd

aus gnad / zu seinem Bild geschaffen: Er aber kam zu fall
 ge ziert / mit seines Liches waffen:

auff diesen jamerthal / vnd fiel in Gottes straffen.

Das bild aber hat Gott / Vnd richtet wider an / des new-
 durch die zehen gebot / widerumb en lebens hahn / draus ewigs lob
 abgemalet: ¶ erschallet.

In Christo schön vernewt / der Durchs Geists verborgne
 vns vom vbel freit / sünd, schuld krafft / vnd durch seins worts hof *2. Cor. 3. b.*
 vnd peen bezahet. schafft / erleucht er vnser herzen: *4. b.*

Ev. Das



3. fakszimile. Thamm–Herbertus: Kirchengeseng ... (1566), 137r. Átirása: Szabolcsi: A Balassi- és Himfy-vers..., 120.

való kétségtelen közös vonásaik ellenére annak teljesen megfelelő egyelőre nem sikerült találnia. (Úgy vélte, ennek oka csupán a nem elégséges merítés.)⁴⁹

A Szabolcsi elképzelte leszármazásséma legvitatottabb része a felállított kronológia volt. Szabolcsi „túlfejlettnek” nevezte, másodlagosnak tartotta a Nagybáncai / Nagybáncai Mátyás Hunyadi-históriája dallamaként ismert, négy Balassi-nagysorból épülő strófát,⁵⁰ míg a 17. században gyakori, a néphagyományból is ismert kétsoros rövidültet szerette volna – a korai típushoz hasonlóan – „ős-alakként” visszavezetni a kezdetekre.⁵¹ Csomasz Tóth óta az általános vélekedés ennek ellenkezőjét mondatja.⁵² A háttérben álló közismert versforma és dallam lehetővé tette a különböző számú dallamsorból építkezést: jó példa erre ugyanannak a dallamnak 4x19-es és 3x19-es változata egyazon énekeskönyv, az 1651-es *Cantus Catholici* lapjain. A hosszabbik forma Sztárai Mihály zsolttárparafrázisát („Szent Dávid próféta éneklő könyvének”), a rövidebbik a Nyéki Vörös Mátyásnak tulajdonított bűnbánati zsolttárok (6. és 37.: „Meg ne feddj engemet”) hordozta.⁵³ Ilyen sorszámigadozásról 17. századi dallammal kapcsolatosan is maradt fenn hiteles lejegyzés.⁵⁴

Az irodalom- és zenetörténészek nézőpontja közötti alapvető különbség, hogy míg az előbbieket túlzott jelentőséget tulajdonítottak a hármas osztatú kompozíciónak, és a Balassi-strófa beazonosításában vízvázalónak tekintették a tizenkilenc szótagos nagysor belső rímeit,⁵⁵ addig az utóbbi kutatóknak nem esett nehezükre észrevenni a versszakformák, mint zenei formák bővülését-szűkülését, az átjárást a 16. és a 17. századi dallamalakok között. Szemléletes példával szolgál erre Csomasz Tóth összehasonlító kottapéldája (4. *fakszimile*) azokhoz a 13/13/19-es – „redukált Balassi-strófa” – dallamtípusokhoz, amelyek teljes Balassi-strófává bővülve is fennmaradtak a 17. századi katolikus énekeskönyv-kiadások mellett a református énekek

49 Kőszeghy: *Balassi Bálint*, 244–245.

50 RMDT I, 28. sz.

51 Szabolcsi: „A Hofgreff-énekeskönyv dallamai”. In: MZÉ I, 152; uő: *A Balassi- és Himfy-vers...*, 121–123.

52 RMDT I, 572; Csomasz Tóth Kálmán–Papp Géza: „A népies egyszólamúság formakészlete, dallamtípusai”. In: Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenetörténete*, II.: 1541–1686. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990, 260–284., ide: 277–278; uők: „Költőink zenei mintái”. In: uott, 284–291., 289–290.

53 *Cantus catholici*, 165. és 175. RMDT I, 28/I. sz.; RMDT II, 249/I. sz.; az énekszövegekről és Nyéki Vörös Mátyás verseiről ld. RMDT II, 613.; *Pécseli Király Imre, Miskolci Csulyak István és Nyéki Vörös Mátyás versei*. S. a. r. Jenei Ferenc–Klaniczay Tibor–Kovács József–Stoll Béla, a dallamokat összeáll. Papp Géza. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962 (Régi Magyar Költők Tára, XVII. század 2.) (a továbbiakban: RMKT XVII/2), 59. és 61. szám (91., 94., jegyzetek uott, 454–457.).

54 RMDT II, 268. sz.; uott, 627.; Kővári Réka: *A Deák–Szentés kézirat. The Deák–Szentés Manuscript*. Budapest: Magyarok Nagyasszonyáról Nevezett Ferences Rendtartomány, 2013 (Magyar Ferences Források, 6.), 230. (167. sz.). A dallam a 150. zsolttár fordításához Illyés István: *Soltári énekek...* Nagyszombat: Hörman, 1693, 148. A világhálón (Hungaricana, Régi Magyar Könyvtár): https://rmk.hungaricana.hu/hu/RMK_I_1446/ (utolsó megtekintés: 2024. szeptember 30.). A 18. századi Deák–Szentés kéziratban a 6., bűnbánati zsolttár szövegével („Meg ne feddj engemet”) van lejegyezve, amelynek a 17. században más volt a dallama. (Ld. az előző jegyzetet.)

55 Vö. Horváth: *Balassi költészete...*, 156.

Ó én két sze-me - im, (1744)

ti az Úr - ra néz - se - tek, (1769)

Ém - lé - kez - zél két - lek, óh em - be - ri ál - lat, (1651)

Te - rem - tett ál - la - tok, min - den al - kot - má - nyok, Ís - ten - nek szép mun - ká - i,

Hogy ke - gyelmes hoz - zám, min - den - kor el - hig - y - je - tek

Í - té - let nap - já - ra fel - tá - ma - dá - sod - ról, s ke - mény szá - ma - dá - sod - ról,

Az U - rat áld - já - tok fel ma - gasz - tal - já - tok, mél - tó ő - tet dí - csér - ni

Az ő nagy sze - rel - mét, hoz - zám nagy jó - vól - tát min - den - kor hir - des - sé - tek,

A Krisz - tus Jó - zus - nak, mennyc - i ki - rály - nak föld - re le - szál - lá - sá - ról.

Min - den ál - la - to - kon, most és min - den - ko - ron ü - lik fel - jobb ál - la - ni.

között is egészen a 18. század végéig.⁵⁶ Horváth Iván Csomasz Tóth repertóriumának kritikájaként fogalmazta meg ugyanakkor, hogy a szótagszámot, vagyis a metrumokat, az ütemszerkezetet a rímszerkezet fölé helyezte a *Régi magyar dallamok tára* kötetének mutatóiban.⁵⁷ A sorok belső metrikai tagolásának érzékeltetése pedig korábban éppen alapvetőnek – ha nem a legfontosabbnak – látszott Szabolcsi számára. (Idekívánkozik saját észrevételem: Csomasz Tóth történeti analizisének zavaró mozzanata, hogy – mint Kodály is – a Balassi-strófa rímszerkezetének jelölésével azonos kisbetűsorozatot azzal összemossa, külön megjegyzés nélkül a strófaalkotó dallamelemekre, a zenei forma értelmében használta.)⁵⁸

Az előbbieket fényében némi ellentmondást rejt magában, hogy azoknak a metszeteknek, a rímekkel való finom játékoknak, amelyek az irodalmárokat a Balassi-versekben legjobban foglalkoztatták,⁵⁹ leginkább a Szabolcsi példatárában annak idején kiemelt ritmikai osztások feleltethetők meg, amelyek egyúttal ráirányíthaták a figyelmet a dallammotívumok közti megfelelésekre és izoritmikára. Igaz, Szabolcsi a kotta ritmusképletei szerint összegezte a szótagszámokat (például 3+3–3+3–3+3+1), ami nem feleltethető meg teljesen a magyar vers időmérésében alapvetőnek tekintett ütemezésnek, a szótagszámok súlyok alatti összegződésének.⁶⁰ A Szabolcsi-féle értelmezés ingatag pontja továbbá, hogy nagyban függ a korabeli kottaképek – valljuk be – esetlegességétől és önkényes interpretációjától. A kevés fennmaradt Balassi-strófájú dallam közül a többség csak két zenei nagysorból állt össze (mint fent a „Magos kősziklának” népi gyűjtésénél említett AAB forma). Látszik, hogy az egyhangúságot a kis dallamsorok összecsengései tudják ellensúlyozni, akár eltérő, akár ismétlődő vagy variálva visszatérő dallamokkal, motívumokkal. A „Teremtett állatok” ének⁶¹ visszatérő harmadik (c) dallamtagja például, vagy az „Ó dicsőült szép kincs”⁶² ABAV formája mintha éppen a hosszúsorok végét szakaszonként összefogó izorímet húzta volna alá. Szabolcsi ütemegységeken alapuló tipizálási kísérletének kevésbé fedezhető fel bármiféle konzekvenciája az irodalomtudomány terén.⁶³

56 *Cantus catholici*, 166. („Boldogok az kiknek...”), vö. RMDT II, 206. sz.; RMDT I, 100. és 101. sz., 684–686. old. (vö. uott, 192. old.) A különböző hosszúságú versszakok és sorok közötti átmenetek értelmezéséhez ld. az 52. lábjegyzetben idézett irodalmat.

57 Horváth I.: *Balassi költészete...*, 138–139. Ennek alapján látszik, hogy Horváth Iván a sorokon belüli valóságos metrikai osztást, a szótagszámviszonyokat a hierarchiában másodlagosan vette csak figyelembe; az RPHA adatbázisban a hosszúsorok szótagszáma mellett általában zárójelben valóban szerepel az osztás is. Természetesen a rímképletre és a szótagszámokra külön-külön lehet keresni, de a zárójelben szereplő tagolásra, erre az „alsóbbrendű” információra nem.

58 RMDT I, 179.

59 Kőszeghy: *Balassi Bálint*, 236; Csörsz Rumen: *Referenciális versformák...*

60 Horváth J.: *Rendszeres magyar verstan*, 569. skk.; Kecskés: *Kodály és a magyar vers*, 49–50. Mint Kecskés András megjegyzi: Kodály a sorok szerkezetét úgy illusztrálja a súlyok száma szerint, hogy „a súlyviszonyokat érzékeltető számok a szótagszámokról semmi biztosat nem árulnak el”. Szabolcsi ritmikai alakzatokat ábrázoló képletei viszont szigorúan a szótagszámokat tartalmazzák.

61 RMDT II, 246. sz.; ld. a 4. fakszimilén.

62 RMDT II, 249/I. sz.

63 Az egyetlen kivétel Csörsz Rumen István 1990-es évekbeli, kiadatlan munkája, amely „A magyar Amphion” című Esztergomban tartott Balassi-konferencia alkalmából készült. <https://iti.abtk.hu/>

Feltételezem, hogy Csomasz Tóth meggyőző elemzése a historiásének-stílus egy igen jellemző darbjáról, a Hoffgreff-énekeskönyvbeli, Farkas András szerelte historiáról („Jersze, emlékezzünk”) ⁶⁴ hozzájárulhatott ahhoz, hogy Szentmártoni Szabó Géza sikeresen rekonstruáljon belőle egy, a Balassi-strófához illő dallamot a *Gyarmati Balassi Bálint énekei* 1986-os kiadása számára. ⁶⁵ Ebben a kötetben minden Balassi-strófájú vers fölé ugyanaz a kotta került. Mint látjuk, a *Régi Magyar Költők Tára* Nyéki Vörös Mátyás Balassi-strófájú verseit tartalmazó, Papp Géza közreműködése nyomán kottákkal ellátott kötete ⁶⁶ és az RMDT II. után hosszú éveket kellett várni arra, hogy az irodalomtörténetek zenetörténeti tájékozottsággal felvértezve magukra vállalják a Balassi-versek dallamainak közlését a versekkel együtt. Természetesen egy Balassi-összesben nem csak a Balassi-strófájú versekkel kellett foglalkozniuk. Ez utóbbiakhoz viszont több lehetőség is kínálkozott, még ha nem is feltétlenül származtatható mindegyikük egykorú, 16. századi lejegyzésből. Az 1993-as, Kőszeghy és Szentmártoni jegyezte *Balassi Bálint* verseiben – igaz, a jegyzetapparátusba szorítva – még arra is alkalmat találtak, hogy Misztótfalusi Kis Miklós Balassi-strófában íródott *Siralmas panaszához* („Ha megsokasodik”, 5. faksimile)

SIRALMAS ÉNEK.

1. HA megsokasodik A' Bűn, s megrakodik
Föld éine gonofsággal;
Az igaz ítélő, Személyt nem tekintő
Jehova nagy haraggal
Székit letéteit Itéletet tenni
Szörnyü bozku-állással.

2. Mit mondhaté Kolosvár? Nem áradott volt már
Minden bűn el közötted?
Mellyel búsulásra IÉzonyú haragra
Istent ugyan kiétted?
Húzván-le az égből, Szép lakó helyéből
Ostorával ellened.

3. A' ént Historia Ezt például hagyta
Örök emlékezetben:
Hogy Sodoma földé, Gomora vidéké
Olyan kies volt régen
Világi életre, Söt teftnek kényére,
Egy éóval, mint az Éden.

4. Emberek hai De hogy víéfa élni
Kezdettenek ezekkel
Tefi bújaságra És fajtalanságra
Egyeb terhes bűnökkel;
Magokra ingerlék Istent fiettetéek
Jöni mennyei tüzzel.

§ 2

5. faksimile. Tótfalusi Kis Miklós: „Siralmas panasz...”⁶⁷

images/1994_Esztergom_Program.pdf (utolsó megtekintés: 2024. július 18.). Köszönöm Csörsz Rumen Istvánnak (HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Irodalomtudományi Intézet) a tájékoztatást.

64 Szabolcsi: „A Hoffgreff-énekeskönyv...”. In: MZÉ I, 140–141; RMDT I, 9. sz., 185–186., 538–540. Vö. Csörsz Rumen: „Hallám egy ifjúnak minap énekését...”, 88–89.

65 Kőszeghy–[Szentmártoni] Szabó: *Gyarmati Balassi Bálint énekei*, 10., 36., 41., 57. stb. és 267.

66 RMKT XVII/2.

67 In: Szabó Károly: *Régi magyar könyvtár. Az 1531–1711. megjelent magyar nyomtatványok könyvészeti kézikönyve [I]*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1879, 1505. szám (a Magyar Tudományos Akadémia példánya, jelzet: RM I, 80 74, Koll. 2.)

Csörsz Rumen István közreműködésével készült, ridegeált kottaképet adjanak (1. kotta), amely nemcsak a Szabolcsiéhoz, de a Papp Géza-féléhez képest is filológiai és zenei metrizálásban is korszerűbb.⁶⁸

a)

Ha meg - so - ka - so - dik, A bűn s meg - ra - ko - dik
Az i - gaz i - té - lő, Sze - mélyt nem te - kin - tő

b)

Föld szi - ne go - nosz - ság - gal; Je - ho - va nagy ha - rag - gal

Szé - kit le - té - te - ti, I - té - le - tet ten - ni

Szőr - nyű bosz - szu - ál - lás - sal.

1. kotta. a) Szabolcsi: *A Hofgreff-énekeskönyv...* (MZÉ I, 154);

b) Kőszeghy-Szentmártoni Szabó: *Balassi Bálint versei*, 234.

68 Szabolcsi: „A Hofgreff-énekeskönyv dallamai”. In: MZÉ I, 154; RMDT II, 248. sz.; Kőszeghy-Szentmártoni Szabó: *Balassi Bálint versei*, 234.; ez utóbbi dallamközlés korábban megjelent: *Psalterium. Magyar zsoltár. Kit az üdőkbeli históriák értelme szerint különb-különb magyar ékes nótákra, az Isten gyülekezetinek javára fordított Bogáti Fazakas Miklós*. S. a. r. [Szentmártoni] Szabó Géza, szöveggondozás Gilicze Gábor, utószó Dán Róbert. Budapest: Magyar Helikon, 1979, 82., vö. 270. A *Síralmas panasz* 1697-es nyomtatásának két ismert példányában két különböző variánsban maradt fenn az ének. A régebbi és az újabb átírás nem ugyanazon a példányon alapul, emiatt is különbözik egymástól.

IRODALOMJEGYZÉK

- Arlt, Wulf: „Sequence and ‘Neues Lied’”. In: Agostino Ziino (ed.): *La sequenza medievale...*, 3–18. Balassi Bálint és kora. Budapest: Balassi, [é. n.].
- Balassi Bálint összes művei. Összeáll. Eckhardt Sándor. Budapest: Akadémiai, 1951.
- Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenetörténete, II.: 1541–1686*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.
- Bartók Béla: *A magyar népdal*. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924.
- Bartsch, Karl: *Die lateinischen Sequenzen des Mittelalters in musikalischer und rhythmischer Beziehung*. Rostock: Adler’s Erben, 1868.
- Bólya József (közr.): *Psalterium Ungaricum. Szenci Molnár Albert zoltárfordításai a genfi zoltárok dallamaira*. Budapest: Magyarországi Református Egyház Zsinata, 2003.
- Borsa Gedeon–Heltai János (szerk.): *Régi magyarországi nyomtatványok, 1.: 1473–1600*. Budapest: Akadémiai, 1971.
- Borsa Gedeon: „Pótlások és kiigazítások a ‘Régi Magyarországi Nyomtatványok’ (RMNY) első kötetéhez. III.”, *Magyar Könyvszemle* 92/3. (1976), 281–294.
- Cantus catholici. Régi és új deák, és magyar ajátatos egyházi eneknek, és litaniai ...* [Lőcse: Brewer], MDCLI [1651].
- Csiszár Gábor–Darvas Anikó (szerk.): *Klárások. Tanulmánykötet Korompay Klára tiszteletére*. Budapest: Magyar Nyelvtörténeti, Szociolingvisztikai, Dialektológiai Tanszék, 2011.
- Csomasz Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai*. Budapest: Akadémiai, 1958 (Régi Magyar Dallamok Tára I.); 2., átdolg., bőv. kiadás: szerk., s. a. r. Ferenczi Ilona. Budapest: Akadémiai, 2017. <https://doi.org/10.1556/9789634540526>
- Csomasz Tóth Kálmán–Papp Géza: „A népies megszólalásformák formakészlete, dallamtípusai”. In: Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenetörténete, II.: 1541–1686*, 260–284.
- Csomasz Tóth Kálmán–Papp Géza: „Költőink zenei mintái”. In: Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország zenetörténete, II.*, 284–291.
- Csörsz Rumen István: „‘Hallám egy ifjúnak minap éneklését’. Versformák és dallamok Balassi Bálint költészetében”. In: *Balassi Bálint és kora*, 81–96.
- Csörsz Rumen István: „Referenciális versformák Balassi Bálint költészetében”. In: Szentmártoni Szabó Géza (szerk.): *A szerelem költői...*, 97–118.
- Delétré, David (ed.): *Aulcums pseaulmes et cantiques mys en chant a Strassburg 1539*. Réimpression photographique. Genève: Jullien, 1919.
- Diamandi, Saviana–Ágnes Papp (ed.): *Codex Caioni saeculi XVII (transcriptiones)*. Budapest, București: MTA Zenetudományi Intézet, Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din România, 1994 (Musicalia Danubiana 14/b.).
- Festschrift für Gideon Petz*. Hrsg. Jakob Bleyer, Heinrich Schmidt, Theodor Thienemann. Budapest–Pécs: Dunántul, 1933 (Német Philológiai Dolgozatok 60.).
- Gábry György: „Adalékok Balassi Bálint énekelt verseinek dallamaihoz”, *Filológiai Közlöny* 19/1–2. (1973), 71–86.
- Halmy Ferenc: *A magyar zoltárformák francia előzményei*. Budapest: Bibliothèque de l’Institut Français à l’Université de Budapest, 1939.
- Historiac melyeket a Szent Bibliabol...* Kolozsvár: Heltai, 1556.
- Horváth Iván: *Balassi költészete történeti poétikai megközelítésben*. Budapest: Akadémiai, 1982.

- Horváth Iván (főszerk.)–H. Hubert Gabriella–Horváth Andor–Seláf Levente (szerk.): *Réper-
toire de la poésie hongroise ancienne. A régi magyar vers leltára a kezdetektől 1600-ig*. Gépes-
könyv, 7.4. kiadás, 2023. <https://f-book.com/rpha/v7/index.php>.
- Horváth János irodalomtörténeti munkái, I. Szerk. Korompay H. János–Korompay Klára. Budapest:
Osiris, 2005 (Osiris Klasszikusok; Horváth János összegyűjtött művei).
- Horváth János: *Magyar ritmus, jövevény versidom. A magyar jámbus kérdéséhez*. Budapest:
Franklin-Társulat, 1922. Új kiadásban in: *Horváth János verstani munkái*, 79–147.
- Horváth János: *A magyar vers*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1948, 223–224. Új
kiadásban in: *Horváth János verstani munkái*, 343–538.
- Horváth János: *Rendszeres magyar verstan*. Budapest: Akadémiai, 1951. Új kiadásban in: *Horváth
János verstani munkái*, 539–728.
- Horváth János: *A magyar irodalmi műveltség kezdetei Szent Istvántól Mohácsig*. Budapest: Magyar
Szemle Társaság, 1931. Új kiadásban in: *Horváth János irodalomtörténeti munkái*, I., 477–705.
- Horváth János verstani munkái. Szerk. Korompay H. János–Korompay Klára. Budapest: Osiris,
2004 (Osiris Klasszikusok; Horváth János összegyűjtött művei).
- Horváth László et al. (ed.): *Lustrum. Ménesi út 11–13. Sollemnia aedificii a.D. MCMXI inaugurati*.
Budapest: Typotex, Eötvös Collegium, 2011.
- Kecskés András: „Kodály és a magyar vers”. In: Varga László (szerk.): *Az Eötvös Collegium és
a magyar irodalomtörténet...*, 43–86.
- Kirchengeseng darinnen die Heubtartikel des Christlichen glaubens ...* [Ivančice], 1566.
- Kodály Zoltán: „A magyar népdal strófászerkezete”, *Nyelvtudományi Közlemények* 36. (1906),
95–136. Újraközlése in: uő: *Visszatekintés II.*, 14–46.
- Kodály Zoltán: *Magyar népzene énekhangra és zongorára*. V. Wien: Universal Edition, 1932.
- Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárát szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest: Zene-
műkiadó, 1952³.
- Kodály Zoltán: *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai*. Vál.,
szerk. Vargyas Lajos. Budapest: Szépirodalmi, 1993.
- Kodály Zoltán: *Visszatekintés. Összegyűjtött beszédek, írások, nyilatkozatok*, I–II. Közr. Bónis
Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.
- Korompay H. János: „Horváth János és az Eötvös Collegium”. In: Horváth László et al. (ed.):
Lustrum..., 437–455.
- Korompay H. János: „Horváth János és Kodály Zoltán barátságának dokumentumai”. In:
Csiszár Gábor–Darvas Anikó (szerk.): *Klárások...*, 15–26.
- Kovács Andrea: *A középkori liturgikus költészet magyarországi emlékei. Szekvenciák. Kritikai dallam-
kiadás*. Budapest: Argumentum–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei
Kutatócsoport, 2017 (Musica Sacra Hungarica 1.).
- Kószeghy Péter: *Balassi Bálint. Magyar Amphion*. Budapest: Balassi, 2014.
- Kószeghy Péter–[Szentmártoni] Szabó Géza: *Gyarmati Balassi Bálint énekei*. Budapest: Szép-
irodalmi, 1986.
- Kószeghy Péter–Szentmártoni Szabó Géza: *Balassi Bálint versei*. Budapest: Balassi, 1993 (Régi
Magyar könyvtár; Források 4.).
- Kővári Réka: *A Deák–Szentés kézirat. The Deák–Szentés Manuscript*. Budapest: Magyarok Nagy-
asszonyáról Nevezett Ferences Rendtartomány, 2013 (Magyar Ferences Források, 6.).

- Kroó György: *Szabolcsi Bence*. Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994 (A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei, 5.).
- L. Kecskés András: „'A' notája a Lucretia notája” – Észrevételek a Balassi-elővers nótajelzétének eredetéhez”. In: Szontagh et al. (szerk.): *Esztergom Évlapjai – Annales Strigonienses* 1983. [1984], 454–483.
- Meyer, Christian: „Le psautier huguenot: notes à propos de quelques éditions antérieures à son achèvement (1554–1561)”, *Bulletin de la Société de l’Histoire du Protestantisme Français* 130. (1984), 87–95.
- Papp Géza: *A XVII. század énekelt dallamai*. Budapest: Akadémiai, 1970 (Régi Magyar Dallamok Tára II.).
- Pécseli Király Imre, Miskolczi Csulyak István és Nyéki Vörös Máttyás versei. S. a. r. Jenei Ferenc–Klaniczay Tibor–Kovács József–Stoll Béla, a dallamokat összeáll. Papp Géza. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1962 (Régi Magyar Költők Tára, XVII. század 2.).
- Pidoux, Pierre: *Le psautiers huguenot du XVIe siècle. Mélodies et documents*. Premier volume: *Les Mélodies*. Basel: Bärenreiter, 1962.
- Psalterium. Magyar zsolttár. Kit az üdökbeli históriák értelme szerént különb-különb magyar ékes nótákra, az Isten gyülekezetének javára fordított Bogáti Fazakas Miklós*. S. a. r. [Szentmártoni] Szabó Géza, szöveggyűjtés Gilicze Gábor, utószó Dán Róbert. Budapest: Magyar Helikon, 1979.
- Soltari enekék a Magyar Anyaszentegyház vigasztalására és Halottas enekék a’ szomorú temetések alkalmatosságára ...*Nagyszombat: Hörmann, 1693.
- Stalman, Joachim–Hans-Otto Korth–Daniela Wissemann-Garbe et al.: *Das deutsche Kirchenlied, Abteilung III, Band 1: Die Melodien bis 1570, Teil 3: Melodien aus Gesangbüchern II*. Kassel etc.: Bärenreiter, 1998.
- Stoll Béla (s. a. r.): *Szerelmi és lakodalmi versek*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1961 (Régi Magyar Költők Tára, XVII. század 3.).
- Szabó Károly: *Régi magyar könyvtár. Az 1531–1711. megjelent magyar nyomtatványok könyvészeti kézikönyve [I]*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1879.
- Szabolcsi Bence: „Balassi Bálint”. In: Szabolcsi Bence–Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon. A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája*, Első kötet: A–K, 66–67.
- Szabolcsi Bence: „A XVI. századi magyar históriás énekek és zenéjük. (Első közlemény)”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 41/3. (1931), 285–302.
- Szabolcsi Bence: „A XVI. századi magyar históriás énekek és zenéjük. (Második, bef. közlemény)”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 41/4. (1931), 423–444.
- Szabolcsi Bence: (közr.): „A Hofgreff-énekeskönyv dallamai. (Kolozsvár, vsz. 1553)”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 41/m.[elléklet] (1931), I–XVI.
- Szabolcsi Bence: „Néhány zenei adat a Balassi- és Himfy-vers történetéhez”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 48/3. (1938), 228–233.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest: Magyar Kórus, 1947. 2., átdolgozott kiadás Budapest: Zeneműkiadó, 1955.
- Szabolcsi Bence: *A magyar zene évszázadai, 1.: Tanulmányok a középkortól a XVII. századig*. Budapest: Zeneműkiadó, 1959 (Magyar Zenetudomány 1.).
- Szabolcsi Bence: „A XVI. század magyar históriás zenéje”. In: uő: *A magyar zene évszázadai, 1.*, 101–156.

- Szabolcsi Bence: *Vers és dallam. Tizenöt tanulmány a magyar irodalom köréből*. Budapest: Akadémiai, 1959.
- Szabolcsi Bence: „A Balassi- és Himfy-vers történetéhez”. In: uő: *Vers és dallam...*, 117–125.
- Szabolcsi Bence–Tóth Aladár (szerk.): *Zenei lexikon. A zenetörténet és zenetudomány enciklopédiája*, Első kötet: A–K. Budapest: Győző Andor, 1930.
- Szentmártoni Szabó Géza (szerk.): *A szerelem költői. Konferencia Balassi Bálint születésének ötödfélszázadik, Gyöngyösi István halálának háromszázadik évfordulóján*. Budapest: Universitas, 2007.
- Szigeti Csaba: *Magyar versszak*. Budapest: Balassi, 2005.
- Szontagh Csaba et al. (szerk.): *Esztergom Évlapjai – Annales Strigonienses 1983*. Esztergom: Komárom Megyei Levéltár, [1984].
- Szövérfy, Josef: *Die Annalen der lateinischen Hymnendichtung. Ein Handbuch, II.: Die lateinischen Hymnen vom Ende des 11. Jahrhunderts bis zum Ausgang des Mittelalters*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1965.
- Trostler, Josef: „Die Anfänge der ungarischen Persönlichkeitsdichtung. Valentin Balassa und das deutsche Gesellschaftslied des 16. Jahrhunderts”. In: *Festschrift für Gideon Petz*, 132–143.
- Turóczi-Trostler József: „A Balassi-versszak német rokonsága”, *Egyetemes Philologiai Közlöny* 65. (1941), 285–302.
- Varga László (szerk.): *Az Eötvös Collegium és a magyar irodalomtörténet. Tanulmányok*. Budapest: Argumentum, Eötvös József Collegium, 2003.
- Waldapfel József: „Adalékok Balassi istenes énekeinek mintáihoz”, *Irodalomtörténeti Közlemények* 37/1–2. (1927), 77–86.
- Waldapfel József: „Balassi lengyel kapcsolataihoz. 1. A Blahoszlaunász”, *Egyetemes Philologiai Közlöny* 65. (1941), 310–314.
- Wolkan, Rudolf: *Das deutsche Kirchenlied der böhmischen Brüder im XVI. Jahrhundert*. Prag: K. u. k. Hofbuchdruckerei A. Haase, 1891; reprint: Hildesheim: Olms, 1968.
- Ziino, Agostino (ed.): *La sequenza medievale. Atti del convegno internazionale sulla sequenza, Milano 7–8 aprile 1984*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1992.

ABSTRACT

ÁGNES PAPP

BENCE SZABOLCSI AND THE MELODIES OF THE BALASSI STANZA

Issues of Origin and Interpretation, Past and Present

In 1931, Bence Szabolcsi published his study on 16th-century Hungarian historical songs, completed with the critical edition of the melodies from the Hoffgreff Songbook and, in the Appendix, his data concerning the Balassi Stanza. A few years later, he added further musical observations to the history of the Balassi Stanza, based on references by József Trostler and Zoltán Kodály. During the 1930s and 1940s, literary and music historians sought to explore the origins of the three-phrase Balassi composition, focusing, of course, on the rhyme scheme as the key to interpreting the 19-syllable lines, broken up into smaller lines, as Balassi lines. From this perspective, possible sources of origin included German *Minnesang*, religious sequence-poetry in Latin, and the stanzaic forms of the Geneva Psalms in French.

The primary aim of the present paper is to present the context and scientific history behind Szabolcsi's observations. In addition, the paper wishes to outline the subsequent research history of the subject, given that – following Szabolcsi's research – the issues concerning the origin of the Balassi Stanza have generated a number of similar hypotheses in terms of antecedents and parallels in both the music and in literary historiography. The paper addresses the differences between the perspectives of literary and musical historians and the problematic points of Szabolcsi's pattern of descent, as well as the characteristics of his musical interpretation.

Ágnes Papp is a musicologist, church musician, and research fellow at the Department of Hungarian Music History at the HUN-REN RCH Institute for Musicology. In 1996, she was awarded the Ciprian Porumbescu prize of the Romanian Academy for her scholarly work as co-editor of the *Codex Caioni saeculi XVII* (facsimiles and transcriptions, released in the *Musicalia Danubiana* series). Since 2005, she has been teaching the history of music at the Leopold Mozart Music Secondary School in Budaörs. In 2006–2016 she participated in the international research project *Traditio Iohannis Hollandrini* aimed at issuing the complete edition of a large corpus of late medieval music treatises from Central Europe. In 2020, she received her PhD degree at the Liszt Academy of Music in Budapest. Her research interests are focused on tonaries and the notated liturgical manuscript sources of the Middle Ages and the Early Modern Age; as well as on 17th-century organ tablatures, the music history of Hungary in the 16th and 17th centuries, and the repertory of 17th–19th-century Roman Catholic hymnbooks and cantor manuscripts.

Orbán Jolán VENDÉGBARÁTSÁG, ELLENSÉGESSÉG, VENDÉGSZERETETGYŰLÖLET*

Eötvös Péter: *Sleepless* (2021)

ÖSSZEFOGLALÁS

Eötvös Péter *Sleepless* című operáját 2021. november 28-án mutattak be Berlinben. Az opera a berlini *Staatsoper Unter den Linden* felkérésére készült, a szövegkönyvet Jon Fosse *Trilógiája* (2014) alapján Eötvös Péter és Mezei Mária írta, az előadást Mundruczó Kornél rendezte. Jon Fosse szövegének és Eötvös Péter operájának jelentőségét nagyon jól jelzi, hogy a darab intendánsa a 2021-es évadnak a *Sleepless* címet adta, az *Opernwelt* folyóirat 2021 legjobb ősbemutatójának nevezte a darabot, Jon Fosse pedig 2023-ban megkapta az irodalmi Nobel-díjat. A „vendégszeretetgyűlölet” vagy „vendégbarátság-ellenségesség” kifejezést (franciául *hostipitalité*) Jacques Derrida vezette be a filozófiába a *hospitalité* és *hostilité* kifejezésekből alkotott nyelvjátékként (1995/2021). Eötvös nem hivatkozik Derridára, Derrida szövegeiben is ritkán találunk utalást a klasszikus zenére (J. S. Bach, Händel), még ritkábban az operára (Mozart: *Don Giovanni*), ennek ellenére amellet érvelek, hogy Eötvös dekonstruálja az opera intézményrendszerét és műfaját, Derrida dekomponálja a filozófiai diskurzust. A *Sleepless* esetében van egy közvetlen kapcsolat Derrida és Eötvös között, amely igazolja a tézisemet: Jon Fosse. Az előadásomban azt vizsgálom, hogy Jon Fosse *Trilógiája* és Eötvös Péter *Sleepless* című operája miként viszik színre a vendégszeretet megvonásának drámáját, miként készítetnek arra, hogy elgondolkodjunk a vendégbarátság, az ellenségesség és a derridai értelemben vett „vendégszeretetgyűlölet” kérdésén.

Kulcsszavak: dekonstrukció, vendégbarátság, ellenségesség, vendégszeretetgyűlölet

Eötvös Péter *Sleepless* című operáját 2021. november 28-án mutatták be Berlinben. Az opera a *Staatsoper Unter den Linden* felkérésére a *Staatsoper Berlin* és a *Grand Théâtre de Genève* együttműködésével jött létre, a forgatókönyvet Jon Fosse *Trilógiája* alapján Eötvös Péter és Mezei Mari írta, az előadást Mundruczó Kornél rendezte, a díszleteket és a jelmezeket Monika Pormale tervezte. Eötvös Péter operája esztétikai és etikai szempontból olyannyira aktuális kérdéseket érintett, hogy Matthias Schulz (a *Staatsoper Berlin* intendánsa) a 2021/2022-es évadnak

* A párizsi IRCAM-ban Eötvös Péter 80. születésnapja alkalmából *Théâtre musical, théâtre instrumental dans l'oeuvre de Péter Eötvös* címmel Grabócz Márta szervezésében rendezett konferencián 2024. január 12-én franciául, majd a HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumán 2024. március 21-én magyarul elhangzott előadás írott változata.

a *Sleepless* címet adta,¹ az *Opernwelt* magazin 2021 legjobb ősbemutatójának nevezte az előadást,² Monica Pormalét pedig a legjobb díszlettervező kategóriára jelölték.³ Mindkét szerző életművét azóta is több díjjal ismerték el: Jon Fosse „a kimondhatatlannak hangot adó innovatív színdarabjaiért és prózájáért” 2023-ban megkapta az irodalmi Nobel-díjat,⁴ Eötvös Péter pedig, akinek 2023 decemberében *Valuska* címen mutatták be az első magyar nyelvű operáját, a korábbi rangos nemzetközi és magyar kitüntetések mellé 2024-ben megkapta a Cziffra György Fesztivál életműdíját és a Kossuth-nagydíjat.⁵

„Eötvös Péter a *Sleepless* című operájában is hű marad az irodalom iránti szeretetéhez” – jegyzi meg Wolfgang Schreiber az *Opernwelt* számára írott cikkében, amelyben Eötvös „következetesen tényszerű, művészi kifejezőerejét” méltatja.⁶ Eötvös hármasként volt jelen a bemutatón: a librettó társszerzőjeként, zeneszerzőként és karmesterként.

Zeneszerző karmester vagy vezénylő zeneszerző? – teszi fel a kérdést Schreiber. – Melyik adottság erősebb, melyik 'hivatás' kényszerítőbb? Ezek a kérdések merülnek fel, amikor a zeneszerző és a karmester egy személyben találkozik. Gustav Mahler (a 20. század elején) és Pierre Boulez (a 20. század második felének nagy részében) a kettős műfajban a csúcspozíciókat foglalták el, tökéletes szakértelmüknek és kettős tehetségüknek köszönhetően.⁷

Eötvös Pétert Pierre Boulez helyezte csúcspozícióba, amikor felajánlotta neki az *Ensemble InterContemporain* zeneigazgatói posztját, de Kent Nagano avatta operaszerzővé.⁸ Ezt a karriert a *Chinese opera* (Kínai opera, 1986) indította el, hiszen e

1 Matthias Schulz vezetése alatt (2015–2024) a *Staatsoper Unter den Linden* megrendelésére 2019 és 2024 között három kortárs opera ősbemutatójára került sor. Az „apokaliptikus, disztópikus, utópikus” „világpremier trilógia” darabjai: Beat Furrer: *Violetter Schnee* (2019, rendező: Claus Guth), Eötvös Péter: *Sleepless* (2021, rendező: Mundruczó Kornél), valamint Marc-André Dalbavie: *Melancholie des Widerstands* (Az ellenállás melankóliája, 2024, rendező: David Marton). Ehhez a kérdéshez ld: <https://seenandheard-international.com/2023/04/berlins-staatsoper-unter-den-linden-in-2023-24/> (utolsó megtekintés: 2024. június 10.).

2 *Opernwelt Jahrbuch* 2022: <https://www.gtg.ch/en/news/sleepless-best-creation-of-the-year-by-opernwelt/> (utolsó megtekintés: 2024. június 17.).

3 Uott.

4 Prize motivation: „for his innovative plays and prose which give voice to the unsayable” : The Nobel Prize in Literature 2023. Jon Fosse Facts. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/facts/> (utolsó megtekintés: 2024. június 15.)

5 Eötvös a Magyar Operaház felkérésére írta *Valuska* című operáját Krasznahorkai László *Az ellenállás melankóliája* című regénye alapján. A világpremier 2023. december 2-án volt az Eiffel Műhelyházban.

6 Wolfgang Schreiber: „Konsequent sachlich, kunstvoll expressiv”, *Opernwelt Jahrbuch* 2022, 42–44., ide: 42. <https://www.der-theaterverlag.de/opernwelt/aktuelles-heft/artikel/konsequent-sachlich-kunstvoll-expressiv/> (utolsó megtekintés: 2024. július 10.): „Peter Eötvös bleibt auch in seiner Oper 'Sleepless' seiner Liebe zur Literatur treu.”

7 Uott: „Komponierender Dirigent oder dirigierender Komponist? Welche Befähigung ist stärker, welche 'Berufung' zwingender? So lauten die Fragen, wenn Komponist und Dirigent sich in einer Person versammeln. Gustav Mahler (zu Beginn des 20. Jahrhunderts) und Pierre Boulez (über weite Strecken der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts) besetzten dank vollendeter Kompetenz und Zweifachbegabung die Spitzenpositionen des Doppelgenres.”

8 Az *Ensemble InterContemporain* (EIC) intézményt Pierre Boulez alapította 1976-ban. Zeneigazgatói: Pierre Boulez (1976–1979), Eötvös Péter (1979–1991), David Robertson (1992–2000), Jonathan Nott (2000–2003), Susanna Malkki (2006–2013), Matthias Pintscher (2013–2023), Pierre Bleuse (2023–).

cím hallatán kereste fel Eötvöst Kent Nagano karmester, aki szerette volna bemutatni a darabot a Lyoni Operában. Amikor Eötvös elárulta, hogy a *Kínai opera* nem opera, hanem zenekari mű, akkor a karmester azt kérdezte: „Vagy úgy! Nos és lenne kedve akkor egy operát írni nekünk?”⁹ Eötvös, aki a hatvanas években Magyarországon rendszeresen komponált színházaknak és filmekhez zenét, de a hetvenes évektől Kölnben és Párizsban már az avantgárd és az elektronikus zene foglalkoztatta, végül igent mondott a felkérésre. A különböző felmerült témák közül – mint például Molnár Csilla, az első szépségkirálynő tragikus története –, Eötvös György javaslatára Csehov *Három nővér* című darabjára esett a választása.¹⁰ Az operát 1998. március 13-án mutatták be nagy sikerrel a Lyoni Operában, ezt követően egymást érték a felkérések és az ősbemutatók.¹¹ A repertoároporáknak Grabócz Márta szerint van „legalább egy közös jellemzőjük”:

tárgyak a történelem egy viszonylag kaotikus pillanatát mutatja be, egy olyan válságot, amely véget vet az egyensúly korszakának, illetve amely egy leáldozóban lévő aranykort zár le az új társadalmi rend megszületése előtt. Másképpen fogalmazva, Eötvös – legfőbb librettistája, Mezei Mari segítségével – kivételes érzékenységgel kutatja fel és választja ki azt a szöveggönyt, amely egy társadalom (vagy egy személy, egy hősnő) életének kritikus mozzanatait ragadja meg, azokat, amelyekben az egyén a sors játékszere – látható vagy láthatatlan, olykor természetfeletti erők áldozata lesz.¹²

Van egy másik közös vonásuk is az Eötvös-operáknak, Eötvös Péter és Mezei Mari többnyire kortárs irodalmi szövegeket választanak librettóként,¹³ mert azt szeretnék, amint ezt Eötvös Péter a Molnár Fannival folytatott beszélgetésben hangsúlyozza, ha az operái élete

nem korlátozódna a bemutatóra és néhány további előadásra, hanem a négyszáz éves operai tradíció vonalába illeszkedve a jövőben is játszanák őket, a közönség szívesen meghallgatná és kapcsolatot tudna velük találni. Minden opera képviseli és közvetíti azt a kort, amelyben írták, és az én operáim akkor képesek a legteljesebb üzenetet átadni a mai korról a későbbi generációknak, ha a szövegük is kortárs alpanyagból származik.¹⁴

9 Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando Rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015, 71.

10 Uott, 75.

11 Egész estés operák: *Három nővér* (1996–1997), *Le Balcon* (A balkon, 2001–2002), *Angels in America* (Angyalok Amerikában, 2002), *Lady Sarashina* (2007), *Love and Other Demons* (A szerelemről és más démonokról, 2006–2008), *Die Tragödie des Teufels* (Az ördög tragédiája, 2008–2009), *Paradise Reloaded (Lilith)* (2012–2013), *Der goldene Drache* (The Golden Dragon – Az Aranysárkány, 2014); *Sleepless* (Álmatlanul, 2021), *Valuska* (2023), hangjáték: *As I Crossed a Bridge of Dreams* (1998–1999), egyfelvonásosok vagy kamaraoperák: *Harakiri* (1973), *Radames* (1975), *Senza Sangue* (Vértelenül, 2016), *Secret Kiss* (Titkos csók, 2019).

12 Grabócz Márta: „Eötvös Péter operái Kelet és Nyugat között”. Ford. Balázs István. *Parlando* 2013. <http://www.parlando.hu/2013/2013-1/2013-1-11-Grabocz.htm> (utolsó megtekintés: 2024. június 10.).

13 Az Eötvös-operák közül hat kortárs szerző szövegei alapján íródik: Tony Kushner: *Angels in America* (Angyalok Amerikában, 1991), Gabriel Garcia Márquez: *Of Love and Other Demons* (A szerelemről és más démonokról, 1994), Alessandro Baricco: *Senza Sangue* (Vértelenül, 2002), *Seta* (Selyem, 1996), Jon Fosse: *Trilogien* (Trilógia, 2014), Krasznahorkai László: *Az ellenállás melankóliája* (1989).

14 „Eötvös Péter: 'Menekültem előlük, hogy véletlenül se essék ismétlésbe'”. Molnár Fanni [interjúja Eötvös Péterrel]. *Papageno* 2022. április 2.: <https://papageno.hu/zene/2022/04/eotvos-peter-menekultem-eloluk-hogy-veletlenül-se-essék-ismétlésbe/> (utolsó megtekintés: 2024. június 12.).

Egy harmadik közös vonását is felfedezhetjük az Eötvös-operáknak: a dekonstrukciót. Eötvös nem hivatkozik Jacques Derridára, és az Eötvös-szakirodalomban sem gyakori a dekonstrukcióra való utalás.¹⁵ Derrida is ritkán hivatkozik a klaszszikus zenére (Bach, Händel), még ritkábban az operára (Mozart: *Don Giovanni*).¹⁶ A kortárs zene és zeneelmélet felfigyel a dekonstrukcióra,¹⁷ az opera azonban csak Derrida szellemét idézi meg Händel *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno* című operájának Krzysztof Warlikowski által rendezett változatában (Festival d'Aix-en-Provence, 2016).¹⁸ A *Sleepless* esetében van egy közvetlen kapcsolat Derrida és Eötvös között: Jon Fosse, akit már egyetemistaként annyira foglalkoztatott Derrida írásfelfogása, hogy az interjúban és a Nobel-díj átvétele alkalmával tartott beszédében is néven nevezi a filozófust. Eötvös, Derrida és Fosse műveit három kérdésfeltevés alapján vizsgálom: Eötvös miként dekonstruálja az opera intézményrendszerét és az intézményesült opera nyelvét; Derrida miként dekomponálja és hangszereli át a filozófiai diskurzust; valamint Jon Fosse *Trilógiája* és Eötvös Péter *Sleepless* című operája miként viszik színre a vendégszeretet megvonásának drámáját, miként készítetnek arra, hogy itt és most elgondolkodjunk a kirekesztés, az ellenségesség és a derridai értelemben vett „vendégszeretetgyűlölet” avagy „vendégbarátságellenségesség” (*hostipitalité*) kérdésén.

1. Eötvös, a dekonstruktor – Derrida, a komponista

(*Eötvös, amint dekonstruál*) Eötvös a hetvenes években már kísérletezett a kamaraoperával – *Harakiri* (1973) és *Radames* (1975) –, de ekkor még „az opera, mint színházi forma” nem érdekelte: „a zenei és esztétikai jellegzetességek együttese mindkét esetben éles ellentétben áll a hagyományos operafelfogással”.¹⁹ A kama-

15 Aurore Rivals Jacques Derrida *La voix et le phénomène* (A hang és a jelenség, 1967) című könyvére utal. Uő: „La construction des livres”. In: Grabócz Márta (dir.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012, 7–37., ide: 21. Az Eötvös Péterrel és az operáiban játszó énekesekkel készített interjúban elsősorban Hans-Robert Jauss recepcióesztétikája felől fogalmazza meg az interpretációra és az elváráshorizontra vonatkozó kérdéseit: uő: *Entretiens autour des cinq première opéras de Peter Eötvös*. Château-Gontier sur Mayenne, Éditions Aedam Musicae, 2012.

16 Jacques Derrida: *Psyché, Invention de l'autre*. Paris: Galilée, 17–18.; 499–500.; uő: *Marx kísértetei*. Ford: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1995, 146.

17 A kortárs zeneszerzők és a dekonstrukció viszonyához ld. Michaël Lévinas: „L'Instrumental – Fusion et hybridation. 'Préfixes'”. In: Marie-Louise Mallet (ed.): *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1994, 161–163.; Kondor Ádám: „Notes disséminées”. Szerk. Orbán Jolán: *Déli Felhő* (Derrida-különszám) 2000/1., 108–113. A zeneelmélet és dekonstrukció viszonyához ld. Marcel Cobussen: *Deconstruction in Music*: www.cobussen.com; Danielle Cohen-Lévinas–Jean-Luc Nancy: *Inventions à deux voix. Entretiens*. Paris: Éditions du Félin, 2015; Marie-Louise Mallet: „La musique et le Nom. 'Comments ne pas parler'?”. In: uő: *Le passage des frontières. Autour du travail de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1994, 515–528.; Jean-Luc Nancy: „Comment s'écoute la musique”, *Il Particolare*, 2006, 15–16.; Peter Szendy: *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Minuit, 2001.

18 Ehhez a kérdéshez ld.: Händel: *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. Festival d'Aix-en-Provence, 2016: <https://festival-aix.com/en/programmation/opera/il-trionfo-del-tempo-e-del-disinganno> (utolsó megtekintés: 2024. június10.).

19 Eötvös–Amaral: *Parlando Rubato*, 72.

raoperák „új távlatokat” nyitottak Eötvös Péter számára, aki nagyon jól ismerte a színházat és a filmet, hiszen mindkét művészeti ág számára írt már zenét korábban a budapesti Liszt Ferenc Zeneakadémia növendékeként. A *Harakiri* esetében azonban, amint erre Pedro Amaral felhívja a figyelmet, „már nem egy színház felkérésére komponál, hanem ő választ szöveget önálló színpadi elképzeléséhez. A zene ekkor is a drámát szolgálja, de ettől kezdve a zene lesz a dráma ihletője, szervező elve.”²⁰ A hatvanas–hetvenes évek operáinak intézményrendszerével és az opera intézményesült nyelvével való radikális szembenállás tapasztalata határozza meg a műfajhoz való viszonyát, amelynek a *Radames* (1975) című kamaraoperában ad hangot. A *Radames*ben Verdi *Aida* című operájának zárójelenetét írja át több kézre és több hangra. A librettó megírására több szerzőt kér fel, Radames és Aida szerepét is ugyanaz a kontratenor énekli, a téma az opera-színház-film „matrjoskababákként” egymásba záródó világa.²¹ Az egyetlen énekes körül „sürgölődő” három rendező „abszurd színpadi szituációja” a nyugati opera kritikája. A darabban a japán színház hatása, elsősorban „a bunraku, vagyis a japán báb-színház” világa is felismerhető, amely a *Három nővér* esetében is visszatér.²² A *Radames* az adott időszak operájának radikális kritikája, operakarikatúra, amely – amiként Eötvös írja harminc év távlatából – „ma is az opera világának érvényes szatírja”.²³

Eötvös Péter nem volt egyedül a hetvenes években sem azzal a meggyőződéssel, hogy „a zenei alkotóművészet új sarokpontja az elektronika lesz”,²⁴ sem a hagyományos operaházakkal, illetve az intézményesült opera nyelvével kapcsolatos fenntartásaival. A Kölni Opera korrepetitoraként belülről is jól ismerte az operaház életét és munkamódszerét, amely „összehasonlíthatatlan volt azzal a koncentrált fegyelemmel”, amelyet ugyanebben az időszakban az „elektronikus stúdióban, Stockhausen munkájában” tapasztalt, és amely Eötvös munkamódszerét akkor is, a későbbiekben is jellemzi.²⁵ Ez volt az egyik oka annak, jegyezte meg Pedro Amaralnak, hogy „[h]uszonnégy évesen, ’68 lázában égve úgy döntöttem, elegendem van, becsaptam az ajtót magam mögött, és azt kiabáltam, soha az életben be nem teszem a lábamat egy operaházba”.²⁶ A több mint egy tucat opera után ma már „ironikusan” cseng ez a mondat.²⁷ Amiként az is „hihetetlennek” tűnik, hogy miközben nézőként és zeneszerzőként Eötvös rajongott azért a „csodálatosan sokszínű, eleven, ötletgazdag” világért, amelyet a kortárs színházi rendezők (Peter Brook, Klaus Michael Grüber, Peter Stein, Luc Bondy, Bob Wilson, Patrice Chéreau), valamint filmrendezők (Luis Buñuel, Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard,

20 Uott, 21.

21 A *Harakiri* és a *Radames* részletes elemzéséhez ld. uott, 21–66.

22 Uott, 52.

23 Uott, 58.

24 Uott, 48.

25 Uott, 72.

26 Uott.

27 Uott.

François Truffaut, Jacques Tati) hoztak létre, az opera, amely „e két világ lehetséges egyesítésének kiváltságos porondja, teljességgel hidegen” hagyta.²⁸ Ebben az időszakban (1967-ben) hangzik el Pierre Boulez Eötvös által is idézett mondata, mely szerint „az operaházakat fel kell robbantani”.²⁹ Zeneszerzőként és intézetalapítóként Pierre Boulez már felrázta a párizsi zenei életet, karmesterként pedig hozzájárult az operaházak „felrobbantásához” is, különösen Richard Wagner *A Nibelung gyűrűje* című tetralógiájának a Bayreuthi Ünnepi Játékok (1976) keretében tartott bemutatójával, valamint Alban Berg *Lulu* című művének párizsi bemutatójával (1979). Mindkét darabot Patrice Chéreau rendezte, akinek pár évvel később Eötvös a *Chinese Opera* egyik jelenetét ajánlotta.

Kent Nagano felkérése pontosan akkor érkezett, amikor „ez a tradíció végre értelmet kapott” Eötvös szemében: „Egyszerre voltam kellőképpen érett ember, elég magabiztos zeneszerző, és szakmailag elismert karmester ahhoz, hogy jól érezhessem magam egy olyan közegben, amely korábban idegen volt tőlem, de ekkortól kezdve érdekes kihívást jelentett.”³⁰ A *Három nővérrel* Eötvös berobbant a kortárs opera világába, ma pedig a legjelentősebb operaszerzőként tartják számon. Operái az évek során mit sem veszítettek kritikai élükből, de a *Sleepless* ősbemutatóját követő beszélgetés szerint ma már sokkal árnyaltabban látja a műfaj szerepét és jelentőségét:

Az operát elsődlegesen színházi műfajnak tartom. Éppúgy, mint a prózai színházban, az operában is fontos a történet, a konfliktus dramaturgiai szerkezete. Az opera abban különbözik a színháztól, hogy a zene meghatározza a cselekmény tempóját, sajátos hangzásvilágot teremt, illetve olyan pszichikai állapotba hozza a nézőt, amely formálja, befolyásolja a színpadon látottakhoz és a szövegben elhangzottakhoz való viszonyát. Ebből a szempontból a film az opera rokona, ahol az alkotók hasonló módon vezetik a látásmódunkat. Szerintem az opera műfaja kész csoda – hihetetlen, hogy négyszáz éve valaki tökéletesen ráérezett az erejére és azóta is létezik.³¹

Az Eötvös-operák ereje szerintem a dekonstrukcióban rejlik, abban, ahogy válaszol a kor és a műfaj kihívásaira, ahogy megkérdőjelezi az opera intézményrendszerét és az intézményesült opera nyelvét, ahogy Mezei Marival kiválasztják, majd szólamaikra bontják az irodalmi szövegeket, ahogy megkeresik azt az „elemi formát”, amelyre az egyes szövegek épülnek, és ezt teszik meg a szövegkönyv kompozíciós elvévé, ahogy Eötvös ezt az elvet a „zenei szövet” minden egyes szintjére transzponálja. Fosse regényének operaátiratában a kirekesztettség, az egyetemes és a lokális (újnorvég nyelv) találkozása, a hármas alakzat és a H-hang jelentik azokat az „elemi formákat”, amelyeket Eötvös beleír a zenei szövetbe.

(Derrida, *amint dekomponál*) „Y a-t-il en effet plus haute musique que la philosophie; et n'est-ce pas ce que moi, je fais? – idézi Derrida Szókratész mondatát Platón

28 Uott, 72–73.

29 Uott, 57.

30 Uott, 74.

31 Eötvös: *Menekültem előlük...*

Phaidon című dialógusának francia változata alapján.³² A francia szó szerinti fordítása így hangzana: „Valójában van a filozófiánál magasabb rendű zene; és nem ez az, amit én művelek?” Kerényi Grácia fordításában pedig azt olvashatjuk „[...] minthogy a filozófia a legnagyobb szabású műzsai tevékenység, és én azt műveltem”.³³ A francia fordítás a zenét használja, a magyar a műzsai tevékenységet, amely a zenét és a költészetet egyaránt jelenti. Derrida ritkán hivatkozik a zenére, ezért ennek a szöveghelynek kiemelt szerepe van, mivel a filozófiát a zeneszerzéssel vagy a komponálással hozza összefüggésbe. Ugyanígy elgondolkodtató az a mondata is, amellyel arra a kérdésre válaszol, hogy mi az az adomány, amit szeretne: „Le génie musical” (a zenei zsenialitás).³⁴ Derrida nem lett zeneszerző, de a szövegszerzés képessége megadatott neki, amelyben kiemelt szerepe van a kompozíciónak. A nyelv, a zene és az írás kapcsolatának vizsgálata már a *Grammatológiában* (1967) elkezdődik, ahol különbséget tesz a szűk értelemben vett írás és az általános írás között, ahol az elkülönböződés (*la différence*) mozgásaként értelmezi az írást, ahol bevezeti az ősrítés és az ősnym fogalmát, ahol azt hangoztatja, hogy beszélhetünk zenei írásról, koreográfiáról, ahol Rousseau *Esszé a nyelvek eredetéről* című szövegében a zene esetében is lehetőséget kínál arra, hogy megkülönböztessük a szűk értelemben vett, és az általános értelemben vett zenét.³⁵

Felvetődik a kérdés, hogy a zene dekonstrukcióként nevezi-e néven azt, ami benne már az első hangjegytől, éppen a hangjegy voltában dekonstrukcióban van? Mikor jelenik meg a zene önmagára kérdezésének dekonstruktív módja – Schoenberg, Cage, Stockhausen, Ligeti, Kurtág vagy Eötvös zenéjében? Miként működik a dekonstrukció a zenében – zajként, a csend határátlépéseként, a kompozíció, a hangszerelés, a tonalitás, a tónusváltakoztatás, a műfajváltás szintjén, az előadásmódban, az improvizáció, a performansz, a játék formájában vagy éppen a zenehallgatásban, az odafigyelésben, az odafordulásban, a hang meghallásában és a meghalt hang szólítására adott hallhatatlan válaszban? Hogyan válaszol a kortárs zene a dekonstrukcióra, a legkülönbözőbb műfajokban, vagy még inkább a legkülönbözőbb műfajok között írt dekonstruktív zenével, amiként Michaël Lévinas vagy Marcel Cobussen tette, vagy éppen Derrida szövegére ír zenét, amiként Kondor Ádám a *Notes disséminées* című darabjában?³⁶

32 Jacques Derrida: *Demeure, Athènes. Photographies de Jean-François Bonhomme*. Paris: Galilée, 2009, 49–50.

33 Platón: *Phaidón*. Ford. Kerényi Grácia. In.: uő: *Platón összes művei*, I. Budapest: Európa, 1984, 1021–1119., ide: 1027., 61a–b. A teljes paragrafus így hangzik: „Mert a következőről van szó: gyakran keresett fel elmúlt életemben ugyanaz az álomkép, hol ilyen, hol olyan alakot öltve magára, de mindig ugyanazt mondta: ‘Szókratész – szólt –, folytass műzsai tevékenységet, és azon munkálkodj.’ És én mindmósztanáig úgy értettem, hogy arra szólít fel és buzdít, amit csináltam: ahogyan a futókat buzdítják, úgy buzdít engem is az álomom arra, amit amúgy is csinállok: hogy műzsai tevékenységet folytassak, minthogy a filozófia a legnagyobb szabású műzsai tevékenység, és én azt műveltem.” (Kiemelés tőlem, O. J.)

34 Benoît Peeters idézi ezt a mondatot az Osvaldo Muñoz által 1992-ben az *El País* folyóirat számára készített interjúból, amely nem jelent meg nyomtatásban: Benoît Peeters: *Derrida*. Paris: Flammarion, 2010, 511.

35 Jacques Derrida: *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest: Typotext, 2014, 18., 68–74., 228–277.

36 Lévinas: *L'Instrumental...*; Cobussen: *Deconstrucion...*; Kondor Ádám: *Notes disséminées*;

A kilencvenes évek közepétől a zenetörténészek és a művészetfilozófusok, Jean-Luc Nancy, Marie-Louise Mallet, Szendy Péter, Danielle Cohen-Lévinas, Marcel Cobussen egyre gyakrabban teszik fel ezeket a kérdéseket.³⁷ Számomra az a kérdés, hogy Derrida szövegeiben hogyan kapcsolódik össze a zene és az írás, hogyan válik a dekonstrukció dekomponálássá, a *khóra* kórusművé, a szöveg partitúrává, Bach invenciója a „másik” invenciójává, a fúga és a fúgához írt szupplementum „hallhatatlan” és „műfajon kívüli” zenévé, a koreográfia, a gramofonálás, a fonografálás aktusa a hang többesének színrevitelévé, a hangnem-váltakoztatás írásmóddá, az írás négykezessé, a szövegpartitúrák lejátszása együttjátszássá, és mindez miként viszonyul az operához. Derrida nemcsak azáltal jelent kihívást a zenének, amit a zenéről mond, bár Marie-Louise Mallet szerint kétségtelenül felismerhető szövegeiben a „zene kísértése”, egyfajta „zenei kísértetjárás”,³⁸ hanem azáltal, ahogy ez a „kísértés” strukturálisan beleíródik a szövegébe, ahogy a szöveg kompozícióját, az írás és a nyelv, a hangjegy viszonyát felfogja, ahogy rámutat arra, hogy a „hang, a rejtett, a belső, a fantomhang” a maga részéről „testében dolgozza meg az írást”, anélkül hogy „elárulná a szöveget”,³⁹ és főként azáltal, ahogy ő maga játszik az irodalmi, filozófiai, művészi szövegekkel és szövegeken. Ahogy hangjegyeikre szedi szét őket, a hangjegy és a hang közötti különbséget szólatatja meg, lejátszza azokat a hangokat, amelyek eddig lejátszatlanok voltak, beleír a tér-időközökbe, és helyt ad annak, ami ott elfedődött, elfelejtődött, de aminek írott nyomai rávésődtek a felületre, a lapéra, a szemére, a fülére, „az emlékezet neuronális szövetére” (Freud). Ahogy a köztest, a fehérét hagyja íródni, áttörni a fekete-fehér szabályozott rendjén, térbe-osztásán, miközben Laporte *Fugáját* hallgatva arra emlékeztet, hogy „a fehér ezen újraírása lényegileg kapcsolódik a zenéhez és a ritmushoz”.⁴⁰ Ahogy transz-partitúrákat ékel be a szövegébe, Hegel, Sade, Mallarmé, Artaud szövegeit játssza be, rajtuk játszik, rájuk játszik, idézi, felidézi, megidézi őket. Szövegközelbe, szövegközbe hozza őket, hagyja, hogy a másik szöveg utat törjön magának, áthangozzon, átíródjon, beleíródjon az ő szövegébe, és ezzel a műfajon kívüli játékkal dekomponálja a könyv struktúráját.⁴¹ Ahogy oszlopaira, szólamaira, ütemeire szedi szét a nagy könyv, az egységes tiszta mű eszményét, hangjaira, betűire, térközeire, hangközeire bontja a szöveget, a betű és a hang, az írásjegy és a hang, a hangjegy és a hang, a hangkép és a hang közé helyezkedik, és ezt a különbséget hagyja megszólalni.⁴² Ahogy egymásba metszi, oltja, játssza a filozófia és irodalom szövegeit, ahogy kikezdi egymással őket, és hagyja magát kikezdeni általuk. Nem határolja le a filozófia

37 Cobussen: *Deconstruction...*; Cohen-Lévinas-Nancy: *Inventions...*; Mallet (ed.): *Le passage des frontières...*; Nancy: *Comment s'écoute la musique*; Szendy: *Écoute, une histoire de nos oreilles*. (Ld. a 18. jegyzetet.)

38 Mallet: *La musique et le Nom ...* 515–528.

39 Jacques Derrida: *Feu la cendre.*, Paris: Editions Des femmes, 1987, 9., 11.

40 Uő: „Ce qui reste à force de musique (1979)”. In: uő: *Psyché, Inventions de l'autre*, Paris: Galilée, 1987, 102–103.

41 Uő: *A disszemináció*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1998, 7–59., 170., 275.

42 Uő: *Glas*. Paris: Galilée, 1974.

területét, nem zárja körül, nem szab kompetenciahatárt, hanem játékaival megnyitja azt másai felé. A hagyományos keretektől kibontott szövegeken megszólaltatott „textuális zenével”⁴³ mutat rá arra, hogy nincs tiszta filozófia, nincs tiszta irodalom, nincs tiszta zene – mindez már kezdetben fertőzött: hanggal, írással, szöveggel fertőzött, ezért nem lehet őket egyszer s mindenkorra különválasztani. Bábel van, különbözőzés van, összekeveredés van, titok van, a nyelveknek és hangoknak ez az összekeveredettsége, ez a bábeli zűrzavar teszi lehetővé, hogy a szöveg „hallhatatlan” zenéje megszólaljon, és a zene „láthatatlan” szövege íródjon.⁴⁴ Derrida színre viszi a filozófiát – mi ez, ha nem *Gesamtkunstwerk*, a legmagasabb rendű zene vagy múzsai tevékenység avagy *Gesamtkunstphilosophie* – dekonstrukcióban lévő opera?

Jon Fosse ezt a „textuális zenét”, az írásnak ezeket a hangjait hallhatta meg Derrida szövegeiben, ezért választhatta egyetemistaként szakdolgozati témaként, ezért említi szinte minden egyes interjúban Derrida nevét, ezért idézi meg a Nobel-díj átvétele alkalmából tartott előadásában is, ezért lehet a „néma beszéd”, a „hallgatás” az a „titkos hely”, ahonnan Derrida, Fosse és Eötvös műveiben az „írás hangjai” megszólalnak, ezért lehet a *Sleepless* az az opera, amelyben együtt szólnak.

2. Dekonstrukcióban a vendégszeretet – Fosse, Derrida, Eötvös

(Az írás hangjai – a néma H) „Az élet legfontosabb pillanatait nem kimondani, csak leírni, hogy Jacques Derrida ismert mondását idézzem. Vagyis megpróbáltam hangot adni a kimondhatatlannak” – írja Jon Fosse *A nyelv, amely hallgat* címmel a Nobel-díj átvétele alkalmával tartott beszédében.⁴⁵ Fosse ezzel a mondatával két filozófust is megidéz, egyrészt Derridát, akinek így hangzik az idézett mondata: „Amiről nem lehet beszélni, arról főképp nem hallgatni, hanem írni kell”.⁴⁶ Másrészt Wittgensteint, akinek a következő mondatára játszik rá: „Amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell.”⁴⁷ Derrida ritkán hivatkozik Wittgensteinre, de ez a mondat kétszer is előfordul a szövegeiben.⁴⁸ Fosse hivatkozik ugyan Wittgensteinre,

43 Uó: *Ce qui reste à force de musique*, 98.

44 Uott, 97.

45 Jon Fosse: *Nobelförelésing. Eit taust språk*. (A nyelv, amely hallgat. Ford. A. Dobos Éva). Stockholm, 2023. december 7.: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/215846-nobel-lecture-norwegian/> (utolsó megtekintés: 2024. július 21.) Köszönöm A. Dobos Évának, hogy rendelkezésemre bocsátotta a magyar fordítást.

46 „Ce qu'on ne peut pas dire, il ne faut surtout pas le taire, mais l'écrire.” Jacques Derrida: *La carte postale*. Paris: Flammarion, 1980, 209.

47 „Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen”. Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* [1921]. 7§. Werkausgabe. Band 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984, 85. Magyar fordításban: Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford. Márkus György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963, 7. §.

48 Benoît Peeters a Derrida-archívumban végzett kutatásai alapján egy korábbi Wittgenstein-átíratot is idéz, amely Derrida Roger Laporthoz címzett 1965. augusztus 10-én keltezett levelében olvasható: „[...] ce dont on ne peut parler, il ne faut (pas) le taire” („amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni (nem) kell”). Benoît Peeters: *Trois ans avec Derrida. Les carnets d'un biographe*, Paris: Flammarion, 2010, 133.

de nem erre a mondatára.⁴⁹ Viszont gyakran idézi Derrida Wittgenstein-átiratát, és rendszeresen hivatkozik Derrida írásfelfogására.⁵⁰ Fosse minimalista nyelvhasználatára és Derrida sziporkázó nyelvi tűzijátékai látszólag távol vannak egymástól, de írásfelfogásuk és nyelvfelfogásuk ugyanabból a forrásból, a csendből fakad: Derrida az „ős-írás”, az „ős-nyom”, az „egészen más első-előtti nyelv, az írás *nulla mínusz* egy foka” felől gondolja el az írást:

Minthogy az eredet-előtti nyelv nem első-előtti ideje nem létezik, ki kell találni. Parancsok, felszólítás egy másik írásra. Ám mindenekelőtt, mondhatnánk, a nyelvek belsejébe kell beleírni. Az írást az adott nyelv belsejébe kell szólítani. Számomra ez lett, születésemtől halálomig, a francia nyelv.⁵¹

Fosse a csendet próbálja szóra bírni:

[...] mindig úgy érzem, hogy két nyelv van. Van a nyelv, amelyen írok, és van mögötte egy nyelv, amely hallgat. Hogy miről is szól valójában, azt ez a kimondhatatlan nyelv mondja ki, nagyon nehezen. Nem lehet néhány szóban elmondani, hogy pontosan mit mond, de hallani lehet.⁵²

Meghallani és hallatni az írás hangját mindkettőjük ars poétikája: meghallani az írásban a kiáltást („le cri dans écrit”) írja Derrida, „[s]zámomra az írás hallgatás. Egy mély, hallgató odafigyelés” – válaszolja Fosse az Orbán Krisztinával folytatott beszélgetésben.⁵³ Az Algériából Párizsba érkező Derrida számára a francia nyelv az egyetlen, amelyen írnia megadatott.⁵⁴ Fosse számára az újnorsok (nynorsk) nyelv jelenti ugyanezt az egyetlen nyelvet, amelyet világirodalmi rangra emelt az írásai-val. „Bár Fosse egyetemes szerzővé vált, írói munkásságának van egy nagyon is helyi jellege. Egy regionális nyelven, a nynorsk nyelven ír, amely egy kisebbségi nyelv, a peremen lévő írók és a peremen lévő szereplők nyelve, a világ periferiáján találjuk magunkat” – írja Marianne Ségol, Fosse francia fordítója, aki azt is megjegyzi, hogy franciára sokkal könnyebb fordítani Fosse szövegeit, mert a nyelv megengedi azt a lebegést és többértelműséget, amely a nynorsk nyelv sajátosságaiból

49 Fosse külön tanulmányt ír Wittgenstein norvégiai útjáról: Jon Fosse: „For the Sun to Rise”. In: uő: *An Angel Walks Through the Stage and Other Essays*. Transl. May-Brit Akerholt. Dallas: Dalkey Archive Press, 2015.

50 Ehhez a kérdéshez ld. Ahmed Ahsanuzzaman: „An Afternoon with Jon Fosse”, *English Writings* 2008. <https://bangla.bdnews24.com/arts/978> (utolsó megtekintés: 2024. július 19.); Orbán Krisztina: „A nyelvnek énekelnie kell”. Interjú Jon Fosséval”, *Kulter* 2018. május 8. <https://www.kulter.hu/2018/05/a-nyelvnek-enekelnie-kell-jon-fosse-interju/> (utolsó megtekintés: 2024. július 15.); Domsa Zsófia: „A beszéd-től az írásig és vissza (Jon Fosse esszéiről)”, *1749* 2024. 07. 13. <https://1749.hu/fuggo/essze/essze-fosse-esszeirol.html> (utolsó megtekintés, 2024. július 14.).

51 Jacques Derrida: *A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997, 109–110.

52 „I always feel that there are two languages. It’s the language in which I write, and then there’s a silent language behind it. What it’s really all about is said by this silent language, in a way that it’s very hard to. You cannot say it in a few words, exactly what it’s saying, but you can still hear it, I would say.” The Nobel Prize for Literature. 2023. Jon Fosse. Interview: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/interview/> (utolsó megtekintés: 2024. július 30.).

53 Orbán Krisztina: *A nyelvnek énekelnie kell*.

54 Ehhez a kérdéshez ld. - Derrida: *A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis*, 10–11.

adódik.⁵⁵ A peremen-lét tapasztalata Derrida, Fosse és Eötvös közös tapasztalata, hiszen a magyar nyelv és kultúra is éppúgy peremhelyzetben van, mint az algériai francia vagy a nynorsk.

A filozófiában, az irodalomban és a zenében másként lehet szóra bírni a nyelvet, amely hallgat. Fosse értelmezésében

a legtisztábban a ki nem mondott szavak vagy a hallgatás beszél, ha egy mű egészét nézzük. Legyen az akár egy regény vagy egy színdarab vagy egy színházi produkció, sehol sem pusztán a részletek a fontosak, hanem az egész, amelynek minden részletben jelen kell lennie – vagy talán meg merném kockáztatni, hogy az egész szellemiségéről beszéljek, egy szellemről, amely egyszerre közeli és távoli.

És mit hallunk meg, ha jól figyelünk?

A csendet halljuk.

És ahogy azt már elmondták, csak a csenden keresztül hallhatjuk meg Isten hangját.

Talán így van.⁵⁶

Fosse a Nobel-díj átvétele alkalmával tartott előadásában mindhárom műfajban megszólal, sőt mind a négyben: hallhatjuk az esszéíró hangját, aki 1999-ben elnémult, mivel úgy érezte, hogy választania kell az elmélet és az irodalom között,⁵⁷ hallhatjuk a költő hangját, aki most mintegy prózaverset ír, de mit sem veszít a költői kifejezőerejéből, hallhatjuk a drámaíró hangját, aki darabjainak francia rendezője, Claude Régy szerint „egyszerre több szinten ír”,⁵⁸ hallhatjuk a prózaíró hangját, amelyen legelső írásaiban megszólalt, és amelyhez a drámák után a *Trilógiával* és a *Szeptológia* „lassú prózájával” (langsam prosa) visszatért. De bármely hangon is szólaljon meg, az „írás hangját” hallani:

És az írás számomra azt jelenti, hogy meg kell hallanom a szöveget: amikor írok, nem találok ki semmit, előre nem tervezek semmit, csak hallgatom a hangokat és figyelek. És itt egy metaforához folyamodnék, mert az írás nem más, mint meghallani a hangokat. És ezzel természetesen az írás majdnem a zenére emlékeztet. És abban az időben, kamasz éveimben, majdhogynem egyenes út vezetett a zenétől az írásig. Én gyakorlatilag teljesen abbahagytam a zenélést és a zenehallgatást, és írni kezdtem és az írásaiban megpróbáltam valamit leírni abból, amit zenész koromban megéltem. Ezt tettem akkor – és ezt teszem ma is.⁵⁹

55 Marianne Ségol: Jon Fosse: „Toutes mes pièces parlent d’une seule et même personne et appartiennent à une œuvre unique”, *Sur le ring* 7 mars 2024: <https://surlering.org/2024/03/07/jon-fosse-toutes-mes-pieces-parlent-dune-seule-et-meme-personne-et-appartiennent-a-une-oeuvre-unique/> (utolsó megtekintés: 2024. július 14.).

56 Fosse: *A nyelv, amely hallgat*.

57 Jon Fosse esszéketetei: *Frå telling via showing til writing* (1989); *Gnostiske essay* (1999); *Når ein engel går gjennom scenen og andre essay* (2014); Fosse esszéinek elemzéséhez ld. Domsa: *A beszédtil az írásig...*

58 „[...] il écrit sur plusieurs niveaux à la fois”. Jean-Pierre Thibaudat: „Dialogue unique à Budapest entre l’écrivain norvégien Jon Fosse et Claude Régy”, *Le Nouvel Obs*, 6 avril 2014. <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20140406.RUE9936/dialogue-unique-a-budapest-entre-l-ecrivain-norvegien-jon-fosse-et-claude-regy.html> (utolsó megtekintés: 2024. július 20.).

59 Fosse: *A nyelv, amely hallgat*.

A hangszer – a gitárt és a hegedűt – az írószer vagy a klaviatúra váltotta fel, de a kihívás ugyanaz maradt: minden egyes szöveg esetében megtalálni azt a hangot, ritmust, hangszínt, amelyen a nyelv, amely hallgat, megszólalhat.

Líraiság, balladai homály, melankólia, monológ, minimalizmus – ezek a kifejezések hangzanak el leggyakrabban Fosse prózájának jellemzőjeként. A líraiság és a balladai homály a nyelvfelfogásból és az írásmódból következik:

[...] számomra a nyelvnek énekelnie kell. Ahhoz, hogy a nyelv énekeljen egy versben, egy színdarabban vagy egy regényben, úgymond beszélnie kell önmagához, mindennek kommunikálnia kell ebben vagy abban a műben. Minden egyes vesszőnek! Akkor szerintem egyfajta kompozícióvá válik vagy – metaforikusabban – festménnyé. Amiket alapvetően írok, azokat dallamoknak is nevezhetjük. Ezt a dallamot el lehet énekelni különböző nyelveken, és elénekelhetőek népdalként, rockként vagy klasszikusként. Sokféleképpen működhet, amíg a dallam ott van!⁶⁰

Ezért kell szerinte a műveket eredeti nyelven meghallgatni, az ókori görög drámákat, eposzokat, verseket ugyanúgy, mint a Bibliát, az Edda-énekeket vagy a kortárs szövegeket. A hangfelvételek vagy hangoskönyvek segíthetnek ebben, de nem a technikán múlik, hogy meghalljuk-e ezt az éneket vagy sem, a csendes olvasásban vagy a hangos felolvasásban is meghallható ez a dallam. Ezért javasolta Fosse A. Dobos Évának, az *Álmatlanság* magyar fordítójának, hogy a fordítás során ne a nyelvtant keresse, hanem a fülét használja, hangosan olvassa el a szöveget a tükör előtt: „Ez a szöveg olyan, mint egy zenemű. Azt figyeljem, hogy hol van a crescendo, hol a decrescendo. Amikor a drámaiság növekszik, tehát amikor valami történni fog, akkor gyorsan kitesz egy csomó vesszőt, és amikor halkítani akar, akkor nem.”⁶¹

Ezért ad szabad kezét Eötvös Péternek és Mezei Marinak, hogy úgy írják át a szövegét az opera nyelvére, ahogy szeretnék.⁶² A melankólia Fosse számára nem egyszerűen pszichológiai vagy nyelvészeti kérdés, hanem „[a]z emberi lét ontológiai állapota”.⁶³ A monológ sem egyszerűen belső beszéd, hanem amiként Bahtyinra hivatkozva írja, „az elbeszélő hangja, és annak a hangja, akiről az írás szól. Ezek a hangok gyakran annyira egymásba fonódnak, hogy lehetetlen megmondani, ki beszél. Egyszerűen két hangon szól az írott szöveg”,⁶⁴ vagy amiként Antal Balázs találóan megfogalmazza, „az egyetlen személyiségen belüli hasadások” által megteremtett „kvázi-többszólamúság” vagy „mono-polifónia”, ami a kortár-

60 Orbán Krisztina: *A nyelvnek énekelnie kell.*

61 A. Dobos Éva: „Azt mondta, a fületem használjam, hangosan olvassam el a tükör előtt a szöveget – A. Dobos Éva Jon Fosséről”, *Litera*, 2023. október 6. <https://litera.hu/magazin/interju/azt-mondta-a-fulemet-hasznaljam-hangosan-olvassam-el-tukor-elott-a-szoveget-a-dobos-eva-jon-fosserol.html> (utolsó megtekintés: 2024. július 14.).

62 Ehhez a kérdéshez ld. „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”. Fazekas Gergely [interjúja Eötvös Péterrel], *Jó Blog* 2022. április 2. <https://jo.444.hu/2022/04/02/a-zene-legalabb-annyira-iranyit-engem-mint-en-ot> (utolsó megtekintés: 2024. július 10.).

63 Orbán Krisztina: *A nyelvnek énekelnie kell.*

64 Fosse: *A nyelv, amely hallgat.*

saitól, így Thomas Bernhard szövegeinek polifóniájától megkülönbözteti.⁶⁵ A minimalizmus sem egyszerűen minimalizmus, hanem a „felfokozott nyelvi konstrukció” és a „skandináv minimalizmus” paradox találkozása.⁶⁶ Minden szövegében hallani ezt a „félreismerhetetlen” Fosse-hangot, de minden szövegében másként szólal meg, másként teszi próbára az olvasóját és a fordítóját. Az *átváltozásban* a hosszú, végeérhetetlen mondatok jelentik a kihívást, a *Hav* című drámájában az írásjelek teljes hiánya, a *Melankólia* első felében a H betű, a második felében az S túláradó bősége, *A másik név* esetében (*Szeptológia* 1.) a mondatok hullámverése.

„Miből áll ez a félreismerhetetlenség, ami Fosse minden írásából árad?” – teszi fel a kérdést Karl Ove Knausgård. *A másik név* című Fosse-regény ajánlásában olvasható a válasz:

A tekervényes és réteges szerkezetű szövegek nem annyira a stílusok – az ismétlések, motívumok és minták: fjordok, evezős csónakok, eső, testvérek, zene – miatt egyediek, hanem sokkal inkább amiatt, ami ezekből kiderül. Mert Fosse írói világa nem az ötletek, a provokáció miatt érdekes, sőt a korunkra jellemző témákat is kerüli, vagy csak letompított hangon jeleníti meg. Bár szövegei gyakran a halált és a lét valamiféle minimumát közelítik meg, sosem a kiábrándultság vagy a mizantropia felől teszik ezt. Fossénél a sötétség fénylik, és mindig reménytel.⁶⁷

Miből adódik a remény? – tehetjük fel a kérdést. A legrejtélyesebb válaszok egyikét idézem: „Amikor írok, az az érzésem, hogy mélyen magamban elrejtve van egy titkos hely. Ebből a rejtett helyből kiindulva írok” – olvasható mintegy mottóként az *Écrire, c'est écouter* (Írni annyi, mint hallgatni) címmel megjelent interjúkötetében.⁶⁸ Mintha Derrida hangját hallanánk, aki a következőket írja a *Circonfession* című szövegében: „Soha senki nem fogja megtudni, hogy milyen titokból kiindulva írok, és ezen az sem változtat, ha ezt kimondom.”⁶⁹ Majd pár évvel később az *Esszé a névről* című kötetben azt is hozzáteszi: „Az irodalomban, az irodalom *példaszerű* titkában lehetőség van arra, hogy mindent kimondjunk a titok érintése nélkül.”⁷⁰ A szöveg őrzi és megőrzi a titkát, amely a szerző előtt is titokban marad. Aki írásra ítéltetett, amiként Derrida és Fosse, annak az írás élethalál kérdése. „Megígérhetem, hogy halálomig írni fogok, mert az írás az életformám. Amikor írok, nem készítek elő semmit. Megírom a kezdetet, folyamatosan figyelek,

65 Antal Balázs: „Szólam magányos hangokra. Jon Fosse prózaművészetéről”, *Látó* 2023. december. <https://www.lato.ro/irodalmi-mu/szolam-maganyos-hangokra-jon-fosse-prozamuveszeterol> (utolsó megtekintés: 2024. július 17.).

66 Uott.

67 Karl Ove Knausgård ajánlása: Jon Fosse: *A másik név. Szeptológia*, 1. Ford. A. Dobos Éva. Budapest: Pesti Kalligram, 2023.

68 „Quand j'écris, j'ai le sentiment qu'il y a un endroit secret caché au plus profond de moi. J'écris à partir de ce lieu caché.” Jon Fosse: *Écrire, c'est écouter. Entretiens avec Gabriel Dufay*. Trad. Gabriel Dufay. Paris: L'Arche. 2023.

69 „Personne ne connaîtra jamais le secret à partir duquel j'écris, et le dire n'y changera rien.” Jacques Derrida: „Circonfession”. In: Geoffrey Bennington–Jacques Derrida: *Derridabase*. Paris: Seuil, 1991, 175.

70 Jacques Derrida: *Esszé a névről*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1995, 39.

és aztán eljön a pillanat, amikor a szöveg többé-kevésbé megfoghatatlanul ott van, tehát várakozás nélkül meg kell írnom, mielőtt eltűnik. Számomra és az olvasók számára ez egy utazás az ismeretlenbe”⁷¹ – válaszolja Fosse Claude Régy kérdésére. A szövegek útjai kifürkészhetetlenek, de az olvasón át vezetnek az ismeretlenbe – ő a néma H, amely a franciában a szó elején, a magyarban a szó végén írva vagyon, és amely nem mondható ki, csak olvasható.

(*H mint Hostipitalité*) *Angyal szállt el felettünk*, amikor Eötvös Péter *Sleepless* című darabja megszólalt a berlini Staatsoper Unter den Linden nagytermében. Ezt a kifejezést Jon Fosse Magyarországon hallotta, és annyira megtetszett neki, hogy ezt a címet adta esszékötetének – *Når ein engel går gjennom scenen* (Amikor angyal megy át a színpadon).⁷² A görög változatban Hermész száll el felettünk, a római átiratban Mercurius, a keresztény átiratban az angyal – de bárkinek is tulajdonítsuk ezt a mondást, azt a pillanatot jelenti, amikor olyasmi történik, amitől eláll a lélegzet, elakad a szó, „kizökken az idő” – beáll a csend a színpadon.

„A történet egyszerű, szinte bibliai” – írja Mezei Mari az opera szöveggönyvének társszerzője.⁷³ Mottóként a következő mondatot választja: „Muszájból mindent szabad, mondja a fiú. Talán igazad van, mondja a lány.” Az opera rövid leírásának éppannyira balladai a nyelvezete, mint az eredeti szövegnek és az operának:

Két batyu és egy hegedűtok.

Egy ballada a hovatarozásról, ami nincs.

Egy szomorú történet tele elhallgatásokkal, melankóliával és szürrealizmussal.

A történet egyszerű, szinte bibliai. Itt is van ok és következmény.

Kérdés az, hogy ami az oka a bűnnek, az megalapozott-e, van-e jogos bűn?

Meg az is, hogy a következmény, mint ítélet, jár-e a bűnösnek.⁷⁴

Társadalmi igazságtalanság, kirekesztéstörténet – ez ragadta meg leginkább Eötvös Pétert Alida és Asle tragikus szerelmi történetében:

Hogy van itt egy fiatal pár, akik szerelmesek, nincs semmijük, kiskorúak, ezért nem házasodhatnak össze, közben várják a gyereket, aki a körülmények miatt házasságon kívül kell, hogy a világra jöjjön. Senki nem fogadja be őket, ami kétségbeesést és agressziót szül, az egész pedig gyilkosságok sorozatához vezet. Nyilvánvaló, hogy Asle rendkívül impulzív személyiség, aki rosszul dönt a körülmények nyomására, tapasztalatlan és naiv, de vajon egyedül az ő felelőssége, hogy a dolgok így alakulnak? Mekkora a felelőssége az ilyen történetekben a társadalomnak? Annak a közegnek, amely nem képes befogadni az elesetteket, amely kirekeszti azokat, akiknek a legnagyobb szüksége lenne

71 „Je peux vous promettre que j’écrirai jusqu’à ma mort, parce que l’écriture est ma façon de vivre. Quand j’écris, je ne prépare rien. J’écris le début, j’écoute en permanence, et puis il y a un moment où le texte est plus ou moins intangiblement là, alors je dois écrire sans attendre qu’il disparaisse. Pour moi et pour les lecteurs, c’est un voyage dans l’inconnu.” Thibaudat: *Dialogue unique*...

72 Jon Fosse: *Når ein engel går gjennom scenen og andre essay*. Oslo: Norske Samlaget, 2014. Az esszék értelmezéséhez ld. Domsa: *A beszédől az írásig*...

73 Mezei Mari: „Eötvös Péter. *Sleepless*. Opera Ballad”. <https://eotvospeter.com/piece/sleepless/> (utolsó meitekintés: 2024.július 15.).

74 Uott.

az elfogadásra. Fosse regényének is alapmotívuma a kinyíló és becsapódó ajtó: hogy a fiatal pár mindenhova bekopog, de mindenütt elutasítják őket. Ezt a zenében is nagyon konkrétan jelenítem meg, a kopogást és az ajtóbecsapódást is. Számomra ez jelenti a kirekesztés metaforáját.⁷⁵

A vendégszeretetgyűlölet paradoxonának színrevitele – mondhatjuk Derrida kifejezését idézve. A „vendégszeretetgyűlölet” vagy „vendégbarátság-ellenségesség” (franciául *hostipitalité*) kifejezést Derrida vezette be a filozófiába a *hospitalité* és *hostilité* kifejezésekből alkotott nyelvjátékként. A nyelvjáték ebben az esetben sem pusztán játék a nyelvvél, hanem a vendégbarátság és az ellenségesség, a befogadás és a kirekesztés közötti komplex viszony kifejezése egyetlen szóban.⁷⁶ „A vendégbarátság aktusa csak költői lehet” – írja Derrida, de politikai tétje van.⁷⁷ A Fosse által megidézett mitikus és bibliai időkben éppúgy, mint a *Trilógia* megjelenésének időszakában.⁷⁸ Amiként azokban az években is, amikor Derrida a *Vendégszeretet*-szemináriumokat tartotta Párizsban (1995–1997), és aláírásokat gyűjtött a szeminárium keretében a „sans papier” azaz a papír nélküliek jogi státuszának rendezése érdekében, amikor nyilvánosan szólalt fel a „délit de l’hospitalité” (a vendégszeretetet bűncselekménynek bélyegző rendelet) bevezetése ellen, amikor a *Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!* című szövegét a *Parlament International des Écrivains* (Az írók nemzetközi parlamentje) által kezdeményezett kongresszuson olvasták fel az Európa Tanácsban (Strasbourg, 1996),⁷⁹ és akkor is, amikor a *Vendégszeretet*-szemináriumokon elhangzott előadások megjelennek (2021–2022-ben), pontosan akkor, amikor Eötvös Péter *Sleepless* című operáját bemutatják Berlinben (2021). A kérdés aktualitásának is szerepe lehetett abban, hogy az intendáns a *Sleepless* köré építette az évadot, és Eötvös operájának bemutatója volt „a központi esemény”.⁸⁰

A vendégszeretetgyűlölet olyan kérdések vizsgálatát vonta maga után, mint a vendéglátás, a vendégjog, a menedékjog, az idegenség, az idegengyűlölet, a felelősség, a kozmopolitizmus, a menedékvárosok. A kétéves szeminárium anyagából csak három olyan szövegrészt szeretnék kiemelni, amelyek a *Trilógia* és opera-

75 „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”.

76 Jacques Derrida: *Hospitalité*, volume I.: *Séminaire (1995–1996)*. Paris: Seuil, 2021; uő: *Hospitalité*, volume II.: *Séminaire (1996–1997)*. Paris: Seuil, 2022.

77 „Un acte d’hospitalité ne peut être que poétique”. Derrida: *Hospitalité*, I. 9.

78 A *Trilógia* egyes részei más-más időpontban jelentek meg – *Almatlanság [Andvake]*, 2007]; *Olav álma [Olavs draumar]*, 2012]; *Esti dal [Kveldsvýrd]*, 2014]. *Trilógiaként* 2014-ben adták ki: Jon Fosse: *Trilogien*, Oslo: Samlaget., 2014; a magyar kiadás ennek alapján készült: Jon Fosse: *Trilógia*. Ford. A. Dobos Éva. Pesti Kalligram, 2015.

79 Az *Írók Nemzetközi Parlamentje* olyan neves személyiségek kezdeményezésére alakult meg, mint Pierre Bourdieu és Jacques Derrida, olyan ismert írókat tudhatott tagjai közt, mint Salman Rushdie, és olyan nemes kezdeményezéseket indított el, mint például a „menedékvárosok” hálózatának létrehozása. Ehhez a kérdéshez ld. Jacques Derrida: „Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!” Ford. Boros János–Orbán Jolán, *Magyar Lettre Internationale* 2000. ősz, 77–81.; uő: „Manquement du droit à la justice”. In: Jacques Derrida– Marc Guillaume–Jean-Pierre Vincent: *Marx en jeu*. Paris: Descartes & Cie, 73–91.

80 „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”.

változat elemzése szempontjából relevánsak lehetnek: az anyai gondoskodás mint a vendégszeretet abszolút alakzata, az otthontalanság és az idegenség tapasztalata. A szeminárium leírásában Derrida pontosan jelöli ki ennek a kérdésfeltevésnek a helyét a kortárs filozófiai és politikai diskurzusban:

Hogyan nevezzük az idegent? Hogyan fogadjuk őket? Hogyan utasítják el őket? Mi a különbség a másik és az idegen között? Mi a meghívás, a látogatás, a „vizitáció”? Hogyan ágyazódik be az idegen fogalma a nyelvbe? Milyen az európai története, elsősorban görög vagy latin? Hogyan oszlik meg a rokonság, az etnikum, a város, az állam és a nemzet terében? Hogyan elemezhetjük ma, különösen Franciaországban és Európában a barát és az ellenség közötti ellentét relevanciáját és kihívásait? A technológiai változások fényében (például a kommunikáció szerkezetében és sebességében) mi a helyzet a határokkal, az állampolgársággal, a földhöz vagy vérhez való joggal, a kitelepített vagy deportált népességgel, a bevándorlással, a száműzetéssel vagy a menedéjjoggal, az integrációval vagy az asszimilációval (republikánus vagy demokratikus), az idegengyűlölettel vagy a rasszizmussal stb. kapcsolatban.⁸¹

Derrida néven nevezi azokat a filozófusokat és írókat, akiknek a szövegeiben feltevődnek ezek a kérdések, azokat a politikai eseményeket is, amelyek arra készítették, hogy a feltételes és a feltétel nélküli vendégszeretet közötti viszonyról elgondolkodjon:

Ezeket a kérdéseket már feldolgozták, vagy a nagy klasszikus szövegek (például a Biblia, Szophoklész vagy Plátón – és különösen Kant híres szövege az egyetemes vendégszeretet világpolgári jogáról *Az örök békéről* című könyvében) és a modern szövegek (Heidegger, Benveniste az *ipséité*ről vagy a *hospes/hostis*-viszonyról, Arendt a nemzetállam hanyatlásáról, Camus *L'Hôte*, Klossowski *Lois de L'hospitalité* stb. című műve) egymásra hivatkozó olvasatai során, vagy a vendégszeretetről szóló aktuális diskussziókban, valamint a bevándorlással és a menedéjjoggal kapcsolatos vitákban Franciaországban és Európában (schengeni megállapodások stb.).⁸²

Kijelöli azokat a kérdéseket is, amelyek ebben a szemináriumban foglalkoztatják:

81 „Qu'appelle-t-on un étranger ? Comment l'accueille-t-on ? Comment le refoule-t-on ? Quelle différence entre un autre et un étranger ? Qu'est-ce qu'une invitation, une visite, une 'visitation'? Comment la notion de l'étranger s'inscrit-elle dans la langue ? Quelle est son histoire européenne, et d'abord grecque ou latine ? Comment se distribue-t-elle dans les espaces de la parenté, de l'ethnie, de la Cité, de l'État, de la nation ? Comment analyser aujourd'hui, notamment en France et en Europe, la pertinence et les enjeux de l'opposition ami/ennemi ? Compte tenu de mutations technologiques (par exemple dans la structure et la vitesse de la communication), qu'en est-il des frontières, de la citoyenneté, des droits dits du sol ou du sang, des populations déplacées ou déportées, de l'immigration, de l'exil ou de l'asile, de l'intégration ou de l'assimilation (républicaine ou démocratique), de la xénophobie ou du racisme, etc. ? ” Derrida: *Hospitalité*, I. 9–10.

82 „Ces questions ont été travaillées soit à travers des lectures croisées de grands textes classiques (de la Bible par exemple, de Sophocle ou de Platon – et surtout du fameux article de Kant sur le droit cosmopolitique à l'hospitalité universelle dans *Vers la paix perpétuelle*) et des textes modernes (de Heidegger, de Benveniste sur l'*ipséité* ou sur le rapport *hospes/hostis*, d'Arendt sur le déclin de l'État-nation, le *L'Hôte* de Camus, des *Lois de l'hospitalité* de Klossowski, etc.) soit à propos de débats en cours au sujet de l'immigration ou du droit d'asile en France et en Europe (accords de Schengen, ect.).” Ott, 10.

Ennek az első évnek az előzetes reflexióit két heterogén logika szigorú (bár ellentét nélküli) megkülönböztetése strukturálta, amelyek mindig azzal a veszéllyel járnak, hogy megrontják vagy elferdítik egymást: a szigorú és hagyományos vendégszeretet (mindig véges, feltételes és az otthon vagy az *ipséité* ellenőrzésének alárendelt) és a jövevény felé nyitott, feltétel nélküli vendégszeretet eszméje.⁸³

A feltétel nélküli és feltételes vendégszeretet konfliktusa a *Trilógia* konfliktusa: Alida és Asle feltétel nélkül szeretik egymást, ennek jegyében várják a gyermeküket, a gyermek iránt érzett feltétlen vendégszeretet etikája kötelezi őket arra, hogy gondoskodjanak róla. Derrida szerint az anyai gondoskodás a vendégszeretet abszolút alakzata:

[...] ott, ahol van gondoskodás mint helyettesíthetetlen, ott van anya; és ez a gondoskodás, amelyben tehát semmi természetes nincs biológiai vagy genetikai értelemben (miután minden, ami genetikai vagy biológiai benne, mint a tej vagy a mell pótolható), ez a gondoskodás, amennyiben anyai, és amennyiben gondot visel, érdek nélkül, az érkezőre, az újonnan jövőre, a gyermekre mint akinek befogadásra, táplálásra, szállásra van szüksége, aki elvben fegyvertelen, végtelenül sebezhető és szükségét szenvedő, vendég avagy abszolút jövevény, nos ez a gondoskodás, az anya, az anyai gondoskodás kétségkívül a vendégszeretet abszolút alakzata; főként ha helyettesíthetetlenségéből kiindulva határozzuk meg; hiszen a vendégszeretet kötelezettsége azt követeli meg tőlem, hogy befogadjak helyemre jövevényként bárkit, ám mindenekelőtt azt a jövevényt, akinek senki az én helyemben nem adja át a helyét: fel kell kínálni a helyet (fel kell kínálnom a helyemet) akkor, amikor senki sem kínálhat helyet a helyemben.⁸⁴

Alida és Asle ösztönösen élük meg a születendő gyerekük iránti feltétel nélküli vendégszeretetet mindaddig, amíg nem kényszerülnek arra, hogy elhagyják a Csónakházat, majd szülőhelyüket, Dylgját, hogy Bjýrgvinbe utazzanak. Az új tulajdonos arra szólítja fel őket, hogy költözzenek ki a Csónakházból, Alida anyja csak egy éjszakára fogadja be őket, az Öregasszony nem ad nekik szállást Bjýrgvinben. Alida és Asle mindhárom esetben megtapasztalja a vendégszeretetgyűlölet ambivalens érzését, mindhárman megvonják tőlük a vendégszeretetüket, mindhárman gyilkosság áldozatai lesznek. Alida nem tudja, legfeljebb csak sejti a történeteket, az olvasó számára is csak akkor válik bizonyossá a három gyilkosság, amikor nyomozni kezdenek Asle után. Asle tragédiája, hogy egyszerre két erkölcsi törvénynek kellene engedelmessé: a gyermek iránti feltétel nélküli vendégszeretet nevében gondoskodnia kellene róla, amit nem tud másként megtenni, mint a „ne ölj!” parancs megszegésével. Nem szükségszerű a gyilkosság, de sorsszerű. Ezt a sorsot nem maga választja, de ő teljesíti be. Alida és Asle nem urai a helyzetnek, sodródnak,

83 „La réflexion préliminaire de cette première année a été structurée par la distinction rigoureuse (quoique sans opposition), entre deux logiques hétérogènes qui risquent toujours de se corrompre en elle-même ou de se pervertir l’une l’autre : celle d’une hospitalité stricte et conventionnelle (toujours finie, conditionnelle et subordonnée à la maîtrise du chez soi ou de l’ipséité) et l’idée d’une hospitalité inconditionnellement ouverte à l’arrivant.” Uott.

84 Uő: „Vendégszeretetgyűlölet”. In: uő: *Ki az anya? – Születés, természet, nemzet*. Ford. Boros János-Csordás Gábor-Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997, 59–91., ide: 66–67.

lebegnek, egyetlen biztos pont az életükben a szerelmük, egyetlen tulajdonuk a hegedű, egyetlen reményük a gyerekük. Asle kihívja maga ellen a sorsot, amikor nem teljesíti a fekete ruhás ember kérését, ami leleplezéséhez és halálához vezet. Alida elfogadja a sorsát, amikor elfogadja Asleik vendégszeretetét, beszáll a csónakba, és a kis Sigválddal együtt visszamegy Dylgjába, ahol felneveli a gyermekeit, de végül Asle hegedűjének hangját követve belesétál a tengerbe, és eltűnik a habokban. Alida történetébe beleíródik a lánya, Ales sorsa is, amiként beleíródik a fia, Sigvald története is, akinek van egy Sigvald nevű fia, de van egy törvénytelen lánya is, akiről csak annyit tudunk, hogy született „valami Jon” nevű fia, aki szintén muzsikus, és kiadott egy „verseskönyvet” is.⁸⁵ A balladai homály része, hogy alig lehet megkülönböztetni a neveket, áthallatszanak az egyik történetből a másikba, amiként áttűnnek a szereplők egyik regényből a másikba, mintha időtlen idők óta és időtlen időig folytatódna ez a történet, mintha nem kerülne pont a történetek végére, amiként a *Trilógia* végére sem.

(*H mint tenger*) Eötvös szabadon kezeli Fosse szövegét, sem a kezét, sem a képzeletét nem köti meg az eredeti mű szentsége. Mezei Marival 13 jelenetre bontják Alida és Asle örök szerelmének történetét. Mindegyik jelenethez társul egy adott alaphang, egy „centrumhang”, amelyhez az összes többi hang viszonyul – hangsúlyozza Eötvös a Molnár Fannival készült beszélgetésben:

Ez a viszony a hangközök szintjén nyilvánul meg, hogy mennyire konsonáns vagy diszsonáns az adott hangzás az alaphanghoz képest. Az opera a tengerparton kezdődik és ott is fejeződik be, így a kezdő- és zárójelenet centrumhangja egyaránt a H. A közbülső jelenetekben mind a tizenkét hang sorra kerül, és a telített vagy halvány színekhez hasonlóan megadja a jelenetek karakterét.⁸⁶

Alida és Asle története, akárcsak a Fosse szövege által megidézett *Edda-énekek* és az *Énekek éneke* hordozza az örök szerelem ígétét és a boldog sziget (Debussy, *L'Isle joyeuse*) reményét, amelyet megzavar az idegen érkezése, aki otthontalanná (Heidegger, *Unheimlichkeit*), számkivetetté (Derrida, *exclu*) és idegenné teszi őket önmaguk számára is (Kristeva, *étrangers à nous-même*). Asle visszaidézi emlékeztébe azt a boldog pillanatot, amikor megismerkedett Alidával, amikor együtt nézték a fjordok kékjét és a tengert.

Teljesen egyértelmű volt számomra, hogy a tengert csakis a H-hang szimbolizálhatja, hiszen Debussynél is a H-hangból indul ki a tenger. Mivel a következő jelenetben az elsőhöz képest rendkívül drámai események zajlanak, az első gyilkosságok, egyértelmű volt számomra, hogy a H-tól távoli „F” lesz az alaphangja, innen pedig fél hangot emelkedve mentem tovább, vagyis a harmadik jelenet a „Fisz” határozza meg, hiszen a félhang emelkedés a feszültség fokozásának egyik legalapvetőbb eszköze a klasszikus zenében éppúgy, mint a popzenében. A további jelenetekben aztán ezt a rendet követtem,

85 Fosse: *Trilógia*, 131. Ezen a ponton egy önéletrajzi szál is beleszövődik a regénybe, amennyiben Jon alakjában Fosséra ismerünk.

86 Eötvös: *Menekültem előlük...*

vagyis tritónusz-kisszekund-tritónusz-kisszekund sorban megyek végig a tizenkét hangon, amíg a 13. jelenetben vissza nem jutunk az alaphanghoz és a tengerhez. Az utolsó jelenetben az idős Alidát látjuk, aki Asle hegedűjátékát hallja meg a tengerből, ezért a világot hátrahagyva egyesül a végtelen vízzel”.⁸⁷

A tenger hullámverése és a fjordok kékje magukkal sodorták az északi mitológia alakjait: a nornákat. Eötvös, aki szólt már az angyalok nyelvén (*Angyalok Amerikában*), a démonok nyelvén (*Love and Other Demons; Paradise Reloaded. Lilith*), a szirének hangján (*A szirének hangja*) most a nornákat idézi meg, akik bár nem jelennek meg a regényben, mégis ők szövik a szálakat Fosse szövegének háttérében, akár a Moirák és a Párkák a görög és római mitológiában. Az északi mitológia sorsistennői – *Urd*, *Verdandi* és *Skuld* (Urðr, Verðandi és Skuld), a múlt, jelen és jövő, a balsors, teremtés és szükség megjelenítői – nem jelennek meg a színpadon, csak a hangjukat hallani a színpad mögül, de mindig megszólalnak, ha sorsfordító esemény történik. Eötvös felhangolja az északi tájhoz, a tengerhez, az északi mitológiához tartozást, hangszíneire bontja az elbeszélői szót, így hallhatóvá teszi a regénybeli „mono-polifóniát”. A hangzás és a nornák éneke már a regény olvasása közben megszólal a fejében, amiként ezt a Fazekas Gergelyvel folytatott beszélgetésben részletesen kifejti:

Valamiféle puha, ködös hangzás, ami megjeleníti a fjordok vidékének északi hűvösségét és a tengert a maga lomha, nagyívű hullámzásával. Ez mindjárt az opera elején világosan hallható, ahogy a mélyből újra és újra a legmagasabb regiszterig haladunk a hangzásban. De nemcsak a hangzás alapjellege van meg a fejében már a tulajdonképpeni komponálás előtt, hanem rengeteg egyéb dolog is. Fosse regényében például nem szerepelnek a nornák, az északi mitológia sorsistennői, őket én állítottam a színpadra, pontosabban a színpad mögé, vagyis nem látjuk őket, csak a hangjukat halljuk. Mivel tudtam, hogy három énekes kevés lesz egy nagy operaházban, ezért mindjárt meg is dupláztam őket, vagyis a három női szólamot két vokális trió adja elő, akik a színpad takarásában a két ellentétes oldalon helyezkednek el. A nornák mindig álmában énekelnek Alidának, ő pedig mindig akkor alszik, amikor Asle a gyilkosságokat elköveti.⁸⁸

Az operában ugyanúgy kimondatlan marad, csak sejteni lehet, hogy gyilkosság történik a háttérben. A hármas alakzatot (ami a trilógia nevében is benne van, a nornák is hárman vannak, és Alida, Asle és a gyermekük hármasában is megjelenik) Eötvös az opera legkülönbözőbb szintjeire transzponálja, miközben megkettőzi a triót, a hangszereket, azt a világot, amelyben Alida és Asle élnek. Ennek megfelelően teremt meg a zenei nyelvet, a hangzásvilágot, alakítja az apparátust, választja ki a hangszereket:

A három norna nyomán gondoltam végig aztán azt, hogy ennek a nagyon egyszerű, de nagyon erős, mindenki által érthető történetnek olyan zenei nyelvet kell teremtenem, amely a zenei alapelemeket használja, ezért elhatároztam, hogy a legegyszerűbb hármas-hangzat-típusokat fogom alkalmazni: dúr, moll, szűkített és bővített akkordokat. Vagyis nemcsak a hangszínt határozom meg előre, hanem a hangzásvilág grammatikájának

87 „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”.

88 Uott.

alapelemeit is. Ami aztán hatással van az apparátusra. Rögtön világos volt számomra, hogy a háromhangú akkordokhoz három kürtre és három klarinéra lesz szükségem, ők az alappillérei a már említett ködös hangzásnak, a többi fúvós pedig maradhatott duplázza (két fuvola, két oboa, két fagott, két trombita, két harsona).⁸⁹

Eötvös két különleges hangszert is megszólaltat az operában: a marimbát és a norvég hegedűt. A marimbát azért választotta, mert szerinte „egészen absztrakt hangzást tud kölcsönözni a zenének, afféle csontzene vagy haláltánc jelleget, ami tökéletesen passzol Fosse történetéhez.”⁹⁰ A norvég hegedűnek kiemelt szerepe van az operában.

(*H mint hegedű*) „Alida volt az egyetlen. Erre gondolt. És volt a hegedű. Erre is gondolt” – olvasható Fosse regényében, ahol a hegedű Alida és Asle szerelmének szimbóluma.⁹¹ A hangszerek gyakran kerülnek reflektorfénybe Eötvös operáiban, a *Három nővér*ben a harmonika, a *Balkon*ban minden jelenetben más-más hangszer játszik főszerepet, a *Sleepless*ben pedig a norvég népi hegedű, amelynek hármas szerepe van: egyrészt arra a hegedűre utal, amely Asle egyetlen családi öröksége, és amelyet a történet egy adott pontján elad, de végül mégis visszazáll a kis Sigváldra. Másrészt a norvég jelleget hangsúlyozza, amikor rájátszik Fosse regényének *nynorsk*, azaz újnорvég nyelvhasználatára. Harmadrészt az ördög hegedűjeként előrevetíti Asle halálát. Az opera nem *nynorsk* nyelven szólal meg, de Eötvös különös hangsúlyt helyez az egyetemes és a lokális közötti viszony kifejezésére a zenei nyelvhasználatban is:

Bármennyire egyetemes történetről beszélünk is, számos vonásában nagyon is specifikusan északi jellegű az elbeszélés, számomra fontos, hogy Fosse norvég író. Az egyetemes és az egyedi egyébként nem zárja ki egymást, sőt, valójában az egyedi történetekben mutathatók be a legerőteljesebben egyetemes problémák. Bár a zenei nyelvem természetesen nem norvég, két sajátosan norvég elemet beemeltem az operába. Az egyik a nyitójelenetben hallható, amikor a terhes Alida a megszületendő gyermekének énekel egy altatót: ez egy norvég népdal, norvégül is szerepel a darabban, és csak az első hangja az én hozzátételem, egyébként eredeti formájában megőriztem. Ez a moll-jellegű dallam az énekszólamokban szereplő dallamvilág egyik ága.⁹²

Az altatódal ezáltal nemcsak egy betétdal, azaz egy kedves gesztus a norvég zene felé, hanem az opera zenei szövetébe íródik. A hegedű „a maga határozott dúr karakterével” Asle alakjával kapcsolódik össze: „A norvég népi kultúrában létezik egy egészen különleges hangszer, az úgynevezett 'Hardanger fiddle', egy rendkívül díszes kivitelű, nyolchúros hegedű, amelyen a hagyományos hegedűk négy húrjához további négy rezonáns húr tartozik, amitől rendkívül gazdag lesz a hangzása. Amikor játszanak rajta, többnyire a lábukkal ütik a metrumot, vagyis az egésznek van valami nagyon erőteljes, démoni hatása. Fosse regényében a hegedű ördögi

89 Uott.

90 Uott.

91 Fosse: *Trilógia*, 11.

92 „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”

jellegét erősíti, hogy Asle végül a hegedű eladása után veszíti el az életét, vagyis benne van a történetben az ördöggel való lepaktálás motívuma is, miként Stravinsky művében, *A katona történetében*. Az operában tehát többször is megjelenik a Hardanger fiddle-hez kapcsolódó népzene.⁹³

A nornák, a marimba, a norvég hegedű hangja felerősíti az opera balladai hangvételét. Eötvös a zenében is próbálta megőrizni az eredeti regény stílusát, a szöveg költőiségét, elliptikusságát, a sűrítést, a sejtetést, az elhallgatásokat, ezért választotta műfaji megjelölésként az *Opera Ballad* kifejezést, amelyet megkülönböztet a *ballad-opera* műfajától, amely John Gay *Koldusoperája* (*The Beggar's Opera*, zenéjét írta Johann Christoph Pepusch, 1728) révén vált népszerűvé a 18. század elején, és amely Kurt Weill *Háromgarasos operájának* is a műfaja.⁹⁴ „A balladai hangvétel az opera műfajában elég ritka – jegyzi meg a Molnár Fannival folytatott beszélgetésben –, talán a *Lohengrin* és a *Pelléas és Mélisande* áll hozzá legközelebb. Ezekben a cselekmény kevésbé hangsúlyos, mint maga az elbeszélő stílus és a főszereplők sorsszerű életeseményei. Kompozíciós szempontból ez azt jelenti, hogy a zene valamilyen állandó feszültséggel az egész darabot az elbeszélő forma keretei között és a valóságtól kissé elemelve tartja.”⁹⁵ Eötvös egy új zenei műfajt teremtett ezzel az operával, amely bevallása szerint szorosabban kötődik Arany János vagy Chopin balladáihoz, mint a ballad-opera hagyományához.⁹⁶ Arany balladáiban esetében „a sorsszerűség” és az „ismétlések” szerepét emeli ki, amelyek „a zenei megfogalmazás terén is elengedhetetlenek: hangsúlyt adnak a fontosabb pontoknak az átmeneti részekhez képest, és a mondanivaló ettől marad meg a hallgató emlékezetében”.⁹⁷ Eötvös nem ad meg címeteket, de Arany balladáiban közül az *Ágnes asszony* kínálja a leginkább az összehasonítás lehetőségét, továbbá a *Tetemre hívást* és a *Hídavatást* is érdemes együtt olvasni és hallgatni a *Sleepless*-szel.

(*H mint hal*) Mundruczó Kornél értelmezésében a *Sleepless* „a szerelemről, a szerelem végtelenségéről szól, arról, hogy milyen sok konfliktus keletkezhet a társadalomban egy nemkívánatos szerelemből”.⁹⁸ A társadalmi konfliktust sokkal látványosabban jeleníti meg a rendezésben, mint ahogy az a szövegben olvasható vagy a zenében hallható. A regény és a zene végig fenntartja a fikció és a valóság kettőségét, a rendezésben az aktuális valóság kerül előtérbe. Ez részben a színpadi nyelvhasználat sajátosságaiból, részben pedig a rendezői koncepcióból adódik. Monica Pormale díszlet- és jelmeztervezővel, valamint Felice Ross fénytervezővel Mundruczó egy tipikus norvég látványvilágot teremtett, amikor egy óriási lazacot

93 Uott.

94 Uott.

95 Eötvös: *Menekültem előlük...*

96 Ehhez a kérdéshez ld. „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”.

97 Eötvös: *Menekültem előlük...*

98 „Sleepless is about love, the infinity of love, and how much conflict can arise in a society from an unexpected love.” *Behind the scenes of Sleepless* (Staatsoper Unter den Linden, 2021). <https://www.youtube.com/watch?v=C8IUcFcySl0&t=26s> (utolsó megnézés: 2024. július 30.).

állított a színpad közepére. A lazacot maga a regény dobja fel, mégpedig egy dramaturgiai szempontból nagyon fontos pillanatban, amikor Asle előtt, aki már Olav, feltűnik egy régi kép, amikor Alinával és a kis Sigválddal együtt útnak indultak:

[...] és Asle nem tudja merre tartanak, és Alida sem tudja, merre tartanak [...] és lemennek és leülnek a sziklára és bámulják a fjordot, és a fjord csendes, mozdulatlan, kéken ragyog, és Asle azt mondja, hogy ritka nap a mai, mert ragyog a fjord, és látják, amint a vízből felugrik egy hal, jó nagy lazac volt, mondja Asle, és Alida azt mondja, hogy itt kellene lakniuk, nem költözhetünk ilyen közel Bjýrgvinhez, feleli Asle, miért nem, kérdezi Alida, csak mert nem, meg is találhatnak, feleli Asle, és akkor mi van, mondja Alida, elfelejtetted hogyan érkeztünk Bjýrgvinbe, kérdezi Asle, hajóval, feleli Alida, igen, de milyen hajóval, mondta Asle, éhes vagyok, feleli Alida [...] ⁹⁹



1. kép. Eötvös Péter *Sleepless* című operájának színpadképe. Alida: Victoria Randem, Asle: Linard Vrielink; rendező: Mundruczó Kornél; © Staatsoper Unter den Linden / Gianmarco Bresadola

A legapróbb részletig kidolgozott lazac látványa, amely a realista színházi nyelvhasználatot vetíti előre, valamint a brutális gyilkosságok naturalista megjelenítése, ami a skandináv krimiszálat erősíti fel, első látásra feszültségben áll a regény és a zene kifinomultságával és titokzatosságával. A kritikák meg is jegyezték, hogy míg a forgatókönyv és a zene végig megőrzi a fiktív és valós kettősséget és ambivalenciáját, addig Mundruczó rendezése „eltöröl mindent, ami kimondatlan, és teljes erőszakosságában mutatja meg Aslét”, és egy olyan világot teremt,

99 Fosse: *Trilógia*, 70–71.

olyan karaktereket állít színpadra, mint egy kegyetlen mesében.¹⁰⁰ A lazac méretei már eleve „elemelik” a látványt a valóságtól, de a hiperbola akkor telítődik jelentéssel, amikor a forgószínpad megmozdul, és a nézők elé tárul a lazac belsejének látványa, a hal feje, nyitott szája, vörösen világító szeme, rózsaszín húsa, fehér csontváza, a halcsontok között a norvég halászfalu egyszerre időtlen és modern berendezése, egyszerre mindennapi és kísérteties látványa, amely már előre sejteti a tragédiát. Itt történnek meg a gyilkosságok, amelyeket a regény és a zene csak sejtet, de elrejt az olvasó szeme elől, a rendező viszont a maga brutalitásában és kegyetlenségében mutat meg.

A cetméretű lazac egyszerre idézi meg a skandináv mitológiát és a Bibliát: Asle alakjában Loki és Jónás alakját. A skandináv mitológia szerint *Loki* a tűzisten, a tréfamester, a gonosz démon egy lazacban próbál elrejtőzni az ázok haragja elől, de Thor hálójában fennakad, majd tűzdémon-gyermekeivel megpróbálja elpusztítani a világot. A bibliai történet szerint a küldetése elől menekülő Jónás a cet gyomrába kerül, ahol végül megérti, hogy nem kerülheti el a sorsát, teljesítenie kell a küldetését, figyelmeztetnie kell a bűnös város lakóit arra, hogy ha nem térnek meg, akkor pusztulás vár rájuk. Asle az apai küldetését szeretné teljesíteni, nem a világot megmenteni vagy elpusztítani, menekül a sorsa elől, akárcsak Jónás, de nem gonosz démon, mint *Loki*, mégis elköveti a gyilkosságokat, és kihívja maga ellen a sorsot. A valóság és a fikció közötti lebegés a regényben és a zenében rejtélyesebben működik, mint a rendezésben, de a két világ közötti feszültség a regényben és a zenében ugyanúgy jelen van. A lazac a valóság és a mitológia találkozási felülete Mundruczó rendezésében, amely több szinten bontja ki a parabolát. A díszlet- és jelmeztervezésben, valamint az egyes szereplők megformálásában a realista ábrázolásmód és az aktuális társadalmi eseményekre való utalás dominál. Ebből adódik a kritika által is érzékelt feszültség a zene és a rendezés között. Fazekas Gergely rákérdez erre az Eötvös Péterrel való beszélgetésben. Eötvös válaszában két olyan rendezői fogást is kiemel, amelyek eltértek az eredeti koncepciójától, de amelyek szerinte erősebbé tették az előadást:

Valóban vannak feszültségek a rendezői és a zenei koncepció között, de ma már nem akadok fenn rajta, ha így alakul, és Kornél nagyon kiforrott és végiggondolt elképzeléssel nyúlt a darabhoz. Húsz évvel ezelőtt még zavart volna, ha a librettóban csak utalás történik egy gyilkosságra, a zene próbálja az egészet ködös sötétségben hagyni, de a színpadon pontosan látjuk, hogy egyszer agyonvernek valakit, egyszer a nyakát vágják

100 „[...] le livret de Mari Mezei suit prudemment la trame narrative, laissant tout soin à Péter Eötvös de suggérer les meurtres par la tension musicale. Dans les grandes phrases de la narration du romancier et dramaturge norvégien, le musicien a puisé l'élan d'une épopée-désastre où interviennent des forces secrètes. Le raffinement de l'écriture impose le mystère quand, à l'inverse, la mise en scène de Kornél Mundruczó abolit tout non-dit, montrant dès lors Asle dans toute sa violence. Avec la complicité de Felice Ross à la lumière et de Monika Pormale pour la scénographie et la vêtue, le cinéaste hongrois invente la vie à Björgvin dont il appuie chaque caractère, tel qu'on le fait dans un conte cruel.” Bertrand Bolognesi: „Sleepless/Insomnie. Opéra-ballade de Péter Eötvös. Grand Théâtre, Genève – 31 mars 2022”. *Anaclase*: <http://www.anaclase.com/chroniques/sleepless-insomnie> (utolsó meglátogatás: 2024. július 30.)



2. kép. Alida: Victoria Randem, Asle: Linard Vrielink, Idős nő: Hanna Schwarz; © Staatsoper Unter den Linden / Gianmarco Bresadola

el az áldozatnak és folyik a vér, egyszer a jégszekrénybe gyömöszölik be. Színházi produkcióként ugyanakkor az egész kiválóan működött, és voltak olyan megoldások, ahol én eredetileg másként képzeltem el a karaktert, de Kornél megoldása talán erősebb is lett, mint az eredeti elgondolás volt. Ilyen például a Fekete Ember alakja. Az operában ő a morál képviselője, egyedül ő tud a gyilkosságokról, és folyamatosan tükröt tart Aslénak. Eredetileg úgy képzeltem el, mintha Mozart *Don Giovanni*jából a Kormányzó, illetve Wagner *Parsifal*jából Klingsor keveréke lett volna, és nem is konkrét figuraként jelent meg előttem, hanem valamiféle allegorikus alakként, a törvény, az erkölcs megtestesítőjeként. Kornél rendezésében a Fekete Ember végig részeg és erőszakos, nagyon is evilági karakter, ami izgalmas színnel gazdagítja az eredeti elképzelésemet. Ez a lehetőség persze benne volt az eredeti történetben, hiszen a Fekete Ember azt várja, hogy Asle meghívja őt egy pohár sörre. Ha Asle tenne felé egy gesztust, talán nem akasztanák fel a végén. De Asle képtelen beismerni a bűnösségét, ahogy egyébként Don Giovanni számára is megadatott a lehetőség, hogy megbánja a bűneit, és akkor a Kormányzó nem viszi magával a pokolba.¹⁰¹

A rendezésnek van egy másik szintje, amely sokkal közelebb áll a szöveg és a zene által sugallt titokzatossághoz. Mundruczó ebben az operában is, akár a filmjeiben – *Fehér isten* (2014), *Jupiter holdja* (2017) –, a rendezés különböző szintjein bontja ki a parabola jelentését. A parabolának a bibliai példabeszédektől a felvilágosodáson át a modern paradigmáig más-más a funkciója, a Bibliában a felfogha-

101 „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”.

tatlan felfoghatóvá tétele, a felvilágosodás korában a megismerés és a tanítás. A modern parabola viszont már nem a megismerést vagy a tanítást, hanem a megértést célozza. Theo Elm „kitüntetetten *hermeneutikai műfajként*” értelmezi a parabolát.¹⁰² J. Hillis Miller a dekonstrukció szellemében amellettt érvel, hogy a parabola performatív aktus.¹⁰³ Mindketten Kafkára hivatkoznak, akinek a szövegei fordulópontot jelentenek a parabola értelmezésében. Kafka paraboláit elemezve Walter Benjamin különbséget tesz a parabola két típusa között, az egyik esetében úgy bomlik ki a jelentés, mint ahogy „szírommá bomlik a rügy”, a másik esetben, mint ahogy „kibomlik a papírból hajtogatott játék hajó”, amely „sima lappá egyengethető”.¹⁰⁴ Kafka parabolái Benjamin szerint az első típusba tartoznak. *A per* esetében megkettőződik a parabola, amikor Kafka beékeli *A törvény kapujában* című rövid elbeszélést a regénybe, parabola a parabolában, azaz *mise en abyme* vagy „*contre abyme*”, ahogy Derrida értelmezi ezt a retorikai fogást,¹⁰⁵ de bárhogy is értelmezzük, egyik esetben sem ragadható meg a parabola értelme, a Kafka-parabola nem árulja el a jelentését, nem fedi fel a titkát. *A hasonlatokról* című szövegében Kafka rámutat arra, hogy a parabola esetében a „megfoghatatlan megfoghatatlan” marad, és bár ezt tudjuk, mégsem tudjuk, hogy a parabolában vagy a valóságban vagyunk-e? A kettő közötti határ éppúgy felfoghatatlan.¹⁰⁶

Mundruczó rendezésében az aktuális valóságra való utalás a parabola kibontásának az egyik szintje, a lazac transzfigurációja vagy színeváltozása, a valóságtól való elemelése a skandináv mitológia és a bibliai parabola irányába Felice Ross fénytervezésének teljesítménye, amely felülírja a lazac valóságosságát, szürreálisá teszi, és többletjelentéssel telíti.¹⁰⁷ Hegel nyelvén szólva mondhatnánk, hogy a valóságtól elemeli vagy megszüntetve megőrzi (*Aufhebung*) ezt a kettősséget, Heidegger nyelvén mondhatnánk, hogy a létbevetettséget (*Seinsverlassenheit*) és az otthontalanságot (*Unheimlichkeit*) jeleníti meg, Derrida nyelvén szólva mondhatnánk, hogy az elkülönböződést (*la différence*) és az élethalált (*lavielamort*) viszi színre.

102 Theo Elm: „Az ’átváltozás’ apóriája. Rilke legendája a tékozló fiúról”. Ford. V. Horváth Károly. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák*, 2. Budapest: Kijárat, 1998, 105–135., ide: 107.

103 J. Hillis Miller: *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*. New York: Harvester-Wheatsheaf, 1990, 139.

104 Walter Benjamin: „Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára”. Ford. Tandori Dezső. In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon, 1980, 781–817., ide: 798.

105 Jacques Derrida: „Préjugés. Devant la loi”. In: Jacques Derrida–Vincent Descombes–Garbis Kortian–Philippe Lacoue–Labarthe Jean-François Lyotard–Jean-Luc Nancy: *La faculté de juger*. Paris: Minuit, 1985, 87–139., 138.

106 Franz Kafka: „A hasonlatról”. In: uő: *Elbeszélések*. Ford. Tandori Dezső. Bukarest: Kriterion, 1978, 364–365., ide: 364.

107 A valós és szürreális viszonyához, valamint az operaénekesek kiváló teljesítményének értékeléséhez ld. Benoît Fauchet: „Sleepless, la superbe ballade des jeunes gens malheureux de Peter Eötvös”, *Diapason* 30. mars. 2022. <https://www.diapasonmag.fr/critiques/sleepless-la-superbe-ballade-des-jeunes-gens-malheureux-de-peter-eotvos-25010.html#item=1> (utolsó megtekintés: 2024. július 22.).



3. kép. Eötvös Péter *Sleepless* című operájának színpadképe. Alida: Victoria Randem, rendező: Mundruczó Kornél (© Grand Théâtre de Genève / Magali Dougados)

A parabolának ez a két vagy több szinten történő kibontása ellenpontozásként működik, a realiztikus megjelenítés a valóságvonatkozást erősíti, a fénnel való játék a mitológiai és filozófiai vonatkozásokat hívja elő, ezáltal válik a rendezés többszólamúvá. Az aktualitásra való rájátszás nem írja felül az elvont utalásokat, de míg az előbbi jelentése kihajtogatható, az utóbbi csak sejthető, ezért a néző is múlik, hogy kibomlik vagy sem a parabola többletjelentése.

Eötvös operáját az ősbemutató óta többször is előadták már, Mundruczó rendezésében Berlinben (2023/2024) és Genfben (Grand Théâtre de Genève, 2022. március–április), Budapesten a Művészetek Palotájában szcenírozás nélkül hangzott el (MŰPA, 2023. április 12.), 2024. áprilisában pedig a Theater Chemnitzben vitték színre teljesen új rendezésben és szereposztásban.¹⁰⁸ De bármilyen rendezésben lássuk is, nyitott marad a kérdés, amely így hangzik Eötvös megfogalmazásában: „Vajon azok, akik létrehozták a konfliktusokat, majd megölték a bűnösöket, ők maguk nem bűnösök-e?”¹⁰⁹ A kérdés a regény által megidézett mitológiai és bibliai történetekkel egyidős, de mindenkinek magának kell megválaszolnia: ez a mindenkori olvasó-néző esélye és felelőssége.

108 A Theater Chemnitz korábban már nagy sikerrel mutatta be Eötvös *Love and Other Demons* (2009) és *Paradise Reloaded* (2015) című darabjait. Ehhez a kérdéshez ld. <https://www.theater-chemnitz.de/spielplan/detailseite/komponistenportraet-peter-eoetvoes/13101> (utolsó meglejtés: 2024. július 20.).

109 „[...] die Frage, die dann am Schluss offen bleibt, dass diejenigen, die die Konflikte erzeugt haben, und dann den Schuldigen töten, ob sie dabei nicht selbst auch schuldig sind.” *Behind the Scenes of Sleepless*.

IRODALOMJEGYZÉK

- A. Dobos Éva: „Azt mondta, a fületem használjam, hangosan olvassam el a tükör előtt a szöveget – A. Dobos Éva Jon Fosséről”, *Litera*, 2023. október 6. <https://litera.hu/magazin/interju/azt-mondta-a-fulemet-hasznaljam-hangosan-olvassam-el-tukor-elott-a-szo-veget-a-dobos-eva-jon-fosserol.html>.
- Ahsanuzzaman, Ahmed: „An Afternoon with Jon Fosse”, *English Writings* 2008. <https://bangla.bdnews24.com/arts/978>.
- Antal Balázs: „Szólám magányos hangokra. Jon Fosse prózaművészetéről”, *Látó* 2023. december. <https://www.lato.ro/irodalmi-mu/szolam-maganyos-hangokra-jon-fosse-prozamuveszeterol>.
- „A zene legalább annyira irányít engem, mint én őt”. Fazekas Gergely [interjúja Eötvös Péterrel], *Jó Blog* 2022. április 2. <https://jo.444.hu/2022/04/02/a-zene-legalabb-annyira-iranyit-engem-mint-en-ot>
- Behind the scenes of Sleepless* (Staatsoper Unter den Linden, 2021). <https://www.youtube.com/watch?v=C8IUcFcySl0&t=26s>.
- Benjamin, Walter: „Franz Kafka. Halálának tizedik évfordulójára”. Ford. Tandori Dezső. In: uő: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok*. Budapest: Magyar Helikon, 1980, 781–817.
- Bolognesi, Bertrand: „Sleepless/Insomnie. Opéra-ballade de Péter Eötvös. Grand Théâtre, Genève – 31 mars 2022”. *Anaclase*: <http://www.anaclase.com/chroniques/sleepless-insomnie>.
- Cobussen, Marcel: *Deconstrucion in Music*: www.cobussen.com.
- Cohen-Lévinas, Danielle–Jean-Luc Nancy: *Inventions à deux voix. Entretiens*. Paris: Éditions du Félin, 2015.
- Derrida, Jacques: *Grammatológia*. Ford. Marsó Paula. Budapest: Typotext, 2014.
- Derrida, Jacques: *A disszemináció*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1998.
- Derrida, Jacques: *Glas*. Paris: Galilée, 1974.
- Derrida, Jacques: *La carte postale*. Paris: Flammarion, 1980.
- Derrida, Jacques: *Psyché, Inventions de l'autre*. Paris: Galilée. 1987.
- Derrida, Jacques: *Feu la cendre.*, Paris: Editions Des femmes, 1987.
- Derrida, Jacques: „Circonfession”. In: Geoffrey Bennington–Jacques Derrida: *Derridabase*. Paris: Seuil, 1991, 175.
- Derrida, Jacques: *Esszé a névről*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1995.
- Derrida, Jacques: *Marx kísértetei*. Ford: Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1995.
- Derrida, Jacques: *Ki az anya? – Születés, természet, nemzet*. Ford. Boros János–Csordás Gábor–Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997.
- Derrida, Jacques: *A másik egynyelvűsége avagy az eredetprotézis*. Ford. Boros János, Csordás Gábor, Orbán Jolán. Pécs: Jelenkor, 1997.
- Derrida, Jacques–Marc Guillaume–Jean-Pierre Vincent: *Marx en jeu*. Paris: Descartes & Cie. 1997.

- Derrida, Jacques: „Világ kozmopolitái, még egy erőfeszítést!” Ford. Boros János–Orbán Jolán, *Magyar Lettre Internationale* 2000. ősz, 77–81.
- Derrida, Jacques: *Demeure, Athènes. Photographies de Jean-François Bonhomme*. Paris: Galilée, 2009.
- Derrida, Jacques: *Hospitalité*, volume I.: *Séminaire (1995–1996)*. Paris: Seuil, 2021.
- Derrida, Jacques: *Hospitalité*, volume II.: *Séminaire (1996–1997)*. Paris: Seuil, 2022.
- Domsa Zsófia: „A beszédetől az írásig és vissza (Jon Fosse esszéiről)”, 1749 2024. 07. 13. <https://1749.hu/fuggo/essze/essze-fosse-esszeirol.html>.
- Elm, Theo: „Az ’átváltozás’ apóriája. Rilke legendája a tékozló fiúról”. Ford. V. Horváth Károly. In: Thomka Beáta (szerk.): *Narratívák*, 2. Budapest: Kijárat, 1998, 105–135., ide: 107.
- Eötvös Péter–Pedro Amaral: *Parlando Rubato. Beszélgetések, monológok és egyéb kitérők*. Ford. Jancsó Júlia. Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2015.
- „Eötvös Péter: ’Menekültem előlük, hogy véletlenül se essek ismétlésbe’”. Molnár Fanni [interjúja Eötvös Péterrel]. *Papageno* 2022. április 2.: <https://papageno.hu/zene/2022/04/eotvos-peter-menekultem-eloluk-hogy-veletlenül-se-essek-ismetlésbe/>
- Fosse, Jon: *Frå telling via showing til writing*. Norske samlaget, 1989.
- Fosse, Jon: *Gnostiske essay*. Norske samlaget, 1999.
- Fosse, Jon: *Når ein engel går gjennom scenen og andre essay*. Oslo: Norske Samlaget, 2014.
- Fosse, Jon: *Trilógia*. Ford. A. Dobos Éva. Pesti Kalligram, 2015.
- Fosse, Jon: *A másik név. Szeptológia, 1*. Ford. A. Dobos Éva. Budapest: Pesti Kalligram, 2023.
- Fosse, Jon: *Écrire, c’est écouter. Entretiens avec Gabriel Dufay. Trad. Gabriel Dufay. Paris: L’Arche*. 2023.
- Fosse, Jon–Marianne Ségol: „Toutes mes pièces parlent d’une seule et même personne et appartiennent à une œuvre unique”, *Sur le ring* 7 mars 2024: <https://surlering.org/2024/03/07/jon-fosse-toutes-mes-pieces-parlent-dune-seule-et-meme-personne-et-appartiennent-a-une-oeuvre-unique/>.
- Fauchet, Benoît: „Sleepless, la superbe ballade des jeunes gens malheureux de Peter Eötvös”, *Diapason* 30. mars. 2022. <https://www.diapasonmag.fr/critiques/sleepless-la-superbe-ballade-des-jeunes-gens-malheureux-de-peter-eotvos-25010.html#item=1>
- Grabócz Márta (dir.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012.
- Grabócz Márta: „Eötvös Péter operái Kelet és Nyugat között”. Ford. Balázs István. *Parlando* 2013. <http://www.parlando.hu/2013/2013-1/2013-1-11-Grabocz.htm>.
- Händel: *Il Trionfo del Tempo e del Disinganno*. Festival d’Aix-en-Provence, 2016: <https://festival-aix.com/en/programmation/opera/il-trionfo-del-tempo-e-del-disinganno> (utolsó megtekintés: 2024. június 10.).
- Kafka, Franz: *Elbeszélések*. Ford. Tandori Dezső. Bukarest: Kriterion, 1978.
- Komponistenporträt Peter Eötvös. Der Komponist der Oper „Sleepless“ im Porträt. <https://www.theater-chemnitz.de/spielplan/detailseite/komponistenportraet-peter-eotvos/13101>.
- Kondor Ádám: „Notes disséminées”. Szerk. Orbán Jolán: *Déli Felhő* (Derrida-különszám) 2000/1., 108–113.
- Mallet, Marie-Louise (ed.): *Le passage des frontières, Autour du travail de Jacques Derrida*. Paris: Galilée, 1994.

- Mezei Mari: „Eötvös Péter. Sleepless. Opera Ballad”. <https://eotvospeter.com/piece/sleepless/>.
- Miller, J. Hillis: *Tropes, Parables, Performatives. Essays on Twentieth-Century Literature*. New York: Harvester-Wheatsheaf, 1990. <https://doi.org/10.2307/j.ctv120qs5f>
- Nancy, Jean-Luc: „Comment s’écoute la musique”, *Il Particolare*, 2006, 15–16.
- The Nobel Prize in Literature 2023. Jon Fosse Facts. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/facts/>.
- The Nobel Prize in Literature. 2023. Jon Fosse. Interview: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/interview/>.
- The Nobel Prize in Literature. 2023. Jon Fosse, Lecture: *Nobelfjrelesing. Eit taust språk*. (A nyelv, amely hallgat. Ford. A. Dobos Éva). Stockholm, 2023. december 7.: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2023/fosse/215846-nobel-lecture-norwegian/>.
- Opernwelt Jahrbuch 2022*: <https://www.gtg.ch/en/news/sleepless-best-creation-of-the-year-by-opernwelt/>.
- Orbán Krisztina: „’A nyelvnek énekelnie kell’. Interjú Jon Fosséval”, *Kulter* 2018. május 8. <https://www.kulter.hu/2018/05/a-nyelvnek-enekelnie-kell-jon-fosse-interju/>.
- Peeters, Benoit: *Trois ans avec Derrida. Les carnets d’un biographe*, Paris: Flammarion, 2010.
- Platón összes művei, I. Budapest: Európa, 1984.
- Régy, Claude: *Le Nouvel Obs*, 6 avril 2014. <https://www.nouvelobs.com/rue89/rue89-theatre-et-balagan/20140406.RUE9936/dialogue-unique-a-budapest-entre-l-ecrivain-norvegien-jon-fosse-et-claude-regy.html>.
- Rivals, Aurore: *Entretiens autour des cinq première opéras de Peter Eötvös*. Château-Gontier sur Mayenne, Éditions Aedam Musicae, 2012.
- Rivals, Aurore: „La construction des livrets”. In: Grabócz Márta (dir.): *Les opéras de Peter Eötvös entre Orient et Occident*. Paris: Éditions des archives contemporaines, 2012, 7–37.
- Schreiber, Wolfgang: „Konsequent sachlich, kunstvoll expressiv”, *Opernwelt Jahrbuch 2022*, 42–44., ide: 42. <https://www.der-theaterverlag.de/opernwelt/aktuelles-heft/artikel/konsequent-sachlich-kunstvoll-expressiv/>. <https://doi.org/10.5771/0030-3690-2022-Jahrbuch-042>
- Szendy, Peter : *Écoute, une histoire de nos oreilles*. Minuit, 2001.
- Thibaudat, Jean-Pierre: „Dialogue unique à Budapest entre l’écrivain norvégien Jon Fosse et Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus* [1921]. Werkausgabe. Band 1. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1984. Magyar fordítás: Ludwig Wittgenstein: *Logikai-filozófiai értekezés*. Ford. Márkus György. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1963.

ABSTRACT

JOLÁN ORBÁN

HOSPITALITY, HOSTILITY, HOSTIPITALITY

Péter Eötvös: Sleepless (2021)

The premiere of Péter Eötvös' opera *Sleepless* took place in Berlin on 28 November 2021. The opera was commissioned by the *Staatsoper Unter den Linden*, with a libretto by Péter Eötvös and Mari Mezei, based on Jon Fosse's *Trilogy* (2014), and directed by Kornél Mundruczó. The director of the opera was so fascinated by the opera that he gave to the whole season the title *Sleepless*. The magazine *Opernwelt* has named *Sleepless* the best premiere of 2021/2022, and Jon Fosse was awarded the Nobel Prize for Literature in 2023. The term *hostipitalité* (hostipitality) was introduced into philosophy by Jacques Derrida as a language game on *hospitalité* and *hostilité* (1995/2021). Eötvös does not refer to Derrida, and Derrida rarely refers to classical music (J. S. Bach, Händel), and even less often to opera (Mozart: *Don Giovanni*), but I argue that Eötvös deconstructs the institution and genre of opera, while Derrida decomposes the philosophical discourse. In the case of *Sleepless*, there is a direct link between Derrida and Eötvös that proves my thesis, namely Jon Fosse, who was so impressed by Derrida's concept of writing that he mentions him in his Nobel Prize speech. In my paper, I would like to explore how Jon Fosse's *Trilogy* and Péter Eötvös's opera *Sleepless* present the drama of the rejection of hospitality, how they urge us to reflect on the issues of hospitality, hostility and hostipitality in the Derridean sense.

Jolán Orbán is a full professor at the University of Pécs (Hungary). She graduated from the Babeş-Bolyai University (Romania, 1983–87). She pursued postgraduate studies in literary criticism and philosophy at the University of Zürich (Switzerland, 1987–1988), at the École des Hautes Études en Sciences Sociales (France, 1988–1989), and at Boston College (USA, 1989–1990). She did her PhD in comparative literature and literary criticism at Eötvös Loránd University (1995). She obtained research fellowships at the University of Virginia (ACLS, USA, 1994–1995) invited by Richard Rorty, at the EHESS (OTKA, Paris, 1995–1996) invited by Jacques Derrida, at the Ludwig Maximilian University of Munich (DAAD, Germany, 2014) invited by Wilhelm Vossenkuhl and Barbara Vinken. She received the Jacques Derrida Law and Culture Prize International Chair of Philosophy from University of Turin (Italy, 2019) founded by Maurizio Ferraris. Her main publications are: *Derrida írás-fordulata* (Derrida's Writing Turn). Pécs: Jelenkor, 1994; „Les mots hongrois de Derrida – Derrida magyar szavai” (The Hungarian Words of Derrida), *Jelenkor* 48/10. (2005); “Eötvös-mestermű: A Három nővér mint az opera dekonstrukciója” (Eötvös-masterpiece: Three Sisters Deconstructing the Opera). In: *Anton Pavlovics Csehov. Kultúrák és médiumok párbeszéde*. Szerk. Regéczi Ildikó. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó–Didakt Kiadó, 2021.

KROÓ GYÖRGY-DÍJ 2024

A Kroó Györgyről elnevezett kitüntetések az idén is a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság éves konferenciájához kapcsolódva, 2024. október 12-én adták át. A Kroó György-díjat a Társaság elnöksége *Eckhardt Máriának*, a Kroó György-plakettet *Biró Violának* ítélte. Az alábbiakban közöljük az átadáskor elhangzott méltatások szövegét.

Eckhardt Mária

Eckhardt Mária tudományos munkássága rendkívül sokrétű és gazdag, mint ahogy ezt tavaly a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által a tiszteletére rendezett konferencián is felelevenítettük. Ennek a munkásságnak most csak egy részletét emelném ki, amely önmagában is rendkívül gazdag és iskolát teremtő: Eckhardt Mária a magyarországi Liszt-kutatás mai napig meghatározó képviselője. A Liszt életművével való mélyebb kutatómunka és a források feldolgozása még az Országos Széchényi Könyvtár zeneműtárában kezdődött Kecskeméti István vezetésével, az országban található leggazdagabb Liszt-kéziratgyűjtemény és a nyomtatott kiadások rendszerezése köszönhető neki. Ennek az anyagnak a Liszt-kutatás számára máig legfontosabb tudományos kiadványa angol nyelven jelent meg 1986-ban *Franz Liszt's music manuscripts in the National Széchényi Library* címmel. 1973-tól kezdve Eckhardt Mária a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet 19. századi zenetörténeti osztályán folytatta Liszttel kapcsolatos kutatásait Legány Dezső irányításával. Érdeklődése elsősorban a forráskutatás felé irányult, számos levélkiadása, faksimile publikációja, Liszt weimari és budapesti könyvtárának annotált katalógusa, az életrajz feltárása mind biztos alapot nyújtanak a hazai és külföldi Liszt-kutatás számára. 1986-ban Liszt egykori budapesti otthonában megnyílt a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont, amely Eckhardt Mária alapító igazgató kérésére egyedi, kettős arculatú intézmény lett, hiszen vállalja a hazai Liszt-kutatás vezetését, hazai és nemzetközi konferenciák szervezését, miközben biztosítania kell a múzeumi tevékenységek sokrétű feladatát is. Eckhardt Mária nemzetközi együttműködések kezdeményezett, elsősorban Weimarral, ahová rendszeresen járt kutatni az 1970-es évektől kezdve. Alan Walker máig meghatározó hátromkötetes életrajzának szakmai lektora volt, amivel jelentősen hozzájárult az életrajz hitelességéhez. Lankadatlan lelkesedése és elhivatottsága tette lehetővé, hogy értékes kutatómunkája mellett a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont életét is kimagaslóan irányította az 1986-os megnyitástól 2009 májusáig, majd tudományos igazgatóként folytatta munkáját nyugdíjba vonulásáig. Ő vezette be a mai napig élő matinésorozatot, amely népművelő feladatot is ellát, és amelynek gyökerei még a Liszt által szervezett matinék-

hoz vezetnek vissza. Liszt eredeti hangszereit Jandó Jenő professzor közreműködésével hallhatóvá tette minden érdeklődő számára. A múzeumban évenként rendezett tematikus kiállításokon Liszt életművének egy-egy szegmensét emelte ki, de nemzetközi kiállításokat is szervezett, amelyek közül egyik legjelentősebb Bonn és Weimar bevonásával a *Liszt és Beethoven* című kiállítás volt 2003-ban, ennek anyagát a német városokban is bemutatták. Ugyanígy a lengyel és cseh partnerekkel szervezte meg a *Chopin és Liszt*, illetve *Smetana és Liszt* kiállításokat. Egy másik emlékezetes kiállítását 2011-ben a Zenetudományi Intézetben rendezte Baranyi Anna igazgatónővel együtt, ez a *Liszt és a társzművészetek* címet viselte. A múzeum számára értékes kéziratokat is vásárolt, ezek közül talán a legkiemelkedőbb a múzeumban található kombinált pianínó-harmónium hangszerre készült *Jeanne d'Arc a máglyán* című Liszt-dal autográfja. Több nemzetközi konferenciát is szervezett, maga is sok konferencián vett részt, így a kutatócentrum megmaradt a nemzetközi Liszt-kutatás vérkeringésében. A múzeumtól való távozása után még két nagy érdeklődésre számító kötetet adott ki, ezek közül a *Liszt Ferenc Krisztus oratóriuma és a Zeneakadémia* című faksimile kiadványa „Szép magyar könyv” díjat kapott. Nyugdíjazása óta a Liszt Ferenc Társaság társelnökeként folytatja munkáját, és a Társaság lapját, a *Liszt magyar szemmel* című kétnyelvű folyóiratot a mai napig nemzetközi színvonalon állítja össze. Szakértelmét külföldön is tisztelik és becsülik, gyakran kéri együttműködését.

Eckhardt Mária munkásságát számos díjjal ismerték el, legutóbb 2018-ban a Széchenyi-díjjal jutalmazták életművét. Elhivatottsága, a Liszt-életmű iránti őszinte elkötelezettsége, óriási szaktudása minden nemzedék számára példaképül szolgálhat.

Domokos Zsuzsanna

Biró Viola

Egy emlék ötlik eszembe, ahogy töprengek, mit is mondhatnék egyik kedves korábbi tanítványom, azóta szoros munkatársam kitüntetése alkalmából. Az emlék a plakett névadójához kötődik, s Kroó Györgynek a Zeneakadémián kívüli „másik”, talán még fontosabbnak érzett „bázisához”, a Rádióhoz, annak is régi épületeihez. Ahogy egy alkalommal vezet egyik épületből a másikba keskeny-szűk, sikátorszerű folyosókon, s megjegyzi, ezt az eldugott útvonalat általában nem kedvelik, de ő annál szívesebben használja. Egy rejtékút, ahol szinte észrevétlenül lehet célhoz érni – így maradt meg bennem (példázatként) ez az apró epizód.

Dicsérem először is a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság elnökségének bölcs döntését, hogy egy szinte észrevétlenül – *észrevehetetlenül* –, ám annál hatékonyabban s annál fontosabb (és nagyon is látható) feladatokon dolgozó fiatal zenetörténészünket választották a plakett kitüntetettjének. S persze dicsérem – nagy örömmel és mindenekelőtt – a kitüntetettet is.

Biró Viola a Bartók-kutató számára emlékezetes, Brassó közeli Sepsiszentgyörgyről származik. Bár eleinte a zongoraművészi pálya vonzotta, a kolozsvári

„Gheorghe Dima” Zeneakadémián zenetudományi tanulmányokat folytatott. Ezt követően jelentkezett a budapesti Zeneakadémia zenetudományi MA-képzésére, majd ugyanitt a zenetudományi PhD-programot is elvégezte. Tanulmányaival párhuzamosan először Dalos Anna irányításával a Zenetudományi Intézet 20–21. Századi Magyar Zenei Archívumának különböző vállalkozásaiba kapcsolódott be, s fontos szerepet játszott a 20. századi zenetörténeti kutatás számára azóta széles körben nélkülözhetetlenné vált, sokat hivatkozott Koncertadatbázis internetes kereshető változatának megalapozásában. Ám éppen Dalos Anna ösztönzésére került végül – nagy szerencsénkre – a Bartók Archívumba. (Anna valami olyasmit mondott, amikor alkalmazását önzetlenül javasolta, hogy úgy látja, Viola egészen boldog lesz, ha Bartókkal foglalkozhat.) Utóbb igyekeztem szerényebb mértékben „vizszonozni” e nagyvonalúságot, többek között azzal, hogy Dalos Anna Violát vihette magával Amerikába a Dohnányi-hagyaték áttekintése céljából, amikor Kusz Veronika sajnos nem vállalkozhatott az utazásra, vagy amikor Berlász Melinda munkatársaként bekapcsolódott Lajtha László írásainak gondozásába, illetve amikor fölmerült, hogy a Ligeti-interjúk és -előadások gyűjteményes kiadásában Kerékfy Márton munkatársaként részt vehessen.

Számunkra – a Bartók Archívumban – döntő azonban az a sok nehéz és felelősségteljes feladat, amelyben fokozatosan mind nagyobb önállósággal tudott részt vállalni. Az első igazán nagy vállalkozás, amit rábízhattunk, a Bartók Béla Írásai sorozat 4. kötetének Révész Dorrit halálával (2008-ban) megszakadt szerkesztése volt. Bár Dorka halála előtt gondosan rám bízta a Lampert Vera közreadásában készült, szerkesztés alatt lévő kötet anyagát, úgy tűnik Viola megjelenésére volt szükség, hogy reálissá váljon a kötet újbóli munkába vétele, majd befejezése. Megérzés volt csupán, hogy Lampert Verát, akivel én magam olyan remekül tudtam együtt dolgozni több közös vállalkozásunkban is, Biró Viola hatékonyan segíthetné Amerikában. A megérzés bevált. Akkor az írárok közreadásának teljes revíziójára kerülhetett sor, és utólag mintaszerű mutató is készült Biró Viola munkájaként a sorozat két összetartozó kötetéhez. S ennek köszönhető, hogy az elmúlt években közösen szerkesztették a Bartók-összkiadás legújabb, igazán sok nehéz megoldandó feladatot kínáló kötetét, az énekhangra és zongorára írott népdalfeldolgozások teljes sorozatát. A műfaj – a töredékeket és kiadatlan műveket is figyelembe véve – Bartókot szinte egész életén végigkísérte. S ha a kórusok összegyűjtésével már egyszer váratlan oldaláról mutatkozhatott be az életmű, e népdalfeldolgozás-sorozatok ugyancsak bővelkednek a meglepetésekben. Annak köszönhetően, hogy köztük találhatók Bartók saját koncertjeinek is fontos számai, gyakran igen különféle variánsformák, koncertválogatások is fönmaradtak, amelyek azután a kiadásban megtalálták a maguk független helyét.

Ám e kiemelkedő jelentőségű, egyelőre papíron megjelenő hagyományos kiadványok mellett Biró Viola szerepe a Bartók Archívum két fontos internetes adatbázisának létrejöttében is meghatározó volt. Kerékfy Márton irányításával készítette el a Bartók-népdalforrások folyamatosan (az összkiadáskötetekkel párhuzamosan) bővülő adatbázisát, Lampert Vera máig alapvető jegyzékének kibővített, internetre alkalmazott, s újból ellenőrzött, korszerű változatát. Én

pedig lényegében rábízhattam a Bartók-írások első kiadásainak összegyűjtését és internetes hozzáférhetővé tételét biztosító adatbázis kidolgozását.

Míg szerepe mindezen munkákban segítő jellegű, mások koncepcióját követve, ahhoz hűségesen ragaszkodva tevékenykedik, Biró Viola hazulról hozott román nyelvtudásával és romániai szakmai kapcsolatai révén egy egész tudományterület, Bartók román népzenei munkája, illetve az ahhoz kapcsolódó kompozíciók vizsgálatában mára már eredeti látásmódú, önálló kutatóként is meghatározó szerepet játszik – ha maga ezt egyáltalán nem is lenne hajlandó elismerni. Kiemelkedően értékes doktori disszertációja ugyan nem dolgozta föl Bartók *teljes* román népzene-tudományi munkáját – hogy is tehetne volna? – ám kiváló alapozást jelent. Azóta is számos tanulmány, kiállítási terv fejleszti tovább módszeresen e fontos téma minél teljesebb körű feltárását. Egyik legújabb eredménye éppen az új összkiadás-kötetben kapott helyet Bartók kéziratban maradt, ám rendkívül izgalmas *Kilenc román népdal*ának rekonstruált közreadása formájában. Bár továbbra is számítunk önzetlen, szerény, de egyben mindig szigorú segítő asszisztenciájára, a plakett birtokosát biztatom, hogy mindig szakítson időt önálló kutatói vállalkozásainak megalósítására is.

Vikárius László

SZERZŐINK

Belinszky Anna a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Zenetudományi Tanszékének tudományos munkatársa, a Közép-európai Zenetörténeti Kutatócsoport tagja. 2023-ban szerzett PhD fokozatot, disszertációjában Johannes Brahms H-dúr zongoratrióját, a fiatalkori és a kései változat kontextusait vizsgálta. A Zenetudományi Tanszék oktatójaként főként 19. és 20. századi zenetörténeti tárgyakat oktat. Zenei ismeretterjesztő munkájának részeként rendszeresen készít műismertetőket, interjúkat különböző kulturális intézmények számára. Zenetörténeti tanulmányaival párhuzamosan az Eötvös Loránd Tudományegyetemen végzett pszichológusként.

Büky Virág 2002-ben szerzett zenetudományi diplomát a budapesti Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen *A vokális moresca Egy népszerű műfaj a 16. század végi Itáliában.* című szakdolgozatával. Doktori fokozatát 2021-ben nyerte el „*Kivételes tanítványa voltam*” – Bartók Béláné Pásztory Ditta, zongoraművész és művésztaár című értekezésével. 2000 óta dolgozik az HUN-REN BTK Zenetudományi Intézet Bartók Archívumában.

Orbán Jolán – a PTE BTK Modern Irodalomtörténeti és Irodalomelméleti Tanszékének egyetemi tanára. A kolozsvári Babes-Bolyai Tudományegyetem magyar-országi szakán végzett 1987-ben. Zürichben, Párizsban, Bostonban folytatott posztgraduális tanulmányokat (1988–1990). Richard Rorty meghívására a Virginiai Egyetemen (ACLS, 1994-1995), Jacques Derrida meghívására Párizsban az École des hautes études en sociales keretében (OTKA, 1995–1996), Wilhelm Vossenkuhl és Barbara Vinken meghívására (Eötvös Ösztöndíj, 1998, 1999, és DAAD Ösztöndíj, 2014) Münchenben a Ludwig Maximilian Universität Filozófia és Romanisztika Intézeteiben folytatott kutatásokat. Legismertebb publikációi: *Derrida írás-fordulata*. Pécs: Jelenkor, 1994; „Les mots hongrois de Derrida – Derrida magyar szavai”, *Jelenkor* 2005/10., 975–984.; „A performativitás kegyetlensége”. In: *A performansz határain*. Szerk. Di Blasio Barbara. Budapest: Kijárat Kiadó, 2014, 40–63.; „Eötvös-mestermű: A Három nővér mint az opera dekonstrukciója”. In: *Anton Pavlovics Csehov. Kultúrák és médiumok párbeszéde*. Szerk. Regéczi Ildikó. Debrecen: Debreceni Egyetemi Kiadó–Didakt Kiadó, 2021, 305–335.

Papp Ágnes zenetörténész és egyházzeneész, tudományos munkatárs a HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézetének Magyar Zenetörténeti Osztályán. A *Musicalia Danubiana* sorozatban megjelent *Codex Caioni saeculi XVII* faksimile és kritikai közreadás-köteteiért 1996-ban elnyerte a Román Akadémia Ciprian Porumbescu Díját. 2005 óta a budaörsi Leopold Mozart Zeneiskola zeneirodalom-tanára. 2006–2016 között részt vett a késő középkori, közép-európai zeneelméleti értekezések közreadását célzó „Traditio Iohannis Hollandrini” nemzetközi projektben. 2020-ban szerezte meg PhD fokozatát a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetemen. A középkori és kora újkori kottás liturgikus forrásokon és a tonáriusokon túl fő kutatási területei a 17. századi orgonatabulatúrák, a 16–17. századi magyar zenetörténet, a 17–19. századi katolikus énekeskönyvek és a kéziratos kántorkönyvek anyaga.

Vikárius László a Bartók Archívum (HUN-REN Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi Intézet) vezetője és a Somfai László által alapított Bartók Béla Zeneműveinek Kritikai Összkiadása sorozat főszerkesztője. Lampert Verával együtt adták közre a sorozat első megjelent kötetében a *Gyermekeknek* zongoradarab-sorozat kétféle – korai és revideált – változatát (2016). A Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem habilitált egyetemi tanára. Rendszeresen publikál a magyar mellett angol és német nyelven, valamint számos Bartók-kiállítás kurátora volt. Kommentált hasonmás-kiadásban jelentette meg Bartók operájának, *A kékszakállú herceg várának* legkorábbi szerzői kéziratát (2006); egyik legújabb munkájaként sajtó alá rendezte Bartók és Geyer Stefi levelezésének közreadását (2024).

Magyar ZENE

ZENETUDOMÁNYI FOLYÓIRAT

A 2024. ÉVI, LXII. ÉVFOLYAM TARTALOMJEGYZÉKE

ESSZÉ

DOLINSZKY MIKLÓS

Opus, darab, műfaj, modell

A zenei műalkotás identitásváltozásai és a Klasszikus halála

5

TANULMÁNY

BELINSZKY ANNA

„Egy egész töredékei”

Elisabeth von Herzogenberg Johannes Brahmsnak írt levelei

365

BRAUER-BENKE JÓZSEF

Egy jellegzetes magyar népi hangszerünk: a citera

183

BÜKY VIRÁG

„Azon a nyáron komponálta a Táncszvitet”

Bartók Béla és Pásztory Ditta házasságkötésének 100. évfordulójára

380

DORSCHER, ANDREAS

„Breughelland”: az utópia-disztópia ellentét meghaladása

68

FARKAS ZOLTÁN

Tizenkét opera keres egy szerzőt

A személyes stílus hiánya Eötvös Péter operatermésében

297

GILÁNYI GABRIELLA

A legkisebb is számít

Az Esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár Ms. I. 3c jelzetű antifonáljének újabb töredéke

14

GOMBOS LÁSZLÓ

A Hubay–Popper-vonósnégyes negyedszázada a főváros zeneéletében

121

GRABÓCZ MÁRTA

A *Now Miss!*-től az *Octet Plus*-ig

Egy Beckett által inspirált dramaturgia különböző megvalósításai

és zenei értelmezései Eötvös Péter műhelyében (öt kamaramű: 1972–2017) 245

KÖNYVES-TÓTH ZSUZSANNA

„Erinnerst du dich nicht?”

Mítosz és intertextualitás a *Die Tragödie des Teufels* és a *Paradise*

reloaded (Lilith) című operákban 311

KURTÁG GYÖRGY, IFJ.

50 éves az *Elektrokronika*

262

LAKI PÉTER

„Von Paris aus geht der Ruhm”

Képzletbeli színház és magánhangzó-kódolás Eötvös Péter

Korrespondenz című vonósnégyesében (1992) 283

LASKAI ANNA

Dohnányi Ernő a New York State Symphony Orchestra élén

139

MARX, WOLFGANG

Ligeti és a művészeti kutatás

79

MOLNÁR SZABOLCS

Eötvös Péter posztmodern kórusoperája, avagy a groteszk

intonációja a *Valuska* című zenés tragikomédiában 332

ORBÁN JOLÁN

Vendégbarátság, ellenségesség, vendégszeretetgyűlölet

Eötvös Péter: *Sleepless* (2021) 436

PAPP ÁGNES

Szabolcsi Bence és a Balassi-strófa dallamai

Eredet- és értelmezéskérdések egykor és ma 415

SCHREIBER, EWA

„Die Natur ist hier ...zu Musik geworden”

Ligeti György és a (zenei) természet 93

SZABÓ BALÁZS

Apollo és Diána – Szabolcsi Bence dalkiadványáról

159

THOMKA BEÁTA	
Szcenikus zenei képzelet	
<i>Krasznahorkai László regénye és Eötvös Péter Valuska című operalibrettója</i>	325
VIKÁRIUS LÁSZLÓ	
Bartók <i>Brácsaversenye</i> : az önkéntes száműzetés néma „hattyúdala”	395
WATZATKA ÁGNES	
Liszt Ferenc matinéhangversenyei a belvárosi plébánia szalonjában	33
ZIMMERMANN, HEIDY	
Beszámolók és sejtések Kylwiriáról	47
KÖZLEMÉNY	
KERÉKFI MÁRTON	
<i>A kékszakállú herceg vára</i> 1936-os operaházi felújításának egyetlen hangzó dokumentuma	107
LIPTÁK DÁNIEL	
„...talán eredetileg ellentmondó formaelvek kiegyenlítésével” <i>Szabolcsi Bence és Dincser Oszkár esete a kvintváltó pentaton dallamokkal</i>	213
RICHTER PÁL	
„Ha ló nincs, a szamár is jó” <i>Kodály Zoltán és a Nemzetközi Népzenei Tanács elnöki tisztsége (1961–1967)</i>	204
VÁRGEDŐ ANNA	
Illuminált invokáció <i>Istenidézés Kurtág György Alkohol című Pilinszky-dalában</i>	226
RECENZÍÓ	
CSOBÓ PÉTER GYÖRGY	
Közép-európai zenei történetek <i>A regionális identitás kérdései a magyar zenei történet-tudományban</i> <i>Zenei történetek Közép-Európából. Szerk. Péteri Lóránt–Fazekas Gergely–</i> <i>Vikárius László. Kronosz Kiadó, 2024</i>	233

KREGOR, JONATHAN

Liszt Ferenc *Grand Duója* és Franz Schubert *Fantasie*-ja két zongorára
Franz Liszt: Grand Duo and Franz Schuberts Grosse Fantasie, for two pianos.
Edited by Ágnes Sas, preface by Adrienne Kaczmarczyk. Budapest: Editio
Musica, 2022 (New Liszt Edition of the Complete Works, Series III, Volume 1) 354

VARGA LÁSZLÓ DÁVID

Monográfia a magyar protestáns liturgia újkori zenei emlékeiről
Ferenczi Ilona: A bölcsesség kezdete az Úr félelme. Magyar nyelvű antifónák
16–17. századi kéziratokban és nyomtatványokban, énekeskönyvekben
és graduálokban. Budapest: Bölcsészettudományi Kutatóközpont
Zenetudományi Intézet, 2021 350

Magyar
ZENE JOURNAL OF MUSICOLOGY
 CONTENTS (ABSTRACTS) OF VOLUME LXII, 2024

ESSAY

DOLINSZKY, MIKLÓS

Opus, Piece, Genre, Model

Identity Changes of the Musical Work, and the Death of the Classical Paradigm 13

ARTICLES

BELINSZKY, ANNA

'Scraps of the Whole'

Elisabeth von Herzogenberg's Letters to Johannes Brahms 379

BRAUER-BENKE, JÓZSEF

A typical Hungarian Folk Instrument: the Zither 203

BÜKY, VIRÁG

'That Summer He Composed the Dance Suite'

On the 100th Anniversary of Bartók's Marriage to Ditta Pásztor 394

DORSCHER, ANDREAS

'Breughelland': Subverting the Antinomy of Utopia and Dystopia 78

FARKAS, ZOLTÁN

Twelve Operas in Search of a Composer

The Lack of Personal Style in Peter Eötvös's Operatic Oeuvre 310

GILÁNYI, GABRIELLA

Every Little Helps

A New Fragment from the Antiphoner Ms. I. 3c (Esztergom, Cathedral Library) 32

GOMBOS, LÁSZLÓ

A Quarter of a Century of the Hubay–Popper String Quartet
 in the Musical Life of Budapest

138

GRABÓCZ, MÁRTA	
From <i>Now Miss!</i> to <i>Octet Plus</i> by Peter Eötvös	
<i>Different Realizations and Musical Interpretations of a Sound Piece</i>	
<i>after Beckett's Radio Play Embers (Five Pieces: 1972–2017)</i>	260
KÖNYVES-TÓTH, ZSUZSANNA	
'Erinnerst du dich nicht?'	
<i>Myths and Intertextuality in Die Tragödie des Teufels and Paradise</i>	
<i>reloaded (Lilith)</i>	324
KURTÁG, GYÖRGY JR.	
<i>Elektrochronicle is 50 Years Old</i>	282
LAKI, PÉTER	
'Von Paris aus geht der Ruhm'	
<i>Imaginary Theatre and Vowel Coding in Péter Eötvös's String Quartet</i>	
<i>Korrespondenz (1992)</i>	296
LASKAI, ANNA	
Ernst von Dohnányi as Director of the New York State	
Symphony Orchestra	158
MARX, WOLFGANG	
Ligeti and Artistic Research	92
MOLNÁR, SZABOLCS	
<i>Valuska: The Role of the Chorus and the Intonation of the Grotesque</i>	
<i>in Eötvös's Musical Tragicomedy</i>	349
ORBÁN, JOLÁN	
Hospitality, Hostility, Hostipitality	
<i>Péter Eötvös: Sleepless (2021)</i>	465
PAPP, ÁGNES	
Bence Szabolcsi and the Melodies of the Balassi Stanza	
<i>Issues of Origin and Interpretation, Past and Present</i>	435
SCHREIBER, EWA	
'Die Natur ist hier ...zu Musik geworden'	
<i>György Ligeti and (Musical) Nature</i>	106
SZABÓ, BALÁZS	
Apollo and Diána – Bence Szabolcsi's Editions of Old Hungarian Songs	182

THOMKA, BEÁTA	
Scenic musical imagination	
<i>László Krasznahorkai's Novel and his Libretto for the Opera Valuska</i>	
<i>by Péter Eötvös</i>	331
VIKÁRIUS, LÁSZLÓ	
Bartók's <i>Viola Concerto</i> : The Silent 'Swansong' of His Voluntary Exile	414
WATZATKA, ÁGNES	
The Matinee Concerts of Franz Liszt in the Salon of the Inner-City	
Presbytery	46
ZIMMERMANN, HEIDY	
Reports And Conjectures On Kylwiria	67
SHORT CONTRIBUTIONS	
KERÉKFY, MÁRTON	
A Unique Recording of Bartók's <i>Duke Bluebeard's Castle</i> from 1941	115
LIPTÁK, DÁNIEL	
'...Fusing into Unity Originally Contradictory Formal Principles'	
<i>A Debate between Bence Szabolcsi and Oszkár Dincsér on Fifth-shift</i>	
<i>Pentatonic Folk Songs (1940–1941)</i>	225
RICHTER, PÁL	
'If Lacks a Horse an Ass Will Do It'	
<i>Zoltán Kodály and the Presidency of International Folk Music Council</i>	212
VÁRGEDŐ, ANNA	
Illuminated Invocation	
<i>Summoning God in György Kurtág's Song Alcohol</i>	232

