

**H**a valamely jelentős tudós születésének kerek évfordulójához érkezik, tisztelői könyvvel is köszöntik őt. Az efféle kiadványok gyakran tevődnek össze olyan közleményekből, amelyek inkább szerzőik életéről adnak tájékoztatást, és csak mellékesen érintik az ünnepektől tevékenységét. Ezért is nehéz az ilyen kötetek méltatására vállalkozni. A Somfai László hetvenedik születésnapjára megjelent angol nyelvű könyv ritka kivétel. Alig akadnak benne olyan alkalmi közlemények, amelyek inkább tekinthetők önvallomásnak, mintsem szakszerű okfejtésnek. A vaskos kötet túlnyomó része lényegesen különbözik a „Festschrift” néven emlegetett gyűjteményektől. A harminckét szöveg túlnyomó többsége érdemi hozzájárulás a tudományhoz.

A tanulmányok sorrendje a bennük tárgyalt művek keletkezési időrendjét követi. A korai időszakról foglalkozó cikkek között található olyan eszmefuttatás, mely látszólag jelentéktelen részletkérdés fontosságát érzékelteti – *Jan LaRue* például azt mutatja ki, miként lehet a papír vízjeléből a keletkezés idejére következtetni –, de olyan vizsgálódás is, mely a történetírás legáltalánosabb kérdéseire vezet el. *Kiss Gábor* az órómai és gregorián ének viszonyának bonyolultságát hangsúlyozza, tekintélyes nemzetközi szakirodalom alapján. Nemcsak arra derít fényt, hogy a változékonyság (variability) és az egységesülés (standardization) egymáshoz kapcsolódva teremti a hagyományt, de arra is, hogy miközben „a zenei formulák kiterjedt használata egészében véve régies vonás”, „az időrend nem okvetlenül felel meg fejlődési szakaszoknak” (21-22.). Ha jól értem, e 11.–12. századi kéziratokra támaszkodó szakszerű vizsgálódásból olyan általános következtetés vonható le, mely szerint az időben korábbi nem szükségszerűen mindig a régiesebb.

Kivételes esetben meglehetősen rövid szöveg is elvezethet nagyon lényeges történeti meglátáshoz. *Dobszay László* egyszerre veszi figyelembe az ünnepektől érdeklődési körét és fogalmaz meg igen fontos következtetést a saját korszakának fölényes ismerete alapján. Tudván, hogy Somfait Bartók alkotói műhelye foglalkoztatja szenvedélyesen, fölteszi a kérdést: lehet-e valamit kide-

## Az alkotói folyamattól a hatástörténetig

László Vikárius and Vera Lampert (eds.)

ESSAYS IN HONOR  
OF LÁSZLÓ SOMFAI  
ON HIS 70TH BIRTHDAY:  
STUDIES IN THE SOURCES  
AND THE INTERPRETATION  
OF MUSIC

Lanham, Maryland–Toronto–Oxford:  
The Scarecrow Press, 2005. 526 oldal

riteni a középkori zenész műhelyéről? Válaszát olyan dallamokra korlátozza, melyek nem túlzottan nagy területről ismertek, és következtetése szerint „a dialektusok közötti különbség részben a kor emberei titkos tudásának a részét” alkotta (49.).

Az ünnepektől más érdeklődési köre, az előadói gyakorlat is szerepel a korai évszázadokra vonatkozó közleményekben. *David Fallows* a középkori zene előadásában az 1960-as években nagy hatásúvá lett Michael Morrow és Thomas Binkley ellentétes felfogását jellemzi, s arra az eredményre jut, hogy olyan megközelítésmódokat képviseltek, amelyek „majdnem minden zenélésre” érvényesek (52.): egyiküket a zene függőleges vetülete, a pontosság, másikukat a vízszintes vetület, a folyamatszerűség kibontakoztatása vonzotta. Noha a *Musica Reservata* s a *Studio der frühen Musik* játéka csak fölvételről ismerem, talán nem szerénytelenség megjegyezni, hogy élete végén Binkley alkalmi beszélgetésekkor Toscanini s Furtwängler vezénylési módját állította szembe némileg hasonló szellemben.

Mi a viszony kottakép és előadói gyakorlat között? Erre a kérdésre keres választ *Dombokos Zsuzsanna* Palestrina *Missa Papae Marcelli* néven ismert művének példáján. A 19. szá-

zadi német, francia s olasz kiadásokat szembebesíti a Cappella Sistina előadói örökségével. A dinamikát és a tempót állítva a figyelem központjába, azt igyekszik megvilágítani, mennyiben lehet a kiadásokból arra következtetni, hogyan énekelhették Palestrinát a 19. században, mennyire érezhettek távol magukat az akkori olasz kórusok a három századdal korábbi stílustól. Megállapítása szerint a „Werktreue” eszményét előre vetítő német kiadások érdeme, hogy semmit nem adtak hozzá az eredeti kiadásokhoz, ám e korai források „csupán Palestrina zenéjének csontvázát őrizték meg” (70.). Legföljebb a Cappella Sistinában létezhetett folyamatos előadói hagyomány.

Sokkal bővebb anyag alapján mérlegelheti *Dorothy Fabian* J. S. Bach szólóhegedűre írt műveinek előadását. Írott források s ötvennél több kiadás mellett negyvennél is több teljes hangfelvételt hivatkozik, amidőn az értelmezés és befogadás történetét vázolja. *Bach Performance Practice, 1945-1975* (Aldershot, Hampshire: Ashgate, 2003) [a kötetről a *Muzsika* 2005 augusztusában közölt recenziót – a szerk.] című könyvével ellentétben, ezúttal nem korlátozza kitékintését néhány évtizedre. Cáfolja azt a hiedelmet, mely szerint a tempó alapvetően megváltozott az idők folyamán, de egyet ért azokkal, akik a hangfelvétel hatásával hozzák összefüggésbe a vibrato gyakori használatát, s a portamentóhoz való folyamodást egyértelműen a romantika örökségével magyarázzák. A távolabbi múltban számol nemzeti hagyományokkal, és végeredményben a táncjátékok előadásában mutatja ki a legfeltűnőbb eltéréseket, valamint a barokk vonó használatának jelentőségét.

A táncok 18. századi utóéletéhez kapcsolódik *Eva Badura-Skoda* eszmefuttatása a si-

ciliano jellegű tételekről. Ismeretes, hogy a 17. században a táncművek élén ritkán található tempójelzés, a siciliano jellegű zene viszont inkább igényelt ilyen eligazítást. Már J. S. Bach írt gyorsabb s lassabb siciliano áriákat, Joseph Haydn életművében pedig egyaránt akad Presto és Adagio feliratú siciliano tétel. A róluk szóló tanulmány az első azoknak sorában, amelyek közvetlenül kapcsolódnak Somfai eredményeihez. Közülük James Websteré „A »klasszikus« vonósnegyes ideológiájának bírálata” címet viseli, s vitába száll azokkal, akik „»cél« felé haladó »evolúció«-nak” feleltetik meg Haydn pályafutását (139.). Az op. 9-es hat vonósnegyes szolgál példaként annak bizonyítására, hogy amit számos szerző fogyatékosként könyvelt el, az messzemenően árnyalt szerkezeti megoldás, sőt lelemény.

A 18. századi zenére vonatkozó tanulmányok közül a legtöbb W. A. Mozart műveiről szól, és szerencsésen kapcsolódik egymáshoz. Két szerző is abban a kedvező helyzetben van, hogy saját előadói gyakorlatából vonhat le tanulságokat. „A hangszerek nem pusztán eszközök; éppúgy lehetnek kalauzok (guides)” – így szól *Malcolm Bilson* föltevése (190.). Még Beethoven és Schubert sem jelölte rendszeresen a pedálozást, nem beszélve Mozarról, akinek egyes műveinél Bilson meggyőző javaslatokat tesz, hangsúlyozván, hogy ő maga az idők folyamán egyre kevesebbet folyamodott a pedál használatához, érvényt szerezve annak az igazságnak, hogy Mozart korának bécsi hangszerei gazdagok felhangokban. *Komlós Katalin* tanulmányán is érződik a gyakorlati zenész tapasztalatának hatása. Mozart billentyűs hangszeres kamarazenéjéről készített áttekintése a nyolcéves szerző ad libitum hegedűkíséretes szonátáitól a K. 564-es G-dúr trióig terjed. Minden alkotást más szerzőknek a műfajhoz tartozó alkotásaihoz mér, s különösen kiemeli azt a folyamatot, melynek során a hegedű kísérelhangszerből a párbeszéd egyenrangú résztvevőjévé válik. *Jürgen Hunkemöller* részben ugyanezeket a műveket vizsgálja, de más szempontból. Abból kiindulva, hogy a 18. század végén az egyes műfajokkal szemben támasztott igényeket fokozatosan az eredetiség és a lángelme esz-

ménye szorította ki mint értékelési szempont, az úgynevezett mannheimi szonátákra szűkíti a vizsgálódását, és azt igazolja, hogy az 1770-es évek második felében a Johann Andreas Stein által tökéletesített fortepiano tette lehetővé a zeneszerző számára, hogy új hegedűstílust teremtsen. Gondolatmenetének végpontja mindazonáltal szinte visszaül Webster érvelésére. A K. 547-es alkotás – *Eine kleine Klavier-sonate – für Anfänger* mint *einer Violin* – mintegy visszatérést jelez a kezdetekhez. Mi több, a K. 481-es szonátáról s két variációsorozatról (K. 359 és 360) ezt állapítja meg az elemző: „a művek nem illeszkednek simán az evolúció egyenes vonalához” (215.).

**H**a az olvasó ismeri Somfai munkásságát, nem lepődik meg azon, hogy a kötetben viszonylag kevés szó esik a 19. századról, bár figyelmet érdemel Bathia Churgin elemzése arról, Beethoven milyen sokféleképpen alakította át op. 132-es vonósnegyesének második tételében igen korai, 1793-94 körül keletkezett (WoO 81 jelzésű) Allemande-ját. Érthető módon a legtöbb szerző úgy döntött, hogy Bartók munkásságáról írt szöveggel tiszteleg e zeneszerző egyik legkiválóbb méltatója előtt. A nem szakmabeli talán kicsit sajnálhatja, hogy a kortársakra kevés figyelem terelődik, de részben kárpótolhatja őt Dalos Anna tanulmánya, aki Kodály Concertójában a műfaj barokk hagyományának megidézését példás következetességgel, korábbi értelmezésekkel bátran vitatkozva mutatja ki, s közben a J. S. Bach Máté-passiójából vett idézetre is fényt derít. Külön kérdés, mennyiben tételezhető fel, hogy Kodály ösztönzést keresett Wölfflin művészettörténeti munkáiban. Az értekező teljes joggal tételezi föl, hogy 1939 körül a zeneszerző politikai indíttatásból igyekezett szembeállítani a latin művészetet a germánnal, de talán már másik tanulmányra tartozik annak tisztázása, miként értelmezhető Kodálynak a zene magyar jellegéről kialakított elképzelése az utókor távlatából, amely a 2. világháború előtti helyzetet már a történelemnek egy szakaszaként láthatja.

Kevésbé meggyőző *Móricz Klára* cikke Schönbergéről, melyben egyfelől kissé túlzot-

tan nyilvánvaló összehasonlítások találhatók – például a *Salome* és az *Erwartung* csúcspontja között –, másrészt olyan párhuzamok, amelyek bővebb kifejtést igényelnének – például Schönberg expresszionizmusa és az elvonatkoztatásnak Worringer által a képzőművészetre alkalmazott fogalma vagy „az ész trónfosztása” között, mely utóbbi Lukács marxista korszakának alighanem leginkább torzító jelszava volt.

Nem vitás, hogy a kötet lényegesen gyarapítja a Bartók műveit tárgyaló szakirodalmat. A készülő kritikai kiadás szempontjából különös jelentősége van *Lampert Vera* dolgozatának, mely a *Nyolc magyar népdal* forrásait s változatait veszi sorra. *Waldbauer Iván* is a kéziratok alapos tanulmányozására támaszkodik. A keletkezés történetéből kiindulva nyújtja az op. 20 szerkezeti elemzését: föltevése szerint Bartók hét darab elkészítése után ismerte föl a közöttük létező két harmóniai összefüggést, és ennek alapján írta meg a befejező részt. A kifejtés meggyőző, legfőképpen az lehet kérdés, valóban „Bartók gondolatainak a folyamatát rekonstruálja”-e a szerző (442.). Módszertanilag kissé vitathatóbbnak látszik *Grabócz Márta* jeltudományi (szemiotikai) ösztönzésű értelmezése a *Zene Adagio* tételéről. A „tiszta szerkezeti” és „a kifejező tartalomra vonatkozó elemzés szintézisére” törekszik (445.). Az op. 10 és az op. 12 első darabjával hozza párhuzamba a *Zene* harmadik tételét. A hídformára való utalás jól ismert hagyományra tekint vissza. Inkább kérdéses lehet, nem érzékelhető-e túlzott általánosítás abban, ahogyan az értelmező „természet” és „hős” kettősségre vezet vissza a szóba hozott alkotásokat, és „az irodalmi szemiotika (narratológia) Propp, Greimas, Ricoeur és mások óta” ismert eredményeire, valamint lábjegyzetben Eero Tarasti szemiotikájára hivatkozik (445, 458.). Fönnállhat a veszély, hogy elmosódnak a szerkezeti különbségek Bartók egyes alkotásai között, s azt is meg lehet jegyezni, hogy Ricoeur hermeneutikája és Propp meseire vonatkozó alaktani vizsgálódása között csak rendkívüli elvonatkoztatással kereshető közös nevező. Magától értetődik, hogy az irodalmárnak őrizkednie kell attól, hogy át lépje saját illetékességének határait. Lehet,

hogy tévedek, amidőn az elemzőnél nagyobb különbséget hallok az Adagio Lehel György és Reiner Frigyes vezényelte főlvetelle között, de az említett narratológiai felfogások közötti alapvető különbségek megállapításakor talán lehet igazam.

Az előadástörténeti fejtegetések közül *Laki Péteré* maradéktalanul sikeres. A (2.) *hegedűverseny* Székely Zoltántól származó tolmácsolása után Gil Shaham 1999-ben készített főlvetelét ítéli a legjobbnak. Tapintatosan elhallgatja, hogy az 1977-ben tartott hangversenyen – ha nem csalt a fülem – a zenekar teljesítménye elmaradt a Concertgebouw együttesétől. Említi, hogy Shaham egyik, 2002-ben általa hallott tolmácsolása kevésbé tetszett neki a hangfelvételnél. Érdekes volna tudni, mennyiben okozhatta az eltérést, hogy ezúttal nem Boulez vezényelt. Csak sajnálni lehet, hogy Laki nem fejtette ki bővebben éleslátó célzását Mengelberg és Furtwängler megközelítésének különbözőségére, vagy arra, hogy a mű hagyományától idegen előadás a fordításhoz hasonló.

Bartók életművének két kiváló szakértője az írott értelmezések alapján készített hástörténeti vizsgálatot. *Vikárius László* a korai időszakot mérlegeli, mikor egyesek a bi- vagy politonalitással hoztak összefüggésbe némely alkotást, például az *Első bagatell*t, megjegyezvén, hogy későbbi éveiben a zeneszerzőt idegesítette, ha divattal kapcsolták össze e művét. *Kárpáti János* a közelebbi múlt amerikai értelmezéseit veszi szemügyre. Teljes joggal bírálja Elliott Antokoletz *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music* (Berkeley, CA: University of California Press, 1984) című könyvét, amelyben a 4. vonósnyegyes négy hangból álló szimmetrikus szerkezeteiről lehet olvasni. „Bartók azonban valódi hangközökben és nem elvont sejtszerkezetekben gondolkodott” – állítja Kárpáti (355.). Noha ezt az érvt az amerikai tudós elháríthatná, arra hivatkozván, hogy a művek hatása elsődleges az alkotói szándékhoz képest, már a megbírált könyvben is érzékelhető, hogy Antokoletz a hangmagasság szerveződésének kis terjedelmű egységeit a nagyobb egységeknek, az egyes művek saját fölépítésének a rovására állítja előtérbe, és

nem sok mondanivalója van olyan összetevőkről, mint ritmus vagy hangszín, a *Musical Symbolism in the Operas of Debussy and Bartók: Trauma, Gender, and the Unconscious* (Oxford: Oxford University Press, 2004) című újabb könyvében pedig megismétli a sejtekre vonatkozó tételét, miközben olyan képet rajzol a korai 20. század szellemi életéről, amely a magyar történelem nem elég alapos ismeretére vall.

Mennyiben érezhető e kötetben annak a jórészt Észak-Amerikában egyre erősödő iránynak a hatása, mely a zenetörténetet a művelődéstudomány (cultural studies) hatása alá vonja? Somfai László tevékenységének szellemével összhangban, még abban a három tanulmányban is viszonylag kevésbé, amelyek a zenei alkotások nyelvi vonatkozásait érintik. *Elaine Sisman* „az Isten hangját” vizsgálja *A teremtésben*. Tekintettel arra, hogy hivatkozik a *King James Bible* néven ismert fordításra s *Az elveszett Paradicsomra*, kissé meglepő, hogy nem foglalkozik érdemben az angol s német szöveg viszonyával, hiszen az említett angol nyelvű források hatása csak erősen korlátozottan érvényesül a német változatban. A korábbi szakirodalom állítása, mely szerint „Haydn mindkét szöveget megzenésítette, egyforma figyelmet szentelve a két nyelvnek” (H. C. Robbins Landon – David Wyn Jones: *Haydn: His Life and Music*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1988, 316.), fölveti a kérdést, mennyire tudott a zeneszerző angolul. E kérdést Sisman inkább megkerüli, mint megválaszolja. A nyelvi megfogalmazásnak lényegesen korlátozottabb szerepével foglalkozik *Papp Márta*, ám ő sokkal komolyabban mérlegel: Muszorgszkij tempójelzéseinek elemzésével a nemzeti zene mibenlétének kérdését érinti, kimutatván, hogy az orosz nyelvű megjelölések rugalmas tempót sugallnak és sajátos énekstílusra vonatkoznak.

*László Ferenc* „Bartók és dalszövegei” című okfejtésének egyik erénye, hogy kapcsolatot látat a *Liebeslieder* és a *Cantata profana* között. Való igaz, hogy a korai sorozat szövegeit Bartók a dalfűzer kialakítása érdekében változtatta meg – olykor a nyelvtani helyesség rovására. Azt is joggal sejteti az elemző, hogy a zenei szempont keresztelte a költői

hatást: a változtatások csorbították Lenau s Goethe nyelvét. Sőt az sem vonható kétségbe, hogy Bartók a magyar nyelv természetével került szembe Pósa Lajos nyelvhasználatának megváltoztatásakor. László Ferenc indokoltan teszi szóvá, hogy Bartók Ady szövegein is változtatott: *Az őszi láрма* harmadik sorában a „valaki” szót „valami”-re cserélte ki. Az értekező a *Magyar Zenében* közölt magyar szövege (XLII. évfolyam, 3–4. szám. 2004. október, 414–428.) szerint így minősítette a módosítást: „Aligha lehet ezt a változtatást szándékoská kimagyarázni! Tollhiba.” A kötetben olvasható angol változathoz sejtethető, hogy a fordító enyhítette ezt a kijelentést. Teljesen indokoltan, mert a szándékoság eldönthetetlen, a hatás viszont nem tagadható: a vers jelentése megváltozott, jelentékenyen torzult. A nagy zeneszerző nem okvetlenül értő olvasó. Bartókot kevésbé érdekelte az irodalom. Kerényi Károly véleményét, mely szerint a *Cantata* szövegének „mint költeménynek is önálló értéke van”, az irodalmárok nem fogadták el. Kicsit félrevezető azt hangoztatni, hogy „a librettót napjainkban is világszerte olvassák és magyarázzák” (375.). Ez az alkotás is az olyan remekművek sorába tartozik, melyek szövege a zene miatt érdemel megkülönböztetett figyelmet.

A kötet tanulmányainak többségét nem angolul írták. A fordítások jól olvasható szövegek, a szakszerűséghez nem férhet kétség, vitatkozni legfőljebb egy-két részleten lehetne – például nem nyilvánvaló, miért „interpretation” a megfelelője annak, amit a Hermann Danuser jellemzése szerint „valamely mű »eszményi« előadásának a föltételeit” kereső (114.) Adorno a „Reproduktion” szóval jelölt. A fordítás legtöbbször a két szerkesztő áldozatos munkáját dicséri, mint ahogyan az ünnepelt munkáinak a kötetet záró jegyzéke is nekik köszönhető. *Lampert Verának* és *Vikárius Lászlónak* olyan könyvet sikerült összeállítaniuk, mely tökéletes összhangban van Somfai László tevékenységének szellemével, s egyúttal kiemelkedően jelentős szellemi teljesítmény.

SZEGEDY-MASZÁK MIHÁLY