

PAPP GÉZA:

A LISZT-RAPSZÓDIÁK FORRÁSAIHOZ

A Liszt Ferenc Társaság centenáriuma

Azóta, hogy Major Ervin 1929-ben először vetette föl a Liszt-művek magyar témáinak forrásaira vonatkozó kutatások szükségességét, lassan bár, de egyre gyarapodtak az adalékok a rapszodiákhoz is. Előre látható volt: akár megközelítően „teljes és végleges” eredményt csak a korabeli magyar zene dokumentumainak feltárása és módszeres vizsgálata hozhat. Ennek feltételei azonban a mai napig sem valósultak meg, így a kutatók — mondhatni — csupán a véletlenre hagyatkozva juthattak újabb és újabb felfedezésekhez. Mielőtt nekifognánk az előttünk álló kérdések felvázolásához, célszerűnek látszik egy kis számvetés: melyek azok a témák, amelyeknek eredetét érdemes elődeinknek már sikerült kideríteniük? Az alábbiakban csak a zongorára írt magyar rapszodiák végleges sorozatának és kiegészítésként az azt előkészítő Magyar Dallok — Magyar rhapsodiák című ciklusnak darabjairól lesz szó.¹

Major Ervin első tanulmányában² viszonylag szerény, bár alapvető eredményekről tudott beszámolni. Szinte végérvényesen tisztázta az I., V., VIII., X. és XIX. rapszódia forrásait, másokét (VI., VII., IX. — korábban: Pesti karnevál —, XII., XIII., és XIV.) csak részben.³ (Megjegyzendő: a XV. rapszodiának, vagyis a Rákóczi-indulóknak tárgyalását a szerző szándékosan nem illesztette a dolgozat keretébe.) A II. rapszodiát illetően végső döntésre nem kerülhetett ugyan sor, de témáinak eredetéről ma sem tudunk az itt leírtaknál lényegesen többet. Saját bevallása szerint öt rapszodiának (III., IV., XI., XVI. és XVII.) nem találta meg a forrásait. Az utóbbi kettőt azonban — hozzájuk számítva a Major által itt nem említett XVIII. rapszodiát — mint Liszt kétséget kizáróan eredeti alkotásait már eleve ki kell emelnünk a sorból.

A következő nagy lépést Gárdonyi Zoltán tette meg 1931-ben megjelentetett doktori disszertációjában.⁴ Vizsgálódásainak körébe belevonta a 21 számból álló első sorozatot és a Pesti karnevált is. Nem szólva most Liszt egyéb magyar tematikájú műveiről, kiemelkedőnek kell tartanunk, hogy alaposabban foglalkozott a II. rapszódia keletkezésének kérdésével; felhívta a figyelmet az ún. Nagy potpourriban⁵ szereplő dallamokra, s ami a leglényegesebbek közé tartozik, Liszt vázlatkönyvének ismeretében megjelölte azokat a rövidebb-hosszabb motívumokat, témákat, amelyek föltehetően hallás után kerültek lejegyzésre.⁶ Emellett számba vett konkrét adatokat, korabeli tudósításokat arra vonatkozóan, hogy Liszt hol és mikor hallhatott cigányzenét, népies műdalt stb.⁷ Sajnos, eltekintett a dallamforrások pontos megnevezésétől; velük pedig — saját kutatásai alapján — kiegészíthette volna Major korábbi adatait. Közéletüket későbbre tervezte.⁸ Gárdonyi elsőnek tett kísérletet a rapszodiatémák stílisis csoportosítására, s a csoportokon belüli árnyalatok megfogalmazására, elválasztva a magyar (magyaros) jellegűeket az inkább idegen zenei nyelvezet képviselő dallamoktól.⁹ Nem kevésbé jelentősek, sőt nagyon is lényegesek egy egész fejezetet kitevő elemzései: hogyan alakította át Liszt a felhasznált témákat — elsősorban a rapszodiák témáit (tényleges vagy föltételezett mintáit) — dallami, ritmikai, metrikai, harmóniai szempontból; mi jellemzi ékesítési technikáját, az előadásra vonatkozó utalásait, formaalakítását, hangnemkezelését.¹⁰

A továbbiakban a két zenetörténész ez irányú kutatásai párhuzamosan folytak. Noha Gárdonyi az 1936-os Liszt-évfordulóra — Kodály biztatására — elkészítette dolgozatát Magyar melódiák Liszt műveiben címmel, mégis Major azonos tematikájú írása¹¹ jelent meg az Ethnographia hasábjain, majd egy évvel később különnyomatként a Kodály által szerkesztett Magyar zenei dolgozatok sorozatában (4—5. szám). Így Gárdonyi kutatási eredményeinek akkori közzététele tárgytalanná vált.¹²

Majornak a Liszt-rapszódiaik témáira vonatkozó további megállapításait a következőkben lehet összefoglalni. Az első sorozathoz új adalék a II. füzet 7. számának harmadik [c] témáját, a III/9. első négy [a—d], a IV/10. (Rákóczi-nóta), a VII/14. [b], a VIII/15. [b, d és e], a X/17. [b] és a Pesti karnevál két témáját [b és d] érintő forrásutalás. Ezeknek egy része természetesen a véglegesnek tekintett verzió (Magyar rapszódiaik — Rhapsodies Hongroises) megfelelő témáira szintén vonatkozik.¹³ Külön nem foglalkozott annak az utolsó négy füzetnek (18—21. sz.) az anyagával, amelyeket a Liszt-kutatók mindeddig úgy tartottak számon, hogy a szerző életében nem jelentek meg nyomtatásban.¹⁴ A II. rapszodiához közölt újabb érdekes adalékokon kívül Major még a XII. [a, e] témáinak forrásaira mutatott rá, de saját korábbi és Gárdonyi 1931-ben közölt információit is számos helyen kiegészítette.

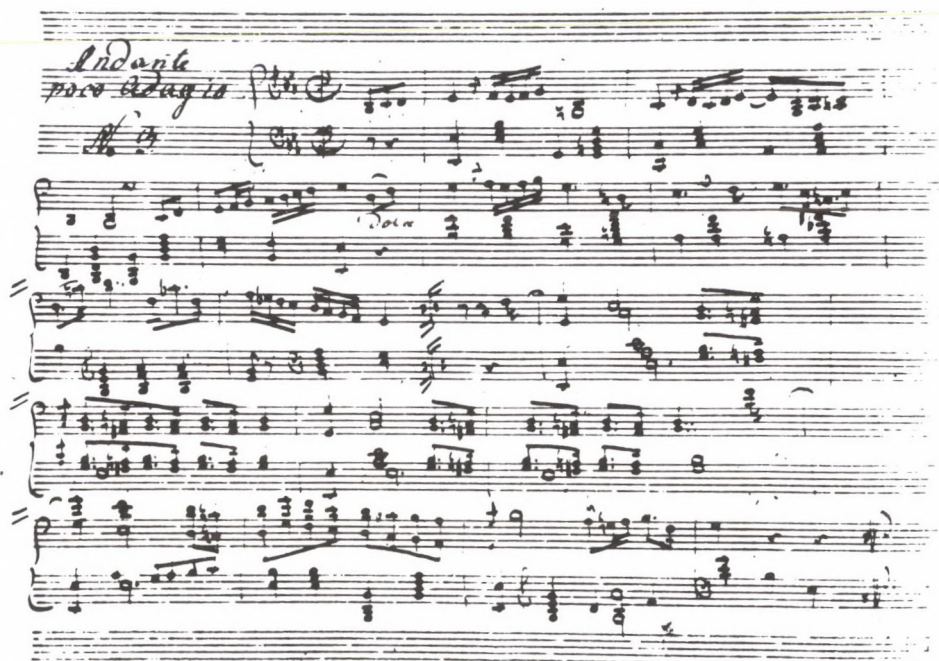
Mindezek után Gárdonyi csak jóval később, 1978-ban vállalkozott a rapszodiákra vonatkozó ismeretek összefoglalására és kiegészítésére.¹⁵ Ami a minket is érdeklő forrásokat illeti, természetesen tartjuk, hogy a Paralipomena (= pótlások) — tekintettel a nemzetközi érdekű idegen nyelvi közlésre — általában mellőzi a témák előfordulásának pontos helyét, csak utal az említett korábbi három fontos szakcikkre. Ez annál is inkább indokolt, mert egészen új megállapítást a Magyar rapszódiaik forrásairól alig találunk a kottapéldákkal is illusztrált dolgozatban. (Legfőbb értékét nem is ebben kell keresnünk!) Kiemelésre érdemes adalék voltaképpen csak egy van, a IV. rapszódia (első megfogalmazásban a korai sorozat 7. száma) második, Csermák Antalnak tulajdonított témájára vonatkozó.¹⁶ A Magyar Dalokban egyetlen terjedelmesebb darab a III. füzetben megjelent 9. szám, amelynek átdolgozását Liszt — úgy látszik — nem tartotta érdemesnek. Az utolsó [e] téma eredetére ugyancsak Gárdonyi mutatott rá először.¹⁷ Egyúttal helyesbítette Majornak a harmadik [c] témára vonatkozó korábbi téves megállapítását.¹⁸

Itt találok helyénvalónak, hogy Gárdonyi Zoltánnak egy régebbi (1931) információjához megjegyzést fűzzek. A már említett Nagy potpourrirol van szó, amely az egyik rapszódia téma egyetlen korai előfordulásaként jött számításba.¹⁹ A kézirat 15. lapján kezdődő darab mind dallamában, mind pedig harmonizálásában teljesen azonosítható a VI. rapszódia utolsó témájának korai megfogalmazásával. Így fölmerül a kérdés: vajon nem magának Lisztnek egészen ki nem dolgozott átírata-e az „egyveleg”, amelynek több szerzőtől származó anyaga távoli rokonának, Liszt Jánosnak tulajdonából került hozzá. Ennek részletes vizsgálata külön tanulmányt igényel.

Gárdonyi összefoglaló munkája óta — a verbunkosra vonatkozó forráskutatásaim során — újabb adatokhoz jutottam. Korábban a III. rapszódia témáinak eredetére hívtam fel a figyelmet,²⁰ a következőkben pedig a IV. rapszódia első témájának mindeddig ismeretlen forrását mutatom be.

Aki közelebbről szemügyre veszi a rapszódia témák származását, láthatja, hogy aránylag kevés azoknak a műveknek a száma, amelyeket Liszt bizonyíthatóan közvetlenül használt. Ilyen például Egressy Béni Lisztnek ajánlott Fogadj Isten csárdása — a X. rapszódia első megfogalmazásának közvetlen előzménye —, és a XIX. rapszodiához alapul vett Elegáns csárdások két füzete Ábrányi Kornéltól.²¹ A dallamok nagyobb részéről azonban éppen csak az állapítható meg, hogy ismeretesek a korabeli kottás nyomtatványokból vagy kéziratokból. Ezeknek a forrásoknak a datálása sem előzi meg minden esetben az átíratok keletkezési idejét. (Az utóbbira jellegzetes példa a VI. rapszódia második [b] témája; első változata 1840-ben jelent meg nyomtatásban, de legkorábbi forrása csak 1843-ból mutatható ki.²² Amellett a kéziratok alakban fennmaradt zenei anyag kormeghatározása mindig kérdéses.²³ Hogy Lisztnek több száz, magyar tánczenét tartalmazó kotta — közöttük sok kéz-

irat — állott rendelkezésére, az régóta ismeretes.²⁴ Sajnálatosan az egykor birtokában lévő hatalmas anyag későbbi sorsáról semmi értesülésünk nincs; a hazai és külföldi közgyűjteményekben őrzött kottákon mindeddig nem sikerült olyan jelet fölfedezni, amely liszti hagyatékra utalna.²⁵ Ennek ellenére nem reménytelen egyes esetekben Liszt közvetlen mintáinak a kimutatása. Ezt már Major is megkísérelte.²⁶ Feltűnő azonban, hogy jegyzékéből hiányzik a Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből nevezetes sorozata, amely három esetben forrása lehetett Lisztnek.²⁷ A zeneszerző eljárásához — hogyan alakította át az előtte álló tételt, esetleg mit hagyott meg változatlanul — érdekes, sőt értékes tanulsággul szolgál az Ungarischer Romanzero sorozat, melyet ugyan nem fejezett be, de torzó formájában is rokonítható a rapszodiákkal.²⁸ Ritka alkalom biztos talajon szembesíteni a művet a mintával, az előzménnyel. Ami az utóbbit illeti, ismét a Veszprém megyei nóták darabjait foghatjuk vallatóra a legsikeresebben.²⁹ Külsőségeiben is a legfeltűnőbb, hogy Liszt megtartotta a közvetlen forrás hangnemét (előjegyzését), ahol pedig eltért tőle, jelezte az eredeti hangnemet.³⁰ Ugyanígy járt el Liszt más forrás esetében is; l. a Makói csárdásnak, Mátray Gábor és Lóczy János egy-egy közlésének átíratát,³¹ a rapszódiasorozatokban pedig azokat, amelyeket Liszt közvetlen forrásaiként már említettünk. A mintához való ilyen értelmű ragaszkodást tényként kell elfogadnunk, ésszerű magyarázatát nem tudjuk adni. De vajon kimutatható-e Lisztnek ez a szokása azoknak a feldolgozásoknak az esetében is, amelyek — mai ismereteink szerint — csak kéziratos forrásokra vezethetők vissza? Pontosan így van ez mindkét ciklus néhány darabjában.³² A sort ma már ki lehet egészíteni egy újabb adattal: a



A keszthelyi Helikon Könyvtár 2495 jelzetű kéziratának 3v. lapja

IV. rapszódia első témája ugyanis megvan egy kéziratos gyűjteményben, amelyre eddig senki sem figyelt föl. Mivel ennek a verbunkos táncokat tartalmazó kéziratnak anyaga összefügg az előzőekben már említett témák egyikével-másikával, indokoltnak tartom ismertetését.

A keszthelyi Helikon Könyvtár 2495 jelzetű, Fortepiano-ra alkalmaztatott Magyar Tánctzok címet viselő kottás kézírata hét táncdarabot tartalmaz. A címlap alján jobboldalt, a legalsó vonalrendszer fölött, az egykori tulajdonos neve olvasható: Gr. Leo F. Nyilvánvaló, hogy Festetics grófról van szó, a magyar zeneéletben tevékeny szerepet játszó zeneszerző főúrról, „aki a fiatal, virtuóz Liszt leglelkesebb csodálói közé tartozott.”³³ Liszt neki ajánlotta a III. és XIII. magyar rapszodiát. Érdekes, a füzet öt darabját megtaláljuk a könyvtár 2062 jelzetű táncgyűjteményében is.³⁴ A kétféle közlés összevetéséből kiderül, hogy kéziratunk — szinte bizonyosra vehetjük — forrása volt ez utóbbi második részének, amely külön címet is kapott: Fehér Vármegyében Közönségesen Kedvelt Magyar Tánctzok 1823. Az is megállapítható, hogy az első rész 15. darabját viszont nem innen vette át az ismeretlen másoló; kísérete ugyanis — valamint néhány ütemben a jobb kéz szólama — egyszerűbb, mint kéziratunk 7. számában. A tánctételek közül kettő (3. és 6. sz.) más forrásból eddig nem került elő. Liszt átíratái közül négynek találjuk a nyomát: az 1. és 5. sz. a Magyar Dallok sorozatában jelent meg (III, 9. —[e], ill. [b] téma), a 3. sz. a Magyar Dalokban (II, 7.) és a IV. rapszodiában mint első téma, a 7. sz. pedig a már említett befejezetlen kéziratból, az Ungarischer Romanzeróból ismeretes.³⁵ Bármennyire is csábító volna kijelenteni, hogy ez a kézirat közvetlen forrása lehetett Lisztnek, nem tehetjük, mert semmi elfogadható, kétségtelen bizonyíték nincs rá. Mellette szól, hogy Liszt mind a négy témát kéziratunkéval azonos hangnemben használta föl, és az, hogy a IV. rapszódia kezdő témáját máshonnan nem ismerjük. Ellene, hogy az 5. és 7., Biharinak tulajdonított táncdarab néhány hangban eltér a Liszt-közölte formától, továbbá: az utóbbinak közvetlen forrása — mint ki lehetett mutatni — a Veszprém megyei nóták volt. Egyébként mindkettő számos más forrásból is előkerült.³⁶ A 2495 jelzetű kézíratra jellemző, hogy egyik darabnak sem nevezi meg a szerzőjét. Ezért is merem megkockáztatni a föltevést: a 3. szám (Andante poco Adagio) Csermák műve, miként a IV. rapszódia másik két témája is Csermák-kompozíciókon alapszik.³⁷ Áttekintésül álljon itt a két kéziratnak és Liszt két ciklusának összefüggéseit mutató táblázat.

2495	2062	MD	RH
1. Poco Allegro Trio	= (II) 4. Poco Allegro Frissen	III, 9 [e]	—
2. Moderato	= (II) 7. Moderato	—	—
3. Andante poco Adagio	—	II, 7 [a] Andante cantabile (quasi Adagio)	IV [a] Quasi Adagio altieramente
4. Adagio	= (II) 8.	—	—
5. Presto	= (II) 3.	III, 9 [b]	—
6. Adagio	—	—	—
7. Adagio	≠ (I) 15. Adagio con Espressione	(Vö. UR 6.)	—

Nézzük meg most közelebbről a IV. rapszódia első témájának mintáját (l. a fakszimilét), s vessük össze Liszt feldolgozásaival. A 8+8 ütemből álló két szakasz nem mutat periodikus tagolódást. Az Esz-dúr darab első tagjában egy oktávval magasabban variáltan megismétlődik a téma (a+a₁), s B-dúr felé tér ugyan ki (6–7. ü.), de végül is Esz-ben zárul. A két záradék azonban tökéletesen kiegészíti egymást: először fölfelé, másodszor lefelé haladó skálamenettel. A második szakasz előtagja két megismételt ütemen keresztül tonikai orgo-

naponra épülő váltóhangok sora tercmenetben. Az utótagban folytatódik az orgonapont, de a szinkópás motívumot mozgó középszólam ellenpontozza, amely a jobb kéz kvartugrással fejelt oktáverősítésű skálamenetével csatlakozik a nem éppen szokványos zárlethez.

Mit vett át ebből Liszt, és hol változtatott az előtte álló zenei szövegen? Az eredeti kettős formát — elhagyva a szokásos ismétléseket — az első szakasz variált visszatéréssel háromtagúvá alakította át. A dallam lényegesen nem változott.³⁸ A két helyen is előforduló díszítés (Doppelschlag) jelét feloldotta, de kétféleképpen: a 3. ütemben apró hangjegyekkel jelezte a szokott megoldást, a 6.-ban rövid előkés tizenhatod-figurációval, az előző ütem mintájára. Tanulságosabb a harmonizálás elemzése. Meglepő, hogy Liszt itt inkább finomításokra törekedett, mint teljesen új megoldásokra. Változatosabb kíséret kedvéért cserélte föl például a IV. fokú akkordot II⁷-re (2. ü.), az V. fokot II⁶-re (4. és 8. ü.). Nagyobb beavatkozásnak számít a 6–7. ütemek akkordsora:

Minta:	IV II ⁶	IV	IV ^{6#} ₅		[V]	I ⁶ ₄	V ⁷
	<u>Esz</u>		(4) (4)				
Liszt:	IV II	VI	IV ^{4#} _{3b}		I ⁶ ₄	VI ^{4#} _{2#}	V ⁷

Az eredeti letét legmarkánsabb hangzata a III. fokú mellékdomináns, amely először a megcélzott c-moll I. fokára (1–2. ü.), második alkalommal a VI. fokra (5–6. ü.) oldódik. Ezek a fordulatok változatlanul megmaradnak a Magyar Dallok 7. számában, sőt egy harmadikkal egészülnek ki az utolsó előtti ütemben:

Esz I III⁴ II⁶ I⁶ V .

Ez az akkordsorozat lehetőséget ad a feldolgozóknak arra, hogy az előző ütem dallamát a bal kéz felső szólamában (mintegy tenorfekvésben) imitálja. A darab első felében uralkodó kíséretmódot („esztam”³⁹) Liszt, a 4. és 8. ütem kivételével, következetesebben érvényesíti. Sajátos átalakításon ment át a darab második fele, különösen a 9–12. ütemekben. Liszt a kis pontozott ritmus mozgalmas osztinátóját kiterjeszti időben és térben. Időben azzal, hogy a szinkópás ütemek hosszú akkordja alatt a középszólamban is megszólaltatja (ez nem más, mint az eredetiben is előforduló tizenhatod ütemelőző végigvitele négy ütemen keresztül); térben pedig kétszeri oktávvalással. Ez utóbbinak külön jelentőséget ad a kopulált kettős váltóhangok fölcserélése tömör akkordokkal:

g VI⁶ V⁶ majd I V[#] .
(#)

(L. az 1. kottapéldát: a és b.) A 3. ütemben Liszt már élt, bár szerényen, a kromatikával; ezt az effektust a 13. ütemben megsokszorozza, ellentétben a minta diatonikus szólamvezetésével.

Nem kevesebb tanulsággal járhat a korai letét és a végleges megfogalmazás összevetése. Az első szakaszban alig van eltérés. Említésre érdemes mindjárt az első ütem két arpeggiója az „utánütő” hangzatok helyén, a 2. ü. dallamában a 3. ütemre vezetők skálamenet (*g ász á/b* helyett: *fisz g á/b*), a 7. ütemben a második nyolcadra eső akkord hangjainak magasság sze-

1. *a*

Minta

MD 7a

maestoso

ff

p leggero (!)

ff

8-----, *loco*

RH IVa

maestoso

ff

p leggero

ff

8-----,

2. Più animato (quasi All^o)

MD 7c

p dolce

8-----

RH IVc

60

65

rinti elosztása a két kézben (ez nyilvánvalóan könnyítést jelent az előadónak), s ugyanott a dallamban közbeiktatott, kiírt ékesítés. A második szakaszban Liszt lényegesen változtatott első elképzelésén: lemondott a középső szólam következetes osztinatójáról (az agreszív ritmus továbbvitelét az erőteljes basszusra bízta), egyúttal kiküszöbölte a moll V. és VI. fokának „szabálytalan” összefűzéséből adódó kvintpárhuzamokat. (L. az 1. c kottapéldát.) A befejező ütemek eltérései: a 14. ü. második arpeggiója ki van írva hangjegyekkel, a 15. ü. akkordja pedig egyszerűbb. A tételt, már a Magyar Dalokban is, az első szakasz (1–8. ü.) változata követi. Feltűnő, hogy a IV. rapszodiában ez a rész mennyire leegyszerűsödött; ha nem maradt volna meg a csekély mértékben megváltoztatott jellegzetes liszti passzázsok, mondhatnánk: könnyebbé vált. A jobb kéz csak a dallamot játssza, a balban nincs triolás mozgás, a kíséret akkordikus. A 20. ütemben elmaradt a kromatika, nincs kvintola, szeptola; a 21–23. ütemek bal kezében átkötések helyett sima szólamvezetést, illetve akkordsozozatot találunk; a 24. ütem is egyszerűbb lett. Távol áll tőlem az általánosítás szándéka — egyetlen példa alapján ez semmiképpen sem volna indokolt —, de szeretném felhívni a figyelmet arra, hogy Liszt az átíratok első verziójának átdolgozásakor nem törekedett feltétlenül és öncélúan a technikai nehézségek fokozására, sőt, egyes esetekben inkább egyszerűsítésre, viszonylagos könnyítésre. Ugyanez a szándék nyilvánul meg a rapszódia harmadik témájának végleges megfogalmazásában is. (L. a 2. kottapéldát.)

Ha a máig ismeretlen eredetű témákra irányítjuk figyelmünket, befejezésül megállapíthatjuk, hogy a IX. rapszodiának [c] témája, a XI. rapszódia teljes tematikája, a XII. [c] témája (féldallam?) és a XIV.-nek három témája [b–d]forrásaikat tekintve még földerítésre vár. Az első ciklus Liszt által át nem dolgozott darabjai közül mindössze háromnak ismeretlen a mintája; ezek: I. füzet 1. sz.⁴⁰, 3. sz. és X. f. 17. sz. [f] téma. A további kutatásnak tehát e témák forrásaira kell irányulnia. Szükséges azonban még annak a rapszodiákkal rokon, s mindeddig figyelembe nem vett zeneirodalomnak a vizsgálata és sajátosságainak elemzése is, amely megelőzte Liszt alkotásait. Ezzel fény derülhet arra, milyen stiláris alapról indult el és fejlődött ki a mester egyéni magyaros stílusa.

¹ Ezt azért is szükséges hangsúlyozni, mert mindkét ciklus anyagából készültek különféle átiratok (többek között hat zenekari rapszódia) és sorozaton kívüli kiadások is. Részletes számbavételüket I. Z. Gárdonyi: Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts. In: Franz Liszt — Beiträge von ungarischen Autoren, hrsg. von Klara Hamburger. Bp. 1978. 197—225. l.

² Liszt Ferenc magyar rapszódái. Muzsika 1929, 1—2. sz., 47—54. l.

³ A XIII. rapszódia öt témája közül csak egy maradt egyelőre felderítetlen.

⁴ Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts. Ungarische Bibliothek für das Ungarische Institut an der Universität Berlin, hrsg. von Julius von Farkas. Erste Reihe 16. Berlin und Leipzig 1931.

⁵ Liszt hagyatékában fennmaradt, de nem autográf kézirat a weimari Liszt Múzeumban. Jelzete: Ms. Z 12. Pontos címe: Nagy Potpourri [!] Egyveleg / 4 Kézre Zongorára / Lißt János Ur hátra maradt / Nemzeti Notaibul.

⁶ I. m. 36—38. l.

⁷ Uo. 33—36. l.

⁸ Uo. 40. l. — Hogy az új adatok mely témákra vonatkoznak, áttekintést ad a függelékben közölt táblázat (176—179. l.). Eszerint Gárdonyi még a következő témákat találta meg a régi magyar zeneirodalomban: első ciklus I/2 (I. fűzet, 2. sz.), II/7 [c] téma (végleges formájában I. Rhapsodie Hongroise IV [c]), III/9 [a—d], IV/10, 11 [c] (= RH VI [d]), VIII/15 [a—b, d—e] (= RH VII [a—b, d]), [XIII]/20 [e] (= RH XII [e]), Pesti karneval [d] (= RH IX [d]). A második ciklusból nincsenek olyan ismert eredetű témák, amelyek az elsőkben nem fordulnak elő.

⁹ Uo. 11—16. l.

¹⁰ Uo. 39—60. l.: III. Der Stil der Ungarischen Bearbeitungen Liszts im Verhältnis zu den Vorbildern.

¹¹ Liszt Ferenc és a magyar zenetörténet (forrástanulmányok Liszt magyar műveihöz). Ethnographia — Népelet 1939, 3—4. sz.

¹² Gárdonyi az esetre így emlékezett vissza: „Auf die Anregung von Zoltán Kodály hin hat der Verfasser dieser Studie zum Liszt-Jubiläumjahr 1936 die Herausgabe der Quellenforschungen in ungarischer Sprache mit der ausführlichen Benennung sämtlicher bis dahin erforschter Quellen vorbereitet. Dieses Manuskript *Magyar melódiák Liszt műveiben* [...] hatte seinerzeit Zoltán Kodály, dem Herausgeber der Schriftenreihe *Magyar zenei dolgozatok* [...] vorgelegen, es wurde dann jedoch zugunsten der inzwischen fertiggestellten und das gleiche Thema behandelnden Arbeit M—1940 [I. a 11. jegyz.] zurückgestellt.“ Paralipomena..., i. h. 202. l.

¹³ L. Major i. m. (1940) 35—36. l.

¹⁴ Ez a megállapítás ma is helytálló. Nem szabad azonban úgy értelmeznünk, hogy Liszt nem is akarta őket megjelentetni. A bécsi Stadt- u. Landesbibliothek zenei gyűjteménye M 26387/c jelzettel őrzi az említett négy fűzet nyomdai levonatait (Haslinger 11041-44), s a kiadó — A. Weinmann szerint — 1849-ben hirdette is a Wiener Zeitungban. (L. Magyar muzsika a bécsi zenemű-piacon. In: Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcs Bence 70. születésnapjára, szerk. Bónis Ferenc. Bp. 1969. 149. l.; uő: Vollständiges Verlagsverzeichnis Senefelder, Steiner, Haslinger. Band 3. Tobias Haslingers Witwe und Sohn und Carl Haslinger qdm. Tobias (Wien 1843—1875), München—Salzburg 1983. 57. l.) Úgy látszik tehát, hogy a szerző menet közben állította le a nyomdai munkálatokat. Ennek egyetlen ésszerű magyarázata lehet: ekkor már erősen foglalkoztatta őt az új, véglegesnek szánt rapszódiasorozat gondolata. Legfeljebb csak azon csodálkozhatunk, hogy ez nem korábban történt, hiszen az I. rapszódia 1846-ban, a II. pedig 1847-ben már elkészült, s ez utóbbi befejezése előtt pár hónappal Liszt egy levélben úgy nyilatkozott, hogy a Pesti karnevállal a ciklust — ti. a rapszódiaik első sorozatát — teljesnek gondolja. (L. Paralipomena ..., i. h. 199. l.) Ezeknek a fűzeteknek magyar témái a második ciklusban átdolgozva kerültek kiadásra. A 20. fűzetet Gárdonyi ismertette elsőnek (Liszts 20. ungarische Rhapsodie. In: Ungarische Jahrbücher X/3. (1930) 293. Vö. Paralipomena ..., i. h. 220—222. l.), s Rumánische Rhapsodie címmel Octavian Beu rendezte sajtó alá (1936, Universal Edition). A mű keletkezéstörténetével, témáinak elemzésével, s eredetük felkutatásával László Ferenc foglalkozott behatóan (Klavir és koboz. Bucureşti 1989).

¹⁵ L. az 1. jegyz.

¹⁶ I. m. 205. l.

¹⁷ I. m. 215—216. l.

¹⁸ Vö. Major Ervin: Bihari János verbunkosainak visszhangja a XIX. századi magyar zenében. Új Zenei Szemle 1952. 4. sz. 18—19. l., ill. Fejezetek a magyar zene történetéből. Válogatott tanulmányok. Magyar zene tudomány (szerk. Bónis Ferenc) 8. sz., Bp. 1967. 139. l.

¹⁹ Gárdonyi i. m. (I. a 4. jegyz.) 22. l.; uő Paralipomena ..., i. h. 206. l.

²⁰ Liszt Ferenc III. magyar rapszódíája. Muzsika 1987. 5. sz. 16—17. l.

²¹ Major, i. m. (1940) 17. l., Gárdonyi: Paralipomena ..., i. h. 207. és 213. l.

²² Major, i. m. (1940) 8. l., Gárdonyi: Paralipomena ..., i. h. 206. l.

²³ Vö. Papp Géza: Az úgynevezett Chlopicky-nóta. Néhány hangszeres adalék Liszt VI. rapszódíájának első témájához. Magyar Zene 1987, 43—48. l.

²⁴ Peter Rabe: Franz Liszt II. Liszts Schaffen. Tutzing ²1968. 261. l.; Gárdonyi: i. m. (I. a 4. jegyz.) 27—28. l.; Papp Géza: Liszt ismeretlen verbunkosátiratai. Magyar Zene 1987. 174. l.; uő: Unbekannte „Verbunkos“—Transkriptionen von Ferenc Liszt — „Ungarischer Romanzero“. Studia Musicologica, Tom. XXIX. (Bp. 1987) 185—186. l.

²⁵ Kivétel a Nagy potpourrihoz csatolt kották egy része. L. az 5. jegyz.

²⁶ L. Major: i. m. (1940) 27—28. l.

²⁷ Első ciklus II/7 = RH IV. [c]: MNVV V. fogás [fűzet] 40. sz.; III/8 [c]: MNVV VI/49.; X/17 = RH XIII [c]: MNVV VIII/64.

²⁸ L. Papp Géza: i. m. (1987) (I. a 24. jegyz.)

²⁹ Ungarischer Romanzero [3. sz.]: MNVV IX/69; UR [4]: MNVV VIII/61; UR [6]: MNVV VI/41; UR [7]: MNVV XII/105 és VI/43 (ez utóbbi adattal helyesbíttem korábbi téves megállapításomat); UR [9]: MNVV V/37.

³⁰ Vö. Papp: i. m. Magyar Zene 1987. 175. és 177. l.; Studia Musicologica 1987. 189. és 194. l.

³¹ UR [11], [1] és [17] sz.

³² Első ciklus II/7 [b] (= RH IV [b]), III/9 [e], IV/11 [a] (= RH III [a]) és [c] (= RH VI [d]).

³³ Prahács Margit: A Zeneművészeti Főiskola Liszt-hagyatéka. In: Zenetudományi Tanulmányok VII. (szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes) Bp. 1959. 497. l.

³⁴ Részletesen ismertette Bónis Ferenc: Magyar táncgyűjtemény az 1820-as évekből. In: Zenetudományi Tanulmányok I. (szerk.: Szabolcsi Bence és Bartha Dénes) Bp. 1953. 697–732. l.

³⁵ Papp: i. m. Magyar Zene 1987. 177. l. Studia Musicologica 1987. 194. l. és 206–207. l. (közlés), a minta faksimiléje uo. 184. l.

³⁶ Vö. Bónis: i. m., i. h. 704. és 721. l.

³⁷ Gárdonyi: Paralipomena..., i. h. 205–206. l.

³⁸ Kottagrafikai elírásnak kell tekintenünk a *b* módosítójel hiányát a 7. ü. utolsó előtti *asz*² hangjegyenél, és esetleg a 15. ütemben is a feloldójel elmaradását az *e*² elől. Ez utóbbi észrevétel megkérdőjelezhető, mert a végleges megfogalmazásban (IV. rapszódia) szintén *esz* áll!

³⁹ Pontos definícióját l. a Brockhaus—Riemann Zenei Lexikonban (I. köt., Bp. 1983. 533. l.). Billentyűs hangszerre értelmezve olyan általánosan elterjedt kísérletmódról van szó, amelyben a basszus viszonylag súlyos, az akkord többi hangja pedig súlytalan helyen szólal meg. Gárdonyi — Kodály szóbeli közlése alapján — a „kontratempo” elnevezést használta a XIX. századi népies hangszeres zene e sajátosságának meghatározására (I. m. 1931. 10. l.).

⁴⁰ Major szerint ez „nem látszik feldolgozásnak.” I. m. (1940) 8. l.