

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Doktori iskola
(6.8 Művészeti és művelődéstörténeti tudományok: zenetudomány)

SZACSVAI KIM KATALIN

AZ ERKEL–MŰHELY

KÖZÖS MUNKA ERKEL FERENC SZÍNPADI MŰVEIBEN (1840–1857)

DOKTORI ÉRTEKEZÉS

TÉZISEK

TÉMAVEZETŐ: DR. TALLIÁN TIBOR

BUDAPEST 2012

ELŐZMÉNYEK

Visszatekintve talán furcsán hat, hogy épp az Erkel *Bánk bánját* 1940-ben oly radikálisan átalakító Nádasdy Kálmán szignálta azt a beadványt, amelyben 1951-ben az Operaház Dramaturgiai Bizottsága elsőként sürgette egy „kritikai Erkel-kiadás megjelenését”. A minisztérium látszólag pozitívan viszonyult a javaslatához, egyetértő válaszát mégsem követték konkrét lépések. Az Erkel-összkiadás ügye csak tíz évvel később, az MTA Bartók Archívum (a későbbi Zenetudományi Intézet) 1961-es alapításával került újból napirendre. Az események ekkor gyorsütemben követték egymást: 1962 elején felállt a háromtagú szerkesztőbizottság (Bónis Ferenc, Vécsey Jenő, Somfai László), elkészültek a közreadói irányelvek, és ugyanez év májusában Szabolcsi Bence, az ekkor még kislétszámú akadémiai kutatóhely igazgatójaként, az Erkel-életmű szerveződő kritikai összkiadásának tervéről, egy „Magyarországon még soha nem volt tudományos műfaj”, a „műzenei kritikai összkiadás” meghonosítására tett kísérletről informálta az MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályát. 1963 novemberében a közreadói munkát végző Vécsey Jenő, az OSzK Zeneműtár akkori vezetője már az első opera, a *Bátori Mária* közreadásának befejezéséről tett jelentést az MTA Bartók Archívumának. 1966-ban bekövetkezett haláláig Vécsey további három Erkel-opera (*Sarolta*, *Dózsa György* 1–3. felvonás, *Erzsébet* 2. felv.) és Erkel öt operanyitányának (*Bátori Mária*, *Hunyadi László*, *Sarolta*, *Dózsa György*, *Brankovics György*, *Névtelen hősök*), valamint az *Erzsébet* opera Doppler Ferenc által jegyzett nyitányának kritikai közreadásával készült el. Jóllehet az eredetileg kitűzött cél az operák esetében nem a partitúrák, hanem csupán a közreadott partitúrákból előállított zongorakivonatok kiadása lett volna, Vécsey halálával az Erkel-összkiadás projektje megfeneklett, anélkül, hogy egyetlen kottafej ebből megjelent volna. Maradtak az addig is használt kéziratok vezérkönyvek, és az operák továbbra is a legkülönbözőbb zenei átdolgozásokban kerültek színpadra.

Ezen a helyzeten rövid távon az 1998-ban Tallián Tibor által felélesztett, immár csupán az Erkel-operák – tehát nem a teljes Erkel-életmű – összkiadásaként meghirdetett kritikai közreadás-sorozat (az *Erkel Ferenc Operák*) sem változtatott, de elindult egy folyamat, és ma már egyre több olyan produkció születik, amely a 2002–2009 között publikált három opera, a *Bátori Mária* (2002), a *Hunyadi László* (2006) és a *Bánk bán* (2009) közreadott partitúráját használja. Emellett a kritikai közreadás előkészítésével összefüggésben, illetve az ezzel párhuzamosan végzett forráskutatások nyomán lényegesen gyarapodtak az egyes művekkel, illetve Erkel kompozíciók

módszerével, és általában a Nemzeti Színház operaműhelyével kapcsolatos ismereteink is.

Feltűnő lehet az 1960-as évek beli és a közel négy évtizeddel későbbi operaközreadási munkálatok üteme közötti nagy eltérés. Számos okot felsorolhatnánk. Döntő jelentőségű azonban mindenekelőtt, hogy Vécsey Jenő kizárólag az autográfokból dolgozott. Az összkiadás 1962-es közreadói irányelvei ugyan feltételül szabták a művek forráskészletének feltárását, erre azonban nem került sor. Az autográf túlértékelésével Vécsey a korszak Urtext-konceptiójának is megfelelt, ugyanakkor elképzelhető, hogy partitúrarekonstrukcióira – ahogyan nevezni szerette munkája eredményét –, bár ezeket alaposan kidolgozta, közreadóként maga is elsősorban úgy tekintett, mint a majdan kiadásra kerülő zongorakivonatok alapanyagára, és az irányelvekkel némiképp szembe helyezkedve, a széleskörű forráskutatást és a zenekari szólamanyag részletekbe menő átnézését nem feltétlenül szorgalmazta. Egyébként is a Nemzeti Színház – ekkor még az Operaházban található és feldolgozatlan – egykori kottatárának, akárcsak más magyarországi és határon túli színházi kottatárak gazdag 19. századi állományának kutatása komoly akadályokba ütközött (volna).

FORRÁSKUTATÁS. KÖZREADÁS

Az Erkel-operák másfél évtizede újraindult kritikai közreadása lényegesen jobb helyzetben van. Bár a közreadási munka előkészítése során számos alap kutatás elvégzésére volt szükség, mi már reális célként fogalmazhattuk meg, és vállalhattuk a közreadott művek lehetőleg teljes forráskészletének feltárását. A korábban ismert hangjegyes források köre operánként több ezer oldallal bővült: a feldolgozott forrásállomány az autográf partitúrák mellett felöleli az Erkel-leszármazottak hagyatékából újabban előkerült kompozíciós dokumentumokat (vázlatok, fogalmazványok, particellák), a Nemzeti Színház, ill. Operaház használati kottaanyagát és sűgópéldányait, a vidéki társulatok 19. és kora 20. századi játszópéldányait, valamint a korai kottakiadványokat és nyomtatott librettókat egyaránt. A forráskutatással párhuzamosan tisztáznunk kellett a nemzeti színházi állapotokat is. Az eddig megjelent három opera esetében ugyanis – és valószínűleg így lesz ez a most munkában lévő *Dózsa Györgynél* is – nem a bemutatón elhangzott variáns, hanem a szerző által vezetett nemzeti színházi előadások alatt kiérlelődött későbbi változat került a főszövegbe. Az utólagos beavatkozások megértéséhez pedig ismernünk kellett a társulat

összetételének alakulását évről évre, és foglalkozunk kellett az operák 19. századi recepciójával.¹

Mind a *Bátori Mária*, mind a *Hunyadi László* esetében a kritikai közreadási munkába közvetlenül bevont források operánként 6000–7000 oldalt tettek ki; az autográf partitúra az eddig közreadott operák egyikénél sem bizonyult önmagában elégségesnek: a szerzői partitúra mellett az Erkel keze alatt használt, helyenként szerzői bejegyzéseit és a próbákon adott utasításait tartalmazó nemzeti színházi szólamanyag főforrásként, a nemzeti színházi másolt vezérkönyvek a közreadás referenciaforrásaként szerepeltek. A nemzeti színházi szólamanyagnak a szerzői autográf partitúra elé vagy mellé helyezését mindkét operánál a műfaj és helyzet egyaránt indokolta. Az Erkel-operák szerzői partitúrái többfunkciós kéziratok. Ezekben készült a hangszerelés, majd később ezek a kötetek léptek elő az előadások vezérkönyvévé. 1874-ig saját operáit Erkel maga vezényelte (részben később is), és saját szerzői partitúráját használta vezérkönyvként akkor is, ha egyébként rendelkezésére álltak – mint például a *Bátori Mária* és a *Hunyadi László*, vagy az *Erzsébet* esetében – a sokkal jobban olvasható nemzeti színházi másolt partitúrák. Saját használatra viszont a hangszerelési munka lendületében kidolgozatlanul hagyott lejegyzést Erkel a későbbiekben már nem pontosította, autográf vezérkönyveinek alaprétege a dinamika, artikuláció tekintetében így csak jelzésszerűen tájékoztat szerzői elképzeléséről. A hevenyészett lejegyzésen túl az autográfok sokszor hiányosak is. A *Bátori Mária* autográf partitúrájából például az alapréteghez tartozó oldalak közül is elveszett néhány, és mind a *Bátori*, mind a *Hunyadi* szerzői kéziratából hiányoznak egyes utólag komponált betétszámok – ezek legkorábbi forrásai szintén a nemzeti színházi szólamok és partitúramásolatok. Nincs meg többek között e két opera utólag komponált nyitányának szerzői kézírata. Nemzeti színházi, illetve népszínházi szólamlapok közül került elő a *Bátori Mária* két utólagos vokális betétszáma: Liebhardt Lujza 1852-es *Cabalettájáról* (No. 8), valamint Hollósy Kornélia és Jekelfalusi Albert az 1858-as felújításhoz elkészült új szerelmi duettjéről (No. 6), akárcsak a feltehetőleg ugyanekkor beiktatott magyar táncokról mindeddig csupán sajtóbeli értesüléseink voltak, ezeket tehát új kompozíciókként regisztrálhattuk. A nemzeti színházi hangszeres betétlapok a legkorábbi forrásai a *Hunyadi László* első felvonás belső László-ária (No. 7) Stéger Ferenc számára 1859-ben készült utólagos bővítésének, a *Hunyadi* – ma *Palotás* néven ismert – *Magyar táncának*, és szintén csak a

¹ A sajtó kutatást a Zenetudományi Intézet, a Nemzeti Színházi zsebkönyvek és színlapok feldolgozását, az Erkel-projekt keretében, az OszK Színháztörténeti Tárának munkatársai végezték.

szólamanyag alapján tudható a La Grange-ária (*No. 12b*), véleményem szerint Erkel Sándor által átdolgozott, máig játszott hangszereléséről, hogy Erkel Ferenc által jóváhagyott, vagy legalábbis általa is ismert változtatásról van szó. A sort folytathatnánk.

A DISSZERTÁCIÓ FELÉPÍTÉSE

A dolgozat Erkel színpadi műveinek szerzőségét, valamint a közös komponálás körülményeit és módszerét a *Bánk bán* által képzett választóvonalig vizsgálja az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben (III.), majd az *Erzsébetben* (IV.). Az Erkel-életmű újabban kiegészült forráskészletének számbavétele után (II.), a darabok kronológia rendjében haladva külön alfejezetek foglalkoznak a *Bátori Mária* (III.1) és a *Hunyadi László* (III.2) forrásértékelésével és változatainak szerzőségével, egyúttal a közreadás problémáival. Ezt követi Erkel 1844–1846-ban szerkesztett népszínműveinek forráselemzése (III.3), kiemelt helyen a *Két pisztoly* vegyes lejegyzésű szerzői kéziratával, ahol Legány Dezső a műhelymunka elindulását vélte felfedezni, valamint Erkel népszínműbetéteinek dallamvizsgálatával, melynek eredményeit a dallamok eredetére vonatkozó adatokkal egy incipites jegyzék összegzi. A fejezetet a *Salvator Rosa* (1855) szerzőségének értékelése zárja (III.4). Az opera különleges státusán túl az *Erzsébet* (1857) önálló tárgyalását kézenfekvővé teszi forráshelyzete is. Ez a zeneszerző legkorábbi színpadi műve, amelynél egyes részletekhez, számokhoz kompozíciós dokumentumokkal rendelkezünk.² A szerzőség és a közös komponálás módszerének vizsgálatát itt tehát a források összehasonlító elemzésével végezhetjük. Miután kevésbé ismert operáról van szó – melynek csupán második felvonását (*No. 6–10*) jegyzi Erkel – a fejezetet az opera szereplőinek, szerkezetének, cselekményének és számainak rövid ismertetése, valamint az ellentmondásoktól nem mentes recepciótörténet ismertetése vezeti be (IV.1). Ezt követi a forrásanyag: az autográf és korabeli játszópéldányok (IV.2.1), valamint a kompozíciós dokumentumok (IV.2.2) leírása és rövid értékelése, majd magának a kompozíciós folyamatnak az elemzése (IV.3). Utóbbi rész a fennmaradt vázlatok, illetve fogalmazványok mentén tagolódik. A közös munka folyamatát kizárólag azokban a számokban vizsgálom, amelyekhez valamilyen kompozíciós dokumentummal rendelkezünk. A *No. 8*-al így csupán érintőlegesen, a *No. 10 Finaléval* pedig egyáltalán nem foglalkozom. Az első alfejezet (IV.3.1 *No. 6 Koldusok kara*) két apró részvázlat és az autográf vegyes odalai alapján a munka átadását, a két közreműködő viszonyát elemzi.

² A *Bátori Mária* tervezett Király-áriájához készült vázlata és a végső forma között csak apró egyezések vannak.

Három különálló rész (IV.2–4) foglalkozik az Erzsébet–Lajos duett (*No. 7*) egyes formaegységeinek komponálásával. Mindhárom egység különböző esetet képvisel: a scenát Erkel egy személyben jegyzi és ennek előzménye épp a rendelkezésünkre álló első lejegyzésű folyamat dallamvázlat lehetett (IV.3.2); a duett cantabiléját Doppler Ferenc hangszerelte egy alaposan kidolgozott zongora-letét típusú fogalmazványból (IV.3.3); a *No. 7 Cabaletta* szintén Doppler hangszerelése, ennek viszont mindössze a dallamvázlatát ismerjük, és csak feltételezni tudjuk, hogy *Vorlage*ként ezúttal is Erkel fogalmazványát használhatta Doppler (IV.3.4). A fejezet utolsó egységében (IV.3.5) Gunda és Kuno duettje (*No. 8*) és Erzsébet áriája (*No. 9*) kompozíciós folyamatába kapunk betekintést egy rövid részvázlat, egy később elvetett zenei anyag dallamvázlata, valamint az ária utóbbi részben felhasználó zongoraletét típusú fogalmazványa és egy további, töredékként fennmaradt partitúragezdeménye alapján. A disszertáció főszövegét összegzés zárja (V. fejezet), amelyet a felhasznált források, valamint a primer és szekunder irodalom bibliográfiája (VI. fejezet), illetve az illusztrációk jegyzéke követ. A függelékben dvd-mellékleten csatoltam az *Erzsébet* opera elemzett számainak autográf oldalait, valamint a *Hunyadi László* (VII.2) kritikai közreadásának partitúráját és szövegkönyvét.

EREDMÉNYEK. A KORAI SZÍNPADI MŰVEK SZERZŐSÉGE – KOMPOZÍCIÓS MÓDSZER

Ha ezek után a korai Erkel-operák kritikai közreadásának és az ezzel kapcsolatos forráskutatás és forráskritika tanulságait nagyon egyszerűen össze akarnám foglalni, akkor ez mindenekelőtt talán az lenne, hogy – az agyonreprodukált 1855-ös Griegl Alajos festményről ismert – a kisasztala mellett, a *Bátori Mária* és a *Hunyadi László* partitúrája fölött újabb operáján tűnődő Erkelt először is át kellett helyeznem a zongora mellé – ez volt az újabban előkerült vázlatok és fogalmazványok tanulsága –, majd fel kellett fedeznem az őt nemcsak akadályozó, hanem segítő, kiegészítő nemzeti színházi *milieut*: a hangszerelőkkel, akiket – korábbi elképzelésünkkel ellentétben – a *Hunyadi* kivételével Erkel minden operája kidolgozásánál igénybe vett, valamint fel kellett fedeznem, azonosítanom és megismernem a kopistákat is, akik – úgyszintén rendhagyó módon – nemcsak lemásolták, hanem „közre is adták” Erkel szerzői partitúráit. A Nemzeti Színház zenekarának tagjaiként Erkel keze alatt játszottak, és nyilvánvalóan a komponista-karnagy utasítását követték, amikor a rendezetlen, következtelen lejegyzésű autográfból egy dinamikával, artikulációval és egyéb előadási utasításokkal teleírt másolt partitúrát, vagy egységes szólamanyag-

együtttest hoztak létre. A *Bátori Máriánál* például Anton Weindl zenekari csellista a nemzeti színházi szólamfüzeteket és duplumpartitúrát, valamint az Introduction (az opera első három számának) önálló előadási anyagát nagyjából egy éven belül másolta le ugyanabból a forrásból, az autográfából (melyet egyébként előzőleg szintén „rendbe tett”). A három „másolat” kottaszövegében fellelhető eltéréseken keresztül jól követhető, hogy az opera előadásain szerzett tapasztalata birtokában a csellista Weindl milyen mértékben vált egyre merészebb közreadójává a *Bátori* autográf partitúrájának.

A partitúramásolatoknál ezek reprezentatív funkciójából, a szólamanyag esetében pedig egyszerű praktikus megfontolásokból következett, hogy a zenekari zenész-kopisták a kottaszöveg rendezésére is megbízást kaptak. Az utasítás ugyanakkor Erkelnek a saját kéziratához és a mű végső kidolgozásához való laza viszonyáról is árulkodik. A lazaság azonban nemcsak a karnagy keze által amúgy is könnyen felülírható előadási utasításokra vonatkozott, hanem a komponálásra és egyes betétszámok (például táncok) kölcsönzésére is kiterjedt. Éspedig kezdetektől. Erről tudott, de nyilvánosan ritkán beszélt a korabeli közönség. S bár találgatások, suttogások formájában Erkel fiainak tanítványi körén keresztül az Erkel kompozíciós műhely mítosza a mester halálát követően is továbbélt, és az operák – vegyes lejegyzésű, számos idegen kézírást már alaprétégben hordozó – autográf partitúrái már 1913-tól kivétel nélkül hozzáférhetőkké váltak a Nemzeti Múzeum gyűjteményében, az Erkel-művek szerzőségét csak 1961-ben, a modern zenei filológia képviselőjeként színre lépő fiatal Somfai László tette szisztematikus vizsgálat tárgyává, és szembesített mindazzal, amit maguk az autográfok e tekintetben tudni engednek.

Anélkül, hogy a részletekbe belemennénk: Erkel autográf partitúráinak kéziratelemzése alapján Somfai László a közös munka megjelenését az 1855-ös *Salvator Rosa* melodráma, illetve az 1857-es *Erzsébet* opera komponálásánál jelölte ki, és úgy látta: „az 50-es években (nagyjából a *Bánk és Sarolta* kompozíciójáig bezárólag) a külső segítség alig lépi túl a zenetörténetben egyáltalán nem ritka famulusi, tanítványi közreműködés mértékét. [...] A külső beavatkozás akkor kezd jelentősebbé válni, midőn (talán már a *Saroltában*, de legkésőbb a *Dózsában*) egy-egy részhez elkészített vázlatait [Erkel] gyakrabban bízta fiainak valamelyikére.” E tanulmány írásakor azonban nemcsak az *Erzsébet*, *Bánk bán*, *Dózsa György* vázlat-, illetve fogalmazványanyaga lappangott, de még nem került elő az 1844-ben bemutatott *Két pisztoly* c. Szigligeti-népszínműhöz írt zenei betétszámok, szintén vegyes lejegyzésű szerzői partitúrája sem. Utóbbival szembesülve Legány Dezső – Somfai

autográfelemzéseinek logikáját követve – az Erkel-műjegyzék oldalain 1844-re (tehát tizenhárom évvel korábbra) helyezte át a kiegészítővel végzett műhelyszerű komponálás gyakorlatának kezdeteit Erkelnél.

Az újabban előkerült források és a szerzői kéziratok újbóli elemzése alapján, ebben a formában e hipotézisek egyike sem tartható. Mind a közös munka jelentkezésével, mind ennek jellegével kapcsolatos elképzelésünket (legalábbis részlegesen) felül kell vizsgálnunk.³

A *Bátori Mária* közreadása idején magam sem fedeztem fel, további Erkel-autográfok elemzésének tapasztalatával visszatérve az opera szerzői kéziratához döbbsentem csak rá, az egyébként kézenfekvő tényre, hogy a partitúra – korábban már Somfai László által is észrevételezett – többrétegűsége nem kizárólag Erkel többfázisú munkamódszerét tükrözi: a közös munka már a zeneszerző első operájának kidolgozása során szerepet kapott. Ez nem elsősorban a komponistán, hanem a rossz tervezésen múlhatott, ugyanakkor teljes mértékben beilleszkedett abba a gyakorlatba, amely a színház működését egyébként jellemezte. (Talán nemcsak a Pesti Magyar Színházét.) A *Bátori Mária* esetében ezt az alaphelyzetet legfeljebb csak bonyolította, hogy az operarészleg irányításával is küszködő Erkel első színpadi művének bemutatóját – talán épp az intézmény névváltoztatásával, a pestinek nemzetire való cseréjével összefüggésben – a színház vezetése váratlanul sürgetni kezdte. A *Bátori Mária* pár hónapja elakadt munkafolyamatának belendítésére ekkor – mint annyi más alkalommal – az énekes, rendező, librettista, fordító és zeneszerző Szerdahelyi József, a társulat színházi mindenese vállalkozott (természetesen anonim módon). Szerdahelyi írása a *Bátori Mária* szerzői kéziratában a második felvonás 162 fóliójából 85 fólión jelentkezik. Egészében átvállalta a teljes vadászkar (*No. 12*) és a rákövetkező bordal (*No. 13*) befejezésének hangszerelését, és további zártszámokban a fúvósok szólamának kidolgozását végezte el. (Ezeket a helyeket a partitúrában már ott találta az Erkel által bejegyzett vonós- és/vagy énekszólamokat.) A színházi munkában, de talán még a zeneszerzésben is tapasztaltabb kolléga hangszerelését Erkel átnézte – ekkor vezette be a hiányzó timpani szólamot –, de szinte egyáltalán

³ A közreadási munkálatok során végzett forráskutatásokon kívül a szerzőség kérdésével összefüggésben a *Bánk bánnal* bezárólag Erkel színpadi műveinek teljes nemzeti színházi és vidéki előadási anyagát feldolgoztam. Ezzel nagyjából egyidőben vált kutathatóvá Erkel Gyula hagyatékának a gyulai Erkel Múzeumba került nagyobbik fele, majd néhány évvel később ennek – jelenleg az OSZK Zeneműtárának gyűjteményében található – kisebbik hányada. Utóbbi feldolgozását előbb Sziklavári Károly, majd magam végeztem, a gyulai Erkel Múzeum kottaanyagát elsőként Kassai István és Sziklavári Károly vette leltárba, illetve értékelte. Mindkét állomány számos hasznos forrást, többek között számos vázlatot, fogalmazványt őriz, melyek újbóli elemzése, akárcsak a korábban már ismert, és többszörösen elemzett autográf partitúráké, új megvilágításba helyezte Erkel színpadi műveinek szerzőségét.

nem javított. Ezzel szemben Szerdahelyi írása utólagos korrekciók formájában a második felvonás azon számaiban is megjelenik, amelyek hangszerelése teljes egészében az Erkelé. Kettejük alapvetően egyenlőtlen viszonyát jellemezné ez a helyzet? Talán. Ugyanakkor azt is látnunk kell, hogy jóllehet Szerdahelyi a hangszerelésbe avatkozott be, kifogásai nem az instrumentáció, hanem a dramaturgia felől érkeztek. Kontrasztok beépítését, drámai szituációk kiemelését célozták. Beavatkozásai konvencionálisak voltak, de nem alaptalanok, ha azt vesszük, hogy a bemutató legrészletesebb magyar nyelvű kritikájában Mátray Gábor még így is, épp a hatásos kontrasztokat hiányolta a darabból.

Ezt Erkel is felfogta, és elfogadta a korrigálást. Hangzásideáljától azonban nem távolodott el mégsem. A *Hunyadi László*ban újabb kísérletet tett ennek elfogadtatására – ezúttal sikeresen. Némi túlzással, a *Hunyadiban* Erkel a *Bátorit* fogalmazta újra – ebben pedig már nem volt szüksége segítségre. Böven jutott ideje a befejezésre, a premier műalakján (nem mint a *Bátori Máriában*) a későbbiekben nem is javított, legfeljebb kiegészített. Az utólag komponált számok: a nyitány, az 1847-es Mária-cabaletta (*No. 19*) és ennek – a közreadás munkálatai során előkerült – rövidített, áthangszerelt változata, továbbá az 1850-es La Grange-ária (*No. 12b*) szerzősége szintén egyértelmű. Kételyeink a szerzőség tekintetében csupán a László-ária (*No. 7*) 1859-es kiegészítése, és legfőképp, az 1848-ban beiktatott, közkedvelt *Magyar tánc* (ma használatos nevén a *Palotás*) viszonylatában lehetnek. Autográf partitúrájuk, mint jeleztem továbbra sem került elő, az újabban feldolgozott nemzeti színházi források alapján csupán (bár ez sem kevés) az Erkel keze alatt megszilárdult folyamatos előadási gyakorlatukat tudjuk bizonyítani. A *Hunyadi* közreadási munkálatainak további hozadéka volt többek között, hogy ráirányította a figyelmet az Anne de la Grange számára készült betétária eredeti változatára, az ária alaposan áthangszerelt, máig megszilárdult verziójának rovására. Ez a nagy valószínűséggel Erkel Sándortól származó áthangszerelés legkésőbb 1878-ban váltotta le az eredetit: Erkel Ferenc tudtával, de már Erkel Sándor keze alatt, aki 1874–1875-től vette át fokozatosan a Nemzeti Színház zenekarának, majd az egész operatársulat vezetését.

Az együttes élén töltött nagyjából 25 év alatt Erkel Sándor – a *Bátori Mária* kivételével – apja minden operáját vezényelte, és kisebb-nagyobb mértékben ezek zenei szövegébe is beavatkozott. A hangszerelést érintő utólagos bejegyzései – a *Bátori Márián* kívül – minden Erkel-opera autográf partitúrájában előfordulnak, és javarészt máig érvényben vannak. Kézírása több helyen már a szerzői kéziratok alaprétegében is előfordul, mivel – Erkel

Gyulánál ugyan kevésbé intenzíven –, de ő is besegített egyes operák komponálásába. Személy szerint Erkel Sándor La Grange-ária és *Erzsébet* opera beli áthangszerelésének, és a *Bánk bán* újabban előkerült primer forrásanyagának, valamint kompozíciós folyamatának vizsgálata vezetett el az Erkel-életmű szerzőségi kérdéseinek tanulmányozásához. A *Bánk* komponálása ugyanis feltételezhetően az 1840-es évek végére – 1850-es évek elejére nyúlik vissza. E mű szempontjából sem érdektelen tehát, hogy mikor és hogyan, milyen intenzitással került sor, műhelyszerű munkára ezekben az években.

Legány Dezső korábbi, az 1844-es *Két pisztollyal* kapcsolatos hipotézise alapján elképzelhető lett volna, hogy a közös komponálás Erkel e főművének genezisében is szerepet játsszon. Erkelnek a közös munkával kapcsolatos tapasztalata e periódusban azonban egészen más volt, mint ahogyan eddig gondoltuk. Egyrészt, mint láthattuk, több volt ez, hiszen Erkel már a *Bátor Mária* komponálásánál kénytelen volt engedni a színházi üzem erőszakosságának. Másrészt véleményem szerint kevesebb is volt az 1840-es évek közösmunka-tapasztalata, mint amennyit Legány Dezső – a Somfai-elemzések mintájára – a *Két pisztoly* kottaképéből kikövetkeztetett, és (a kézírást tévesen azonosítva) Doppler Ferencsel hozott összefüggésbe. A *Két pisztolyban*, véleményem szerint műhely szerű komponálásra nem került sor. Közös munka elképzelhető, de számos esetben Erkel egyértelműen másodikként jegyezte be az énekszólamot a kisegítő által már teleírt partitúrába, és önmagában már ez a tény, de néhány további körülmény alapján egyértelműnek tűnik, hogy kisegítője ha nem is másolt, de mindenképp egy alaposan kidolgozott *Vorlage* alapján dolgozott. Tény viszont, hogy Erkel – megint csak eddigi elképzelésünkkel ellentétben – nagyon korán elveszítette érdeklődését a **népszínmű** műfaja iránt. Ez tulajdonképpen nem meglepő, de e felismerés alaposan átalakítja Erkelnek a népszínművekkel kapcsolatos attitűdjéről kialakított eddigi elképzelésünket. A népszínművek forrásanyagának feldolgozása és dallamainak azonosítása után most már világos, hogy Szigligeti gyakorlatilag hangszerelőként vette igénybe Erkelt, a dallamok kiválasztására sem adott számára lehetőséget. Közös népszínműveikben alig találunk olyan zenei betétet, amelynél ne lehetett volna bizonyítani a dallamok bemutatónál korábbi eredetét. A műfajjal kapcsolatos koncepció ismeretében ez a megoldás természetes: a népies dalrepertoár, mint egyfajta „közzene”, illetve közköltészet funkcionált, az anonimitás vagy többszerzőség sajátja volt. Az Erkel-kutatás azonban mindeddig erről mégsem vett tudomást, akárcsak arról a tényről, hogy milyen egyéb kölcsönzések épültek be Erkel népszínmű-zenéibe: Them

Károlytól, Szerdahelyi Józseftől és Doppler Ferentől, de Rossinitól (*A sevillai borbély*) és Aubertől (*Fra Diavolo*) a *Két pisztoly*ba, Kaczér Ferentől, Egressy Bénitől(?) *A zsidóba*, illetve szintén Aubertől (*Fekete dominó*) *A rab* számai közé. Szintén ismeretlen volt mindaddig, hogy Erkel hogyan hasznosította újra saját népszínmű-betéteit. A Szigligetivel közösen összehozott második népszínmű, a *Debreceni rüpők* anyagának kétharmada *A rab* és az *Egy szekrény rejtelmébe* is bekerült. A mindössze egy előadás megért, lényegében megbukott *Debreceni rüpők* – mindaddig elveszteként számon tartott – szerzői kéziratának egyes oldalait Erkel még a bemutató előtt egyszerűen átemelte ezekbe.⁴ A műfaj mindezt megengedte, valódi kompozíciós műhelymunkának pedig amúgy sem lett volna tere. A népszínművek a közös „szerkesztésnél” többre nem adhattak alkalmat. A *Két pisztoly* előkészületei alatt Erkel műhelye nem alakult többszemélyes alkotói bázissá, annak ellenére, hogy a zeneszerzői együttműködéssel kapcsolatban ekkor már voltak tapasztalatai.

E megállapítások, illetve hipotézisek mentén a *Salvator Rosa* 1855-ös kéziratához érve megint csak elbizonytalanodunk. Erkel mindössze az első két szám énekszólamainak bejegyzőjeként szerepel az egyébként szerzőmegjelölés nélküli vezérkönyv oldalain. Az első két szám hangszerelése, amúgy pedig a szinte teljes melodráma zenéje Doppler Ferencé. Erkel, akárcsak legtöbb népszínmű-zenéje esetében itt sem jelöltette magát szerzőként. Ezúttal valóban teljes joggal. A *Salvator Rosa* nem Erkel, hanem Doppler műhelyének működésébe ad betekintést, egyszersmind pedig abba a többszerzős munkamódszerbe, amely az üzemszerű létből fakadóan a Nemzeti Színház korabeli gyakorlatát, legalábbis a zeneileg kevésbé igényes műfajok terén jellemezhetette. A *Két pisztoly*hoz képest a *Salvator Rosában* tehát a szerepek megfordultak. Előbbiben a munka alapvetően Erkel kezében volt. Ennek során Szerdahelyi Józseftől és a fiatal Dopplertől zenét kölcsönzött, egy harmadik, minden bizonnyal nemzeti színházi zenész segítségét pedig másolóként, esetleg hangszerelőként vette igénybe. A *Salvator Rosa* komponálását azonban – több opera megírásának tapasztalatával a háta mögött – Doppler Ferenc fogta egybe, és Erkel volt az, aki a majdhogynem anonim kölcsönző–közreműködő szerepét Doppler Károly mellett elvállalta. Ezt a művet tehát lényegében törölni kellene az Erkel-műjegyzékből.

Mindazonáltal a *Salvator Rosa* Erkel kompozíciós módszerének alakulásában fontos állomást képvisel. Ez a munka teremtett alkalmat arra, hogy Erkel és

⁴ Utólagos bejegyzések, javítások árulják el a betétek eredeti hovatartozását. *A rab* partitúráját Legány Dezső még nem ismerhette, nemrég került elő, és kutatásaim során azonosítottam Erkel autográfként benne a *Debreceni rüpők* anyagával.

Doppler Ferenc zeneszerzőként – Doppler műhelyében ugyan, de – együtt dolgozhatson. Ez a tapasztalat pedig a császári pár első pest-budai látogatására, rekord idő alatt készült *Erzsébet* munkálatai során meghatározónak bizonyult. Doppler Ferenc nem csupán az *Erzsébet* első felvonását írta meg, hanem az Erkel által vállalt második és a Doppler Károly által jegyzett harmadik felvonás kialakításában is részt vett, sőt, az 1865-ös felújítás alkalmával az ekkor még hiányzó nyitány komponálását is elvállalta, jóllehet ekkor már évek óta Bécsben működött, és nem volt tagja a Nemzeti Színház együttesének. Mindezzel együtt Doppler szerepét mégsem szabad túlbecsülnünk. Az *Erzsébet* három felvonása három nagyon különböző minőségű és stílusú önálló egység. Bár Erkel a mű egésze láthatóan nem érdekelte, saját felvonásának kompozíciós munkálatait igyekezett kézben tartani. Az *Erzsébet* Erkel által komponált második felvonásának újabban előkerült négy bifóliónyi kompozíciós anyaga és az opera vegyes lejegyzésű szerzői partitúrája meglepően sokat elárul arról, hogyan működött a kétszemélyes komponálás az *Erzsébet* munkálatai során. Erkel itt még igencsak óvatos volt, Doppler pedig valószínűleg lényegesen szolgálabb másodhangszerelőként viselkedett, mint a későbbi közreműködők. Mindössze a szerzői vonósletét szólamait kettőző fúvósok megoldásával foglalkozott, a partitúra autográf kóruszólamait írta szét különböző hangszerekre, vagy a zeneszerző zongoraletét-formában lévő fogalmazványait hangszerelte meg. Feltűnő, hogy az egyébként remek hangszerelőnek tartott Doppler még a fogalmazvány alapján is úgy dolgozott, hogy ezt új zenei gondolatokkal vagy akár csak hangokkal nem egészítette ki. Az Erkelről kapott alapanyagot még ott sem toldotta meg, sűrítette új elemekkel, ahol egészen nyilvánvaló módon erre szükség lett volna. Hosszú évek hallgatása után, bizonyos zeneszerzői feladatok megoldásában Erkel tehát igénybe vette Doppler segítségét, a munkát azonban ő irányította és kontrollálta, mégpedig sokkal nagyobb mértékben, mint ahogyan erre az autográf partitúra írásképe következtetni enged. Elképzelhetőnek tartom, hogy a családi és színházi műhelyről – szintén az autográfok írásképe alapján – kialakult elképzelésünket a *Bánk bánnal* kapcsolatban is revideálnunk kell az opera újabban katalogizált mintegy 300 oldalnyi kompozíciós anyagának és nemzeti színházi játszópéldányainak forráskritikai elemzése után. Ez az elemzés azonban – a korai színpadi művekével ellentétben –, már csak a részleteket fogja érinteni, és inkább kontúrosabbá teszi mint átrajzolja a két-, sőt háromkezes autográfoldalak alapján rögzült képét az Erkel köré szerveződő kompozíciós műhelynek.

A doktorjelölt fontosabb tudományos közleményei az értekezés tárgykörében

Die Erkel-Werkstatt. Die Anfänge einer Arbeitsteilung in der Komposition. In Tallián Tibor (ed.): *Studia Musicologica*, Volume 52, No. 1–4, Budapest, Akadémiai Kiadó, 2011, 27–46.

Erkel und das Volksschauspiel in Pest. In Andrea Harrandt – Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Wien– Budapest – Pressburg. Facetten biedermeierlicher Musikkultur*, Tutzing, Hans Schneider, 2012, 101–126.

Bátori Mária. Források és változatok. In Gupcsó Ágnes (szerk.): *Erkel Ferenc első három operája. Bátori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegkönyvek, tanulmányok*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, 2011, 147–178. A tanulmány német változata előkészületben in *Studia Musicologica*.

Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az *Erzsébet* előtti színpadi zenékben. In Kiss Gábor (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2009*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2009, 191–244.

Hunyadi László. Bevezetés (A szerzőség problémái. A közreadás forrásai) In *Erkel Ferenc: Hunyadi László. Opera négy felvonásban* (= Erkel Ferenc Operák II/1–3.). Közreadja az MTA Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár, kiadja Rózsavölgyi és Tsa kiadása, Budapest, 2006, XXI–XXXII. A tanulmány angol szövege ugyanott XLVII–LIX. Magyar nyelven változatlanul kiadva in *Erkel Ferenc első három operája*, 261–294.

„Bátori Mária – források és változatok”. *Muzsika*, 2003. január, 46 évf., 1. szám, 14–17.

Kritikai közreadás

Erkel Ferenc: Hunyadi László. Opera négy felvonásban (= Erkel Ferenc Operák II/1–3.). Közreadja az MTA Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár, kiadja Rózsavölgyi és Tsa kiadása, Budapest, 2006.

Erkel Ferenc: Bátori Mária. Opera két felvonásban (= Erkel Ferenc Operák I/1–2.). Közreadja az MTA Zenetudományi Intézete és az Országos Széchényi Könyvtár, kiadja Rózsavölgyi és Tsa kiadása, Budapest 2002. (Dolinszky Miklóssal közösen)

Egyéb fontosabb publikációk

A vokális-hangszeres repertoár forrásai a 18. századi Magyarországon. Kotta- és hangszerinventáriumok. In Szalay Olga (szerk.): *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene kutató-zene-történész tiszteletére*. Budapest, L'Harmattan–Könyvpont Kiadó, 2012, 605–626.

Die Musikalien- und Instrumenteninventare der Figuralensembles im Ungarn des 18. Jahrhunderts. In Thomas Hochradner – Dominik Reinhardt (Hg.), *Inventar und Werkverzeichnis: Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptiongeschichte*, Freiburg i. Br., Rombach, 2011, 127–154.

Eighteenth- and Early Nineteenth-Century Ecclesiastical Repertoires. In Rudolf Rasch (ed.): *The Circulation of Music in Europe 1600–1900. A Collection of Essays and Case Studies (= Musical Life in Europe 1600–1900. Circulation, Institutions, Representation. The Circulation of Music. Volume II.)*, Berlin, BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2008, 173–194.

Musik bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert. In Ladislav Kačič – Svorad Zavarský (Hrsg.): *Aurora Musas nutrit. Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.-18. Jahrhundert*, Bratislava, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV, Teologická fakulta Trnavskej univerzity, 2008, 227–252.

Zur Bedeutung der Musikpflege bei den ungarischen Jesuiten bis zur Aufhebung des Ordens. In Friedrich W. Riedel (Hrsg.): *Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration (= Kirchenmusikalische Studien, Band 10)*, Sinzig, Studio Verlag, 2006, 101–114.

A jezsuita központok zenei élete a 18. századi Magyarországon. In Sz. Farkas Márta (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 2006–2007*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2007, 41–62.

Katolikus templomok 18. századi kottatárai. In *Magyar Művelődéstörténeti Lexikon*, 5. kötet, (Ed. Kőszeghy P.), Balassi Kiadó, Budapest, 2006, 222–234.

Das Noteninventar des Jesuitenpaters Ignatio Müllner. Ein Musikalienkatalog aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In Ulrich Siegele (Hrsg.): *Oberschwäbische Klostermusik im europäischen Kontext*, Frankfurt am Main, Peter Lang Europäischen Verlag der Wissenschaften, 2003, 43–66.

Dalok, dalciklusok. In Berlász Melinda (szerk.): *Kósa György. 1897–1984*, Budapest, Akkord kiadó, 2003, 45–78.

Istvánffy Benedek pályájának dokumentumai Pannonhalma, Sopron és Kismarton repertoárforrásaiban. In *Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass (= Musicalia Danubiana 19)*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2002, IX–XX. A tanulmány angol fordítása ugyanott, XXXII–LVI.

Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumenten- und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen. In Ujfalussy József (ed.): *Studia Musicologica*, Tom 39, Fasc. 2–4, Budapest, Akadémiai Kiadó, 1998, 283–366.

A gyulafehérvári székesegyház kottagyűjteménye a 18. század végén. In Felföldi László – Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenetudományi dolgozatok 1992–1994*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 1994, 68–84.

Kritikai közreadás

Istvánffy Benedek: Offertorium de Beata Virgine Maria. In *Benedek Istvánffy: Offertories, Saint Benedict Mass (= Musicalia Danubiana 19)*, Budapest, MTA Zenetudományi Intézet, 2002, 45–96, 271–273. A kritikai jegyzetek angol fordítása ugyanott, 285–288.