

Dolinszky Miklós:

ERKEL FERENC: BÁNK BÁN.  
ELSŐ KIADÁS

Doktori disszertáció

Tézisek

Budapest, 2007

## TÉZISEK

### A kutatás előzményei

Már kortársai ellentmondást éreztek Erkel operáinak nemzeti szimbólum mivolta és kottaszövegük hozzáférhetetlensége között. Igaz, leszámítva a francia zenekultúrát, a 19. században kivételes eseménynek számított egy-egy operapartitúra kinyomtatása: az opera műfaja ellenállónak bizonyult a zene modern, szövegszerű létmódjával, az autonóm zenemű eszméjével szemben. Erre és az ezzel összefüggő nehézségekre vezethető vissza az a körülmény is, hogy opera-összkiadások a szerzői összkiadások második generációján belül is viszonylag késve indultak el. Ennek fényében az 1962-ben a Zenetudományi Intézet által kezdeményezett Erkel-összkiadás tervezete szinkronban volt a nyugat-európai trenddel, sőt megvalósulása esetén a vállalkozás megelőzte volna mind a Verdi- mind a Rossini-összkiadást. Az összkiadás tervét nyilvánvalóan katalizálta Somfai László 1961-ben közzétett tanulmánya az Erkel partitúráiban talált idegen hangszerelésekről, valamint az a sajátos körülmény, hogy magyar színpadon Erkel valamennyi operája 20. századi átdolgozásban szólalt meg. Az összkiadás terve végül megvalósulatlan, a Vécsey Jenő által készített négy opera- és hat nyitánypartitúra – a *Bánk bán* nincsen köztük – publikálatlan maradt. (Hasonló sorsra jutott évtizeddel korábban a hangzó Erkel-összkiadás operaházi terve, melynek írásos dokumentumaiban első ízben nyer említést az írott összkiadás szükségessége.) Vécsey halálán túl azonban belső, módszertani okok sem ígértek korszerű, tudományos-kritikai bázissal alátámasztott összkiadást: a modern átdolgozásokkal a szerzői kézirat reflektálatlan szembehelyezése, egy, már akkor is egyoldalú, de egyébként is tévesen értelmezett autográf-kultusz a hitelesség hamis illúzióját nyújtja azáltal, hogy egyenlőségjelet tesz a szerzői kézirat és az utolsó szerzői akarat közé. Erkel valamennyi, eddig kiadott operapartitúrája azt igazolta, hogy opera-autográfjai akkor sem tekinthetők a végső szerzői akarat letéteményeseinek, ha azok az előadásokat felügyelő szerző használatában maradtak. (Hogy közreadásait fennmaradt formájukban Vécsey még nem tekintette publikusnak, nem változtat filológiai módszerének kérdésességén.) Következésképp ez a tiszteletre méltó előzmény az Erkel-operakiadás tényleges elindulásakor érdemben nem volt felhasználható egy korszerű kritikai összkiadás számára.

### A kutatás eredményei

A *Bánk bán* jelen első kiadását megelőző forráskutatás során felszínre került, mindeddig ismeretlen, vagy könyvtári értelemben nyilvántartott, de korábban nem vizsgált dokumentum kritikai analízise három lényegi – alább részletezendő – eredménnyel járt: 1. Kétséget kizáróan bebizonyosodott, hogy öt évvel bemutatója után Erkel revideálta a *Bánk bánt* – benne mindenekelőtt voltaképp fiainak hangszerelését. 2. Az opera két száma Erkel Sándor és Erkel Gyula egy-egy korábbi művének átalakításából született. 3. A szöveggönyv eddig nem vizsgált autográf kézírata a szöveg és a zenei koncepció korai változatáról tudósít, és új fénybe helyezi a librettó születését. A három állítás mögött sorakozó érveket alább fejtem ki.

Ad 1: A forráskutatás során az egykori Monarchia területéről előkerült hat partitúramásolat egymással egyező, az autográftól azonban eltérő kottaszöveget tartalmaz. Ez volt annak a revízióknak szövege, melyet Erkel a kolozsvári bemutató kapcsán végzett el, és amelynek során egyfelől fiainak hangszerelését korrigálta, másrészt a mű addigi előadásai során kikristályosult húzások egy részét szentesítette. Bizonyítékként az alábbi négy érvet fogadtam el: a) A CI jelű, Erkel bejegyzéseit tartalmazó, már revideált partitúramásolaton Erkel kézírásával szóról szóra azok az alternatív hangszerelési javaslatok olvashatók, mint amelyeket 1866. január 18-iki levelében Follinus Jánosnak, a kolozsvári színház igazgatójának írott levelében javasolt. Ez volt tehát a levélben említett és párhuzamosan Kolozsvárra küldött partitúra. A benne végrehajtott „kiegészítések” (Erkel) – mivel új számot nem tartalmaz – csakis a revízióra utalhatnak. b) A revideált partitúra rövidítései húzás alakjában rendre fellelhetők a szerzői kéziratban. c) A hangszerelés revíziója minden esetben olyan szöveghelyeket érint, amelyeket eredetileg Somfai László vizsgálatai szerint nem Erkel Ferenc hangszerelt; másfelől érintetlenül hagyja a teljes 3. felvonást, amelyet már eredetileg is túlnyomórészt a szerző hangszerelt. Ez a körülmény arra utal, hogy nem a kolozsvári premier számára készült alkalmi változatról, hanem az Erkel-fiúk hangszerelésének korrekciójáról van szó. d) Az erdélyi sajtó egyértelműen megerősíti a revízió tényét: az *Alföld* az aradi bemutatót követően 1866. november 27-én „Erkel mély gondnal átdolgozott” *Bánk bánjáról* ír.

Közvetett bizonyítéknak tekinthető az is, hogy a Monarchia területén kizárólag a revideált változat akadálytalanul terjedt, miközben az Erkel által vezényelt korai változat megmaradt a Nemzeti Színház falai között egészen az 1940-ben bemutatott modern átdolgozásig. A *Bánk bán* kottaszövege mindenesetre két, párhuzamos szálon hagyományozódott, és eközben a korai változat sem vált érvénytelenné. A korai változat érvényben maradását azonban nem tekintem érvnek a revízió érvénytelensége, lokális érvénye vagy hitelességének kérdésessége mellett.

Erkelnek számos oka volt rá, hogy házi használatra 1866 után is megőrizze az „eredeti” változatot. Általánosságban: a definitív szöveg igénye a 19. századi opera területén sem volt túlságosan erős, hiszen a kottaszöveg éppen e műfajban őrizte meg leginkább pillanatszerűségét, egyszeri előadási anyag jellegét. Ezenfelül a hangszerelési-felrakásbeli változtatások nem tudatosulnak a hallgatóban, ennél fogva a mű önazonosságát sem teszik kérdésessé. Vannak azonban gyakorlatiasabb érvek is: a *Bánk bán* revíziója az 1860-as évek közepén egybeesett azokkal a támadásokkal, amelyek Erkel színházi vezetőként elsősorban a repertoárképzés, s ezen belül is saját operáinak túlzott előtérbe helyezése miatt érték. Ebben a helyzetben, valamint a színház művészi és pénzügyi állapotával való általános elégedetlenség közepette nyilvánvalóan szerencsétlen lépés lett volna Erkel részéről komplett operája újbóli lemásoltatásának tervével előhozakodni – egy olyan befektetéssel, amelynek tetemes költségeit nem igazolta volna például új zeneszámokban vagy egyéb, könnyen felismerhető újdonságban manifesztálódó haszon.

Öt évvel a pesti premier után a kolozsvári bemutató gondolata se túl korán, se túl későn nem jelentkezett ahhoz, hogy Erkel számára alkalmat kínáljon a saját, addigi színházi gyakorlatában már megérlelődött változtatásoknak és a hangszereléssel szembeni elégedetlenségeinek egy revideált változat alakjában való rögzítésére. A revízióban ezáltal megfogalmazódik a családi hangszerelő műhellyel kapcsolatos bizonyos bírálat is: alkotáslélektani értelemben a fiúk instrumentátori munkája ugyanúgy a „negatív modell” (A. Walker) szerepét játszotta a *Bánk bán* végső alakjának kialakításában, mint a weimari Liszt körüli segítők munkája, alapot nyújtva a szerzői hangszerelői intenció számára ahhoz, hogy az valamihez képest fogalmazódhasson meg. Mindenesetre az „Erkel-műhely” a legkevésbé sem egyedülálló jelenség: a 19. századnak abban a klasszicista ágában, amelyet Erkel képviselt és amely a szerzői tulajdonnak mindenképp nem a meghangszerelt végső alakot, hanem az elvont zenei gondolatot tekintette, az idegen hangszerelés ténye nem került ellentmondásba az alkotói eredetiség követelményével. Az „Erkel-műhely” létezése nem az idevágó Erkel-operák esztétikai minőségéről, hanem zenetörténeti hovatartozásukról árulkod<sup>n</sup>ak.

Ad 2: A tiszta lappal indított forráskutatás másik fő hozadéka az opera egyes számaival kapcsolatos szerzői kérdések tisztázása volt. Az egykori Nemzeti Színház zenekari szölamanyagának vizsgálata után tisztán áll előttünk a táncbetét egész, bonyolult története, melyből kiderül: Erkel lépéseket tett annak érdekében, hogy a sajtó által kezdettől fogva támadott balettbetét helyzetét véglegesen rendezze. A feltehetőleg Sándor fia által komponált balettzene túlnyomó részétől még a revíziót megelőzően megvált; az annak zárótáncát alkotó Magyar táncból pedig kétrészes csárdást formált, amely ekkorra nemcsak a nemzeti identitás legfőbb zenei megnyilvánulása volt, hanem a külföldi balettszínpadon is mint par

excellence magyar tánc honosodott meg. A Csárdásnak végül is egyedül lassú bevezetése származik Erkel Ferenc kezétől, továbbá a balettben merőben szokatlan kóruszólókat is ő illesztette a partitúrába. A marosvásárhelyi Erkel-hagyatékából került elő Erkel Gyula zongorára készült Széchényi-indulója, melyben a *Bánk bán* II. Endréjének bevonulási indulójára ismerhetni. Erkel itt finomabb kézzel, a kényszerű sietségben mégis hasonló indíttatással nyúlt fia művéhez, mint a tánc esetében. (Az Indulón kívül az egykori táncbetét egyik, utólagos tétele is Erkel Gyula kompozíciójaként lepleződött le.)

Hogy korábbi legendákkal ellentétben Erkel komolyan vette a sajtóban megfogalmazott bírálatokat, azt nemcsak a táncbetét fenti esete, hanem a 2. felvonás lezárásának kérdése is igazolja. Az egykori Nemzeti Színház zenekari szölamanyagának vizsgálata – összhangban az 1870-es évek egyes sajtóhíreivel – egyértelművé teszi, hogy Erkel magáévá tette Mosonyi és mások felvetését a felvonás megrövidítésének szükségességéről, és egy radikális húzás mellett döntött, amely a gyilkosságot követően rövidre zárja a felvonást. A húzás áldozatául esett ima a 3. felvonásba került. Jelen közreadás ezt a kurtitást nem tekintette a végső szerzői akarat részének két fő okból: egyfelől, mivel nem része a szerzői revízióknak; másfelől, mert megítélésem szerint ez a külső nyomásra végzett húzás egy olyan hatásdramaturgiát testesít meg, amely az Egressy és Erkel által eredetileg követendőnek tekintett drámai logikától idegen. Mindenesetre e drasztikus húzás gyakorlata belenőtt a Nádasdy-Rékai-féle modern átdolgozásba, mely azt mintegy kanonizálta.

Ad 3; Most először vált kritikai vizsgálat tárgyává az Egressy Béni kezétől származó és Erkel bejegyzéseit is magában foglaló szövegkönyvtöredék (L1) is. Ez a rendkívül fontos forrás a szövegnek egy korai változatát mutatja. Ezen túlmenően a zenei megvalósításra utaló megjegyzéseket is őriz, amelyekből a komponista eredeti, a véglegesítől jelentősen eltérő zenei koncepciója sejlik föl. E forrás, valamint szöveganalitikai vizsgálódások nyomán óvatosan megnevezhetők azok a részek, amelyeket Szigligeti Ede húzhatott a librettóból: egy, mindeddig figyelmen kívül hagyott sajtóhír szerint ugyanis a régi szerzőtárs megkurtította a már halott Egressy eredeti szövegét. A szövegkönyv és a zenei vázlatok együttes vizsgálata egészében véve nem erősíti meg azt az Erkel-kutatásban újból és újból megfogalmazódó reményt, hogy Egressy és Erkel rögtön a *Hunyadi László* bemutatója után hozzáfogott volna sikeres vállalkozásuk folytatásához. Egressy által jóváhagyott alakjában a szövegkönyv keletkezése minden jel szerint 1850-re, az összefüggő kompozíció kezdete pedig az 1850-es évek legvégére tehető. Az azonban elképzelhető, hogy egyes zenei vázlatok már az 1840-as években papírra kerültek. Mivel azonban a sajtó tanúsága szerint ebben az évtizedben Erkel még nem döntött a megzenésítendő szövegkönyvről, az ekkor felvázolt zenék – ha valóban voltak ilyenek – valószínűleg nem

kapcsolódtak konkrét librettóhoz; ilyen eljárást az Erkel által kultivált olasz-francia operaműfaj poétikája minden további nélkül lehetővé tett. (A No. 3 Ensemble az egyik olyan szám, amelyhez korai, szövegtelen vázlat tartozik, és éppen ebben a számban találkozni olyan szövegrészlettel, amely a vázlatban még nem szerepel, és amelynek kizárólag az 1860 körüli, enyhülő politikai helyzet adhat értelmet.)

Végül a *Bánk bán* különleges instrumentáriuma arra a felismerésre készítetett, hogy a nemzeti hang kifejezéséhez jelentősen hozzájárult a századközép operarepertoárjában mutakozó couleur locale éppenséggel nemzetközi motivációja, melyben a „nemzeti” jelentése az egzotikum körén belül értelmezhető. Meyerbeer és mások példája azt mutatja, hogy a századközép opera comique-jában a népi miliő éppoly egzotikumává válik, mint a természet vagy a történelmi régmúlt. Az olyan egzotikus hangszerek, mint Erkel esetében a viola d'amore vagy a cimbalom, egyszerre töltik be az archaizmus és a népiség dramaturgiai funkcióját. Figyelemre méltó, hogy sajtóhírek szerint Erkel egy tárogató alkalmazásával tovább kívánta bővíteni az egzotikumok körét, s ha ennek megtörténte nincs is nyom, az angolkürt – amely egyébként a nemzetközi repertoárban is örülési jelenetek tartozéka – zenei értelemben voltaképp tárogatóként funkcionál; az angolkürt hasonlóképp „helyettesíti” a tárogatót, mint a Tisza-parti jelenet két piccolója a népi furulyákat. Ugyanakkor Erkel éppen a *Bánk bán* partitúrájában jut el a nemzeti zenei alapanyag és a nemzetközi formák összeegyeztethőségének határáig, amire az örülési jelenet olasz operarepertoárban kialakult sztereotípiái és a háromrészes csárdásforma közös nevezőjének felismerése nyújt példát. Egyebekben Egressy és Erkel jól tudta, hogy örülési jelenetek obligát elemét zenei idézetek alkotják; nemcsak L1 forrás idevágó bejegyzései tanúskodnak erről, hanem a partitúrában ténylegesen megvalósult idézetek is.

A *Bánk bán* első kiadása a kolozsvári bemutató anyagát, vagyis a szerzői revízió szövegét adja közre. Részben a két szövegváltozat létevel függ össze, részben elvi döntés volt, hogy a közreadás során a „best text” filológiai módszere mellett döntöttem. Hogy a korai és a végső változat lényegileg nem kontaminálódik a közreadásban, az részben magából a két szövegváltozat világos elhatárolásának szándékából, másrészt a források szövegi autonómiájának tiszteletben tartásából fakad. Az azonban, hogy a korai változat hozzáférhetővé váljon, a végső szerzői akarat közlése mellett a közreadás egyenrangú célja volt.

## Bibliográfia

### a) Erkel-téma:

- „Operaközreadás: contradictio in nomine? Az autográf versus szölamanyag probléma Erkel Bátori Máriájának készülő közreadásában”, in *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: Akadémiai, 2000, 83-94.
- „Bevezetés / Introduction”, in Dolinszky Miklós – Szacsvai Kim Katalin (közr.): *Bátori Mária. (Erkel Ferenc Operák 1)* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2001. Vol 1, p. VIII-XXI.
- „Erkel Operakiadás: múlt, jelen, jövő”, in *Muzsika*, 53/8 (2001): 24-26.
- „Előadás az Erkel Operakiadás első köteteinek sajtóbemutatóján”, in *Magyar Zene* XLI, 1 (2003): 105-111.
- „Két Bánk bán-tanulmány. I: Bánk bán szenvedései. II: Pas de deux: páros tánc a szerzőség körül”, in *Magyar Zene* XLI, 3 (2003): 259-277 (I), ill. 277-285 (II).
- „Bevezetés / Introduction” in Dolinszky Miklós (közr.): *Bánk bán. (Erkel Ferenc Operák 3)* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, vol 1, 2008 [megjelenés előtt]
- „Bánk bán: Erfahrungen mit der Erstausgabe der ungarischen Nationaloper”, *Studia Musicologica* 2008 [megjelenés előtt]

### b) Közreadás-téma:

- „A személytelenség mint prekonceptió. A zenévé váló gesztus”, in *BUKSZ*, 4/2 (1992): 214-218.
- „Az Urtext mítosza”, in *Muzsika* 37/10 (1994): 14-19.
- „A rend káosza és a káosz rendje. Mai kottaértésünk határai”, in *Jelenkor* 39/3 (1996): 246-250.
- „Hitelesség és hagyományozás. Haydn- és Schubert-zongoraművek közreadói tapasztalatai”, in *Zenetudományi Dolgozatok* 1995-1996. Budapest: Akadémiai, 1997, 83-98.
- „Die schöne Müllerin: eine authentische Fälschung?”, in *Die Musikforschung* 52/3 (1999): 322-330.
- „Kromatikus fantázia: egy fejezet a korai közreadás történetéből”, in *Magyar Zene* 37/2 (1999): 113-126.
- „'Dem Hören nach entworfen'. Jelképtől a jel felé: írott hangzás – hangzó irás”, in *Jelbeszéd az életünk II*, Budapest: Osiris, 2000, 57-68.
- „Umwandlung der Zykluskonzeption in Silhouetten Op. 8 von Antonín Dvořák”, in *Hudební veda* 37/3 (2000), 26-30.

## Bibliográfia

### a) Erkel-téma:

- „Operaközreadás: contradictio in nomine? Az autográf versus szólamanyag probléma Erkel Bátori Máriájának készülő közreadásában”, in *Zenetudományi Dolgozatok*. Budapest: Akadémiai, 2000, 83-94.
- „Bevezetés / Introduction”, in Dolinszky Miklós – Szacsvai Kim Katalin (közr.): *Bátori Mária. (Erkel Ferenc Operák 1)* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2001. Vol 1, p. VIII-XXI.
- „Erkel Operakiadás: múlt, jelen, jövő”, in *Muzsika*, 53/8 (2001): 24-26.
- „Előadás az Erkel Operakiadás első köteteinek sajtóbemutatóján”, in *Magyar Zene* XLI, 1 (2003): 105-111.
- „Két Bánk bán-tanulmány. I: Bánk bán szenvedései. II: Pas de deux: páros tánc a szerzőség körül”, in *Magyar Zene* XLI, 3 (2003): 259-277 (I), ill. 277-285 (II).
- „Bevezetés / Introduction” in Dolinszky Miklós (közr.): *Bánk bán. (Erkel Ferenc Operák 3)* Budapest: Rózsavölgyi és Társa, vol 1, 2008 [megjelenés előtt]
- „Bánk bán: Erfahrungen mit der Erstausgabe der ungarischen Nationaloper”, *Studia Musicologica* 2008 [megjelenés előtt]

### b) Közreadás-téma:

- „A személytelenség mint prekonceptió. A zenévé váló gesztus”, in *BUKSZ*, 4/2 (1992): 214-218.
- „Az Urtext mítosza”, in *Muzsika* 37/10 (1994): 14-19.
- „A rend káosza és a káosz rendje. Mai kottaértésünk határai”, in *Jelenkor* 39/3 (1996): 246-250.
- „Hitelesség és hagyományozás. Haydn- és Schubert-zongoraművek közreadói tapasztalatai”, in *Zenetudományi Dolgozatok* 1995-1996. Budapest: Akadémiai, 1997, 83-98.
- „Die schöne Müllerin: eine authentische Fälschung?”, in *Die Musikforschung* 52/3 (1999): 322-330.
- „Kromatikus fantázia: egy fejezet a korai közreadás történetéből”, in *Magyar Zene* 37/2 (1999): 113-126.
- „'Dem Hören nach entworfen'. Jelképtől a jel felé: írott hangzás – hangzó irás”, in *Jelbeszéd az életünk II*, Budapest: Osiris, 2000, 57-68.
- „Umwandlung der Zykluskonzeption in Silhouetten Op. 8 von Antonín Dvořák”, in *Hudební veda* 37/3 (2000), 26-30.