

*A Rákóczi nótájától a Régi magyar táncokig – Farkas Ferenc régizene-recepciójának korai szakaszáról**

Bónis Ferenc 1990-ben hosszabb interjút készített az akkor már 85 éves Farkas Ferencsel (1905–2000). Beszélgetésük végén arra kérte az idős komponistát, hogy nevezze meg az őt ért legfontosabb zeneszerzői hatásokat.¹ Farkas – a kronológiai sorrendet pontosan tartva – elsőként Bartók Béla és Kodály Zoltán műveinek impulzusát említette, illetve azt, hogy „útmutatásukra” hogyan került kapcsolatba a magyar népzenevel.² A zeneakadémiai és pályakezdő évei kapcsán Debussy-, Stravinsky- és Honegger-élményeiről beszélt, külön kiemelve közülük a szerinte nem eléggé méltányolt Francis Poulenc-et. A felsorolásból nem hagyta ki az Olaszországban eltöltött éveit sem, ahol Alfredo Casella, illetve Gian Francesco Malipiero művein keresztül a neoklasszicizmussal és a „novecentóval” ismerkedett meg.³ Bár megemlékezett ottani tanáráról, Ottorino Respighiről is, azonban Farkas ezúttal úgy nyilatkozott, hogy szerinte Respighi inkább emberként, mint zeneszerzőként gyakorolt rá hatást.⁴

* Jelen tanulmány az MTA BTK Zenetudományi Intézet „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutató-csoportja által 2015. június 10-én a Zenetudományi Intézetben megrendezett *Évfordulók nyomában 2015* című zenetudományi konferencián elhangzott „Choreae Hungaricae Lupi: Farkas Ferenc Régi magyar táncai” előadás szerkesztett, bővített változata.

¹ Bónis Ferenc: *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről*. Budapest: Püski, 2002. 61–93. 92.

² Farkas azonban nem volt sem Kodály, sem Bartók növendéke; zeneszerzést Weiner Leótól és Siklós Alberttől tanult a Zeneakadémián. Gombos László: *Farkas Ferenc. Magyar Zeneszerzők 31*. Budapest: Mágus Kiadó, 2004. 14. Farkas egyébként szeretett volna Kodály tanítványa lenni, de abban az évben, amikor felvételizett, nem indult Kodálynak osztálya. Borgó András: „»Fölneveltem három generációt« – Beszélgetés Farkas Ferencsel.” *Muzsika* 36/12 (1990. december), 17–24. 18.

³ Farkas a 1929 szeptember e és 1931 szeptembere között kisebb szünetekkel a Római Magyar Akadémia ösztöndíjasaként az Accademia Nazionale di Santa Cecilia hallgatója volt. Gombos: *Farkas*, 5. A „novecento” szó Farkas-féle interpretációjáról lásd Tallián Tibor: „La classicità dell'avanguardia nei compositori ungheresi tra le due guerre mondiali: Un caso speciale: un compositore ungherese italianizzante.” In Sárközy Péter (szerk.): *L'eredità classica nella cultura italiana e ungherese del Novecento dalle avanguardie al postmoderno*. Róma: Casa Editrice Università La Sapienza, 2015. 184–192.

⁴ A hatás hiányát az interjú egy korábbi szakaszában azzal indokolta, hogy Respighi nem követte az új irányzatokat. Bónis: *Üzenetek a XX. századból*, 66. Évtizedekkel korábban pontosabban fogalmazott: szerinte Respighi az impresszionizmus olasz folytatója volt, Farkas és generációja azonban pont az impresszionizmus laza formái és hangszíneket előtérbe hozó komponálásmódja ellenében a szólamszerű, inkább „rajzos”, a klasszikus formákat és melódiavonalat „rehabilitáló” zeneszerzési eljárásokat preferálta. Juhász Előd: „Beszélgetés a hatvanéves Farkas Ferencsel.” *Muzsika* 1966/2, 1–4. 1. Azonban majd jelen tanulmány is hoz példát arra, hogy Farkas nem mindig nyilatkozott ennyire elutasítóan Respighi zeneszerzői hatásáról.

Habár Farkas saját stílusa és egyéni hangjának főbb vonásai római tanulmányútja végére kialakultak,⁵ illetve maga a komponista egy korábbi interjújában azt mondta, hogy nem hisz annak az alkotónak az őszinteségében, aki valamilyen mű hatására radikálisan stílust változtat,⁶ a Bónisnak adott nyilatkozatában mégis kiemelt két benyomást, amely szerinte jelentős és gyors változást gyakorolt addigi zeneszerzői praxisára. Farkas Ferenc, a tizenkétfokú technika első magyarországi képviselője az egyik radikális hatásnak a dodekafóniát tartotta – pontosabban annak az általa „eufónikus dodekafóniának” nevezett, Luigi Dallapiccola- és Frank Martin-féle „latin változatát”.⁷ A sokak által az *Antiche danze ungheresi del 17. secolo* (Régi magyar táncok a XVII. századból) sorozat, illetve más, Rákóczi-tematikájú művek szerzőjeként ismert komponista a dodekafónia mellett hosszabban a „rég magyar zene” hatásáról beszélt:

[A „rég magyar zene” hatása] a *Rákóczi nótája* című filmmel kezdődött, melyben hiteles, akkor még nehezen hozzáférhető XVII. századbeli dallamokat dolgoztam fel, Szabolcsi Bence útmutatása alapján. Itt is Respighi példáját követtem. A műkedvelői lejegyzésben, sokszor kíséret nélkül ránk maradt melódiákat igyekeztem korszerű harmóniai foglalatba ágyazni. Ez a hatás szintúgy végigkíséri életemet.⁸

„...a Rákóczi nótája című filmmel kezdődött...” – Keletkezéstörténet

A 20. század első felének pályakezdő zeneszerzői között megszokott volt, hogy megélhetésük biztosítása végett az eredeti hivatásukhoz gyakran csak távolról kapcsolódó munkákat vállaljanak. Farkas az 1949-es zeneakadémiai kinevezéséig volt zenetanár, zongorista, zenekari billentyűs játékos, korrepetitor, karmester, kórusvezető, operai karigazgató, intézményvezető és zenei szakíró is.⁹ Energiájának ilyen mértékű megosztása bizonyára hátráltatta alkotói fejlődésében, másfelől sokszor az efféle kényszerű feladatok nyitottak meg számára új

⁵ Gombos: *Farkas*, 5.

⁶ Varga Bálint András: *3 kérdés 82 zeneszerző*. Budapest: Zeneműkiadó, 1986. 110–111.

⁷ A tizenkétfokú technikával Farkas elsőként 1943-ban, az *Angalit és a remeték* kísérőzenében próbálkozott. Ez a részlet később az 1947-ben befejezett *Prelúdium és fuga* című zenekari műben is felbukkan. Kísérleteinek az 1950-es évek elejének kultúrpolitikai változásai vetettek véget; legközelebb csak az évtized közepétől használta ezt a zeneszerzési eljárást. Gombos: *Farkas*, 14.

⁸ Bónis: *Üzenetek a XX. századból*, 92.

⁹ Gombos László: „Általános összefüggések Farkas Ferenc életművében.” In Sz. Farkas Márta: *Zenetudományi dolgozatok 2004–2005*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2005. 85–106. 87.

világokat: például az idézett nyilatkozatában kiemelt Poulenc vagy Prokofjev műveivel először a Szergej Gyagilev által vezetett Ballets Russes budapesti zongorakísérője ismerkedett meg.¹⁰

Farkas, mint önálló művek szerzője csak az 1930-as évek végére vált ismertté, elsősorban a *Csongor és Tünde* és *Az ember tragédiája* színpadi kísérőzenék, illetve *A bűvös szekrény* című opera nemzetközi sikerének köszönhetően – utóbbi diadala szerzőjének egy Universal Edition-szerződést eredményezett.¹¹ Ezt megelőzően legtöbbször az asztalfióknak komponált majdani előadás reményében, vagy a legkülönbözőbb igényeknek megfelelő, saját megfogalmazásában „használati-”, mai terminussal élve *alkalmazott zenét* írt.¹² A utóbbiakban szerzett tapasztalatok és impulzusok azonban az önálló – Farkas megfogalmazásában „öncélú” – zeneműveket komponáló zeneszerző számára később igen fontossá váltak.¹³

Az egyik, Farkas számára különös jelentőséggel bíró alkalmazott zenei ág a két világháború között még újdonságnak számító filmzeneírás volt, amely tevékenység meglehetősen sokáig kísérte Farkas pályáját: 1973-ig 53 hosszabb-rövidebb mozgóképhez írt kísérőzenét.¹⁴

Farkas filmzeneszerzői karrierje egy másik, hivatásához szintén nem szorosan kötődő feladat kapcsán indult el: Fejős Pál, az Egyesült Államokból Magyarországra visszatérő nemzetközi hírű rendező *Tavaszi zápor* (1932) című művének rögzítésekor Farkas zenekari

¹⁰ Juhász: „Beszélgetés”, 1., Borgó: „Fölneveltem három generációt”, 18.

¹¹ Gombos: *Farkas*, 8.

¹² Farkas, mint komoly zeneszerző először 1928-ban a *Vígjáték-nyitánnyal* lépett a nyilvánosság elé. Bár 1930-ban saját, 1932-ben Kadosa Pállal és Veress Sándorral közös szerzői estje volt Budapesten, illetve 1933-ban *Divertimentójával* díjat nyert a Liszt Ferenc-pályázaton, ebben a korszakban még egyáltalán nem számított elismert zeneszerzőnek. i. m. 5-6. Az áttörést Farkas szerint a saját kiadásban megjelent *Hárfaversenye* (1937) hozta el, amelyre Szabolcsi Bence és Tóth Aladár is felfigyelt. Borgó: „Fölneveltem három generációt”, 21.

¹³ Gombos László szerint a megbízások során keletkezett „tekintélyes mennyiségű zene az alkotóműhely szempontjából kompozíciós vázlatműhelynek is tekinthető, amelyből a szerző később szabadon merített.” Gombos: *Farkas*, 11.

¹⁴ Az újdonságot jól példázzák Farkas filmzene-tematikájú írásai a két világháború közötti időszakból, amelyekben a zeneszerzők új feladatait foglalja össze: Farkas Ferenc: „Aláfestő zene a hangosfilmben.” *Tükör* 1936/1, 58–61.; Uő.: „A hangosfilm zenéjéről.” (rádióelőadás, 1936. 02. 18.); Uő.: „Muzsika és mikrofon.” In Geszler Ödön (szerk.): *A Budapesti Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskola huszonötéves fennállása alkalmából kiadott emlékkönyv, 1912-1937*. Budapest: Budapest Székesfővárosa, 1937. 75–78.; Uő.: „Újabb magyar filmek zenéje.” *Tükör* 1937/1, 71–72. Farkas 1945 utáni filmzenéről szóló, többnyire visszatekintő hangvételű írásai és nyilatkozatai is ezt támasztják alá: Farkas Ferenc: „[A Dandin György című film kísérőzenéjéről.]” In Uő.: *Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai*. Közr. Gombos László. Budapest: Püski, 2004. 69–70.; Körmendi Judit: „Hogyan készül a filmzene? Beszélgetés Farkas Ferencsel.” *Fővárosi Mozi Műsor*, 1961. június 1–7.; Farkas Ferenc: „Farkas Ferenc a filmzenéről.” *Muzsika* 1968/7, 46.; Lőrincz Andrea: „A mozizongorától az elektromos gitárig. Beszélgetések a filmzenéről (1.)” *Filmvilág* 1981/2, 21–23. Farkas filmzenéinek listáját lásd Gombos: *Farkas*, 35–36.

zongoristaként működött közre.¹⁵ A nagy Respighi-rajongó Fejős számára a munka során azonban kiderült, hogy a korrepetitor valójában zeneszerző és kedvencének egykori növendéke, ezért a magyar komponista néhány művének meghallgatása után a következő, *Ítél a Balaton* (1932) című dokumentumfilmjéhez Farkast kérte fel az instrumentális betétszámok megírására.¹⁶ A kórusos zenéket azonban Vaszy Viktor szerezte, mert a producerek nem bíztak a fiatal, a filmzeneírásban tapasztalatlan zeneszerzőkben.¹⁷

A Fejőssel közös munkáknak köszönhetően Farkast számtalan új impulzus érte, megismerkedett például a finn népzenevel és a flamencóval is. Utóbbi arra is ráébresztette, hogy a magyar népzenei ismeretei hiányosak, emiatt vállalkozott az 1934-es somogyi gyűjtőútjára.¹⁸ A Fejős által 1936-ban rendezett *25 madagaszkári dokumentumfilm* pedig azért volt különleges feladat, mert egy addig nem, vagy csak másodkézből vett információkból ismert zenei stílust kellett – Farkas saját megfogalmazása szerint – „rekonstruálnia”.¹⁹

Fejős 1933-ban újból távozott Magyarországról, de Farkast továbbra is alkalmazta az immár külföldön készült filmjeinél – a komponista ezen megbízásai miatt tartózkodott hosszabb ideig Bécsben, majd Koppenhágában. Farkas Magyarországon legközelebb csak az 1930-as évek második felétől kapott filmzenei felkéréseket a Híradó Filmstúdió műhelyeiben. Ezen munkák során is újabb zenei világok tárultak fel előtte: például egy Kárpátaljáról szóló úti film zenéjének készítése kapcsán ismerkedett meg Farkas Bartók rutén gyűjtésével.²⁰ Bár Farkas az 1940-es évek elejére komoly, „öncélú” művek szerzőjeként is hírnévre tett szert, ez nem akadályozta meg abban, hogy további filmzenéket írjon, hasonló színvonalon és sikerrel. Ő írta a zenéjét Szóts István *Emberek a havason* című filmjének is, amely elnyerte az 1942-ben megrendezett 10. Velencei Nemzetközi Filmfesztivál biennále díját.²¹

¹⁵ Farkas Ferenc: „[Emlékezés Fejős Pálra.]” In Uő.: *Vallomások*, 94–96. 94. Fejős Pál életéről és munkásságáról részletesen lásd: Ábel Péter (szerk.): *Új Filmlexikon A-K (első kötet)*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971. 307. A *Tavaszi zápor* zenéjét egyébként Ránki György szerezte.

¹⁶ i. h. NB. Farkas az 1965-ben Fejős Pál emlékére komponált *Gyász és vigasz* című zenekari darabjában egy Respighi: *Róma kútjai* című szimfonikus költeményéből vett idézetet helyezett el. Erre a momentumra a fiának magnószalagra felmondott megemlékezéseiben külön kitér. Lásd Gombos László (összeáll.): *Farkas Ferenc visszaemlékezései (1975-81)*. In Farkas: *Vallomások*, 207–322. 233.

¹⁷ Borgó: „Fölneveltem három generációt”, 19.

¹⁸ Bónis: *Üzenetek*, 71. és 69. Farkas a népzene hatásától kezdetben szándékosan tartotta magát távol, mert félt az epigonná válástól. Gombos: *Farkas*, 14.

¹⁹ i. m., 69.

²⁰ i. m., 70.

²¹ Gombos: *Farkas*, 8.; <http://www.imdb.com/event/ev0000681/1942> (Utolsó megtekintés: 2015. augusztus 17.)

Ezt a sikert követte 1943-ban a Hunnia Filmgyárban készült *Rákóczi nótája* című történelmi dráma, amely Farkas utolsó Horthy-korszakban keletkezett filmzenéje volt. A Daróczy József által rendezett film Oltay Krisztinka történetét meséli el: a főszereplő cigányasszonynak öltözve kémkedik és szervezkedik Rákóczi fejedelem megsegítésére és szerelmese, Szakmári Péter kiszabadítására, s közben a fáradt kuruc csapatokat dalokkal, köztük a „Rákóczi nótája” című – valóban létező – dallal lelkesíti. A produkció az akkori magyar színjátszás jelentősebb alakjait vonultatta fel, a főbb szerepeket Tolnay Klári, Abonyi Géza, Balázs Samu és Csontos Gyula alakította.²² Mindennek ellenére a *Rákóczi nótája* című film sikerében Farkas zenéjének is jelentős szerepe volt; fogadtatását jól szemlélteti egyik korabeli kritikusának véleménye: „A film legjobb részeit [...] a zeneszerzőnek, Farkas Ferencnek köszönhetjük. Ez az a film, amelyet mindenkinek meg kell hallgatnia.”²³

Farkas a háborút követően is írt filmekhez zenét – például a mai napig nagy népszerűségnek örvendő Várkonyi-féle Jókai-filmadaptációk, illetve az *Egri csillagok* dallamait is ő jegyezte –, zeneszerzői világára azonban ezek a megbízások már nem voltak hatással, szemben az 1930-as és 1940-es évek feladataival. Ennek oka az, hogy Farkas – amint azt egy interjúban elmondta – nem akart alkalmazkodni a filmzeneírás megváltozott esztétikájához (egészen pontosan ahhoz a tendenciához, hogy a filmek kísérőzenéje egyre inkább elidegenedett a film tulajdonképpeni cselekményétől), ezért a filmzenei stílusa sem változott jelentősen, ami így nem adott új impulzusokat az önálló, nem alkalmazott zenei munkáihoz.²⁴

A *Rákóczi nótája* előkészületei során Farkas nagy mennyiségű, értékes forrásanyagot gyűjtött össze. A film megjelenésének idejében ezt felhasználva egy Collegium Musicum nevű kis hangszeres együttest, „camerátát” szervezett a Kolozsvári Konzervatóriumban.²⁵ Farkas visszaemlékezései szerint a tagjai között nem csak hallgatókat, hanem oktatókat is

²² Lásd <http://magyar.film.hu/hmdb/filmek/2078/rakoczi-notaja.html> és <http://www.imdb.com/title/tt0036320/> (Utolsó megtekintés: 2015. június 8.)

²³ Idézi: Gombos: *Farkas*, 8. A névtelen recenzió eredetileg a *Magyar Út* 1943. novemberi számában jelent meg.

²⁴ Lőrincz: „A mozizongorától az elektromos gitárig”, 23. Ez a fajta változásra nem törekvés később Farkas, a komoly zeneszerző életművében is megfigyelhetővé vált. Erről az érintett 1990-ben a következőket mondta: „Annak idején a haladó zeneszerzők közé tartoztam, ma már a konzervatívok közé számítok, mert nem vagyok hajlandó változtatni, azt írom, ami nekem tetszik.” Borgó: „Fölneveltem három generációt”, 22.

²⁵ Bónis: *Üzenetek*, 75. Az 1940 szeptemberétől újból Magyarország részét képező Kolozsvárra Farkas Vaszy Viktor hívására érkezett 1941-ben. Kezdetben a magyar Konzervatórium – amely nem keverendő össze a ma is létező, alapítójáról elnevezett Gheorge Dima Zeneakadémiával – zeneszerzés és zeneelmélet-tanára, illetve az akkor újból magyar nyelvű Kolozsvári Nemzeti Színház karigazgatója volt. 1943-ban a Konzervatórium igazgatójának nevezték ki, 1944-től pedig a Nemzeti Színház zeneigazgatója is lett. Gombos: *Farkas*, 7. Köszönettel tartozom Németh G. Istvánnak az 1940-es évek kolozsvári művészeti intézményrendszerében történt eligazításáért.

felsorakoztató együttes repertoárján Bakfark Bálint és Tinódi Lantos Sebestyén művei, illetve „régi magyar zenék” és barokk kompozíciók szerepeltek. A társulat kis vonós együttesből, fúvósokból, hárfából és néhány énekesből állt; a műsorszámokat Farkas hangszerelte és dolgozta át az együttes számára. A Collegium Musicum hangversenyei „igen szépen” látogatottak voltak; sikerüket jelzi, hogy rövid fennállásuk alatt egy alkalommal még beszercei vendégszereplésre is sor került.²⁶

Bár a kolozsvári camerata tiszavirág-életű volt, az együttes repertoárjának sorsa az együttes feloszlásával nem ért véget. 1946 és 1948 között Farkas az újonnan alapított Székesfehérvári Állami Konzervatórium igazgatója volt,²⁷ emellett a város zenei életének fellendítéséből is kivette a részét: „Collegium Musicum” címmel zenés esteket szervezett, ahol a bevezető előadásokat követően a tanártársaival együtt „régi magyar zenéket” játszott.²⁸ Az itt felhangzott darabok valószínűleg a kolozsvári camerata anyagából származtak, vagy ahhoz hasonló művek lehettek.

1947 júliusában Farkas, mint a konzervatórium igazgatója részt vett Békés-Tarhoson az újonnan alapított állami énekiskola által szervezett népművelési tanfolyamon.²⁹ Az ott töltött két hét alatt az esti hangversenyek műsorain is közreműködött, többször adott dalestet Török Erzsébet énekesnővel, akinek akkoriban rendszeres zongorakísérője volt.³⁰ Ezeken a hangversenyeken a camerata-repertoár számai is műsorra kerülhettek.

A tanfolyam két hetében Békés-Tarhoson tartózkodott Püski Sándor is, akivel Farkas ekkor kötött barátságot.³¹ A komponista visszaemlékezései szerint a könyvkiadónak annyira

²⁶ Bónis: *Üzenetek*, 75. és Farkas: *Vallomások*, 242. A camerata működéséről egyelőre csak Farkas visszaemlékezéseiből lehet tudni. Talán az Országos Széchenyi Könyvtárban 2016 elejétől nyilvánossá váló Farkas-hagyaték tovább árnyalhatja a képet, de az is elképzelhető, hogy a cameratával kapcsolatos dokumentumok – Farkas sok személyes tárgyához hasonlóan – a nem sokkal később Kolozsvárt is elérő második világháborúban megsemmisültek.

²⁷ Gombos: *Farkas*, 8. Az egykori székesfehérvári zeneiskola 1946. március 7-én állami fennhatóság alá került, majd egy május 16-i minisztériumi határozat szerint a zeneiskolát konzervatóriummá kellett átalakítani. 1946. szeptember 9-én a Köznevelési Minisztérium a „Székesfehérvári Állami Zenekonzervatórium” igazgatójául Farkast nevezte ki. Az intézmény, amelyet Farkas 1948-ig igazgatott, 1950. szeptember 1-i hatállyal szűnt meg, illetve alakult vissza Állami Zeneiskolává. www.okkfehervar.hu/download.php?moid=34935 (Utolsó megtekintés: 2015. augusztus 17.)

²⁸ Farkas: *Vallomások*, 250.

²⁹ Ujfalussy József: *Farkas Ferenc*. Budapest: Zeneműkiadó, 1969. 15.

³⁰ Farkas Ferenc és Török Erzsébet kapcsolatáról lásd előbbi visszaemlékezéseit: Farkas Ferenc: „Visszaemlékezés Török Erzsébetre.” In Uő.: *Vallomások*, 162–165.

³¹ Farkas: *Vallomások*, 253. A békési születésű Püski mind a világháború alatt, mind utána aktívan részt vett a kulturális élet újjászervezésében. Az ő közbenjárására kapta meg Gulyás György és csapata a tarhosi Wenckheim grófi uradalmi majort a hozzá tartozó épületekkel és telekkel, ahol 1947-ben elindult az első ének-zenei általános iskola és gimnázium. Kedves Tamás (szerk.): *A magyar zeneművészetért. Válogatott írárok és képek Gulyás György hagyatékából*. Debrecen: [Csokonai], 2004. 14.

megtetszettek a feldolgozásai – amelyeket valamelyik hangversenyen hallhatta –, hogy 1948-ban egy öt tételes, szóló zongorára írt válogatást jelentetett meg *Régi magyar táncok a XVII. századból* címmel. Ez és a *Gyümölcskosár*-dalok voltak a Püski Kiadó első kottakiadványai.³² A publikáció első méltatását Ligeti György írta, aki Farkas egykori kolozsvári (és akkor még jövődöbéli zeneakadémiai) növendékeként a camerata működésében talán személyesen is részt vett.³³

„...melyben [...] XVII. századbeli dallamokat dolgoztam fel...” –

Felhasznált források

Farkas Ferenc soha sem tett különbséget a műfajok között, a minőség iránti magas igényét mindig megtartotta.³⁴ A mozgóképekhez készített kísérőzenék műfaját különösen a szívéen viselte: véleménye szerint az ő korában a filmzene ugyanolyan fontos szerepet töltött be, mint a 18. században az opera.³⁵

Filmzenei munkáit ezért sosem vette félvállról. Amikor például a madagaszkári zenét kellett „rekonstruálnia”, akkor először Bartha Dénessel konzultált, majd sorra tanulmányozta Hornbostel műveit, elolvasott számos francia útleírást és végül lehetősége nyílt arra is, hogy Berlinbe elutazzon és a dahlemi fonogram-archívumban néhány eredeti felvételt meghallgasson.³⁶ Farkas 1970-es évek végén rögzített visszaemlékezése szerint a *Rákóczi nótája* írásakor lett volna előtte egy egyszerűbb út is – ott voltak az 1940-es években is ismert, népszerű Rákóczi-tematikájú dallamok („Balog Ádám nótája”, „Csínom Palkó”) –, neki azonban hiteles, és addig nem ismert, tehát újdonságként ható alapanyagra volt szüksége.³⁷

Farkas ezért egyrészt az akkor kevésbé ismert népzenei anyagból dolgozott fel dallamokat – például a „Hallgassátok meg magyarim...” és a „Te vagy a legény, Tyukodi pajtás...” szövegkezdetű népdalokat –, másrészt az akkori köztudatban egyáltalán nem szereplő 17. századi magyar tánczenéhez fordult, annak ellenére, hogy ezzel tulajdonképpen

³² Farkas: *Vallomások*, 253. Püski Sándor 1939-ben Magyar Élet Könyvkiadó néven alapította meg vállalkozását. Cége elsősorban a jobboldali kötődésű népi írók műveit jelentette meg, de vállalkozott elsőkötetes szerzők alkotásainak a megjelentetésére is. A kiadót 1950-ben államosították. <http://www.puskikiado.hu/cegtortenet> (Utolsó megtekintés: 2015. szeptember 11.)

³³ Ligeti György: „Farkas Ferenc: Régi magyar táncok.” In Uő.: *Ligeti György válogatott írásai*. Közr. Kerékfy Márton. [Budapest]: Rózsavölgyi, 2010. 449. A publikáció eredetileg megjelent: *Zenei szemle* 2/2 (1948), 337.

³⁴ Gombos: „Általános összefüggések”, 97.

³⁵ Lásd például Juhász: „Beszélgetés a hatvanéves Farkas Ferencsel”, 4.

³⁶ Farkas: *Vallomások*, 232.

³⁷ i. m., 242.

nem is a Rákóczi-szabadságharc korához, hanem az azt megelőző évszázadhoz nyúlt vissza. Például rögtön a film elején megszólal az „Apor Lázár tánca” megszövegezett, kórusos feldolgozása, amelynek kezdő taktusait Farkas vezérmotívumként használja a teljességgel saját maga komponálta részekben is. A film során elhangzanak részletek a *Kájoni-kódexből* (az említett táncon kívül például a „Lapockás tánc” és a 103a folióról származó chorea), a *Lőcsei tabulatúrás könyvből* (23. „Chorea Hungarica”, 71. „Chorea ex A”), a *Vietorisz kódexből* („Pargamasca”) és a *Stark-féle virginálkönyvből* („Ungrl. Tantz”, „Ungerischer Tantz des Fürsten auß Siebenbürgen”). Emellett felcsendülnek részletek korabeli jegyzett zeneszerzők műveiből is (például Johann Heinrich Schmelzer „Gavotta tedesca”-ja a *Pastorella* balettzenéből).

Az „alapanyaghoz” azonban – a madagaszkáriak zenéjéhez hasonlóan – nem lehetett könnyen hozzájutni. A források eredetijének tanulmányozása a filmzeneírás kereteit szétfeszítő vállalkozás lett volna: a keresett dokumentumok földrajzilag egymástól viszonylag távol voltak és a nehézkes hozzáférése mellett problémát okozott volna Farkasnak az is, hogy a *Stark-féle virginálkönyv* kivételével mind orgonatabulatúrában íródtak. Bár a Farkas által keresett kéziratok teljes, tudományos igényű közreadására csak a 20. század végén, illetve az új évezred elején került sor,³⁸ részletek azonban már addig is jelentek meg tudományos publikációk mellékleteiként (1. táblázat, lásd a következő oldalon).

„...Szabolcsi Bence útmutatása alapján.” – Farkas és Szabolcsi

Farkas ezúttal sem tört kutatói babérokra, így az anyaggyűjtés kapcsán – hasonlóan a 25 *madagaszkári dokumentumfilmhez* – a téma magyarországi szakértőjéhez, Szabolcsi Bencéhez fordult. Szabolcsi ebben az időben a zsidótörvények miatt apósának, Győző Andornak a Vilmos Császár (ma Bajcsy-Zsilinszky) úti könyvkereskedésében volt egyszerű alkalmazott.³⁹ Farkas visszaemlékezései szerint Szabolcsi készségesen állt segítségére; útmutatása nyomán a

³⁸ *Codex Caioni saeculi XVII.* Közr. és szerk. Saviana Diamandi, Papp Ágnes. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1994.; *Pestrý zborník: tabulatura miscellanea.* Közr. és szerk. Ladislav Kačic. Pozsony: Hudobné centrum, 2005.; *Tabulatura Vietoris saeculi XVII.* Közr. és szerk. Ferenczi Ilona és Marta Hulková. Bratislava: Opus, 1986.; Johann Wohlmuth: *Starck virginal book 1689.* Közr. és szerk. Ferenczi Ilona. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008.

³⁹ Bár Szabolcsit 1940-ben már behívták munkaszolgálatra, 1941. június 18. és 1944. május 14. között szabadlábon volt. Kroó György: *Szabolcsi Bence. II. rész.* Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 1994. 464.

Zeneakadémia állományában lévő, az 1. táblázatban felsorolt könyvekben és folyóiratcikkekben találta meg a keresett zenei „alapanyagot”.⁴⁰

Kájoni-kódex
Seprődi János: <i>A Kájoni-Codex irodalom-és zenetörténeti adalékai</i> . Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1909. ⁴¹
Szabolcsi Bence: „Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte III.” <i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i> 8/6 (1926. március), 342–360. ⁴²
Marțian Negrea: <i>Un compozitor român ardelean din secolul al XVII-lea. Ioan Caioni</i> . Craiova: [1940].
Lőcsei tabulatúrák könyv
Sztankó Béla: „[A lőcsei tabulatúrák könyv]”. In: Matlekovits Sándor–Szterényi József: <i>Magyarország közgazdasági és közművelődési állapota ezeréves fennállásakor és az 1896. évi ezredéves kiállítás eredménye</i> . V. kötet. Budapest: Pesti Könyvnyomda-Részvénytársaság, 1898. 118–119.
Sztankó Béla: „A lőcsei tabulatúrák könyv choreái.” <i>Zenei Szemle</i> XI/7–9 (1927. május–június), 166–172.
Vietorisz kódex
Szabolcsi Bence: „Probleme der alten ungarischen Musikgeschichte III.” <i>Zeitschrift für Musikwissenschaft</i> 8/6 (1926. március), 342–360.
Stark-féle virginálkönyv
Szabolcsi Bence: „Öt régi magyar tánc.” <i>Zenei Szemle</i> XII/5–7 (1928. június–augusztus), 118–122.
Kapi-Králik Jenő: „A soproni Stark-féle virginálkönyv 1689-ből.” <i>Soproni Szemle</i> 1, 205–209. ⁴³

1. táblázat. A 17. századi kéziratok Farkasnak 1943-ban rendelkezésre álló modern közlései.⁴⁴

⁴⁰ Farkas: *Vallomások*, 242.; Borgó: „Fölneveltem három generációt”, 21.

⁴¹ Újabb kiadását lásd: Seprődi János: „A Kájoni-kódex irodalom- s zenetörténeti adalékai.” In Seprődi János *válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*. Szerk. Benkő András. Bukarest: Kriterion, 1974. 187–252.

⁴² Digitalizált változat: <https://ia601009.us.archive.org/18/items/ZeitschriftFuerMusikwissenschaft08jg1925-26/ZeitschriftFuerMusikwissenschaft08jg1925-26.pdf>. Az itt átirat táncok egyikét Sztankó Béla 1927-es, *Lőcsei tabulatúrák könyvről* szóló cikkébe átvette.

⁴³ Digitalizált változatát lásd: http://epa.oszk.hu/01900/01977/00003/pdf/EPA01977_Soproni_Szemle_1937-i-3.pdf (Utolsó megtekintés: 2015. szeptember 17.)

⁴⁴ A felsorolásból szándékosan hiányzik egy alaplűnek tűnő kiadvány: Fabó Bertalan: *A magyar népdal zenei fejlődése*. Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1908. Ennek oka, hogy a benne található átírások hibásak

Farkas visszaemlékezéseiben és egyéb megnyilvánulásaiban nem található utalás arra, hogy zenetudós kollégája adott-e bármilyen konkrét instrukciót az átirat elkészítésének mikéntjéhez. Pedig Szabolcsi nem csak tudományos igényekkel adott közre kézirat-részleteket, hanem eddigre már jelentek meg ún. „népszerű” közlései is a Fodor Gyula szerkesztésében megjelent *Az Új Idők Nótáskönyve* című kiadványban.⁴⁵ Ráadásul a „Két régi magyar nemesi tánc a 17. századból” címmel megjelent feldolgozás olyan táncokat tartalmaz, amelyek Farkasnál is megtalálhatóak: a *Kájoni-kódexből* származó „Apor Lázár táncát” és egy *Lőcsei tabulatúras könyvből* származó choreát.

Utóbbi feldolgozásainak összevetése (Szabolcsinál és Farkasnál is a 2. szám) jól mutatja a két szerző régizene-felfogása közti különbséget. Bár mindkét feldolgozó – a vélt történeti hitelesség miatt – da capós formába ágyazta az eredeti anyagot, Farkas B résznek egy, az A szakaszban felhasznált choreához ritmikailag és lüktetését tekintve hasonló táncot illesztett be, így a kontrasztot legfőképpen a hangnem mollból dúrba váltása teremti meg. Ehhez képest Szabolcsi második szakaszként egy valamivel mozgékonyabb, a népzenei feldolgozásokból ismert „friss” karakterre emlékeztető táncot használt fel. A zenetudós feldolgozásában egyébként nem ez az egyetlen, a népies származást kidomborítani igyekvő elem: a tételben sokszor erőltetett módon szinkópákat és „esztamokat” alkalmaz szemben Farkas valóban lantot megidéző egyszerű, arpeggiós akkordjaival és imitációival. A lantszerűség abban is megnyilvánul, hogy Farkas feldolgozása mélyebbre van hangszerelve és akkordfelrakásai sokkal tágabbak, mint Szabolcsié.

A két feldolgozásból az is látszik, hogy Szabolcsi általában sokkal szabadabban nyúlt a felhasznált anyaghoz. A 4–8. ütemet, amelyet Farkas mediánsos kitérésével szemben egyszerűen alaphangnembe zárt, önkényesen megismételte. Hasonlóan járt el a tétel hátralévő részével is, csak ott némileg variált és ezért kiírt ismétlést hozott létre.

Az „Apor Lázár táncának” összehasonlítása (Szabolcsinál 1., Farkasnál 5. szám) hasonló eredményt mutat: vannak közös pontok, de jelentősebbek az eltérések. Látható, hogy ez a tánc mindkettejük fantáziájában egy sodró, finale-jellegű tételként jelent meg. Farkas ugyan

és sokszor nem teljesek. Ezt már a kortársak is tudták, lásd: Seprődi János: „A magyar népdal zenei fejlődése (Első közlemény).” *Erdélyi Múzeum* 25/5 (1908), 293–327. 316–325. Újabb kiadás: *Seprődi János válogatott írásai*, 82–142. 108–121. Digitalizált változat: <http://epa.oszk.hu/00900/00979/00183/pdf/> (Utolsó megtekintés: 2015. szeptember 16.).

⁴⁵ Fodor Gyula (szerk.): *Az Új Idők Nótáskönyve*. Feld. Major Ervin, Nádor Mihály, Szabolcsi Bence. Budapest: Új Idők, 1933. Szabolcsi a saját átirásait harminc évvel később külön is megjelentette: Szabolcsi Bence: *Apollo és Diána. Régi magyar dalok és táncok énekhangra, zongorakísérettel*. Budapest: Zeneműkiadó, 1964.

itt is da capo-t használ, de a B rész az A rész variációja a domináns hangnemben, és mindehhez csak egy egyszerű kódát csatolt. Szabolcsi ezúttal egy bonyolultabb stratégiát követ: az „Apor Lázár táncát” tartalmazó A részt egy hasonló karakterű, szintén Kájoni-kódex-anyagú B rész követi, amelyet egy ritenuto vezet át egy lassú tétel funkcióját ellátó Andante con moto feliratú szakaszba. A kontrasztáló lassú szakaszt egy, az „Apor Lázár tánca” témájából kialakított, drámai megállásokkal teletűzdelt szakasz (Riverando al Tempo I.) vezeti vissza az A rész rövidített és díszített reprízébe, amely többek között a darab lezárását három ütemmel megelőző drámai megtorpanásával magán viseli Szabolcsi korának táncfinálé-kliséit.

Megjegyzendő, hogy nem csak Szabolcsi feldolgozásai lehettek volna az egyetlen magyarországi példák Farkas számára. Az idős zeneszerző is úgy emlékezett, hogy nem biztos, hogy ő volt az első, aki ehhez a repertoárhoz nyúlt.⁴⁶ Való igaz: Farkas egykori tanára, Siklós Albert hegedűre és zongorára írt *Szvitjében* (1925) és a zenekari *Rapszodiájában* (1929) már másfél-két évtizeddel korábban használt fel dallamokat a *Kájoni-kódexből*. Azonban a rendkívül konzervatív ízlésű kompozíciók szinte bizonyosan nem hatottak Farkasra (ha egyáltalán ismerte őket), különösen annak fényében nem, hogy Farkas visszaemlékezéseiben diplomatikusan csak annyit mondott a Siklósnál eltöltött évekről, hogy „nem sokat” tanult tanárától.⁴⁷ Farkassal szinte egy időben Takács Jenő is dolgozott egy 17. századi kéziratos dallamokat feldolgozó kompozíción (*Régi magyar táncszvit*, op. 42), azonban ez végül csak a *Rákóczi nótája* zenéje után, 1946-ban készült el.

„Itt is Respighi példáját követtem.” – Az olaszországi hatás

Farkasnak egyébként sem volt szüksége a magyar kortársaktól származó példákra, ugyanis a feldolgozás módjára kész minta lebegett a szeme előtt.⁴⁸

Ottorino Respighi, Farkas római mestere a Puccinit követő időszak legismertebb és legjátszottabb zeneszerzője volt; pusztán a hangszeres zenét vizsgálva pedig Vivaldi óta nem

⁴⁶ „Én voltam talán az első egyike [aki régi magyar zenét dolgozott fel], nem merem azt mondani, hogy az első. Takács Jenő is földolgozott 17. századbeli régi zenét, sőt Siklós is, mások is.” Borgó: „Fölneveltem három generációt”, 21. A „mások is” talán Szabolcsira vonatkozhatott.

⁴⁷ Farkas: *Vallomások*, 215.

⁴⁸ Ezt interjúiban rendszeresen meg is említette; a következő fejezet címeként szolgáló idézetten kívül lásd például: Borgó: „Fölneveltem három generációt”, 21., Hollós Máté: „Művek bontakozóban – Farkas Ferenc pezsgő műhelyében.” *Muzsika* 37/12 (1994. december), 26., Farkas: „Művészetek és kultúrák keresztútján (C. Szalai Ágnes interjúja, 1995).” In Uő.: *Vallomások*, 196-198. 196. Farkas már a filmzene megírása előtt is beszélt arról, hogy az olasz szerzők régizene-feldolgozásai milyen hatással voltak rá: Farkas: „Néhány szó Ottorino Respighiről (1938).” In Uő.: *Vallomások*, 34-35. 34.

működött ilyen jelentős komponista az itáliai félszigeten.⁴⁹ 1906-tól kezdve a 17-18. század zenéjének kutatásában és népszerűsítésében jelentős eredményeket ért el: akkor még nem túl ismert itáliai reneszánsz- és barokk zeneszerzők (például Monteverdi) munkái mellett főleg Bach-művekből készített kiadásokat, átiratokat a modern koncertélet számára.⁵⁰ A nagysikerű *Gli uccelli* (A madarak) című szvitjében pedig a régizenét – konkrétan reneszánsz madárhang-utánozó darabokat – modern környezetbe integrálta. Az évszázadokkal korábbi muzsikákat feldolgozó művei közül mai napig a legismertebb a három *Antiche arie e danze* (Antik áriák és táncok) szvit, amelyek Oscar Chilesotti 1891-ben megjelent, reneszánsz és korabarokk lantdarabok közléseit tartalmazó gyűjteményét felhasználva keletkeztek.⁵¹

I. szvit kisenekarra, P. 109 (1917)
1. Balletto, "Il Conte Orlando" [Simone Molinaro, 1599] 2. Gagliarda [Vincenzo Galilei, 1550-es évek] 3. Villanella [Anon.] 4. Passo mezzo e mascherada [Anon.]
II. szvit nagyzenekarra, P. 138 (1923)
1. <i>Laura soave</i>, Balletto con Gagliarda, Saltarello e Canario [Fabritio Carosio, ca. 1531] 2. <i>Danza rustica</i> [Jean-Baptiste Besard, ca. 1617] 3. <i>Campanae parisienses – Aria</i> [Marin Mersenne?] 4. <i>Bergamasca</i> [Fernando Gianoncelli, 1650]
III. szvit vonósenekarra, P. 172 (1931)
1. <i>Italiana</i> [Anon.] 2. <i>Arie di corte</i> [Jean-Baptiste Besard: Arie di corte] 3. <i>Siciliana</i> [Anon.] 4. <i>Passacaglia</i> [Lodovico Roncalli, 1692]

2. táblázat: Ottorino Respighi *Antiche arie e danze* szvitjei, annak tételei és a felhasznált kompozíciók szerzői⁵²

⁴⁹ Lee G. Barrow: „Guilt by Association: The Effect of Attitudes toward Fascism on the Critical Assessment of the Music of Ottorino Respighi.” *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 42/1 (2011 június), 79-95. 79.

⁵⁰ John C.G. Waterhouse, et al.: "Respighi, Ottorino." *Grove Music Online. Oxford Music Online.* <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/47335> (Utolsó megtekintés: 2015. szeptember 18.)

⁵¹ *Lautenspieler des XVI. Jahrhunderts*. Közr. és szerk.: Oscar Chilesotti. Lipcse: Breitkopf & Härtel, é. n. [1891]. Digitalizált változatát lásd:

http://imslp.org/wiki/Lautenspieler_des_XVI._Jahrhunderts_%28Chilesotti,_Oscar%29 (Utolsó megtekintés: 2015. szeptember 18.)

⁵² Az első és második szvitből létezik zongora-négykezesre írt változat is (P. 116 és P. 139). Az első szvitből továbbá egy szólózongora-változat is készült (P. 114), amely két plusz, később a harmadik, vonósenekari szvitben felhasznált tételt is tartalmaz. A felsorolt adatok forrása: Waterhouse et al.: „Respighi, Ottorino.”

Farkasra a három szvit közül az első kettő volt hatással. A római tartózkodása után keletkezett harmadik szvitben megjelenő újabb vonások – például takarékosabb hangszerelés, az eredeti anyagok nem zártformás (triós, rondós), hanem füzér- vagy fantáziaszerű felhasználása – nem mutatkoznak meg a *Rákóczi nótája* kísérőzenéjében, illetve az ebből keletkezett *Régi magyar táncokban* sem.

Farkas 1938-as megemlékezése szerint Respighi a régi művek újrhangszerelésénél és átírásánál mindig belül maradt a „stílus maga szabta” határokon.⁵³ Ez a kijelentés bizonyára a korszellemet tükrözte, mert Farkas későbbi visszaemlékezéseiben már „modernizálásról” beszélt,⁵⁴ illetve fontosnak találta hangsúlyozni: az egész még „jóval azelőtt [történt], hogy az érdeklődés a historikus előadás irányába fordult volna”.⁵⁵

Való igaz, hogy ha abból indulunk ki, amit ma a régi zeneművek előadásáról gondolunk, Respighi letétei egyáltalán nem maradnak a „stílus maga szabta” határain belül. Az *Antiche arie e danze* tételeit alaposabban vizsgálva azonban kiderül, hogy az olasz szerző – különösen az első két szvit esetében – sokszor meglepően stílushűen járt el.

Például az I. szvit „Il Conte Orlando” balettjének kezdetéhez csak annyi hangot adott hozzá, hogy a szikár lant-anyagot zenekarra, vagy – amint az a következő oldalon található 1. *kottapéldában* látható – zongorára át lehessen ültetni. Az új hangok azonban nem változtatnak a harmonizáláson, az előadási utasítások pedig elsősorban azt a célt szolgálják, hogy az eredeti anyag az új médiumon is jól hangozzék.

Respighi feldolgozásai – különösen a 3. szvit – tartalmazznak mai szemmel és tudással nézve túlzásokat. A reneszánsz korban szokatlan grandiózus hangvétel (például 2. szvit, Bergamasca) mellett különösen a téma-transzformációk különböző fajtái (például az idézett tétel középső részében a téma moll-harmonizációban jelenik meg) hatnak nagyon idegenül. Összességében Respighi feldolgozásairól mégis elmondható, hogy például Busoni vagy Stravinsky hasonló műveihez képest kevesebb az „öncélú” átalakítás, és – hasonlóan Bartók XVII. és XVIII. századi billentyűszene-feldolgozásaihoz (BB A4a-k) – elsődleges célja valóban az lehetett, hogy az évszázadokkal korábbi műveket „leporolja”, és azt az akkori fogalmak szerint stílszerű letéttel a hangversenyéletben hasznosíthatóvá tegye.

⁵³ Farkas: „»Respighi« (Előadás a zeneszerző halálának második évfordulóján, 1938).” In Uő.: *Vallomások*, 36–42.

⁵⁴ Lásd például Borgó: „Fölneveltem három generációt”, 21.

⁵⁵ Farkas: *Vallomások*, 195.



1 Balletto detto "Il Conte Orlando,,



1. kottapélda: A Ballo detto „Il Conte Orlando” Molinaro eredetijében (Chilesotti 1891-es átírásában, felül) és Respighi zongorára írt feldolgozásában (alul)

„A [...] melódiákat igyekeztem korszerű harmóniai foglalatba ágyazni.”

– A Farkas-féle feldolgozásmód

Respighivel szemben Farkas sokkal radikálisabban nyúl az anyaghoz. Igaz, ennek fő oka az volt, hogy más jellegű alapanyaggal dolgozott, mint olasz tanára, aki zenei historiográfiákban jegyzett zeneszerzők – például Vincenzo Galilei vagy Jean-Baptiste Besard – lantkompozícióit dolgozta fel, amelyek egy része saját korában nyomtatásban is megjelent, ami az adott korszakban bizonyos elismertségnek is számított. Farkas viszont számára értékelhetetlen kísérettel ellátott, ismeretlen szerzők által billentyűs letétként közölt dallamokat dolgozott fel.

Így a madagaszkári dokumentumfilmek után újra egy nem létező, vagy legalábbis nem ismert zenei tradíciót, a magyar barokk zenét kellett újraalkotnia.⁵⁶

Farkas ezt elsősorban a kéziratoss dallamok újraharmonizálásával érte el, azonban nem korlátozta magát az adott korban használt egyszerű dúr-moll harmóniakészletre. A tételek között találunk a későromantika „régies” harmonizálásra emlékeztető tételt („Erdélyi fejedelem tánca”) éppúgy, mint az olasz neoklasszicisták neomodális nyelvére hasonlító („Chorea (a lőcsei tabulatúra-könyvből)”). Utóbbi eszközzel Farkas valószínűleg a zenei anyag régiességét akarta hangsúlyozni, azonban éppen ez az eljárás adott igazán hamisítatlan 20. századi „ízt” a tételnek.

A Farkas által gyakran használt másik eszköz az imitáció. Miután Farkasnál valószínűleg Palestrina és Bach műveinek hatása miatt a régiesség és az ellenpont egymással teljesen összekapcsolt fogalmak voltak, ezért a szóban forgó feldolgozások készítésekor is törekedett arra, hogy minél több imitációt használjon. Ennek egyik kiemelkedő példája az „Intrada” tétel B része.



2. kottapélda: Farkas Régi magyar táncok a XVII. századból c. műve „Intrada” tételének B része

⁵⁶ Farkas: *Vallomások*, 261.

Azt, hogy Farkas valójában mennyire nem „újraalkotta” a magyar barokk zenét, hanem egy új stílust hozott létre, ez a részlet szintén jól illusztrálja. Ezt a dallamot ugyanis a kéziratok keletkezésének idejében élt Daniel Speer is feldolgozta az 1688-ban megjelent *Musikalisch-Türckischer Eulen-Spiegel* című művének 15., *Pohlnisch Balett* című számaként.⁵⁷ (3. kottapélda, lásd a következő oldalon)

Sajnos nem lehet bizonyítani Speernek a mű előszavában leírt állításait, miszerint tényleg a Magyar Királyságban tett utazásai során hallotta ezeket a táncokat.⁵⁸ Az viszont bizonyos, hogy a kéziratok korában élt Speer, ha nem is tartozik minden idők legnagyobb zeneszerzői közé, „műkedvelőnek” semmiképpen sem nevezhető, és mint egy zeneszerzészről is szóló tankönyv szerzője, valószínűleg jól ismerte saját korának stílusát.⁵⁹

Jól látszik, hogy Speer Farkassal szemben sokkal takarékosabb kidolgozásra törekedett, ezért egyszerű, a protestáns korálok harmonizálására emlékeztető akkordikus kísérettel látta el a dallamot. Azonban ez a „spórolás” sokszor nagyon is kitervelt: például az első ütem basszusa rögtön egy ütemmel később, szó szerinti transzpozícióban visszatér, és szinte hasonló eljárás történik a tánc második felében is. Szintén fontos különbség, hogy míg Farkas próbálta minél „színesebbé” tenni az anyagot (a tánc második felében radikálisan megváltozik a feldolgozási mód és így a hangszín is), addig Speer végig egyfajta hangzást visz végig a tételen. Mindamellet Speer letételében is megfigyelhetőek kézjegyként szolgáló egyedi vonások, például a zárlatokat megelőző egy ütés hosszúságú szekund-súrlódások.

⁵⁷ Speernek ez a sorozata egy egymáshoz lazán kapcsolódó dalokból álló quodlibet. A basszuskíséretes, tenor szólistára írt tételeket mindig egy páros ütemű kelet-európai tánc kezdi, amely az epizód szüneteiben visszatér hol eredetiben, hol hármas ütemű proporcióként. A tétel végén mindig egy „omnia”, azaz minden játékos által játszandó rész áll.

⁵⁸ Erről lásd: Csörsz Rumen István: „Zeneszerző vagy zene-szerző? Adalékok G. D. Speer dallamforrásaihoz.” In Bretz Annamária, Csörsz Rumen István, Hegedűs Béla: *Labor omnia vincit: Tanulmányok Tüskés Gábor 50. születésnapjára*. Budapest: Balassi, 2005. 33–37. 34.

⁵⁹ Daniel Speer: *Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst*. Ulm: Georg Wilhelm Kühnen, 1697.

Digitalizált változat:

[http://imslp.org/wiki/Grund-richtiger Unterricht der Musicalischen Kunst %28Speer, Georg Daniel%29](http://imslp.org/wiki/Grund-richtiger_Unterricht_der_Musicalischen_Kunst_%28Speer,_Georg_Daniel%29)
(Utolsó megtekintés: 2015. szeptember 18.)

Violino I-II

Viola I-II

Continuo

7 # 7

Vln.

Vla.

Vc.

3 7 # 6 6 #

Vln.

Vla.

Vc.

5 #6 4#

Vln.

Vla.

Vc.

7 6 43

3. kottapélda: Daniel Speer: Musikalisch-Türkischer Eulen-Spiegel (1688) – 15. Pohlnisch balett (Németh Zsombor átírása)⁶⁰

⁶⁰ Az eredeti, 1688-ban Ulmban megjelent kiadvány digitalizált változatát lásd: http://imslp.org/wiki/Musikalisch-t%C3%BCrkischer_Eulenspiegel_%28Speer,_Georg_Daniel%29 (Utolsó megtekintés: 2015. szeptember 25.)

Természetesen Farkas hosszabb, alaposabb kutatómunkát követően történetileg hitelesebb eredményre juthatott volna; azonban soha nem volt célja, hogy a múltat pontosan alkossa újra, még akkor sem, amikor nem csak „műkedvelői lejegyzésben ránk maradt” zenei anyagokkal, hanem valódi mesterművekkel kellett volna dolgoznia. Jól érzékelteti ezt a törekvését egy 1955-ös nyilatkozata is, amelyben a Várkonyi Zoltán-rendezte *Dandin György, avagy a megcsúfolt férj* című filmhez írt kísérőzenéről kérdezték:

Amit én írtam a Dandin-filmhez, az nem merev stíluskópia Lully modorában, mert ha az lett volna a cél, akkor eredeti Lully-zenét alkalmaztunk volna a filmhez. Az a törekvésem, hogy a nem muzsikus hallgató is érezze a zene és a kor kapcsolatát. Muzsikám korhű igyekszik lenni, de nem a zenetörténészekhez, hanem a közönséghez szól, és nem is Molière kortársai, hanem a mai közönség számára akarja a kor hangulatát érzékeltetni.⁶¹

„Ez a hatás szintúgy végigkíséri életemet.” – További következmények

A szinte teljes 20. századot végigélő Farkas Ferenc életműve a régizene iránti vonzalmától függetlenül is sokkal inkább kelti egy 17-18. századi mester képét, mint egy 1900-as években született zeneszerzőjét. Minden idők legtermékenyebb magyar komponistájának hagyatékában azonban nem csupán a művek száma óriási, hanem az átfedéseké és ismétléseké is; a paródiatechnika pedig ugyanúgy zenei eszköze volt, mint a barokk mestereknek. Szintén a két-háromszáz évvel korábban élt kollégáinak gyakorlatát követte, amikor egy-egy művének egyes szakaszait más művében használta fel.⁶²

Amint az jelen tanulmány első feléből kiderült, a *Régi magyar táncok* 1948-ban megjelent zongoraváltozata is tulajdonképpen egy korábbi filmzene „újrahasznosítása” volt. Ebből a következő ötven év folyamán újabb és újabb változatok keletkeztek, amely – Breuer János szerint – „kikezddhetetlen jele [a darab] széles körű népszerűségének”.⁶³

A következő oldalon található 3. táblázat foglalja össze a különböző letéteket. A felsoroltak mellett létezik még néhány szerző által autorizált átírat is: Szendrey-Karper László gitárra, Vas Gábor harmónikára, Lencsés Lajos oboára és vonószzenekarra írta át a táncokat.

⁶¹ Farkas: *Vallomások*, 69.

⁶² Gombos: „Általános összefüggések”, 96.

⁶³ Breuer János: „In vivo... Farkas Ferenc iskolái.” *Muzsika* 38/12 (1995. december), 12–16. 16.

Hangszerelés	Megjelenés	Tételek
zongora (csembaló) ⁶⁴	1948	1) Intrada, 2) Chorea, 3) Magyar tánc / Danse hongroise, 4) Erdélyi Fejedelem tánca / Danse du Prince de Transylvanie, 5) Apor Lázár tánca
hegedű, brácsa, hárfa	1954	Intrada, Chorea, Magyar tánc, Erdélyi Fejedelem tánca, Apor Lázár tánca
hegedű/cselló, zongora	1958	Magyar tánc, Apor Lázár tánca
fúvósötös	1959	Intrada, Lassú (lento), Lapockás tánc (Danza delle scapole), Chorea, Ugrós (Saltarello)
2 fuvola	1971	Intrada (Allegro moderato), Lassú (Andante espressivo), Lapockás tánc (Allegro), Ugrós (Allegro)
4 klarinét	1976	Intrada, Lassú, Lapockás tánc, Ugrós
hárfa	1979	1) Erdélyi fejedelem tánca / Danse du Prince de Transylvanie, 2) Magyar tánc / Danse hongroise, 3) Chorea, 4) Lapockás tánc / Danse "Lapockás", 5) Chorea, 6) Apor Lázár tánca / Danse de Lázár Apor
rézfúvós ötös	1987	Intrada, Chorea, Magyar tánc / Hungarian dance, Erdélyi Fejedelem tánca / Dance of the Prince of Transylvania, Apor Lázár tánca / Dance of Lázár Apor
fuvola, zongora	1987	Allegro moderato, Andante moderato, Allegro, Allegro
2 fuvola, 4 gitár	1988	Apor Lázár tánca, Chorea, Ugrós
fuvola, vonószeneke	1990	1) Allegro moderato, 2) Andante moderato, 3) Maestoso, 4) Allegro, 5) Allegro, 6) Moderato, 7) Quasi minuetto, 8) Allegro vivace
4 szaxofon	1991	Intrada, Lassú, Lapockás tánc, Ugrós

3. táblázat: A Régi magyar táncok *Farkas Ferenc által készített átiratai*.⁶⁵

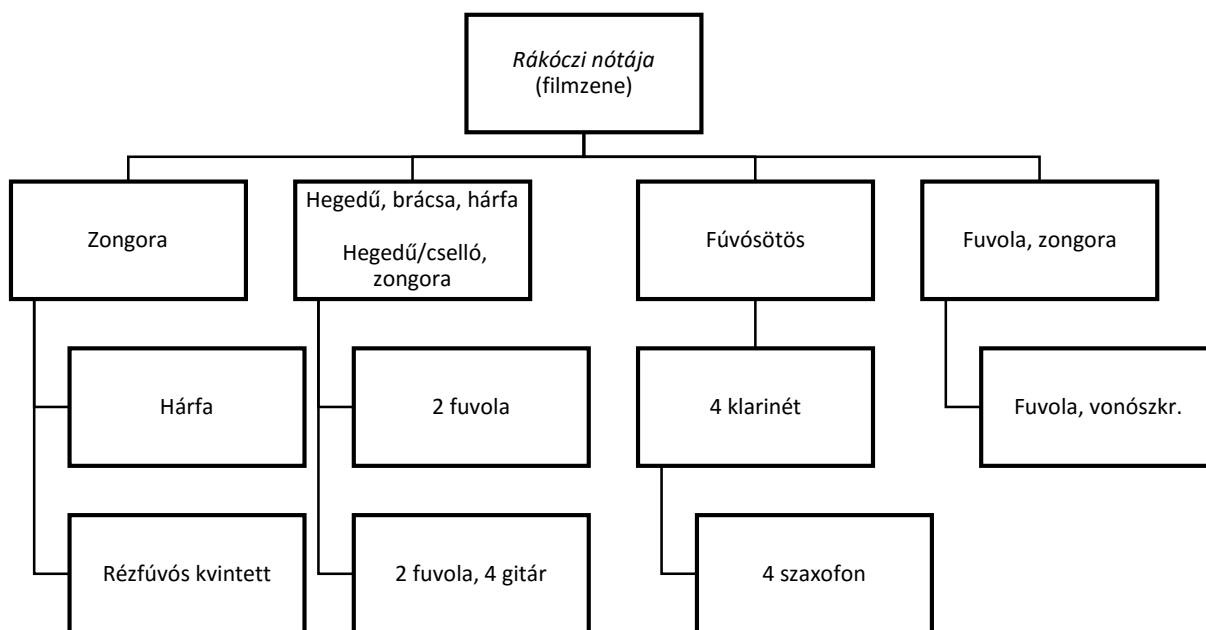
⁶⁴ A mű eredetileg csak zongorára íródott, a csembalóra történő utalást csak a későbbi kiadások tartalmazzák.

⁶⁵ Az adatok forrása: [Farkas András]: *Ferenc Farkas Complete Catalogue of Works 2014*. <http://www.ferencfarkas.org/download.php?f=ee0573f83506c91356b0e9ff9007e923> (Utolsó megtekintés: 2015. augusztus 18.)

A változatok nem csak a hangszerelésükben – és ezáltal sok helyen a felrakásukban – különböznek egymástól. Amint az a 3. táblázat harmadik oszlopában is látható, az egyes variánsok sokszor más-más tételeket tartalmaznak, sőt, a darabokat megvizsgálva az is kiderül, hogy bizonyos formai részek olykor hiányoznak, cserélődnek, avagy más helyre kerülnek. Ezek a változtatások tulajdonképpen mindig egy-egy új, a zongoraváltozattal (és az eredeti filmzenével) természetesen rokon, de hangvételét, stratégiáját tekintve eltérő ciklust hoznak létre.

Ez a munkamódszer azonban nem csak a *Régi magyar táncoknál* figyelhető meg. Amint arra Gombos László is felhívta a figyelmet, Farkas több, saját anyagon alapuló művéből is számos, azonos értékű letét létezik.⁶⁶ Gombos ugyanott azt is hozzáteszi, hogy sokszor eldönthetetlen, melyik változat az elsődleges és mikor lehet új műről beszélni.

Ez utóbbi kijelentés véleményem szerint a *Régi magyar táncok* változataira nem egészen igaz. A zongoraletét „mutálódását” az újabb változatok stilisztikai vizsgálatával viszonylag nyomon lehet követhetni.



1. ábra: A Régi magyar táncok változatainak láncolata.

Az ősváltozatnak a *Rákóczi nótája* című film zenéje tekinthető, amelynek első „egyenes ági” leszármazottja az 1948-as zongoraletét. Ennek a változatnak az akkori fogalmak szerint

⁶⁶ Gombos: „Általános összefüggések”, 96.

antikizáló, „lant hangzását megidéző” felrakására már – lehet, hogy Farkas sugallatára – Ligeti György is felhívta a figyelmet.⁶⁷ Ebből a letétből és ennek szellemében készült a megkevert sorrendű, egy choreával megnövelt hárfa-átirat. A rézfúvós kvintett írt változat szintén ebbe a csoportba tartozik, egyrészt azért, mert a szólamok között szétszítva szinte hangról hangra tartalmazza az eredetit és a zongoraváltozatban használt kompozíciós technikákat (például imitációk) is egy az egyben átveszi, másrészt azért, mert ez is egyfajta antikizáló hangszerelés, csak itt Farkas nem a lantosok, hanem a 17. századi toronyzenészek működését idézi fel.

Bár a billentyűs letéthez képest egy évtizeddel később jelentek meg a hegedű-brácsa-hárfa trióra, a hegedű vagy cselló és zongora duóra készített átiratok, s ezek kompozíciós szempontok tekintetében is eltérnek a zongoraváltozattól, amiért indokolt őket új csoportba helyezni, mégis, véleményem szerint a zongoraváltozattal azonos „generációt” alkotnak. Elképzelhető ugyanis, hogy ezek a letétek a kolozsvári és a székesfehérvári cameraták műsorán is szerepeltek: mind a trió ensemble-jellegével, mind a duó kézenfekvő összeállításával biztosan mutat hasonlóságot az ott elhangzott feldolgozásokkal. Ezeknek az ad hoc, illetve praktikus-felrakásoknak késői újragondolásai a két fuvolára, illetve 2 fuvolára és 4 gitárra hangszerelt változatok.

A fúvósötösre írt letét mind a kiválogatott táncok, mind a feldolgozás helyenként eltérő módja – variált ismétlések, homofónabb, 18. századra inkább jellemző *Harmoniemusik*-szerű felrakás – miatt egy újabb csoport alapváltozatát képezi. Ebből a letétből lett egy tánc elhagyásával a négy klarinétára írt változat – amely tulajdonképpen nem más, mint a négy szólam nagyjából egy regiszterbe összepréselése –, amelyből szinte minimális igazítással készült el a szaxofon-kvartett.

A fuvola-zongora és fuvola-vonószeneke ar átiratok már olasz tételcímükkel is jelzik különállásukat és megvizsgálva őket kiderül, hogy szerkesztésmódjuk miatt is elkülönülnek a többi letétől. Bár a „dallamhangszer és kíséret” -elgondolás a hegedű vagy cselló és zongora duóval rokonságba hozhatná, azonban az eddigi letétek consort-jellegétől eltérően a két változat sokszor szólistikus irányba elmozduló hangvétele miatt jól elkülönül a többi átirattól.

Az átiratokon kívül létezik a *Régi magyar táncoknak* egy „testvér-darabja”, a *Chorea hungaricae*. Az 1961-es kompozíció, ahogyan annak alcíme is hirdeti, „3 ciklus magyar barokk táncokból”. A táncok származási forrásuk szerint lettek szvitekké csoportosítva: a sorozat

⁶⁷ Ligeti válogatott írásai, 449.

tartalmaz egy a Vietorisz-Kódex 4 táncából, a Kájoni-kódex 5 táncából és a Lőcsei Tabulatúráskönyv 6 táncából álló rövid ciklust. A kamarazenekarra komponált mű – amely tetszés szerint csak vonószzenekarral is eljátszható – zenekari textúrája miatt a legjobban hasonlít a film eredeti zenéjére. Megjegyzendő, hogy a *Chorea hungaricae*-ből 1997-ben készült egy válogatás szóló zongorára, ez azonban nem keverendő össze a *Régi magyar táncok* zongoraváltozatával.

Az eredetileg az 1943-as filmhez komponált, majd önálló, abszolút zeneként is polgárjogot nyerő anyagok részleteikben Farkas későbbi Rákóczi-tematikájú műveiben – *Csínom Palkó* rádiójáték (1949) és romantikus népopera (1950), *Szigligeti Ede: II. Rákóczi Ferenc fogsága* színpadi kísérőzene (1951-52), *Rákóczi hadnagya* filmzene (1953), *Bárány Tamás: Farkasok* rádiójáték (1960) – is felbukkannak.

A táncok hatása azonban nem csak az átiratok és a különböző műfajú, Rákóczi-korhoz kapcsolódó kompozíciók miatt kísérte végig alkotójának további pályáját. Bár a neoklasszicizmust már a táncokat megelőzően, olaszországi útjának hozadékaként stílusának részévé tette, az 1940-es évek második felétől egyre több régies elem jelenik meg Farkas műveiben. Sőt, talán a filmzenéből lett kis szvit sikerén felbuzdulva számtalan további, saját megfogalmazása szerint „all’antiqua” darabot írt, amelyek a táncokhoz hasonlóan „emlékeztetnek az adott régi stílusra, de sohasem illhetnek bele egészen azokba”.⁶⁸

⁶⁸ Hollós: „Farkas Ferenc pezsgő műhelyében”, 26.