

# ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1979





**ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK**

**1979**

© A Magyar Tudományos Akadémia  
Zenetudományi Intézete  
Budapest, 1979.

Példányok megvásárolhatók:  
MTA Zenetudományi Intézet Könyvtára  
1014 Budapest, I. Országház u. 9.

ISSN 0139–0732

7910740 MTA KESZ Sokszorosító, Budapest. F.v.: dr.Héczey Lászlóné



**ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK**  
**1979**

Közzevetszi  
a MTA Zenetudományi Intézete  
Budapest

**Felelős kiadó: Ujfalussy József**

**Szerkesztette: Berlász Melinda  
Domokos Mária**

**Lektorálta: Falvy Zoltán**

## Tartalomjegyzék

Somfai László: Bartók formatani terminológiájának korai forrásai . . . . .	7
Szőnyiné Szerző Katalin: „A kékszakállú herceg vára” szöveges forrásai – Újabb adatok a Bartók-mű keletkezés-történetéhez . . . . .	19
Tallián Tibor: Bartók-marginália . . . . .	35
Szendrei Janka: Az esztergomi Missale Notatum hangjelzése . . . . .	47
Dobszay László: Dallaminták a verses Szent Imre-zsolozsmához . . . . .	71
Ferenczi Ilona: „Krisztus feltámadá”. Magyarországi egy- és többszólamú ada- tok a 16–17. századból . . . . .	85
Sz. Farkas Márta: A zongora cselló-rezonánsa („System-Beregszászy” 1873) . . .	99
Bárdos Kornél: Richter Antal feljegyzései. – Adatok Győr 19. századi zenéjé- hez . . . . .	111
Gábry György: Liszt Ferenc bécsi környezete 2. . . . .	119
P. Eckhardt Mária: Liszt-zeneműkéziratok az Országos Széchényi Könyvtárban – Új szerzemények, 1976–1979. . . . .	127
Ujfalussy József: A „Forradalmi” etüdről . . . . .	141
Szemere Anna: A sematizmus „vívmánya” a szocialista realista operett . . . . .	145
Szeverényi Erzsébet: A magyarországi jazz történetének kultúrpolitikai vonat- kozásai 1945–1958. . . . .	153
Paksa Katalin: László Máténé Kőműves Kelemenje . . . . .	157
Frigyesi Judit–Laki Péter: A sortipológia alkalmazása a magyar népdalok típu- son belüli rendezésében . . . . .	177
Lázár Katalin: Altatók. – Rendszerezési kísérlet . . . . .	193
Rudasné Bajcsay Márta: A belső versszakok . . . . .	207
Csapó Károly: Folklorisztika és nyelvtudomány . . . . .	221
Borsai Ilona: Népdalstrófák komplex vizsgálata. (A készülő summás kötet elé) .	225
Kapronyi Teréz: Hagyományos elemek az észak-magyarországi summások dalai- ban . . . . .	235
Vikár László: Interetnikus dallamtípusok Baskíriában . . . . .	253
Pálfy Gyula: Adatok Kecel táncéletéhez . . . . .	263
Sztanó Pál: A dallammérésről . . . . .	277
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1978. Kiegészítés 1977. Összeállította: Dzsibrailné Molnár Zsuzsanna . . . . .	283



Somfai László:

## BARTÓK FORMATANI TERMINOLÓGIÁJÁNAK KORAI FORRÁSAI<sup>1</sup>

Bartók nem szívesen elemezte saját műveit, de ha már belekezdett, a maga-kívánta mértékig körül tudta írni tétel-struktúráit, igaz, főként a német formatani nyelvből származó terminusokkal, amolyan „zsebpártitúra-előszó nyelven”. Ennek ellenére – eltekintve népzenei dolgozatainak és dallamközléseinek gyorsan kikristályosodó és professzionista elemző szókincsétől – Bartók (műzenei) formai terminológiája meglehetősen szegényes. E téren sem kapott döntő impulzusokat tanáraitól, és ebben a vonatkozásban is meghatározónak bizonyult, hogy nem tanítván zeneszerzést, később sem kellett megkeresnie, kialakítania a maga érett formatani szóhasználatát és koncepcióját.

Az idevágó értékelhető és rendszerezhető adatok négy csoportot alkotnak. (1) A zeneakadémián tanult terminológia (Dolgozatok-III) és annak alkalmazása (Tószegi Freund Irén tanításakor), 1900–1902. (2) A német formatan téma- és tételrész-elnevezéseinek alkalmazása instruktív kottakiadásokban (Bach, Beethoven, de főként a Mozart és a Haydn szonáták Rozsnyai-kiadásai), 1907–1914 k. (3) Saját műveiről (szimfónikus és kamaraműveiről) írt autoanalízisei, 1904–1944. (4) A Mikrokosmos egyes darabjairól mondott (és Ann Chenee által feljegyzett) kommentárok formatani vonatkozásai, 1944.

Ezen a négy forrás-csoporton kívül természetesen Bartók kisebb-nagyobb tanulmányainak, levelezésének szóhasználatából is bőségesen kiszűrhetők izoláltan jelentkező formatani szakkifejezések. Egy részükre alkalmilag érdemes utalni, a többség azonban egy muzsikusközlésmódjának olyan elemi, gyakori, köznapian henye alkotóeleme, amelyet éppenséggel lehet szótárszerűen csoportosítani és statisztikailag értékelni, de abból egy másutt kifejtetlen formatani koncepció és terminológia aligha rekonstruálható.

A jelen dolgozat az említett források két első csoportját vizsgálja.

### 1.

A budapesti Zeneakadémián – nyilvánvalóan elsősorban Koessler-től – tanult formatani koncepcióról közvetlenül nagyon keveset tudunk. A hivatalos tanulmányi anyag zömét (tekintettel arra, hogy az összhangzattant és a korálharmonizálást Bartók megbíz-

<sup>1</sup> A dolgozat témáját adó két forráscsoport természetesen marginális jelentőségű csupán; háttér-dokumentációs anyagként illeszkedik egy készülő nagyobb munkához (*Bartók zongoramuzsikája*).

hatóan tudta és így a 2. akadémiai osztályba nyert felvételt) az ellenponttan adta: egyszerű és kettős ellenpont, kánon, a fuga elmélete és gyakorlata; a 4. osztályban ezt egészítette ki a dalforma, a többszólamú Satz, a kettőskórus írásának, s végül a formatannak elsajátítása.<sup>2</sup> Feltételezhető, hogy 1900 januárjában vette kezdetét Bartóknál a Koessler-féle formatani alapozás. Január 5-i, édesanyjának írt levelében olvasható az ingerült panasz: ... *tegnap vittem el a quintettet; Koessler ur azt mondta, hogy az egész nem jó, ne is folytassam, hanem kezdjek egyszerűbbeket, a dalformában. Hogy micso-da nem jó, azt nem tudom, mert csak általánosságban beszélt: hogy jobban kellene megválogatni a témákat stb.* (Lev/1976, 16).

Valószínűleg ehhez a megtorpanáshoz, a forma legkisebb léptékéig visszanyúló újrakezdéséhez írásos adalék az ún. Dolgozatok-III<sup>3</sup> 21–23. kézirataldala. Itt, a kettős ellenpont-gyakorlatok környezetében, közös kezdőfrázisú anyagon mutatja be az alábbi öt formatani fogalom megértését Bartók írásbeli házi dolgozata<sup>4</sup> – tekintettel Koesslerre, természetesen németül írta fel Bartók a címeiket:

I. Phrase

II. Doppelphrase

III. Kleiner Satz

IV. Kleiner Doppelsatz

V. Grosser Satz.

Amint Bartók engedelmes lecke-megoldása mutatja [teljes kottája: 1–2. ábra], Koessler tanítása akadémikus szigorral választotta el a 4-ütemes „dupla frázist” (amelyben a két frázist dallamban—kísérőtextúrában szünet tagolja) a nagyjából hasonló hossznyi (itt Brahms módján 5-taktusnyi) „kis mondat”-tól, amelyben koherens a dallamvezetés és a harmóniai lefutás. Ugyanígy elválasztotta a nagyjából 8-ütemhossznyi (itt ugyan 5 + 5-ből 9-taktusnyi) „kis dupla mondat”-ot (amelynek mindkét kis mondata azonos kadenciát ér el) a 8-ütemes, koherens „nagy mondat”-tól. A Dolgozatok-III következő oldalán még egy házi feladat található *Grosser Satz* címmel,<sup>5</sup> 3/4-ben, Allegro vi[ve] vagy vivo tempóban, nyilvánvalóan valami olyasféle Koessler-eligazítást példázandó, hogy a scherzo tételben, a *tre battute* fogalmazásban, a nagy mondat értelemszerűen nem 8 ütem, hanem  $3 \times 8 = 24$  ütem.

Az igen sovány, bizonyára nem hiánytalanul fennmaradt idevágó kottás forrásnak,<sup>6</sup> a Koesslernél tanult formatani terminológiának egy másik dokumentum adja

<sup>2</sup>Denijs Dille: Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904, Budapest, 1974 (= *Dille/1974*), 159.

<sup>3</sup>Budapesti Bartók Archívum BA–N: 1310; lásd még Dille/1974, 162.

<sup>4</sup>Tintaírási tisztazat. Ceruzás fogalmazványa ugyancsak fennmaradt: Dolgozatok–I (BH 47), 57.

<sup>5</sup>Dille/1974, 211, E.89 jegyzékszámával a kompozíciós ötletek sorában regisztrálja. Az a Dille-megjegyzés, amely szerint a balkéz-szólam nem Bartók, hanem egy növendék (Tószegi Freund Irén) kézírása, téves.

<sup>6</sup>Bartók Koessler- és Thomán-növendék osztálytársnőjének, Fábian Felicie-nek Bartóknál maradt „dolgozat”-típusú kottalapjain (BA–N: 2036) például találunk egy zongorára írt *Liedform* felírtú darabot. A kotta hiányos (a teleírt oldalt folytató lap egyelőre lappang), de így is őrzi a forma lényegét: 16 ü. első rész B-dúról d-mollig; 16 ü. második rész [trió], új anyag, F-dúrban; az első rész visszatérése B-dúrban.



meg igazi jelentőségét, hitelesítve, magyarázva, bővítve a zeneszerzés-stúdium kapcsán fennmaradt anyagot. Ez a másik dokumentum Tószegi Feund Irén kottafüzete, akinek Bartók 1902–1903-ban elméletórákat adott és talán összhangzattanra, de mindenesetre formatanra tanította.<sup>7</sup> Itt magyarul fogalmazta meg a Koessler-féle terminológiát, és természetesen a lehető legegyszerűbb ütemszám-példákra (2, 4, 8 stb. ütemnyi hosszakra) hivatkozott. A teljes szöveg betűhű közlése helyett áttekintő táblázatba tömörítettük a 15-féle formatani kifejezést, összevethetővé téve a terjedelmeket, pontosan idézve Bartók elnevezését, utána summázza egy-egy formatani fogalom tartalmi felépülését (a betűszimbólumokat Bartók nem használta) [3. ábra].

A *frázis* (2 ütem), *dupla frázis* (4), *kis mondat* (4), *dupla mondat* [kleiner Doppelsatz] (8) és a *nagy mondat* (8) pontosan megfelel a Dolgozatok-III minta házifeladatának. Ebben a léptékben itt többlet a *kis periódus* (8) és a *nagy periódus* (16). Újdonság a *2-részű* (Aba-val szimbolizálható), a *3-részű* (ABA) és a *vegyes* (AbA vagy ABa) *dalforma* – mindháromból „kis” és „nagy” dalforma egyaránt. A mondat, a periódus és a dalforma eme *kis* és *nagy* elnevezésű léptéke voltaképpen merő formalizmus, hiszen az írásképi rögzítés, az ütemválasztás meglehetősen szubjektív döntésének függvénye is lehet, amit igazol, hogy a periódus kadencia-szerinti 3-féle típusát Bartók már általában a periódusra vonatkoztatja, azaz mindkettőre. Az *összetett dalforma* (a századforduló német terminológiájában: *erweiterte Liedform*) az első vitathatatlanul tétel-léptékű formaleírás, amit Bartók a *Rondóformák* I. típusával folytatott – és itt megszakad a magyarázat, üres oldalak következnek a kottafüzetben, talán abbamaradtak az órák.

Ez a formatani szókészlet, s ami magyarázatként mögötte áll, merev és ugyanakkor pontatlan. Már a századfordulón, csupán a klasszikus és romantikus mesterművek analitikus értelmezésének oldaláról nézve is akadémikus volt, elemző felhasználásra igazán nem csábított. Az a szenvedélyes érdeklődés, a klasszikus zeneszerzői „titkok” és „törvények” feltárásának, értelmezésének az az izgalma, amit a formatani elemzés a Schoenberg-iskolában – tanítás közben és majd a maguk zenéjének boncolásában – jelentett, az a koessleri indítás után természetesen nem is alakulhatott ki Bartókban. Ha Schoenberg tanári műhelyében 1905–1906 tájától megfogalmazódó és tanítványi körben tovább terjedő formatani elméletét felidézzük,<sup>8</sup> legalább ezeket a döntő hiányokat látnunk kell: (1) a periódus és a mondat motívum-tartalmának, a felépülés teljesen ellentétes természetének szétválasztására kísérlet sem történik a Koessler/Bartók adatokban; (2) a periódus kapcsán a *Vordersatz* – *Nachsatz* terminológia meg sem jelenik; (3) hiányzik a *motívum* fogalma, amelyet Schoenbergék oly konstruktívan választanak

<sup>7</sup>T. Freund Irénről, továbbá arról, hogy a Dolgozatok–III hogyan került az ő birtokába: Dille/1974, 160–161. A kottafüzet 1. oldalának felírata: *Zene Elmélet | Összhangzattan. | 1902. junius hó; név nélkül.* A füzet hátsó kötésbelsőjén egy cím: *Bartók Béla Andrassy ut 84 III em 16.* A füzet zömét alkotó összhangzattan példa-kimásolásban és megoldásban egyértelműen nem mutatható ki Bartók közreműködése vagy javítása. A formatani rész négy oldala közül az 1. T. Freund Irén ceruzáírása, diktálás nyomán (Bartók javításaival), a 2–4. oldal Bartók sebtében papírra vetett ceruzáírása.

<sup>8</sup>Legfontosabb megfogalmazásai (Arnold Schoenberg *Fundamentals of Musical Composition* 1967, Erwin Ratz *Einführung in die musikalische Formenlehre* 1951, 31973) ugyan csak később jelentek meg könyv alakban, de eredetük ekkorra nyúlik vissza.

el a frázistól (mint legkisebb szerkezeti egységtől), de ez a hiány a fennmaradt dokumentumok természetéből is következhet.<sup>9</sup>

A két vizsgált dokumentum szóhasználatából úgyszólván csak egy köt meg Bartók érett autoanalíziseinek terminológiájában: a *Liedform* (idegen nyelveken legszívesebben német alakjában), közelebbi meghatározás nélkül, vagy *egyszerű dalformaként*, leginkább a *3-résztű dalformának* megfelelő struktúra leírására. És természetesen a rondó- és a szonátaforma, két olyan – Koesslernél biztosan tanult – szerkezet,<sup>10</sup> amelyek csak a véletlen folytán hiányoznak a Tószegi Freund-füzetből.

## 2.

A klasszikus zongoraművek instruktív Bartók-közreadásainak formatani meghatározásait, szóhasználatát is csak kellő elővigyázattal szabad Bartók formatani—elemző terminológiájaként, kivált pedig saját formatani koncepciójának dokumentumaként értékelni. Mindenekelőtt nyilvánvaló, hogy a kiadó határozott felkérése nélkül Bartók aligha törekedett volna a formák, a téma-sorrendek e nagyon pedagógiai jellegű meghatározására. Feltűnő ugyanis, hogy csak a Rozsnyai cégnél megjelent instruktív Bartók-kiadásokban van „formatani elemzés”, miközben ugyanazokban az években, szintén instruktív célból hasonló műveket e jelek és rövidítések nélkül, „elemzetlenül” adott ki a Rózsavölgyi cégnél. Ha Mozart és Haydn szonátáit (Rozsnyai) maga Bartók vélte volna formatanilag tanító erejű és ezért tematikailag-szerkezetileg az ő kiadásában elemzendő anyagnak, akkor Beethoven szonátáit (Rózsavölgyi) legalább annyira annak kellett volna tartania.

A formai elemző jelekkel berendezett Rozsnyai-kiadású Bartók-közreadások mindenesetre két rétegre válnak szét. Az egyik Bach *Wohltemperiertes<sup>11</sup> Klavierjének* (WK) közreadása, amelynek 1907-es első kiadása legkorábbi ilyen természetű munkája – tulajdonképpen személyesebb és eredetibb, mint a következők. A másik réteg az *Instruktive Ausgabe klassischer Klavierwerke* Rozsnyai sorozatban 1910-től kezdődő Bartók-közreadások csoportja, egyes kompozíciókon (pl. Beethoven zongoradarabokon) kívül főként Mozart és Haydn szonátáinak többkötetnyi masszája. A két réteget külön kell tárgyalni.

### (A) 1907 – Bach: *Wohltemperiertes Klavier*

Bartók és a kiadó levelezésében nincs ilyen korai adat, így nem tudjuk, hogy Rozsnyai Károly kérte-e a formatani eligazítást. Az 1907-es 1. kiadás és az egyelőre datálatlan

<sup>9</sup>A „Kossuth” és a 2. szvit elemzésében Bartók – igaz, meglehetősen amorf fogalomként – a *téma* mellett a *motívum* terminust is használta.

<sup>10</sup>Már az 1899–1900-as tanévben írnia kellett Bartóknak egy vonósnégyes-tételt *Scherzo in Sonatenform* címmel (D. 58).

<sup>11</sup>Bartók, aki a Bach Gesellschaft (régii) összkiadásából adta közre a sorozatot, ezt az eredeti címhelyesírást használta.

„második átdolgozott kiadás” idevágó előszó ill. függelék (utószó) részlete árnyalatokban eltér:

[1. kiad., Előszó] ...*szükségesnek gondoltam, hogy a prelúdiumoknál is, fugáknál is meghatározom a formát. A legtöbbje háromrészű, de akad elég kétrészű is (ez megfelel a három- és kétrészű dalformának). Az egyes részek közt  $\text{||}$  ilyen jelet alkalmaztam.*

[2. kiad., Függelék]<sup>12</sup> *Az egyes prel. és fugák formájára vonatkozólag meg kell jegyeznünk, hogy legtöbbször 2 vagy 3 szakaszra való osztódással van dolgunk. Az egyes szakaszok érintkező helyein a  $\text{||}$  jelet alkalmazzuk.*

Ez a második szövegezés azt a gyanút ébreszti, hogy barátai, pedagógus kollégái egyet s más talán vitattak az 1. kiadásban.<sup>13</sup> A „dalforma” terminust másodjára mintha okkal kerülné Bartók.

A  $\text{||}$  tagoló jeleket, csakúgy, mint a frazírozás kisleptékű beírását és a dinamikai kidolgozást, pedagógiai mankónak tekintette Bartók, amit közvetve igazol, hogy amikor mind a négy Rozsnyai-füzet végén 2-2 prelúdium és fugát – az ujjrendtől eltekintve – Urtext szövegében érintetlenül hagyott („Ezeknél próbálkozzék meg maga a növendék a frazeálással, előadással”), a  $\text{||}$  jelek is hiányoznak. A tagoló jelek néhány további prelúdiumban is hiányoznak; logikusan olyanokban, amelyekben az ismétlőjel, vagy a 2-tempós szerkezet maga adja a 2-részes formát, néha viszont indokolatlanul (28. sz.: WK II.24 h; 45. sz.: I.20 a). Az ugyanis valószínűtlen, hogy a 2. h-moll és az 1. a-moll prelúdium Bartók szerint „egytagú” forma, hiszen  $\text{||}$  tagolásai meglehetősen formálisan vágnak 2 de inkább 3 részre teljesen különböző méretű és fajsúlyú prelúdiumokat vagy fugákat. Néhány példa: a WK I.1 (22.sz.) C-dúr prelúdium 3-részsége (11 + 12 + 12 ü.) a modulációs terv egyik lehetséges értelmezése csupán, 2-részes forma éppúgy lehetne, amire Bartók is utal a 19–20. ü. közötti 'tagolással. A WK I.2 (7. sz.) c-moll fuga abszurd 2-részségében (24 + 7 ü.) Bartók a tulajdonképpeni fugát és a hozzá fűzött kódot választja szét. A WK II.5 (31. sz.) hatalmas D-dúr prelúdiumában az ismétlőjel utáni rész 40 ütemében semmi tagolást nem jelöl – pedig másutt még 4-részt tagolása is akad, ami (mint valamely rendkívüli, a WK-ban kivételes forma) indokolatlan: WK I.11 (6. sz.) F-dúr fuga, 35 + 10 + 10 + 17 ü.

<sup>12</sup> A 2. kiadásban a (cím nélküli) előszó csak a WK itteni kiadásának sorrendjét magyarázza, minden más eligazítás a Függelékbe került. – Az itt olvasható szöveges idézetek az eredeti Rozsnyai kiadásból származnak; az Editio Musica Budapest új kiadásai mind helyesírási, mind stíláriai szempontból az indokoltnál jobban átfésülték Bartók bevezetőit és jegyzeteit, olykor ki is hagytak belőlük, így vizsgálatunk céljára megbízhatatlanok.

<sup>13</sup> Kodály egy a WK-kiadással kapcsolatos esetet megírt *A folklorista Bartók* tanulmányban (Viszszatekintés, 21974, II, 450): *Egy kicsinyes, egyoldalú vita még jóval később is folyt köztük. Bartók 1907-ben, a Wohltemperiertes Klavier II. B-dúr fugájához írt jegyzetében ezt mondja: „A fuga témája igenis bizonyítja, hogy kezdődhetik egy fugatéma a legfelső hangon is – ellentétben bizonyos maradi iskolaszabályokkal”. Németül (saját fordítása): „im Gegensatz zu einer gewissen konservativen Schulweisheit.” Ajánlottam: hagyja el ezt a mondatot, mert nem láttam ilyen szabályt komoly tankönyvben. Ragaszkodott hozzá: „Koessler tanította így”. Ebben foglalta össze véleményét Koessler tanításáról. Az „igenis” pedig arról az izgatott ellenkezésről tanúskodik, melyet benne a tanítás keltett.* [NB Kodály WK-jegyzet idézetének kezdete egy apróságban pontatlan: „A fuga témája bizonyítja, hogy igenis kezdődhetik...” Egyébként a 2. kiadásból mégis törölte Bartók a jegyzetnek ezt a passzusát.]

Az egyes darabokat követő szöveges jegyzetanyag formatani észrevételei nagyrészt a 2-részes tagolódásokat magyarázzák, nem leplezett vitakedvvel bizonyos tézisek ellen berzenkedve – Kodályt igazolva. Pl.: *A fuga eltérően a rendes formától kétrészes.*<sup>14</sup> Terminológiai szempontból jegyezzük még fel a *fugaformájú prelodiumok* kissé akadémikus osztályozását.<sup>15</sup>

Bartók WK-közreadásának másik forma-elemző eszköze a fúgákba betűrövidítéssel bevezetett téma-azonosítás.<sup>16</sup> A betűjelekhez fűzött magyar és német terminológia természetesen hagyományos: *T* = téma (Thema); *T.sz.* = téma szűkmenetben (Thema in der Engführung);  $\overline{T}$  = téma megfordításban (Thema in der Umkehrung); *T.k.* = téma kisebbített alakban (Thema in Verkleinerung); *T.n.* = téma nagyobbított formában (Thema in Vergrößerung); *I.k.s.*, *II.k.s.* (kontraszsubjektum). Szisztematikus formaelemzésről nem beszélhetünk, mert a témabelépések és a kontraszsubjektum-belépések preparálása még nem igazítja el a tanulót az expozíció kiterjedéséről, a közzjátékokról, további expozíciós vagy feldolgozási szakaszokról, visszatérésről és kódáról. A darab-végi szöveges jegyzet elvétele ezért tartalmaz utalást pl. *obligate Kontrapunktra* (3. és 9. sz.: WK I.21 B, I.13 Fisz), *közzjátékra* (*Zwischenspiel*, 15. és 18. sz.: WK. I.14 Fisz, I.5 D); találunk egy részletesebb leírást az első 2-kontraszsubjektumos fúgáról (20. sz.: WK II.14 Fisz) és néhány egyénibb formatani megjegyzést (32., 37., 45. sz.: WK II.18 gisz, II.3 Cisz, I.20 a). Mindez együtt inkább a Koessler-, vagy nem kisebb mértékben a Thomán-órákon tanultaknak visszaidézése, gyors kamatoztatása intuitív módon, semmint önálló formatani koncepció analitikus alkalmazása.

#### (B) 1910 – Mozart és Haydn szonáták

1909 decemberében Rozsnyai Károly arra kérte fel levélben Bartókot, hogy működjön közre a *Cotta'sche Buchhandlung* sorozat mintájára itthon készülő instruktív kottakiadás szerkesztésében. 1910. ápr. 1-i levele azt bizonyítja, hogy a Cotta-kiadásban szereplő formai elemző rövidítések magyar megfelelőjének kialakításában is véleményt formált Rozsnyai.<sup>17</sup> Bartók ún. formai elemzéseit valójában csak két szempontból le-

<sup>14</sup> WK I.6 (2. sz.) d. Egy sor további fúga 2-részsűségét is hangsúlyozza Bartók: 4., 5., 9., 10. sz.: WK I.10 e, II.20 a, I.13 Fisz, II.21 B.

<sup>15</sup> Pl. 14. sz.: WK I.19 A: *Már a prelodiumnak is fugaformája van, ép úgy mint a 3 szólamú invenciók egy részének (lásd az f mollt vagy a b durt)*. 19. sz.: WK I.7 Esz: *Ez a prelodium tulajdonképpen fuga, mely elé bevezetés került*.

<sup>16</sup> A füzeteket záró összesen 8 fúgát e téren is érintetlenül hagyta; bizonyos fúga-építésű prelodiumokat viszont berendezett: 14., 19., 46. sz.: WK I.19 A, I.7 Esz, II.22 b.

<sup>17</sup> Valószínű, hogy a Bartók által metszésre beküldött valamelyik első anyag (Mozart c-moll fantázia és szonáta, R.K. lemezszám 435, vagy az a-moll szonáta, R.K.551) átvizsgálása után írta Rozsnyai Károly: „Ami a 'Zárótételt' (Z.T. esetleg Zt.) illeti, én az internationalis *Kóda* kifejezést alkalmaztam a Chován-féle füzetekben [;] ott úgy áll K=Kóda, (=befejező tétel). Ha nem méltóztatik rosszolni akkor a conformisálás végett esetleg ezen általánosan ismert formai elemzést alkalmazhatna [alkalmazhatná]; de természetesen javaslatom elfogadása esetén ráér a correcturában is.” – Egyébként Bartók tudatosan különbséget tesz a *Zt* és a *K* között.

het értékelni, és bizony mindkettő meglehetősen szekunder jelentőségű. Az egyik, hogy egyáltalán eltért-e Bartók a mintául szolgáló Cotta-féle Mozart és Haydn szonáták elemző bejegyzéseitől, mindkét esetben Sigismund L. Lebert javaslataitól. A másik, hogy a magyarra ültetett terminológia milyen, s mutat-e valamiféle koncepcionális elterést a némettől.

Kezdjük a terminológiával. A Cotta kiadás minden szonáta előtt csupán az adott kompozíció elemzésében használt néhány rövidítést listázza; a Rozsnyai kiadás *A formai elemzés rövidítései* címmel minden szonáta címfeliratától balra teljes (kétnyelvű) listát ad, ami természetesen soha nem jelenti azt, hogy valamennyi terminus előfordul az adott kompozíció elemzésében. Lebert és Bartók szókészletét táblázatban állítjuk egymásmellé. A terminológia összevetése előtt azonban megjegyezzük, hogy a R.K.632 lemezszámmal záruló első kiadványsorozatban<sup>18</sup> a cég és Bartók még csak 9 terminust listázott, a \*-gal jelölt *Átm*, *Fg* és *Kvt* rövidítéseket később (de még 1910-ben) rendszeresítették. Egy másik előzetes megjegyzés: Mozartnál nem, ellenben figyelemre méltó módon Haydnnál Lebert még egy rövidítést használt: *I, II, III = 1ter, 2ter, 3ter Theil eines liedförmiges Satzes*, amelynek segítségével a dalforma-építésű tételrészek, vagy témák nagyobb felületeit differenciálhatta, helyesen értelmezhetette — és ezt Bartók nem vette át.<sup>19</sup> Íme a táblázat:

Lebert	A Rozsnyai kiadás rövidítései, magyar és német terminusai		
terminológiája és	* = az első füzetekben még nem alkalmazta Bartók		
rövidítései (Cotta)			
Übergang	ÜG.	Átm	Átmenet = Übergang*
	—	B	Bevezetés = Einleitung
Anhang	Anh.	Fg	Függelék = Anhang*
Hauptsatz	HS.	Ft	Főtétel = Hauptsatz
Seitensatz	SS.	Mt	Melléktétel = Seitensatz
Mittelsatz	MS.	Kt	Középtétel = Mittelsatz
Zwischensatz	ZwS.	Kvt	Közbevetett tétel = Zwischensatz*
Durchführungssatz	D.S.	Fdt	Feldolgozási tétel = Durchführungssatz
		Át	Átvezető tétel (mely a főtémából kiindulva előkészíti a melléktémát) = Überleitung
Rückgang	RG.	Vt	Visszavezető tétel (mely a főtémát készíti elő) = Rückgang
Schlußsatz	SchlS.	Zt	Zárótétel = Schlußsatz
Coda	Coda	K	Kóda (= befejező tétel) = Coda

<sup>18</sup> R.K.435 Mozart 18. sz.: c-moll fantázia és szonáta;  
 R.K.550 Mozart 9. sz.: A-dúr szonáta;  
 R.K.551 Mozart 16. sz.: a-moll szonáta;  
 R.K.631 Haydn 7. sz.: e-moll szonáta [NB a későbbi kötetes kiadásban lemezszáma R.K.885 lesz];  
 R.K.632 Mozart 2. sz.: G-dúr szonáta.

<sup>19</sup> Hogy szélső esetként milyen hatalmas felületek maradtak így magyarázata nélkül Bartók kiadásában, arra jó példa a Wiener Urtext 59. Esz-dúr („Geinzinger”) Haydn szonáta Adagiója, amelyben az A B A' dalforma 56-ütemes első (A) részéhez Bartóknál csupán az 1.ü. = Ft megjegyzés található, míg Lebert a Ft.I.; I.var.; II.; III.; II. var. és III. var. bejelölésekkel pontos leírást ad az a a' b\*c b'\*c' formáról.

Ez a magyar szakkifejezés-készlet általában merev, tükörfordítás a németből (fő-tétel, melléktétel stb., „téma” helyett), amit inkább Rozsnyainak tulajdoníthatunk, mint Bartóknak. Ő ugyanis *tétel* helyett *témát* mond, ha magyaráz (lásd *Át*: ...főtémából kiindulva ...melléktémát).<sup>20</sup> Elvi jellegű eltérés csupán egy van, az *Át* (Überleitung) bevezetése – ám hogy a Koesslernél tanultak alkalmazásaként, vagy ismét az ismerős „ellenkezésből” bukkan-e fel, azt nem lehet megállapítani. Bartók a legelsőként kiadott c-moll Mozart szonátában nyomban döntésre kényszerült: Lebert két olyan, Bartók szerint nyilvánvalóan különböző formai jelenségre használta a *Zwischensatz* jelölést, mint az I. tétel 23. ü. továbbfejlesztő témája ill. a III. tétel 246. ü. f-moll ill. g-moll epizód-féléje. Bartók értelmezésében az előbbi *Überleitung* (*Át*), az utóbbi *Mittelsatz* (*Kt*). Felbuzdulása azonban lelohadt, hiszen néhány *Át*-jelölés után,<sup>21</sup> követve Lebert *ZwS*-jelölését, teljesen analog helyeket ő maga is *Kvt*-ként azonosított,<sup>22</sup> illetőleg általában ő sem adott nevet a *Ft* és *Mt* közötti gyakran igen hosszú és differenciált szakasz átvezető–továbbvezető funkciójú részének. Az egyetlen terjedelmes Mozart lassútétel, melyet Lebert nem elemzett, Bartók kiadásában is érintetlenül maradt.<sup>23</sup>

Lebert és Bartók formaelemző rövidítéseinek egybevetése alapján kiviláglik, hogy kettejük értelmezése között azért vannak elvi jelentőségű eltérések; hogy Bartók figyelmes átolvasása néhány esetben Lebert-hibákat korrigált;<sup>24</sup> hogy Bartók nem egyszer merevebben ragaszkodott a formális elnevezésekhez;<sup>25</sup> hogy ugyanakkor elutasított egyes komikusan formalista formatani meghatározásokat, mint amilyen pl. egy 1-ütemes *Übergang*.<sup>26</sup> Szonátaszerkezetű tételben Bartók hajlott a szekunder témák differenciáltabb jelölésére;<sup>27</sup> ugyanakkor a szerinte nyilvánvalóan „dalforma” képződményeknél Lebert aprólékos tematikus leírása helyett esetleg csak *Ft–Kt–Ft* 3-tagúságot jelzett.<sup>28</sup> A legtöbb kis eltérés a kódák kijelölésében és elnevezésében mutatkozik, anélkül, hogy valamely szilárd Bartók-konceptió megfogalmazható lenne.

Bartók formatani terminológiájának ez a két korai forrás-csoportja mindenesetre aligha sejteti, mennyivel originalisabbak a maga zenéjéről írott analízisek (már 1905-től, az I. szvit szerzői elemzésétől kezdve), kivált pedig az 1910-es évek végétől írott nagyobb népzene tudományi dolgozatok elemzései.

<sup>20</sup> A Rózsavölgyinél megjelenő Beethoven szonátákhoz fűzött szöveges jegyzeteiben is, ha egyáltalán szóba kerül, *-témát* ír Bartók és nem *-tétel/t*.

<sup>21</sup> Pl. az ugyancsak a három legkorábbi Mozart-közreadás sorában található a-moll szonáta I,16-nál, vagy a Lebert-kiadásban nem szereplő K.570 B-dúr szonáta I,23-nál.

<sup>22</sup> Pl. a K.309 C-dúr szonáta I,21 és III,19-nél.

<sup>23</sup> K.309 C-dúr szonáta II.

<sup>24</sup> Pl. K.576 D-dúr szonáta III, 95 Lebertnél már *SS* (melléktéma); Bartóknál itt *Át* áll és a *Mt* csak a 117. ütemnél. A K.457 c-moll szonáta III. tételében Leber a *Codát* 3 ütemmel előbbre jelölte, mind Bartók.

<sup>25</sup> Pl. K.284 D-dúr szonáta I. tételében *Fdt*-t ír; ill Lebert *MS* jelölése pontosabban kifejezi a tartalmat, hogy ti. ez a kidolgozási szakasz voltaképpen közjáték – ami egyáltalán nem ritka Haydn és Mozart szonáta-nyitótételformáiban.

<sup>26</sup> K.457 c-moll szonáta III,45 Lebertnél *ÜG*, 46.ü. már *SS*.

<sup>27</sup> Pl. K.457 c-moll szonáta III. tételében *I.Zt* (= Lebert *SchIS*) és *II.Zt*.

<sup>28</sup> Pl. K.457 c-moll szonáta II, 1–23 Lebertnél *HH/SS.I/SchIS/ÜG/HS*, Bartóknál csupán *Ft*.



*S. hinc.*  
*Adagio*      *Doppelpolono*

*Kleiner Satz*

*Kleiner Juppelockt.*

Handwritten musical score consisting of three sections: 'Doppelpolono', 'Kleiner Satz', and 'Kleiner Juppelockt.'. Each section is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and bar lines. The 'Doppelpolono' section has four staves, 'Kleiner Satz' has four staves, and 'Kleiner Juppelockt.' has five staves. The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation.

L. Grosser Satz.

A handwritten musical score for a piece titled "L. Grosser Satz." The score is written on ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, as well as rests and dynamic markings. The music is dense and complex, with many beamed notes and slurs. The handwriting is in dark ink on aged paper. The score concludes with a double bar line and a fermata on the final note of the tenth staff.

ütem- szám	elnevezés, <i>Bartók szóhasználata</i>	felépülés, tartalom Bartók leírása alapján									
2	<i>frázis</i>										
4	<i>dupla frázis</i>	2 frázis	a a'								
4	<i>kis mondat</i>	frázis + 2 új ütem	a b								
8	<i>dupla mondat</i>	2 kis mondat, azonos zárlat	a a								
8	<i>kis periodus</i>	2 kis mondat, eltérő zárlat	a a'								
8	<i>nagy mondat</i>	kis mondat + 4 új ütem	a b								
16	<i>nagy periodus</i>	2 nagy mondat, eltérő zárlat	a a'								
<p><i>A periodusnál</i></p> <table style="width: 100%; border: none;"> <tr> <td style="width: 50%;"><i>első mondat végén</i></td> <td style="width: 50%;"><i>második mondat végén</i></td> </tr> <tr> <td>1. <i>félzárlat vagy tökéletlen egész zárlat</i></td> <td><i>egész zárlat a tonikán</i></td> </tr> <tr> <td>2. <i>félzárlat vagy tökéletlen egész zárlat</i></td> <td><i>egész zárlat a dominánson</i></td> </tr> <tr> <td>3. <i>egész zárlat a dominánson</i></td> <td><i>egész zárlat a tonikán</i></td> </tr> </table>				<i>első mondat végén</i>	<i>második mondat végén</i>	1. <i>félzárlat vagy tökéletlen egész zárlat</i>	<i>egész zárlat a tonikán</i>	2. <i>félzárlat vagy tökéletlen egész zárlat</i>	<i>egész zárlat a dominánson</i>	3. <i>egész zárlat a dominánson</i>	<i>egész zárlat a tonikán</i>
<i>első mondat végén</i>	<i>második mondat végén</i>										
1. <i>félzárlat vagy tökéletlen egész zárlat</i>	<i>egész zárlat a tonikán</i>										
2. <i>félzárlat vagy tökéletlen egész zárlat</i>	<i>egész zárlat a dominánson</i>										
3. <i>egész zárlat a dominánson</i>	<i>egész zárlat a tonikán</i>										
16	<i>2 részű kis dalforma</i>	8 (kis per. v. nagy mondat)	+ 4 új + 4 régi A b a								
24	<i>3 részű kis dalforma</i>	8 u.a.	+ 8 új + 8 régi A B A								
20	<i>vegyes kis dalforma</i>	8 u.a.	+ 4 új + 8 régi + 8 új + 4 régi A b A A B a								
32	<i>2 részű nagy dalforma</i>	16 (n. per.)	+ 8 új + 8 régi A b a								
48	<i>3 részű nagy dalforma</i>	16 u.a.	+ 16 új + 16 régi A B A								
40	<i>vegyes nagy dalforma</i>	16 u.a.	+ 8 új + 16 régi + 16 új + 8 régi A b A A B a								
<i>összetett dalforma: I. dalforma + II. dalforma + III. dalforma (Trio)</i>											
<i>Rondóformák:</i>											
<i>I. rondóforma</i>											
<i>Dalforma + valami új nem kötött formában + dalforma + dalforma + valami szabad formában + dalforma, Kóda</i>											

3. ábra



Szőnyiné Szerző Katalin:

## „A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA” SZÖVEGES FORRÁSAI – ÚJABB ADATOK A BARTÓK-MŰ KELETKEZÉSTÖRTÉNETÉHEZ

A MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Archívuma *A kékszakállú herceg vára* szövegkönyvének 5 teljes és 1 töredékes kéziratos forrását őrzi. A 3 magyar, 3 német nyelvű szöveg összehasonlító elemzése néhány új adattal teszi pontosabbá a mű végleges formájának kialakulását.

Kroó György két alapvető munkája nyomán („Bartók színpadi művei” Bp., 1962; „Adatok ‘A kékszakállú herceg vára’ keletkezéstörténetéhez” Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Bp., 1969) összegezzük az opera keletkezéstörténetének legfontosabb adatait.

*Előtörténet:* Balázs Béla 1910 tavaszán írta meg *A kékszakállú herceg várát*, amelyből a regős prologusa 1910. április 20-án jelent meg Bárdos Artur lapjában, a Színjátékban. Ugyanez a lap közölte a teljes egyfelvonásos drámát 1910. június 13-án, amelyet Balázs Béla Bartók Bélának és Kodály Zoltánnak ajánlott. A librettót, melyet eredetileg Kodálynak szánt az író, Szabolcsi Bence visszaemlékezése szerint még 1910 folyamán olvasta fel Balázs Bartók és Kodály jelenlétében. A mű Bartókot inspirálta opera írására. (A színmű később 1912-ben vált közismertté a „Misztériumok Op. IV.” című kötet részeként.)

A mű megírására *külső alkalomként* a Lipótvárosi Kaszinó dalmű pályázata kínálkozott 1911-ben. A MTA Bartók Archívumában és a New York Béla Bartók Archives-ben összesen 9 kottaforrás maradt fenn Bartók és ismeretlen másolók kézírásában az operáról, amelyek alapján rekonstruálhatjuk a mű kialakulásának kompozíciós folyamatát.<sup>1</sup>

Az opera megírásának első nagyobb szakasza Bartók kéziratos partitúrájának tanúsága szerint 1911 februárjától szeptember 20-ig tartott.<sup>2</sup> A kéziratos partitúrát a munkafolyamatban megelőzte egy kétszisztémás zongoraletét, a konceptus (Kroó 1), melynek idegen kéz által készített másolatos tisztázata (Kroó 7) igen hamar elkészült, „...mindenképpen 1911-ből, esetleg 1912 első feléből származik...”<sup>3</sup>

Az első befejezést követően 1921-ig, az Universal zongorakivonatának elkészültéig – mint Kroó a 9 zenei forrás alapján készülő igen alapos összehasonlító forráselemzése kimutatja – a mű befejezésének újabb két változatát, és az apró, egyedi javításo-

<sup>1</sup>Kroó György: „Adatok...”, i.m. 333–334. o.

<sup>2</sup>Lásd a Kroó György által ismertetett 2. forrást: Bartók kéziratos partitúrája a New York Béla Bartók Archives-ban. Jelzete: 28 FSS–1. – A zenei forrásokra a továbbiakban Kroó nevével és „Adatok...” c. tanulmányában szereplő sorszámaival hivatkozunk.

<sup>3</sup>Kroó György: i.m. 348. o.

kon kívül a teljes opera két nagy összefüggő revíziójának történetét kell számontartanunk. E változatok, revíziók datálása meglehetősen bonyolult, csupán az bizonyítható nagy valószínűséggel, hogy a befejezés ma ismert harmadik végleges változata 1918 tavaszán, az operaházi bemutatót (május 24.) megelőző időszakban készülhetett el.<sup>4</sup> Továbbra sem adnak a zenei források biztos választ azonban arra a kérdésre, melyik kézirat és a korábbi befejezések melyik változata szerepelt a Lipótvárosi Kaszinó pályázatán 1911 őszén. A pályázat időpontjában milyen stádiumban volt a hangszerelés?

Mint ismeretes, a bíráló bizottság Kerner István elnökletével játszhatatlannak tartotta az operát, és a művet visszautasította. Kroó úgy véli, a kedvezőtlen bírálattal függhetett össze a külföldi előadás lehetőségének felvetődése, s ezzel kapcsolatban az első német fordítás ügye is, amely Kodályné munkájaként a konceptus szerint 1912-ben készült el. A konceptus vizsgálata, a második befejezést is tartalmazó betoldással, s a hozzákapcsolódó német fordítással azt sugallja, hogy „Bár feltételezhető lenne egy-két évnyi különbség is az eredeti konceptus és a betoldás keletkezése között, nagyon valószínűnek látszik, hogy a befejezés második változata is 1912-ből származik.”<sup>5</sup>

A Kékszakállú *magyar* szövegforrásainak elemzése választ ad a keletkezéstörténet fent vázolt problémáira. A *német* források, bár elsősorban a fordítások műhelygondjairól tanúskodnak – három fordító meg-megújuló kísérleteinek dokumentumai-ként –, mint különböző időpontokban készült sajátos dramaturgiai „pillanatfelvételek”, híven követik a mű kisebb-nagyobb szövegmódosításait, a befejezés változó, alakuló koncepcióját.

#### A hat szöveges forrás kronológiai sorrendje és valószínű összefüggésük

Bartók Balázs Béla darabját dramaturgiaiilag lényegében változatlanul vette át, tömörítései a tartalmilag azonos részekre vonatkoznak. A munkának ezt a részét valószínűleg közösen végezték, ezt bizonyítja a **Balázs Béla** kézírásában fennmaradt **1. forrás**, amely a misztérium nyomtatásban megjelent befejezésének rövidített változata.<sup>6</sup> Egyben jelzi, hogy az opera befejezésének kialakítása kezdettől fogva problematikus. Az első lapon Balázs Béla áthúzta Judit könyörgésének első változatát: „*Hallgass, hallgas*” [!], és helyette az „*Állj meg állj meg. Itt vagyok még!*” formát választotta. A további források valószínűleg innen veszik át a Bartóknak mégis jobban tetsző „*Hallgass, hallgass. Itt vagyok még!*” alakot. Az összöveghez képest ugyancsak fontos Balázs-változtatás Kékszakállú – a negyedik asszonyról szóló – mondatainak egyes szám 3. személyről a közvetlenebb 2. személyre való átalakítása. Az opera *első befejezésének* ez a szövegvariáns vált alapjává.

<sup>4</sup>Kroó György: i.m. 350. o.

<sup>5</sup>Kroó György: i.m. 349. o.

<sup>6</sup>A Balázs Béla kézírásában megőrzött szövegtöredék kék tintával írott 2 foliór, fogalmazvány jelleggel.



A keletkezéstörténet eddig az opera német fordításának 2 változatát tartotta számon. Egyik a bevezetésben említett Kodályné Gruber Emma-féle 1912-re datált fordítás, a másik Ziegler Vilmos munkája az Universal Kiadó megbízásából, az 1921-ben megjelent zongorakivonat számára. A Bartók Archívum szöveges forrásai között mindkét fordítást kronológiailag megelőzi egy harmadik, **Ziegler Márta** kézírásában (II. forrás). Kodályné német fordításának utalása alapján (a VI. forráson e fordító vezetéknevét „Horvát”-nak jelöli) ez a német szöveg **Horvát Henrik** (1877–1947) költő és műfordító munkájával azonosítható.

Horvát Henrik fordítása eredetileg *nem az operához*, hanem Balázs Béla darabjához készült. Mint K. Nagy Magda: „Balázs Béla világa” (Bp. 1973) című könyvében olvashatjuk, a Kékszakállú német fordítása az író kitörési kísérleteként született, „ki akarta menteni” az országból műveit, köztük a Kékszakállút, melyre úgy érezte „rá van lakatolva” a magyar nyelv.<sup>7</sup> Horvát Henrik fordításának elkészültéről már 1911 szeptemberében tudomásunk van, Firenzéből írt levelében ekkor köszöni meg u.i. Balázs a fordítónak munkáját, s arra kéri, fordítsa le a Misztérium-kötet többi darabját is.<sup>8</sup>

A Ziegler Márta kézírásában fennmaradt Horvát-fordítás az operához készült adaptáció, a librettó módosításainak figyelembevételével.<sup>9</sup> *Az opera befejezésének első változatához készült.* Ismerhette a Balázs Béla-féle I. forrást is, mert lefordítja azt a három sort is, amely az operából kimaradt. A kézirat datálása bizonytalan. Vagy még 1911 folyamán keletkezett, a második befejezés előtt, vagy jóval később (de még 1918 előtt), amikor Bartók már a második befejezést is elvetette, és még nem döntött a végleges változat mellett.<sup>10</sup>

Az Universal-kiadó Bartókhhoz írt leveleiben 1917. VII. 24-től van napirenden a Kékszakállú fordításának problémája.<sup>11</sup> Ekkor írja először Emil Hertzka kiadó Bartóknak, hogy többek között megkapta a Kékszakállú zongorakivonatát és a fordításkat.<sup>12</sup> Valószínű, hogy Bartók a II. forrást is elküldte az Universalnak a fordítások egyik változataként. A forrás eredete, funkciója — nem a zenéhez, hanem a prózához keletkezett fordítás — ad magyarázatot arra, hogy Horvát Henrik szövegét hosszabb távon csak nyersfordításként használhatta a kiadó.

**III. forrás:** Az opera szöveggönyvének tisztázati példánya Ziegler Márta kézírásában. Külalakja, belső címlapján jelígeje („Omega”) kétségtelenné teszi, hogy ez a példány kísérte az opera valamelyik zenei forrását librettóként a Lipótvárosi Kaszinó pá-

<sup>7</sup> K. Nagy Magda: i.m. 165. o.

<sup>8</sup> K. Nagy Magda: i.m. 389. o.

<sup>9</sup> Horvát Henrik német fordítása Ziegler Márta kézírásában: 5 folio<sup>r,v</sup> (kék tinta) + 1 folio<sup>r</sup> (fekete ceruza).

<sup>10</sup> A 6. folio<sup>r</sup> fekete ceruzával írt befejezése — a tintával írt korábbi lapok után — épp a befejezés pillanatnyi bizonytalanságát, függőben levő voltát jelzi, s mint ilyen, mindkét feltételezést alátámaszthatja.

<sup>11</sup> Lásd a Bartók Archívumban őrzött Bartókhhoz címzett Universal leveleket.

<sup>12</sup> Idézet az 1917. VII. 24-i keltezésű Universal-levélből: „[Den] Klavierauszug und die Uebersetzungen habe ich erhalten...”

lyázatára.<sup>13</sup> Befejezésének megfogalmazása perdöntő a keletkezéstörténet eddig tisztázatlan kérdéseit illetően: a forrás az *opera második befejezésének szövegét tartalmazza, az elsőt lényegesen lerövidítő formában*.<sup>14</sup>

A Kroó György által ismertetett zenei források közül 4 tartalmazza a második befejezést: a konceptus (Kroó 1), a kéziratos partitúra (Kroó 2), a kéziratos partitúra részben Bartóktól, részben másoktól származó tisztázata (Kroó 4), valamint egy töredékes forrás, amely egy ismeretlen partitúra-másolat kiegészítéseként keletkezhetett (Kroó 6). Legvalószínűbb, hogy Bartók a partitúra egyik tisztázati példányát szerepeltethette a pályázaton, a pályázat időpontjában már véglegesnek hitt második befejezéssel. A szöveg részletes elemzése is ezt bizonyítja. Eltérései az opera 1921-es Universal-zongorakivonatának szövegétől részben a mű 1911-es stádiumából adódnak, öt alkalommal azonban már a konceptusban és a kéziratos partitúrában végleges formában szereplő részek szövege is átalakítva, főként rövidítve fordul elő. Ez csak azzal magyarázható, hogy a pályázatra benyújtott partitúra-tisztázat (Kroó 4, vagy Kroó 6) átmenetileg törölt a szóbanforgó részletekből, majd a későbbi források mégis az ősfornához tértek vissza. (V.ö. I. melléklet.)

A fentiek alapján az is nyilvánvaló, hogy *1911 őszére nemcsak az opera eddig 1912-re feltételezett második befejezése, hanem a teljes mű hangszerelése is készen volt*.

A hangszerelés keletkezésének időpontjával kapcsolatban itt kell tisztáznunk néhány, egymásnak ellentmondó adatot a szakirodalomban. Kodály Zoltán két változatban fennmaradt, 1966-ból való hangszalagra rögzített nyilatkozata 1912-re teszi a Kékszakállú hangszerelésének munkálatait.<sup>15</sup> — A zenei források elemzésén kívül Kroó György is erre a Kodály-nyilatkozatra hivatkozva tartja valószínűnek, hogy a Kékszakállú befejezésének második változata a hangszereléssel egyidőben, 1912-ben keletkezhetett.<sup>16</sup>

Az idézett Kodály-nyilatkozat mindkét változata Bartókkal együtt töltött waidbergi nyaralásukkal hozza kapcsolatba a mű hangszerelésének időpontját.<sup>17</sup> Waidberg-

<sup>13</sup> III. forrás: Fekete tintával írt szövegtisztázat. 36 folio<sup>f</sup> + 1 előzék + 3 hátsó üres folio, modern félbőr-kötésben.

<sup>14</sup> A két befejezés koncepciója közötti lényeges dramaturgiai, zenei különbségek leírását lásd: Kroó György: i.m. 336–338. o.

<sup>15</sup> Nyomtatásban: Bónis Ferenc: „In Memoriam Zoltán Kodály” — Magyar Zene 1967. VIII. évf. 2. sz. 160–163. o.; u.a.: Bónis Ferenc: „Kodály Zoltán tíz írása” — Magyar Zenetörténeti Tanulmányok Kodály Zoltán emlékére. Bp., 1977. 31–34. o.

<sup>16</sup> Kroó György: i.m. 349. o.

<sup>17</sup> Idézet a Kodály-nyilatkozat első változatából:

„... — *Tanár úr mikor ismerte meg a mű zenéjét?*

— Mindjárt, amikor elkészült, darabokban. ...Waidbergben voltunk, Zürich mellett egy kis nyaralóhelyen. Ott eljátszotta nekünk zongorán. Akkor már kész volt, még a partitúrán dolgozott.”

— A fenti kérdésre adott második szövegváltozat: „— Mindjárt mihelyt elkészült, zongorakivonatban. A partitúra, azt hiszem, később készült. Ha jól emlékszem 1912-ben még dolgozott rajta Waidbergben. Ez egy kis nyári hely Zürich mellett, ahol együtt voltunk, ...”

hez fűzi Balázs Béla is a Kékszakállú hangszerelését, aki közös ottlétükre emlékezve naplójába feljegyezte: Bartók „6–8 órákat dolgozik a Kékszakállú hangszerelésén.”<sup>18</sup>

Az emlékezetes Kodályékkal és Balázs Bélával együtt töltött waidbergi nyaralás azonban nem 1912-ben volt – ahogy Kodály a nyilatkozat második változatában bizonytalan hangsúllyal említette –, hanem 1911 augusztusában.<sup>19</sup> A Bartók-levelezés is ezt dokumentálja.<sup>20</sup> Kodály rögtönzött visszaemlékezése 55 év távolából készült. Tévedését nyilvánvalóan az okozta, hogy 1912-ben is járt Waidbergben feleségével,<sup>21</sup> s a két, egy nyaralóhelyhez kötődő nyár eseményei egymásba mosódtak emlékezetében.

**IV. forrás: Balázs Béla: „Misztériumok” című kötete, melyben *A kékszakállú herceg várát* (5–34. o.) idegen kéz preparálta Bartók szöveggönyvének megfelelően.<sup>22</sup>**

A fekete ceruzás húzások, bejegyzések valamelyik német fordító számára készültek. A kijelölt szöveg az opera 1921-es nyomtatott zongorakivonatának szövegétől még feltűnően sok helyen eltér, ebben a formában nem felel meg egyik ismert zenei forrás magyar szövegének sem. Az Universal-zongorakivonathoz képest az eltérések három típusba sorolhatók:

1. A Balázs-szövegben benne hagyott szövegrészletek, melyeket Bartók – tudásunk szerint – soha nem zenésített meg.<sup>23</sup>

2. Stíláriis eltérések: a kijelölést végző ismeretlen Bartók munkatárs nem javította át azokat a tartalmilag azonos sorokat, melyeket a Bartók-szöveggönyv már 1911-ben megváltoztatott Balázshoz képest. Ez bizonyítja leginkább, hogy a munka fordító számára készült. Egyes szavak szinonímája, vagy a szórend megváltoztatása érdemben nem

<sup>18</sup> Idézi K.Nagy Magda: i.m. 55. o.

<sup>19</sup> Az 1912-es évszám helyességére vonatkozóan a közreadó Bónis Ferenc egyik publikációjában sem fűzött jegyzetet.

<sup>20</sup> Demény János: Bartók Béla levelei. Bp., 1976. – 247. sz.: Bartók 1911. aug. 30-án keltezett waidbergi képeslapja.

<sup>21</sup> Demény: i.m. 267. sz. levél.

<sup>22</sup> Balázs Béla: *Misztériumok / Három egyfelvonásos / Nyugat kiadása*. Budapest 1912. – A belső címlap előtti üres oldalon Balázs Béla kék tintával frott ajánlása: „*Bélának / Herbert / Budapest 1912 december*” – A belső címlap: „*Misztériumok / op. IV. / Három egyfelvonásos / A kékszakállú herceg vára / A tündér / A szent szűz vére*” U.o. jobboldalt alul: „Bartók Bélának és / Kodály Zoltánnak”.

<sup>23</sup> Három helyen összesen 8 sor maradt benne így húzás nélkül a Balázs műben:

8. o.: „Nem hallod a síró jajszót?”

9. o.: „Megyek, megyek Kékszakállú  
Csak remeg két gyöngye térdem  
Hosszú útban fáradt térdem.”

23. o.: „Véres árnyat vet a felhő!  
Szemed színét váltja az ég,  
Hajad színét váltja a föld.  
Királynő vagy mindenenen.”

befolyásolhatta a műfordító munkáját.<sup>24</sup> Ugyanilyen alapon kell elbírálnunk a preparálás nagyvonalúságának egy másik fajtáját: ismétlődő sorok, vagy sortöredékek jelölésének hiányát.

3. A zenei anyag későbbi revíziójából származó eltérések. Három helyen a Balázs-szöveg diszpozíciója még megegyezik a Ziegler Márta-féle szövegtanulmány-tisztázattal analóg részletével.<sup>25</sup> Az 1921-es szövegváltozat feltehetően tehát a forrás preparálását követően készülhetett el.

Érdekes a befejezés kialakítása: az opera harmadik változatát készíti elő a két előző befejezés szövegének kompilációjával. A szöveges források közül itt fordul elő először egymást követően Bartók ötlete (Kékszakállú summázó mondata: „*Szép vagy, szép vagy, százszor-szép vagy Te voltál a legszebb asszony.*”) és Balázs eredeti zárósora („*És mindig is éjjel lesz már.*”).

**V. forrás: Ziegler Vilmos német fordítása.** A befejezéstől és kevés, főként stiláris fordítási eltéréstől eltekintve az 1921-es Universal-zongorakivonat végleges német szövegét tartalmazza.

A forrás alaprétegéhez – a 18 lapos, gépírással letisztázott, utolsó lapján Ziegler aláírásával hitelesített fordításhoz – újabb rétegeként későbbi időpontból és több személytől származó kézírásos jegyzetanyag csatlakozik.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Példák stiláris eltérésekre:

Balázsnál:	Bartóknál:
12. o.: <i>Judit, Judit</i> jobb volna most...	<i>Ugye Judit</i> jobb volna most...
16. o.: Nézd csak, nézd csak! <i>Nézd</i> dereng már.	Nézd csak, nézd csak, <i>hogy</i> dereng már.
18. o.: Vigyázz, vigyázz <i>kettőnkre is</i> .	Vigyázz, vigyázz <i>miránk Judit</i> .
19. o.: <i>Gyönyör borzong bús sziklákon</i> .	<i>Bús sziklából gyönyör borzong</i> .

<sup>25</sup> A zenei anyag 17, 27 és 116 próbajelei után következő szövegrészletei Balázs Bélánál így szerepelnek (v.ö. a III. forrással):

12. o.: „Nem lesz sötét szegény várad Majd lesz ablak, majd lesz erkély! Lesz fény szegény Kékszakállú	Megnyitjuk a falat ketten. Szél bejárjon, nap besüssön Tündököljön a te várad!”
13. o.: „Szépen, halkan fogom nyitni Halkan, puhán, szépen, halkan.”	
29. o.: „Igaz, igaz! Egy életem, egy halálom De én tudni akarom már – Nyisd ki a hetedik ajtót! Fogjad. – Itt a hetedik kulcs.”	

<sup>26</sup> Bartók fekete ceruzás hiányjelei, magyar bejegyzései a rendezői utasítások német fordítását hiányolják (1., 2. lapon baloldalt, 4. lapon bal- és jobboldalt), és bejelölik az esetleges ritmikai variánsokat a német szöveg prozódiajának megfelelően (2., 3., 4., 5., 7., 8., 10. l.).

*Idegen kéz* fekete ceruzás nyomtatott betűs javításai (2., 3., 6. és 16. l.) német stiláris javítások egy-egy szóra vonatkozóan.

*Kodályné Gruber Emma* fekete ceruzás, dőlőbetűs magyar széljegyzetei a fordítás keletkezése óta létrejött apró változásokra, ismétlődő sorokra hívják fel a figyelmet (2., 4., 5., 6., 10., 11. l.). *Ziegler Márta* piros és kék ceruzás aláhúzásai, kék széljegyzetei (2–11., 14. l.) összehasonlítások a Kodályné-féle fordítással (lásd a VI. forrást). A piros aláhúzás az azonos német fordulatokat jelöli azonos helyen, a kék, az azonos fordulatokat, szavakat csupán soronként azonos helyen. A kék széljegyzetek a közös szavak Kodályné-féle nyelvtani alakját tüntetik fel.

Az alaprétég, mely befejezése alapján a IV. forrás diszpozícióját követi, a harmadik befejezés végleges megfogalmazása, tehát 1918 tavasza előtt készülhetett. A későbbi bejegyzések már valószínűleg 1921-ből valók, amikor Bartók ezt a fordítást készítette elő az Universal zongorakivonat számára. A munkának ez a több szereplős fázisa a Bartókhöz írt Universal-levelekből rekonstruálhatóan 1921 májusára datálható.

A kiadó 1921. május 23-án keltezett Bartókhöz írt levelében szerepel először Ziegler neve, mint a Kékszakállú szövegének megbízott fordítója.<sup>27</sup> A kész fordítást a megbízás időpontjához képest meglepően hamar, már május utolsó hetében várják.<sup>28</sup> Ez csak úgy lehetett reális, ha feltételezzük, hogy 1921 májusában Zieglernek már csak korábbi fordításának revíziójával kellett foglalkoznia. Valószínűleg ezekben a májusi napokban keletkezettek az V. forrás Bartóktól és munkatársaitól származó sűrű bejegyzései.

Két nappal később Bartók újabb levelet és táviratot kapott a kiadótól.<sup>29</sup> Az Ady-dalok ugyancsak Ziegler-től megrendelt és kézhez kapott fordítása alapján a kiadó látatlanban arra kérte Bartókot, hogy a Kékszakállú fordítását sürgősen állítsa le. *„Her [!] Ziegler scheint die deutsche Sprache nicht zu beherrschen und konstruiert neue Worte die in dieser Sprache nicht existieren.“*

Talán ezzel a levéllel hozhatjuk kapcsolatba, hogy a 18 lapos kézirat aláhúzásainak és bejegyzéseinek zöme csupán a 11. lapig van sűrűn jelen. A bejegyzések további feltűnő elmaradását – 7 lapnyi terjedelemben – feltehetően ez a külső indíték szakíthatta félbe.

A Ziegler-féle fordítással kapcsolatos kifogások hasonló módon jelentkeztek már a Horvát és Kodályné-féle fordításnál is. Rendkívül nehéz feladat volt Balázs Béla ősi magyar nyolcasokban írt, balladai homályú, szecessziós stílusú drámáját idegen nyelvre átültetni. – A holtpontra jutott tárgyalásokat végül Ziegler személyes bécsi kiutazása mentette meg.<sup>30</sup> A kiadót már az idő is sürgette, és a fordítás hibái miatt nem akarta tovább késleltetni a Bartók-mű megjelentetését. Kompromisszumos megoldás született: Hertzka végül mégis elfogadta Ziegler fordítását azzal a feltétellel, hogy a legszembeötlőbb stiláris hibákat a kiadó korrigáltatja belső munkatársával.<sup>31</sup>

Az V. forrás összevetése a zongorakivonat végleges német szövegével azt bizonyítja, hogy ez az Universal-munkatárs lényegében már nem sokat változtatott Ziegler szövegén. Javításai csak apró „kozmetikázások” voltak, melyek egy-egy szó vagy sortörés, esetleg a szórend felcserélésére vonatkoztak.

<sup>27</sup> *„Nachdem Herr Ziegler zu meiner Befriedigung die ihm angebotenen Uebersetzungsbedingungen akzeptiert hat, ... ist auch die Möglichkeit gegeben, die Uebersetzung von „Herzog Blaubarts Burg“ in kürzester Zeit definitiv fertigzustellen.“*

<sup>28</sup> *„Wenn – wie Sie schreiben – die Uebersetzung bereits in der letzten Maiwoche fertig und der Klavierauszug sogleich an mich geschickt wird, können wir mit Sicherheit damit rechnen, den Auszug bis September gedruckt zu haben.“*

<sup>29</sup> Lásd az 1921. V. 25-i Bartókhöz írt Universal-levelet.

<sup>30</sup> Lásd az 1921. VI. 14-i Bartókhöz írt Universal-levelet.

<sup>31</sup> Részlet az 1921. VI. 14-i Universal-levélből:

*„Ich will dann den Versuch machen, Herrn Ziegler mit einem andern Herrn zusammen die Uebersetzung durchgehen zu lassen, damit eventuelle Magyarismen ausgemerzt werden.“*

**VI. forrás: Kodályné Gruber Emma** német fordítása 1921-ből az 1911–12-ben keletkezett munka revideálásával.<sup>32</sup> A konceptus szövegével összehasonlítva legalább három munkafázis eredményeképpen jött létre.

1. Az opera első befejezéséhez készült német fordítás, amely kis időbeli eltolódással az operával párhuzamosan keletkezett, és valószínűleg 1911 őszére már elkészült. Erre utal a forrás első dátuma: 1911.

2. Az opera második befejezéséhez és az időközben megváltoztatott részekhez kapcsolódó fordítás. A konceptus címlapján levő 1912-es dátum valószínűleg a második befejezés-változat német szövegének elkészültére utal.

3. A két előző szintézise az opera újabb módosításainak figyelembe vételével. Befejezése dramaturgiailag a harmadik végleges változathoz készült. Csupán utolsó sorai mutatnak még némi bizonytalanságot az opera befejezésére vonatkozóan. Kodályné Kékszakállú summázó mondatait hiányosan, a „Te voltál a legszebb asszony”-tól fordítja csak le, majd ezt a sort is áthúzza, zárójelbe teszi és megkérdőjelezi, s hiányzik az utolsó „éjjel... éjjel...” sor német megfelelője is.

A forrás szövegelemző jegyzetei több helyen feltüntetik Horvát Henrik fordításának analóg megoldásait, és utalnak a Ziegler-fordítás részleges, vagy teljes átvételeire. A Ziegler-fordítással megegyező sorok, sortöredékek jelentős száma azt bizonyítja, hogy Kodályné fordítása fontos előzménye és mintája volt a kiadó által később elfogadott Ziegler-féle fordításnak.

<sup>32</sup> A fogalmazvány 6 géppel frott folió, 2 hasábos szövegelrendezéssel. Az 1 folió bal felső sarkában: „1911–1921/”. U.o. a jobb felső sarokban jel- és rövidítésmagyarázat, mely a bal hasábon futó német szöveg aláhúzásait, valamint a jobb hasáb széljegyzeteinek észrevételeit teszi érthetővé. A szövegben található utólagos kézzel frott betoldások, javítások szintén Kodálynéétől származnak. Kottapéldái az 1., 2., 4., 5. és 6. lapokon az 1911 óta megváltozott énekszólamrészeket jelölik. (Lásd a fénymásolatot.)





Konceptus 1911:

6–7. lap:

*Milyen sötét a te várad  
Milyen sötét a te várad  
Milyen sötét...  
Szegény, szegény Kékszakállu*

8. lap:

*Nem lesz sötét  
Szegény várad. Nem lesz sötét,  
Majd lesz ablak, majd lesz erkély.  
Ugy-e lesz fény Kékszakállu,  
Ugy-e hogy kinyitunk mindent  
Szél bejárja, nap besüsse  
Tündököljön a te várad*

10–11. lap:

*Szegény, sötét, hideg várad  
Nyisd ki! nyisd ki! nyisd ki!  
Jaj! jaj Mi volt ez? Mi sóhajtott  
Mi sóhajtott Kékszakállu  
A te várad! A te várad!  
A te várad*

13. lap:

*Szépen halkan fogom nyitni  
Halkan, puhán szépen halkan*

Ziegler Márta 1911:

9. lap:

*Milyen sötét a te várad!  
Milyen sötét a te várad!  
Szegény, szegény Kékszakállu!*

10. lap:

*Nem lesz sötét  
Szegény várad. Nem lesz sötét,  
Majd lesz ablak, majd lesz erkély.  
Ugye lesz fény Kékszakállu  
Ugye hogy kinyitunk mindent?  
Szél bejárja, nap besüsse  
Tündököljön a te várad.*

12. lap:

*Szegény, sötét, hideg várad.  
Nyissad, nyissad, nyissad!  
Jaj! Jaj, mi volt ez? Mi sóhajtott?  
Mi sóhajtott? Kékszakállu?  
A te várad! – A te várad! --*

13. lap:

*Szépen halkan fogom nyitni,  
Halkan, puhán, szépen, halkan.*

Universal zskiv. 1921:

13 után<sup>34</sup>

*Milyen sötét a te várad!  
Milyen sötét a te várad!  
Milyen sötét...  
Szegény, szegény Kékszakállu!*

16 után:

*Nem lesz sötét  
a te várad,  
Megnyitjuk a falat ketten.  
Szél bejárjon, nap besüssön,  
nap besüssön.  
Tündököljön a te várad!*

23 után:

*Szegény, sötét, hideg várad!  
Nyisd ki! Nyisd ki! Nyisd ki!  
Jaj! Jaj! Mi volt ez? Mi sóhajtott?  
Ki sóhajtott? Kékszakállu!  
A te várad! A te várad!  
A te várad!*

27 után:

*Szépen, halkan fogom nyitni,  
Halkan, puhán, halkan.*

[konceptus 1911]

15. lap:

*Mit látsz? Mit látsz?  
Láncok, – kések – Szöges karók –  
Izzó nyársak.*

19. lap:

*Minden ajtót ki kell nyitni  
Szél bejárja, nap besüsse,  
Minden ajtót*

33. lap:

*Életemet halálotat Kékszakállú  
Judit! Judit!  
Nyissad ki még a két ajtót  
Kékszakállú Kékszakállú*

39–40. lap:

*Mondd meg nekem Kékszakállú,  
kit szerettél én előttem?  
Te vagy váram fényessége  
Csókolj, csókolj, sohse kérdezz  
Mondd meg nekem hogy szeretted?  
Szébb volt mint én? Más volt mint én?  
Mondd el nekem Kékszakállú  
Judit szeress sohse kérdezz.  
Mondd el nekem Kékszakállú.  
Judit szeress sohse kérdezz  
Nyisd ki a hetedik ajtót  
Nyisd ki*

[Ziegler Márta 1911]

14. lap:

*Mit látsz?  
Láncok – kések, tüzes fogók,  
Izzó nyársak. –*

16. lap:

*Minden ajtót ki kell nyitni,  
Szél bejárja, nap besüsse.*

27. lap:

*Életemet, halálotat! Kékszakállú  
Nyissad ki még a két ajtót.  
Kékszakállú! Kékszakállú!*

30. lap:

*Mondd meg nekem Kékszakállú  
Kit szerettél én előttem?  
Judit szeress, sose kérdezz.  
Mondd meg nekem Kékszakállú  
Judit szeress, sose kérdezz.  
Nyisd ki a hetedik ajtót.  
Nyisd ki.*

[Universal zskiv. 1921]

**31** után:

*Mit látsz? Mit látsz?  
Láncok, kések, szöges karók,  
Izzó nyársak...*

**40**-tól:

*Minden ajtót ki kell nyitni!  
Minden ajtót!*

**86**-tól:

*Életemet, halálotat, Kékszakállú  
Judit! Judit!  
nyissad ki még a két ajtót,  
Kékszakállú, Kékszakállú!*

**105** után:

*Mondd meg nekem Kékszakállú,  
kit szerettél én előttem?  
Te vagy váram fényessége,  
Csókolj, csókolj, sohse kérdezz.  
Mondd meg nekem, hogy szeretted?  
Szébb volt, mint én? Más volt, mint én?  
Mondd el nekem Kékszakállú.  
Judit szeress, sohse kérdezz.  
Mondd el nekem Kékszakállú.  
Judit szeress, sohse kérdezz,  
Nyisd ki a hetedik ajtót!*

[konceptus 1911]

41–42. lap:

*Igaz, igaz  
Egy életem, egy halálom,  
De én tudni akarom már  
Nyisd ki a hetedik ajtót  
Fogjad – itt a hetedik kulcs*

[Ziegler Márta 1911]

31. lap:

*Igaz, igaz!  
Egy életem egy halálom  
De én tudni akarom már.  
Nyisd ki a hetedik ajtót.  
Fogjad. – Itt a hetedik kulcs.*

[Universal zskiv. 1921]

**116** után:

*Igaz, igaz!  
Most én tudni akarom már.  
Nyisd ki a hetedik ajtót!  
Fogjad... Fogjad... Itt a hetedik kulcs.*

33 A szövegváltozatokat a mellékletben betűhűen és a szcenikai utasítások elhagyásával közöljük.

34 A zongorakivonat szövegrészletei fölött álló bekeretezett számok az opera próbajeleire utalnak.

A befejezés szövegvariánsai

Balázs Béla: I. forrás:

*Negyediket éjjel leltem  
Csillagos fekete éjjel.  
Állj meg, állj meg. Itt vagyok még!  
Fehér arcod sütött fénnnyel  
Barna hajad felhőt hajtott  
Minden éjjel tiéd most már  
Kékszakállú nem kell, nem kell.  
Tied csillagos palástja  
Csodacsillagos palástja.  
Jaj, jaj Kékszakállú vedd le  
Vedd le csillagos palástom  
Tied gyémánt koronája  
Büvös gyémánt koronája  
Jaj, jaj Kékszakállú vedd le  
Vedd le gyémánt koronámat  
Tied legesdrágább kincsem  
Tied most már minden éjjel  
És mindig is éjjel lesz már.*

A konceptus első befejezése:

*Negyediket éjjel leltem  
Kékszakállú megállj, megállj  
Csillagos fekete éjjel  
Hallgass, hallgass itt vagyok még  
Fehér arcod sütött fénnnyel  
Barna hajad felhőt hajtott  
Tied lesz már minden éjjel.  
Kékszakállú nem kell nem kell  
Minden éjjel Tied most már,  
Tied csillagos palástja  
Jaj, jaj Kékszakállú vedd le  
Tied gyémánt koronája  
Büvös gyémánt koronája  
Jaj jaj Kékszakállú vedd le  
Tied a legdrágább kincsem  
Szép vagy, szép vagy, százszor szép vagy  
Te voltál a legszebb asszony.*

Horvát Henrik—Ziegler Márta: II. forrás:

*In der Nacht fand ich die vierte  
Halt ein Blaubart!  
In der Nacht besterntem Dunkel.  
Schweig, ich bin noch hier, o BI!  
Lichtschein ging von deinem Antlitz  
Und dein Haar vertrieb die Wolke  
Jede Nacht ist jetzt dein eigen  
Nein. Ich wills nicht, wills nicht Blaubart!  
Jede Nacht ist jetzt dein eigen  
Dein ihr sternenschöner Mantel  
Dein das Wunderkleid der Nächte.  
Wehe, wehe, nimm ihn von mir  
Nimm von mir den Sternenmantel  
Dein die strahlenhelle Krone  
Die demantne Lauberkrone  
Wehe, nimm sie von mir, BI!  
Nimm von mir die Lauberkrone  
Dein mein allerreichstes Kleinod.  
Schön bist du und herrlich bist du  
Warst die schönste aller Frauen!*

Ziegler Márta szövegekönyve:  
(második befejezés) III. forrás:

*Negyediket éjjel leltem  
Kékszakállú megállj, megállj.  
Csillagos fekete éjjel  
Hallgass, hallgass. Itt vagyok még.  
Fehér arcod süttött fénnyel  
Barna hajad felhőt hajtott.  
Minden éjjel tied most már.  
Kékszakállú nem kell, nem kell!  
Jaj, jaj Kékszakállú vedd le.  
Jaj, jaj Kékszakállú vedd le!  
Jaj, jaj Kékszakállú vedd le!  
És mindig is éjjel lesz már.*

Javitott alak Balázs Béla szövegéből:  
IV. forrás:

*Negyediket éjjel leltem,  
Csillagos fekete éjjel.  
Kékszakállú, itt vagyok még!  
Fehér arca süttött fénnyel,  
Barna haja felhőt hajtott.  
Minden éjjel övé most már.  
Kékszakállú nem kell, nem kell!  
Jaj, jaj Kékszakállú vedd le,  
Jaj, jaj Kékszakállú vedd le,  
Szép vagy, szép vagy százszorszép vagy  
Te voltál a legszebb asszony  
És mindig is éjjel lesz már.*

Ziegler Vilmos fordítása:  
V. forrás:

*Nachts fand ich die Vierte endlich.  
Blaubart, Blaubart, warte, warte!  
Nachts, bei blankem Sternenhimmel.  
Schweige, schweige – hier bin ich noch!  
Weiss dein Antlitz, war mir Leuchte  
Braun Dein Haar die Wolken scheuchte.  
Alle Nacht fortan ist Deine.  
Blaubart, Blaubart, lass sie, lass sie!  
Blaubart, nimm ihn wieder – lass mich!  
Blaubart, nimm sie wieder – lass mich!  
Herrlich bist Du, schönheitstrahlend.  
Du warst meiner Frauen schönste.  
Nacht bleibt es nun ewig, immer.  
Ewig... immer.*

**Gruber Emma fordítása:**  
**VI. forrás:**

*Fand die Viert bei Sternenschimmer,  
Wehe Blaubart! halt ein halt ein!  
Dunkel-nächtig Sternenhimmel  
Schweige, schweige hier bin ich noch!  
Licht entströmte deinem Antlitz,  
Wolken trieb dein Braunhaar vor sich,  
Jede Nacht fortan nun dein ist!  
Dein fortan ihr Sternenmantel,  
Ritter Blaubart! nicht doch! nicht doch!  
Dein die Diamantenkrone,  
Wehe, nimm herab den Mantel!  
Dein mein theuerstes Geschmeide  
Wehe, nimm mir ab die Krone!  
Warst die schönste aller Frauen.  
Nacht wird es jetzt. Nacht auf ewig!*

**Az opera végleges, harmadik befejezésének  
szövege: Universal zskiv.:**

*Negyediket éjjel leltem,  
Kékszakállú megállj, megállj!  
Csillagos fekete éjjel  
Hallgass, hallgass, itt vagyok még!  
Fehér arcod süttött fénnel,  
Barna hajad felhőt hajtott,  
Tied lesz már minden éjjel.  
Tied csillagos palástja,  
Kékszakállú nem kell, nem kell!  
Tied gyémánt koronája,  
Jaj, jaj, Kékszakállú vedd le!  
Tied a legdrágább kincsem!  
Jaj, jaj Kékszakállú vedd le!  
Szép vagy, szép vagy százszorszép vagy,  
Te voltál a legszebb asszony,  
a legszebb asszony!  
És mindég is éjjel lesz már...  
éjjel... éjjel...*

**A harmadik befejezés javított és kiegészített  
német szövege: Universal zskiv.:**

*Nachts fand ich die Vierte endlich,  
Blaubart, Blaubart warte, warte!  
nachts bei blanken Sternenhimmel.  
Schweige, schweige hier bin ich noch!  
Weiss dein Antlitz war mir Leuchte,  
braun dein Haar die Wolken scheuchte,  
alle Nacht fortan ist deine.  
Dein ihr sammt'ner Sternenmantel,  
Blaubart, Blaubart lass ihn, lass ihn!  
seine Diamantenkrone,  
Lass mich, Blaubart, nimm sie wieder!  
dein ist mein herrlichstes Kleinod  
Lass mich! Blaubart, nimm es wieder!  
Herrlich, herrlich, schönheitstrahlend,  
du warst meiner Frauen schönste,  
die allerschönste!  
Nacht bleibt es nun ewig, immer.  
Ewig, immer...*





Tallián Tibor:

## BARTÓK-MARGINÁLIA

Bartók születésének centenáriuma a MTA Zenetudományi Intézetének Bartók Archívuma, Szóllósy András, Bartók írásainak összegyűjtője, első közreadója mint főszerkesztő, valamint a Zeneműkiadó Vállalat tervbe vette Bartók összes írásainak sorozatszerű új kiadását. Az új „Bartók-összes” az írásokat az 1967-es magyar kötetnél a nagyközönség számára talán vonzóbb, könnyebben kezelhető formában hozza majd; különválasztja a könyvméretű monográfiákat a kisebb tanulmányoktól és a publicisztikától, utóbbiakat pedig önálló kötetekben közli.

A forráskutatás jelenlegi nehézségei miatt ez a sorozat sem lehet még Bartók írásainak teljes felelősségű kritikai összkiadása; a szerkesztőnek, a Bartók Archívumnak és az egyes kötetek közreadóinak mégis az a véleménye, hogy ha ez alkalommal el is kell tekinteni a minden részletre tekintő filológiai mélykutatástól, valamennyi fogalmazvány és forrás felsorolásától, ha nem is lehet most tüzetesen leírni, elemezni a kéziratok és nyomtatott formák valamennyi apróbb-nagyobb változtatását, vétek volna elszalasztani a sokáig újra nem kínálkozó alkalmat, hogy legalább a rendelkezésünkre álló anyagot ne értékesítsük, hogy kiegészítésekkel, jegyzetekkel, kiadatlan tételek felvételeivel teljesebb képet ne adjunk Bartókról, az íróemberről. Ilymódon sok esetben közelebb juthatunk a Bartók szándékai szerinti végső alakhoz, máskor legalább jelzésszerűen ábrázolhatjuk a végső alakot megelőző állapotokat. Ezek – nem csak a zenei munkák kézírataiban – Bartók gondolkodásmódjáról hallatlanul mély tanulságokkal szolgálnak.

Alábbiakban első közlésben példákat mutatunk be a kéziratos források kínálta információ típusokra, melyekkel a jelen lehetőségek szerint teljes Bartók-íráskiadás gazdagítható. A források illetve információk fajtái sorrendjében itt közreadott szemelvények túlnyomó része nem önálló, kiadatlan munka, hanem a Bartók Béla életében megjelent írás vagy előadás kiegészítése, természetesen mindenféle teljesség igénye nélkül, afféle filológiai „előzetesként”.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Bartók írásait betűhíven közöljük, kurzív szedéssel, apróbb, nyilvánvaló elírásokat hallgatólágosan javítva. Csak a tartalmilag jelentős törléseket, kihagyásokat, toldásokat, javításokat jelöljük, pl. [Kihúzza: *budapesten szolgáló*]. Az idézett szövegekhez hasonló tartalmú részletek előfordulásának kimutatására más Bartók-írásokban, hely hiányában nincs lehetőség. Etekintünk a források bibliográfiai leírásától.

## 1. Kiadatlan, befejezetlen cikkek, előadások fogalmazványai

Kisszámú, tartalmilag roppant fontos dokumentum tartozik ide, amelyek egy-egy időszakot korabeli kiadott Bartók-íráások híján új fénybe állíthatnak. A korábban már publikáltak között ilyen *A népzene (paraszt-zene) fejlődési fokai*,<sup>2</sup> vagy a Somfai közreadta jegyzet a *Progresszív zenei alkotásokról*.<sup>3</sup> A kiadatlan anyagban található például egy a XVII.–XVIII. század billentyűs zenéjével foglalkozó, rádióknak szánt hangversenybevezető, vagy az alábbi, két változatban is megőrzött fogalmazvány, amely a magyar népdal stílusrétegeinek egyik első felmérése lehet, még 1918 előttről, abból az időből, amikor Bartók még nem tartotta valószínűnek, hogy a régi magyar dallamok ázsiai kapcsolatokkal rendelkeznének. Az előadásnak a tizes évek valamely szabadiskoláján kellett volna elhangzania (ha ugyan valóban el nem hangzott!).

[*A magyar népzeneről. 2. fogalmazvány*]<sup>4</sup>

*Szives elnézésüket kérem amiért előadásom folyamán egy kissé iskolászerű fejtegetésekbe fogok bocsátkozni. De maga a tárgy, amely nem annyira a művészet mint inkább a tudomány keretébe tartozik kívánja ezt meg.*

*Előre kell bocsátanom, hogy itt magyar népzene alatt nem az ugynevezett magyar nótákat, nem azokat a magyar nótákat [értjük], melyeknek nagyrészt ismert uriember a szerzőjük, s amelyeket a művelt közönség nagyon jól ismert. Itt a legszorosabb értelemben vett nép zenéjét értjük ez alatt azt a népzénet, amelynek vizsgálata már a folklore feladata. A folklore az a tudomány, amely a szántóvető falusi népnek önmagából eredő kulturális termékeit tanulmányozza. Ennélfogva helyesebben szólva – a magyar parasztnak zenéje az amiről itt beszélni fogunk. Meg kell állapítanunk, hogy a magyar parasztnak zenéjét – főleg pedig annak régebbi fajtáját – a magyar ur közönség ép annyira ismeri – jobban mondva nem ismeri – mint teszem azt a tótok, románok, vagy akár a törökök vagy malájok zenéjét. Ezért szükséges hogy mielőtt bármiféle hatásáról beszélnénk néhány szóval és példával bemutassuk, hogy némi fogalmat kapjon az igen t. köz. róla.*

*A magyar parasztnak dallamai 2 nagyobb csoportra oszthatók – a régebbiekre és az újabbakra.*

*A régebbiek korára vonatkozólag pontos adatokkal nem szolgálhatunk: 100 évnél idősebb feljegyzésekből tudjuk, hogy 150 év előtt ezek voltak a parasztnak kizárólagos dallamai. {Kihúzva: Természetes, hogy ennél sokkal régebben fejlődhettek}; persze hogy 500, vagy 1000 évvel ezelőtt-e és hogy milyen kulturális hatások alatt, az valószínűleg örökre megfejthetetlen kérdés marad. Nem igen valószínű hogy ázsiai ősdallamokról volna szó.*

*Tudományos jellemzésük hosszadalmas volna; ehelyett röviden csak azt akarom rólok megjegyezni, hogy az előadásmódjuk nagyjából recitáló, az egyes hangok többé-kevésbé cifrázottak; terjedelmük az oktávát ritkán haladja meg 1–2 hanggal. A ré-*

<sup>2</sup>D. Dille: Bartók und die Volksmusik, in: Documenta Bartókiana IV., 88–89. lap.

<sup>3</sup>Somfai L.: Bartók Béla nyilatkozata a „progresszív zenei alkotásokról”, in: Magy Zene XVI. (1975), 2. szám, 115–116. lap.

<sup>4</sup>BA–N: 3976, 3977. A bevezetésnek ez a szövege a második változat. *A magyar parasztnak dallamai...* kezdetű mondat után a második változatban Bartók (*Ide A.ról I. B.ról I.*) utalással jelezte, hogy most az 1. változat A és B. betűkkel jelölt két lapjáról a kívánt rész következik. Értelemszerűen tehát a közlést az 1. változat megfelelő részével folytattuk. *Sajnos csupán fonograf segítségével* szövegtől ismét a 2. változatot közöljük.

juk énekelt szövegek régiesek, százados balladaszövegek, melyeknek sorai egyforma szótagszámúak — éspedig legnagyobbbrészt vagy 8 szótag vagy 12. Ennél hosszabb sorok nincsenek.

[Betoldás: A sok eldöntetlen kérdés közt mégis teljes határozottsággal] Egyet megállapíthatunk: és pedig azt, hogy ezek teljesen különböznek valamennyi szomszédos nép régi dallamtipusaitól. Nyilvánvaló, hogy régebbi időben (értjük ezalatt a néhány száz évvel ezelőtti időköt) nagyobb területekre kiterjedő kölcsönhatások nem létesülhettek, sőt még a magyar terület sem volt homogén. [Betoldás: Nagyszámu közös jellemvonásuk dacára is] Világosan megkülönböztethetünk [Betoldás: még a megmaradt anyagtörmelékben is] dunántuli dallamtipusokat, Északmagyarországi és erdélyi székelly dallamtipusokat. Meg van ennek a természetes magyarázata: a közlekedés nehézsége elsősorban is helyhez kötötté tette a parasztságot, a magyarság egyes vidékeinek zenéje nem igen hathatott sem egymásra, sem a nemzetiségi területekre legfeljebb a perifériákon.

Bizonyos kulturális kapcsok is hiányozhattak, a melyek a dallamoknak mesterséges átültetését pl. tanítók papok útján lehetővé tették volna. —

Ezeket a dallamokat most már csak az öreg parasztok tudják. A fiatalok — mint valami elavult ósdi dolgot — szégyenlenék elénekelni, még ha véletlenül tudnák is.

Bemutatók most Önöknek egynehány ilyen régi dallamot. [Kihúzza: Nagyon kérem ne alkossanak róluk elhamarkodva kedvezőtlen ítéletet. A tömeg minden szokatlant első pillanatan nevelésnek itél.]

Sajnos a bemutatás csupán fonograf segítségével történhetik, mert olyan öreg ember, asszony, aki ilyesmit tud, még otthon is alig bírható éneklésre, nem hogy pódumon közönség előtt.

Kétségkívül régebbi időkben is meg volt a falusi papokban, tanítóknak a hajlandóság arra, hogy saját gyártmányú verseket esetleg dallamokat tukmáljanak a falu népére és ezzel — szerintük — javítsanak a nép ízlésén. Maradt is a nép ajkán egy csomó ilyen régi, százados műdal; ezek egészen idegenszerűek, inkább nyugateurópai melódiákhoz állanak közel. A nép zenéjére semmi hatást nem gyakoroltak. Épen csak megtűrt dallamok voltak.

A XIX. század első felében keletkezett a műdalszerzésben egy új irány a népieskedő, egyidejűleg a műköltésben észlelhető hasonló folyamattal, ennek a gyümölcse az a sok százegy meg százegy magyar nóta, amelyeket a mi úri közönségünk oly jól ismer és annyira kedvel. Ezeknek szerzői dallamaikban öntudatosan a parasztnét akarták utánozni — illetve rajtuk finomítani; de természetesen nem maradhattak a paraszti zene naiv egyszerűségénél. Sikerültebb alkotásaik a XIX. század folyamán [Betoldás: a falvakban is ismertebbé lettek másképp!] a népmozgalom növekedésének arányában mind nagyobb és nagyobb mértékben

A sajátos jelenség már mostan az, hogy nem ezek szorították ki a régi magyar parasztnét. Más történt! Ezeknek a népieskedő uri dallamoknak a hatása alatt seregestül keletkeztek újabb tisztán paraszti dalok, amelyek a paraszttzene naivságának minden bélyegét magukon viselik, habár kissé komplikáltabbak mint a régi dallamok. Ezek már nem recitálnak; ezek pattogó tánclépésben mozognak, éles ritmusuk a szöveg szótagjainak hosszú-rövidségéhez illeszkedik. Bizonyos hogy alig akad Önök közül aki ne hallott volna már ezek közül egynehányat.

Itt bemutatok néhány dallamot:

— — —

## 2. Végigírt, kiadatlan cikkek

Számuk — a Bartók Archívum kutatóinak, elsősorban Denijs Dillének publikációs tevékenysége után — nem nagy. De vannak még fontos végigírt, kiadatlan dolgozatok, pél-

dául egy több változatban kidolgozott nagysúlyú eszmefuttatás állam és művészet viszonyáról, amit Bartók talán a Szellemi Együttműködési Bizottság e témában tartott 1934-es velencei kongresszusára írt. Ez a cikk a harmincas évek Bartókjának egyik alapvető, tájékozódást kereső – tájékoztatást kínáló írása, abban a nehéz helyzetben, amit az 1933 utáni állapot Európa intellektusai számára hozott. Hogy a cikket nem jelentette meg, annak oka többek között az is lehetett, hogy Bartók talán még a cikk legutolsó változatát sem érezte emberileg és politikailag egészen kiérleltnek.

### 3. Életében kiadott írások fogalmazványai

#### a) Teljes átfogalmazás

Éppen állam és művészet kérdéséhez kapcsolódik és új irányból világítja meg, mily nehezen, első, leegyszerűsítő fázisok után találta meg Bartók a nyilvánosságnak szánt szavakat egy-egy politikailag homályos kérdésben, az a fogalmazvány, amelyet a *La Revue Internationale de Musique* kérdéseire adandó válaszhoz készített (az Összegyűjtött Írások kötetében *Korunk zenéjének néhány kérdéséről* címmel található).<sup>5</sup> Már a lélekelemző találgatások körét érinti, mégis megkockáztathatjuk: egy-egy olyan, a kéziratban erőteljes vonásokkal áthúzott passzus, mint alábbi, az állam és a diktátor szerepét taglaló sorok, többnyire nyersen, de a személyiség legmélyéről tör elő, amit azután Bartók maga sem kíván a nyilvánosság elé tárni. A részlet politikai elemzésétől itt el kell tekintenünk.

A fogalmazványból a harmadik kérdésre adott választ idézzük.<sup>6</sup>

3. (Quels sont les facteurs adverses?), *par quel moyen les neutraliser*

*A legvégtetesebb facteurs adverses napjainkban a [1. fogalmazvány] művészeti ügyekbe beleavatkozó diktátorok. Ha a politikai sikereket egymásra halmozó körmönfontan ügyes diktátor a művészeteket is parancsszóra akarja irányítani, ha egyetlen ember rendelkezésére esetleg művészeteken kívüli okból (de még nagyobb a baj, ha „művészi” okból) előadásokat tilthatnak be, művészek működését tehetnek lehetetlenné, akkor vége a művészetnek. Amennyire elképzelhetetlen „irányított” népművészet, ép annyira lehetetlen a magasabb művészetek „parancsszerű irányítása”. A nagy tömeg, a plebs őrjöngve tapsol a politikai sikereknek, tapsol az ép úgy a művészetek gúzsbakötésének is. A nagy tömegre csak olcsó közhelyekkel lehet hatni a politikában is (lásd a diktátorok szónoklatainak tömegsikerét), és művészetben is. Az emberek többsége sem a régi sem az új művészetben nem hogy szeretni tudná, meg sem tudja látni a szépet, hanem vagy közömbösen vagy gyűlölettel szemléli. Csak a sors kegyelméből kiválasztott kevésszámú embernek van fenntartva a szépek megérezése. Ahol az aljasérzelmű tömeg adja a kísértő akkordokat a művészetre hivatlan vezérek szólamához, ott befellegzett a művészetnek.*<sup>7</sup>

Régóta tudhatjuk, hogy Bartók mennyire idegenkedett a modern világ „elember-telenített” tömegétől. (Egy másik, ezidőbeli fogalmazványában a *népeknek elcsöcseléke-*

<sup>5</sup>Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I. (BÖI) Közreadja Szöllösy András. Bp. 1967. No. 62, 735. lap.

<sup>6</sup>BA–N: 3865a. A kéziratnak ehhez a pontjához Bartók 3.4. sorszámot írt, mert egyidejűleg felel a BÖI 912. lapon jegyzetben olvasható 3. és 4. kérdésre.

<sup>7</sup>Az első változat szinte végig ki van húzva, azokat a helyeket, melyeket a második változatba átvett, Bartók nem húzta át, hanem a sorok közé írt új alakba bedolgozta.

sítéséről beszél.) De aligha sejtettük, hogy a fasizmus előretörésével ez az idegenkedés olyan undorra erősödött, ami fentiekhez hasonló, a „demokrata Bartók” közkeletű image-ához éppen nem illő szavakra ragadtatta. Azt magyarázni sem kell, hogy a *tömeg* nem a *nép*, hanem a fasizmustól megmetyéyzett kispolgári és lumpen-sokaság. *Ettől* Bartók olyanféle „arisztokratikus” és „kiválasztott” távolságtartással vonul vissza, ami az avantgarde-művészek eszmevilágának, úgy látszik, lényeges része (gondoljunk csak Schönbergnek a donaueschingeni fesztivált rendező herceghez írott, nagyon hasonló hangú levelére!). De a *második gondolat* már mélyebb, s visszavonja a nyers ítélkezést. Jellemző, hogy egyedül az a mondat marad kihúzatlanul s kerül át az új fogalmazásba, amely a népművészet irányíthatóságának lehetetlenségéről szól.

Fenti szöveg második, az első fölé beírt magyar változata:

[A legvégzetesebb facteurs adverses napjainkban] *a művészeti ügyekbe beleavatkozó korlátlan államhatalom. Ha arra nem hivatott államférfi művek előadását rendszeren művészetén kívüli okból (de szinte nagyobb a baj, ha „művészi” meggyőződésből), parancsal betilthat, művészek munkáját lehetetlenné tehet, akkor a művészet jövőjének be is fellegzett. Amennyire elképzelhetetlen „irányított” népművészet, ép annyira lehetetlen a magasabb művészetek „parancsszerű irányítása”. — Mi a tennivaló ez ellen? Nem tudom. Ezt politikusoktól kell megkérdezni.*

#### b) Azonos tartalmú szövegváltozatok

A szövegrekonstrukció kényes kérdése merül föl a megjelent alakkal tartalmilag egybehangzó, fogalmazásban azonban eltérő változatoknál, különösen idegen nyelven kiadott cikkeknel. Itt néhány fordulat sokunknak nem tűnik éppen bartókinak. Tény viszont, hogy Bartók változtathatott (és a leendő közönség várható igénye szerint változtatott is) egyes fogalmazványain. De sok esetben az ismeretlen fordító „stílusjavító” retusára gyanakodhatunk. Apró példa az egyik Amerikába küldött népzenei cikkből. Az eredeti fogalmazvány:

*Azonban legyenek bármily üdék, kedvesek és behizelgők is ezek az új dallamok, még is meg kell állapítanunk, hogy a régi stílus dallamai sokkal nagyobb zenei értéket képviselnek. Utóbbiaknak nyugati megszokott formáktól minden tekintetben eltérő volta, magasztos egyszerűsége, exotikus dallamvonala föltétlenül közelebb áll az ujat kereső zenész lelkéhez, aki ezen a téren is, mint sok más esetben, a számára „ujat” inkább találja meg a „régiben”.<sup>8</sup>*

A hivatalos magyar fordítás megtalálható az összegyűjtött írásk 396. lapján. Nem lehetetlen, de gyanús a zárómondat romantikus képe: „a régi omladékai”.

Más esetekben fordításbeli félreértéseket lehet a kézirat alapján tisztázni. A Musical Courier-ban Bartók az Összes írásk tanúsága szerint így kezdené a szlovák népzene ismertetését: „A magyar zenei folklor-kutatók sok időt szentelnek a Magyarországon élő különböző nemzetiségek parasztzenéjének tanulmányozására. Gondosan megtanulják a különböző nyelveket s azután, nyelvismeretük segítségével látnak neki munkájuknak.”<sup>9</sup> Az anakronisztikus jelenidőt a fogalmazvány alapján (amely egyébként 1920 körüli) így lehet javítani:

<sup>8</sup>BA–N: 4078.

<sup>9</sup>BÖI No. 22, 487. lap.

*Die ungarischen Musikfolkloristen legten grosses Gewicht auf die Erforschung der Bauernmusik der verschiedenen Nationalitäten Ungarns; studierten fleissig die Sprachen derselben, und giengen dann mit den nötigen Sprachkenntnissen ausgerüstet an die Arbeit.*<sup>10</sup>

c) *Húzások, kihagyások*

Egy-egy szót húz maga Bartók, ha első fogalmazása túl élesre, sommásra sikerül. Az 1921-es Revue musicale-beli magyar népzenei cikk eredetijében *Tagadhatatlan, hogy sok frissesség, báj nyilatkozik meg ezekben az újabb termékekben. De ha értékösszehasonlításról van szó, akkor föltétlenül a régi stílus egészen (apart) sajátosságos borongósan ódon színezetű dallamait fogjuk az újak fölé helyezni. Zenészek képzeletét amazoknak szokatlansága összehasonlíthatatlanul inkább termékenyítheti meg, mint emezeknek vidám [Kihúzva: de kissé üres] hozzáférhetősége.*<sup>11</sup>

Hosszabb, de a nyomtatott formában nem szereplő részeket vagy Bartók maga, vagy a folyóirat hagyott ki annak idején. A nemzetközi fórumon legkorábban kiadott összehasonlító zenefolklor-tanulmány<sup>12</sup> fogalmazványában még szereplő alábbi betétet maga Bartók húzta ki, ráébredve politikai naivitására:

*Auch scheint es nicht unmöglich, dass infolge einer gemeinsamen Aufforderung dieser Institute Ethnographische Museen die zur Zeit noch keine Phonogrammsammlung enthalten, sich der Musikfolklore-Forschungen anschliessen, eine (Phonogrammsammlung) gründen und nach dem gemeinsamen Plan arbeiten würden. Es kann namentlich auf die osteuropäischen Kleinstaaten wie z.B. Rumänien, Tschecho-Slovakei, Jugoslaw[i]en – gerechnet werden die schon aus Nationalen-Interessen einer solchen Bestrebung kaum fern bleiben werden.*<sup>13</sup>

Sokszor feltételezhető, hogy Bartók a kihagyott résszel továbbra is egyetértett, de félt, hogy a nyilvánosság a tömör fogalmazást másképp érti, hogy kijelentését ellenséges erők kiaknázzák. Ilyen esetet sejtet a *Cigányzene? magyar zene?* vitacikk német fogalmazványában szereplő, de már a tisztázatból kihagyott bekezdés a cigányok játszotta magyar műdalról:<sup>14</sup>

*Diese Lieder müssen also richtig als „ungarische Lieder“ bezeichnet werden und nicht als „Zigeunermusik“. Ebenso lächerlich wäre es den ungarischen Weizen als „jüdischen“ Weizen bezeichnen, bloss, weil die Vermittlung derselben durch jüdische Kaufleute geschieht! Weshalb der ungarische Handel in jüdische und weshalb das volkstümliche Musizieren in Zigeunerhände geriet, ist ein Kapitel für sich, worauf wir uns hier nicht einlassen können. Eines muss aber festgestellt werden: für die Bestimmung eines Produktes ist wohl der Ursprung und nicht die Vermittlung massgebend.*<sup>15</sup>

Esetenként Bartók „diplomáciai érzéke” húz ki részleteket, vagy, hogy a külföld előtt ne teregesse ki az ország szennyését, vagy, általánosabb esetben, hogy a nem-tu-

<sup>10</sup> Közölte már D. Dille, id. mű, 105. lap.

<sup>11</sup> BA–N: 3958.

<sup>12</sup> *Musikfolklore*, in: Musikblätter des Anbruch, I. (1919), 3–4 szám, 102–106. lap.

<sup>13</sup> BA–N: 4079. Eredeti cím: *Vorschläge zur Förderung der Musikfolklore*. A betoldás a nyomtatott szöveg *Megítélésünk szerint az ideális...* kezdetű szakasza előtt szerepelt.

<sup>14</sup> BÖI No. 43, 623–640. lap.

<sup>15</sup> BA–N: 3930. *De maga a cigányelőadás sem egységes karakterű...* kezdetű szakasz előtt.

dományos, személyes természetű megjegyzéseket kerülje. Amelyek között a harmincas években szaporodnak ilyen, szociális felháborodás diktálta kitérők:

*Merkwürdig ist das gleichgültige, ja man möchte sagen feindselige Verhalten unserer „gebildeten“ Klasse gegenüber unserer Bauernmusik, namentlich gegenüber der älteren Gattung. Als ob der uralte Antagonismus zwischen Herr und Bauer noch immer ungeschwächt weiterbestünde! Und doch ist unsere Bauernmusik das wertvollste, wenn nicht das einzige wertvolle, das wir an musikgeschichtlichen Dokumenten aufweisen können.*<sup>16</sup>

#### 4. Életében kiadott és kiadatlan előadások fogalmazványai (harmincas évek)

Talán kissé erőszakoltan, de elvlasztjuk Bartók harmincas évekbeli kiterjedt előadói tevékenységének dokumentumait az eddigiektől. Az időbeli írásainak többsége eredetileg előadás, vagy elhangzott előadás-formában is; ezirányú részletkutatásokkal a Bartók-irodalom máig adós. A cikkekből és előadásokból kihagyott-betoldott részek azért esnek más elbírálás alá, mert a cikkformában életében megjelent írásoknál legalábbis feltételezhető, hogy a végső alak Bartók végső szándékát képviseli, az előadásokat azonban alkalomról alkalomra állította össze néhány alaptémájában, s a hol beillesztett, hol kihagyott részekről még azt sem lehet pontosan tudni: vajon az előadáson egyáltalán elhangzottak-e, s nyomtatott változatukból miért maradtak ki.

##### a) Politikai-kultúrpolitikai kifakadások

Egy kései előadásban (főszövege más változatban már ismert)<sup>17</sup> Bartók egyhelyütt olyan politikai zárszót mondott, amely súlyosabb, mint bármelyik kiadott változatban olvasható intés:

*Ich muss meine Erörterungen mit einer traurigen Voraussage schliessen. Niemals werden diese Probleme gelöst werden können! Denn die Menschheit von heute bevizugt sich auf's Krieg zu rüsten, [Kihúzza: wehrlose Nachbarvölker niederzumetzeln oder gar auszurotten]; so dass zu wissenschaftlichen Arbeiten, noch dazu zu solchen mit derart geringem praktischen Nutzen wie die Musikfolklore, gar kein geld gar keine Energie übrig bleibt. — Und wenn vielleicht irgendeinmal die Menschheit aus ihrem heutigen Wahnsinn dennoch zur Besinnung gelangen sollte, wird es schon zu spät sein.*

*Denn das Folklore-Material schwindet von Tag zu Tage infolge des ständigen Vordringen der westlichen städtischen Kultur. Es wird also nichts mehr vorhanden sein, was studiert werden könnte. Ja was noch schlimmer — vielleicht werden inzwischen sogar die bisherigen Ergebnisse und gesammelten Materiale infolge der Irrsinn-Epidemie zugrunde gegangen sein.*<sup>18</sup>

A Gépzene-előadás nyomtatott alakjában nem találjuk az alábbi, elkeseredés-diktálta konkrétumot a magyar népzenei lemezfelvételek ügyéről:<sup>19</sup>

<sup>16</sup> *Ungarische Volksmusik*, in: Schweizerische Sängszeitung, XXIII. (1933), 2. szám, 13–14. lap. BÖI No. 14, 371–377. lap. Kéziratoss forrás: BA–N: 3924.

<sup>17</sup> *Some problems of Folk Music Research in East Europe*, in: Béla Bartók Essays. Selected and Edited by B. Suchoff. London, 1976, No. 25 (bibliográfia No. 112), 173–192. lap.

<sup>18</sup> BA–N: 3935.

<sup>19</sup> BÖI No. 61, 725–736. lap.

*Idézhetek a közelmúltból saját országunkból egy nagyon is jellemző példát. — Szeptemberben készült Budapesten az első 4 lemezfelvétel magyar paraszttzenéről (gyűjtőink t.i. csak a sokkal olcsóbb, de egyben sokkal tökéletlenebb hengerfelvételekkel dolgoztak). Ez a négy felvétel 1200 p.-be került, 500-t a legnagyobb nehézségek árán magánemberektől tudtunk megszerezni, 500-t a Tud.A. adott — abból a tartalékolt pénzből, amely tk. a magyar népdalok kiadására van félretéve; 200-zal [a] rádió társaság járult hozzá. Az állam pedig — az énekeseknek faluból Budapestre való utazásához kért félárú jegykedvezményt is megtagadta.<sup>20</sup>*

Gunyoros tónussal hangzik ki a kultúrpolitikai harag az egyik, Népzeneink és a szomszéd népek zenéje témában tartott 1933-as előadásában elhangzott, a tanulmányba így nem került részről:

*[A műdalok] Sajnos tudományos hitelességű kiadványban nem jelentek meg, tudományos rendszerezésük leírásuk még mindig hiányzik, amire pedig mindenféle még esztetikai szempontból is nagy szükségünk volna. Érthetetlen, hogy a magyar népies műdal barátai, akik ellenséges szemmel tekintenek a magyar falu zenéjére, akik még egyesületekbe is tömörültek eszméik terjesztése céljából, miért nem segítenek ezen a hiányon. Mi, a magyar falu zenéjének barátai, a falu zenéjével kapcsolatban, amennyire módunkban volt, teljesítettük ebbeli kötelességünket; az volna soron, tegyék meg ők is, ami mindenesetre több kulturális haszonnal járna, mint üres szócsatározások folytatása.<sup>21</sup>*

#### *b) Személyes emlékek*

Előadásainak kötetlenebb hangulatát biztosítandó, Bartók gyakran kerített sort olyan személyes emlékezésekre, amelyeket a nyomtatott alakból többnyire kihagyott. Például azonos témájú előadás-kiadásainak egyikébe se vette föl azt az élménybeszámoló jellegű önéletrajzi részletet, amit 1933-ban magyar népzenei előadásában élőszóban elmondott. Tudomásunk szerint ez Bartók egyetlen elbeszélése a népzenevel történt gerlicepusztai találkozásról:

*Őszintén bevallom, egészen 23 éves koromig azt hittem, amint ahogy Önök közül is sokan azt hiszik vagy sokáig hitték, csakis ez a fajta magyar népdal van a világon. Akkor azonban — 1904-ben — kezdtem ráunni erre a tulontul ismert anyagra. Gondolkodóba estem: vajjon csakugyan nincs-e több magyar népdal a világon? vajjon nem tudnak-e a falusi egyszerű emberek olyan nótákat, amiket mi városiak nem is ismerünk. Egy véletlenül kínálkozó alkalmat felhasználva próbaképen meghallgattam [Kihúzva: egy budapesten szolgáló] egy székely [Kihúzva: cseléd] falusi lányt, Dósa Lidit. Lejegyeztem éneke nyomán egyszeribe 5–6 dalt, csupa teljesen ösmeretlen dallamot, és a mi még fontosabb, olyan dallamokat, amelyek teljesen elütöttek az ismert városi magyar nóta típusoktól. Ez az első kísérlet határtalan lehetőségek felé mutatott utat: elhatároztam, hogy rálépek erre az utra, kellő előkészület után. Mindenekelőtt meg kell tudnom, történt-e már gyűjtési munka ezen a téren. Az addig megjelent népdalkiadványok legjobbjaiban is, mint pl. Bartalus 7 kötetében városi és falusi dal nagy összevisszaságban keverednek össze, sokszor első pillantásra is fogyatékosnak látszó lejegyzésben. Falusi dal alig van bennök több néhány száznál. De rövidesen kiderült, hogy Vikár Béla már évek óta foglalkozik a falusi dal gyűjtésével. Vikár, nem lévén kórtairásban járatos, a fonografot használta a dallamok megrögzítéséhez. [Kiegészítés az előadás gépirásos másolatában: 1904-ig kb. 1000 dallamot gyűjtött össze ilyen mó-*

<sup>20</sup> BA–N: 4767a. *Hogy a gramofon-társaságok szereplése...* kezdetű szakasz előtt.

<sup>21</sup> BA–N: 3932a.



don] Kiderült az is, hogy Kodály Zoltán, akit abban az időben ismertem meg, szintén ezt kutatja. Mi hárman és nyomunkban még mások nekivágtunk az ismeretlennek – és fölfedeztük a magyar falu zenéjét.<sup>22</sup>

### c) Saját műveiről

Bartók népszerűsítő előadásaiban saját műveiről többnyire ugyanazokat a gondolatforgácsokat ismételtette (kevés, jelentékeny kivétellel); zeneszerzői ars poetica-ját a harmincas években a „népzene hatása” témájú pszeudo-tudományos előadásokba rejtette. (Sőt, olyan megnyilatkozásokba is, mint Liszt Ferencről tartott akadémiai székfoglalója, ami tulajdonképpen minden pontjában önvallomás!) Egyes, visszatérő elemeket olykor bővebben kifejtett. Az 1931-es ún. *Budapesti előadás* fogalmazványában többet árul el magáról, mint amit a nyomtatott forma elmond. A kitérők egyrészt talán elmondta, másukat már a második változatba sem vette fel, vagy még az elsőben sűrű vonalkázással kihúzta.

A népzene hatását illusztráló művei közül általában az Este a székelyeknél-re és a Táncszvitre hivatkozott, mint ahol saját maga szerzette népi dallam-imitációkat használ. Így hangzott a hivatkozás a jelzett előadásban:<sup>23</sup>

*Az „Este a székelyeknél” c. zongoraművem 2 témája székely pentaton dallamokat imitál. Az első melódia a székely parlando-rubato 8-szótagú sorokból álló dallamokat utánozza; nem teljesen hiven, mert a 3. és 4. sor melódiavonalában van valami sajtóságos fordulat, ami zenefolklore-szakember előtt gyanússá tenné a népi eredetet. A második melódia székely táncleépészerű dallam nagyjából való utánzása; annyira nem hű a mintához, hogy a szakértő első pillantásra láthatja: ez nem lehet semmiképpen sem székely népi eredetű dallam.*

*Másik példa népdalimitációkra „Tánc-suite” című zenekari művem. Ez 6 kisebb-szabású táncszerű tételből áll, melyek közül az egyik, a ritornell – mint a neve is mutatja – leitmotívuszerűen többször vissza tér. Valamennyi tétel tematikus anyaga parasztzene-imitáció. Mert az egész műnek az volt a célja: valami ideális elképzelésű paraszzenefélétt, azt mondhatnám: valami költött paraszzenefélétt egymás mellé sorakoztatni, még pedig úgy, hogy a mű egyes tételei bizonyos határozott zenei típusokat mutassanak be. – Mintául mindenféle nemzetiség paraszzenéje szolgált: magyar, oláh, szlovák, még arab is; sőt itt-ott ezeknek a fajtáknak kereszteződése is. – Így pl. az 1. tétel 1. témájának melodikája a primitívebb arab népzene emlékeztet, ritmusa viszont keleteurópai népzene. [Pirossal bejegyezve: Példa] A 4. tétel a komplikáltabb, talán városi eredetű arab zene imitációja. [Piros ceruzával: Példa] A ritornelle témája annyira hű utánzata bizonyos fajta magyar népi dallamoknak, hogy a származás kérdésében még a legjártasabb zenefolkloristát is tévedésbe ejthetné. [Piros ceruzával: Példa] A második tétel magyar karakterű, a 3. váltakozva hol magyar, hol oláh.*

Ugyanitt, az első fogalmazványban áll a kihúzott gondolat sor, melynek elemei visszajáró modulok Bartók írásaiban. De másutt nem fejezi ki ily nyíltan elégedetlenségét 1906-os népdalfeldolgozásaival, mint itt (lásd facsimile):

*Népdalfeldolgozással csakis nagyon fejlett technika birkózhatik meg eredményesen, azt számtalan példa igazolja. Hogy messzire ne menjek, saját magam működéséből veszek találó példát: kb. 25 esztendővel ezelőtt írtam egy nagyobb művet, az 1. Suitet*

<sup>22</sup> BA–N: 3931a.

<sup>23</sup> BÖI No. 51, 672–681. lap.

zenekarra. *Vannak, akik még ma is azt állítják, ez a legjobb művem. Annyi bizonyos hogy elég nagy harmóniai és formáló készség mutatkozik benne. Kb. 2 évre rá írtam első népdalfeldolgozásaimat: (A 20 Magyar népdal címen megjelent füzet első felét). Ebben szinte hihetetlen technikai gyámoltalanság mutatkozik. Ez a jelenség az 1. suite biztos fellépése után szinte érthetetlen volna, ha nem lehetne az új feladat szokatlanságával és igen nagy nehézségével magyarázni. Zeneszerző növendékeknél például azt tapasztaljuk, hogy más feladatokhoz már elegendő technikájuk népdalfeldolgozásoknál még fogyatékosnak mutatkozik. Régebben chorálfeldolgozások szerepeltek mint kiváló pedagógiai feladatok; napjainkban egyike a legjobb eszközöknek zeneszerzők nevelésére a népdalfeldolgozás. Ez jelenti a legjobb erőpróbát, ez fejlesztheti legjobban a zenírás technikáját.*<sup>24</sup>

Egyes, zongorázással kísért előadásokból (hasonlóan azokhoz, amelyekről az amerikai időből Suchoff tájékoztat<sup>25</sup>) kiderül, a népdalfeldolgozás alapeseteinél Bartók mely darabokat játszott, mely darabokra gondolt. Törökországban például a „foglalatszerű” népdalfeldolgozás példája 2. a *paraszttáncokból*; a mottó-típusa 4. *impr.*; a magakitalálta parasztdallamé természetesen az Este a székeleyknél. S aki a paraszzenét anyanyelvként használja: *Kodály Op. 11 No. 5.*<sup>26</sup>

## 5. Vázlatok

Elárulják az eredeti gondolatmenetet, amit a részletező fogalmazásnál Bartók nem csupán finomít, hanem olykor el is burkol. Sok esetben a szubjektív mozzanatok leplezésére. Ilyenkor megfigyelhető, ahogy Bartók a későbbi változatban a maga személyét „behelyettesíti” Kodályéval, egyszerű többszámmal, vagy más rokontörekvésű zenészekkel, elsősorban Stravinskyval. Példa lehet erre az 1932-es arab zenei kongresszuson elmondott hozzászólás magyar nyelvű vázlatának kezdete; a teljesebb, francia fogalmazványt közzétette Denijs Dille:<sup>27</sup>

*Igen nagy program, évekig tartó elmélkedéssel lehetne csak teljes rendszert kidolgozni.*

*1. előkészületnek: sok éven át tartó rendszeres gyűjtés, elsősorban falusi anyag, diszkotékkal is, lejegyzéssel megállapítása annak, mi a közös benne a városival, mi az eltérés.*

*vajjon skálahangviszonyok ott is eléggé állandóak-e?*

*2. Tulajdonképpen többszólamúság kifejlesztése volna a legfontosabb. Az európai többsz. is egyszólamúságból fejlődött ki. A mai kor tempója gyorsabb; nem kellenének évszázadok csak évtizedek.*

*3. Az európai többszólamúság technikájában jártas arab nagy tehetség tudná ezt megcsinálni, olyan aki azonban maga helyszíni tanulmányozás útján élte magát bele az arab zenébe. Csak saját példa [Javítva: példánk] alapján beszélhetek. [Betoldás: Oroszországban így volt] Nálunk így történt; nálunk szintén csak egyszólamúsággal a paraszzenében. [...]*

*6. [...] c) nagy zenei tehetségeknek európai módon való kiképzése emellett ezek aktív*

<sup>24</sup> BA—N: 4066a, 4066b.

<sup>25</sup> Vö. Béla Bartók Essays, No. 45 (bibliográfia No. 114), 348. lap.

<sup>26</sup> A törökországi előadás (BÖI No.51, jegyzet) francianyelvű gépiratába Bartók kézírásával bejegyzett példák. BA—N: 3961d.

<sup>27</sup> Id. mű 117—122. lap.

*részt vegyenek a gyűjtésben. Ilyen módon nevelt nagy tehetségek, ha ösztökélést nyernek az arab parasztszenéből, ujat fognak teremteni: az lesz az új arab műzene. Konferenciázás nagy tehetségek nélkül nem fogja ezt elérni.*<sup>28</sup>

## 6. Margináliák

Egyes írások háttere a Bartók-hagyaték más forrásaiból nyert adalékokkal világítható meg: például a Bartók-könyvtár egyes köteteibe írt széljegyzetekkel. Az 1911-es Auro-ra-beli vitacikket (*A magyar zenéről*)<sup>29</sup> hozhatjuk fel mintának. A címzett, Molnár Géza inkriminált magyar zeneelmélete megtalálható Bartók gyűjteményében, s a belejegyzett, ritkán egyetértő, nagyrészt vitatkozó sorok némelyike a cikk egy-egy érvének mintha első vázlata lenne. Az utolsó bejegyzés pedig szinte megörökíti a pillanatot, amelyben Bartók a könyvet félredobva a cikk írásába kezdett. Az utolsó széljegyzet:

*Magyaros hatásokat nem fogunk először elméletben kitalálni!*

És így kezdődik a cikk kézírata:

*A dolgok természetes rendje szerint a praxis előzi meg a teóriát. Nálunk a magyar nemzeti zene kérdésében fordított sorrendet látunk: egész sereg vaskos tudományos munka értekezik annak a magyar zenének a sajátságairól, mely még – nem született meg.*<sup>30</sup>

<sup>28</sup> BA–N: 3973a.

<sup>29</sup> BÖI No. 38, 609–610. lap.

<sup>30</sup> BA–N: 3975.



Szendrei Janka:

## AZ ESZTERGOMI MISSALE NOTATUM HANGJELZÉSE

A magyar középkor kottás forrásanyagában gyakran találkozunk egy jellegzetes monodikus kottairással, mely a zenei paleográfia általános, nemzetközi használatban forgó terminusaival – legalábbis bonyolult fenntartások és körülírások nélkül – nem határozható meg.<sup>1</sup> Pedig neumaformáinak együttese állandó: hét évszázad (XII–XVIII.) hagyomány-anyagában mutathatjuk ki pontosan ugyanannak a kottarendszernek a használatát.

E hangjegyírásnak jelről jelre, forrásról forrásra haladó elemzését, majd a korabeli külföldi notációkkal való összehasonlítását elvégeztük, sőt megkíséreltük nyomon követni teljes hazai fejlődésmenetét is.<sup>2</sup> Eredményeink szerint neumaínek, ill. később hangjegyeinek összességét bátran magyar notációnak nevezhetjük – mind a kizárólagos hazai használat, mind a „megalkotás” jogán.

Nem kapott helyet azonban az említett összefoglalásokban a jelrendszernek részletekbe menő elemzése, holott mind a fejlődésmenet ábrázolásához, mind az összehasonlító kutatáshoz ez szolgál alapul. Az alábbiakban ezért speciális hazai hangjelzésünk pozitív leírását adjuk, s ezzel a „magyar notáció” terminus pontos tartalmát ismertet-

<sup>1</sup> Ez a tény legjobban az irodalomban olvasható korábbi meghatározások bizonyos ellentmondásosságában tükröződik. ISOZ például (Latin zenei paleográfia és a Pray-kódex zenei hangjelzései. Budapest, 1922.) világosan rámutat notációink „latin” vonásaira, végül mégis azt hangsúlyozza, hogy írója a „német iskolák neveltje” (97. oldal). FALVY az első vonalas emlék esetében milánói és metzi hangjelzésben látja a notáció gyökereit, de azt már „önálló alkotásnak” nevezi, máskor viszont nem tudja azonosítani ugyanazt a neumarendszert, egyes változatait szentgalleni, aquitán írásnak tekinti (Falvy Z.: A Pray-kódex zenei paleográfiája. In: Zenetudományi Tanulmányok II. Budapest, 1954: 527. és 528. oldal). SZIGETI késő-szentgalleni és metzi notáció összeolvadásáról, eredményképpen jellegzetes magyar notációról beszél, anélkül azonban, hogy e notációt minden esetben felismerne (Pray-kódex többi írása), vagy akár a metzigót emlékektől világosan elhatárolná (a metzi notáció gotizálását szemléltető forrás-felsorolása pl. vegyesen tartalmaz tiszta magyar és metzigót notációkat; Szigeti K.: Denkmäler des gregorianischen Chorals aus dem ungarischen Mittelalter. StudMus 1963, 129–172. 137–8, ill. 142. oldal). A külföldi szakirodalomban még Szigeti idegennyelvű tanulmánya óta is csak „hírek” vannak forgalomban, önálló kutatás és anyag-elemzés nélkül (metzi notáció, lehetséges, hogy annak klosterneuburgi változata, lásd pl. S. CORBIN: Die Neumen. In: Palaeographie der Musik, Bd. I., fasc. 3. Köln 1977: 3.73. oldal).

<sup>2</sup> „Hangjegyírás” c. fejezet a Magyar Zenetörténet I. kötetében (megjelenés alatt); A középkori magyar hangjegyírás c. kandidátusi disszertáció (kéziratban); rövid ismertető előadás ugyanilyen címmel a Magyar Zenében (XIX. évf. 2. sz. 1978, 130–143. oldal).

Zenetudományi dolgozatok 1979 Budapest

jük. Hogy bemutatásunk anyagközelben maradjon, egyetlen reprezentatív forrás notációját elemezzük végig, tanulmányunk végén utalva kottaképeinek általános érvényű sajátosságaira.

E célra legalkalmasabbnak a kora Anjou-kori (1324 és 1341 közötti időre tett) esztergomi Missale Notatumot ítéltük.<sup>3</sup> Ezt a kódexet egyrészt az ajánlja, hogy anyagát tekintve a magyarországi (esztergomi) gregorián-hagyománynak egyik legmegbízhatóbb képviselője,<sup>4</sup> másrészt az, hogy kevés hiánnyal teljes forrás: így különböző jellegű zenei anyagokat tartalmaz, melyek lehetővé teszik a hangjelzés sokoldalú, jelentésbeli árnyalatokkal is foglalkozó vizsgálatát. Kora – a XIV. század eleje – hazai viszonyaink sze-

<sup>3</sup>Mai őrzési helye: Bratislava, Archiv Mesta (Városi Levéltár) EC Lad 3; a Kyriale egy része és a Sequentiale leválasztva külön jelzet alatt: EL 18. Mint megállapítottuk, e két kódex azonos a Knauz-jegyzékben még egy tételként, 10. szám alatt szereplő Missaleval (régii jelzet: Rubricista 4). Miután az a harmincas években eltűnt a Káptalani Levéltárból, lappangása után a Városi Levéltár már részenként vásárolta vissza. Közben a sérülések, hiányok száma növekedett: a naptár vagy a Knauz által leírt függelékes Visitatio-ünnep pl. ma sincs még együtt a Missaleval (a Városi Levéltár munkatársa, Szopkó levéltáros szerint bizonyos részek Nagyszombatban találhatóak). A kódex minden jel szerint már a középkorban Pozsonyban került használatra, a leírás azonban még Esztergom számára történt, mint azt a kódexben számos tartalmi mozzanat igazolja (Adalbert patrónusként említve; az *Ardua spes* és *Humili prece* litániák vers-összeállítása stb.). A jeles forrás a korai liturgiátörténeti és kodikológiai kutatások során még gyakran szerepelt, később azonban, eltűnése miatt a szakemberek szem elől veszítették. Sem RADÓ P. (*Libri liturgici manuscripti bibliothecarum Hungariae et limitropharum regionum*. Budapest, 1973.), sem BERKOVITS I. (*Magyar kódexek a XI–XVI. században*. Budapest, 1965.) nem említik. Így a magyarországi középkor egyik legkiemelkedőbb zene- és művelődéstörténeti emléke mindmáig nincs elégségesen feldolgozva, s a megfelelő összefüggésekbe állítva. A Városi Levéltár birtokában levő két kódexet a legfrissebb irodalmi említések még nem azonosítják a Kn 10 Missaleval (Lásd KNAUZ N.: A pozsonyi káptalannak kéziratai. Strigoni, 1870: 10. szám, 13–14. oldal; a leírás csak a sequentiák hangjelzését említi, a missaléét nem; lásd még KNAUZ N.: Kortan. Hazai történelmünkhez alkalmazva. Budapest, 1876: 117. oldal 5. sz.). PÓR Antal (*Házassági szertartások a XIV. században*. Történelmi Tár 1883: 603–607. old.) közli a kódexből a házassági szertartást; DANKÓ J. (*Vetus Hymnarium ecclesiasticum Hungariae*. Budapest, 1893: 95–97. old. 28. sz., vö. 293–294. old.) fölthívja a figyelmet a végigfutó hangjelzésre, kiadja a hazai eredetű verses anyagot; HOFFMANN E. (*A Nemzeti Múzeum Széchényi Könyvtárának Magyarországon illuminált kéziratai*. MKSz 1927: 7–8. old.) további bibliográfiát ad és jelenti, hogy a pozsonyi kéziratok megtekintésére nem kapott engedélyt; ZALÁN M. (*A magyar középkori missalék kutatásának feladatairól*. Pannonhalmi Szemle 1928: 192. old.) kiemelve a kódex fontosságát, eltűnéséről ad hírt, a leíratást 1324 és 1341 közé teszi; RADÓ P. (*Index codicum manu scriptorum liturgicorum regni Hungariae*. Budapest, 1941: 40. old. 202. sz.) ismétli a kódex eltűnéséről szóló hírt; FALVY Z. (*A magyar középkor zenei emlékei Szlovákiában és Ausztriában*. MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztályának Közleményei. Budapest, 1958: 210. old.) említi egy „eddig jegyzékben nem szereplő” Missale Romanomot a Városi Levéltárban, de nem azonosítja Kn 10-el; SZIGETI K. (im.: 139–140. old.) egy mondatban említi a kódexet, mint a magyar notáció kiemelkedő példáját, hangsúlyozva esztergomi eredetét, facsimilét ad (141. old.); a Városi Levéltár nála citált jelzete már nincs érvényben; KÖRMENDY K. (*Egy XV. századi magyarországi graduale*. MKSz 1974: 112. old.) mai jelzetével említi a Missale Notatumot. A nemzetközi irodalom számára hozzáférhető facsimile: MGG 13, Art. „Tschechoslowakei”, Taf. 50, Abb. 1. a 933. hasábel előtt, magyarázat nélkül; erre hivatkozik STÄBLEIN, Br. (*Schriftbild der einstimmigen Musik*. Leipzig, 1975: 67. old.). Mindkét helyen: „Pressburger Missale”.

<sup>4</sup>Anyagának, különösen dallamainak a többi hazai forrással való összehasonlítása ezt bizonyítja, lásd *Magyar Zenetörténet I.* (kiadás alatt).

rint még nem késői, hanem a szóbanforgó notációt éppen klasszikus periódusa után mutatja, mikor stílusai már jó ideje megállapodtak, a hanyatlás jelei azonban még nem jelentkeznek rajta. Ugyanakkor hangjelzése a kis részleteket tekintve sem magábanálló anyagunkban: kiterjedt variáns-családot képvisel,<sup>5</sup> mely mögött jelentékeny íróiskola működését feltételezhetjük.

A Missale Notatumban a kottairás *négy vonalon* helyezkedik el. Betűkulcsokkal végig gondosan el van látva (általában kvintenként: *f* és *c* vagy *c* és *g* vagy *b* és *f*), *custos* a kottasorok végén azonban egyáltalán nem használ. Viszonylag következetes a *bé* módosítás alkalmazása, mely után néha a feloldó  $\frac{1}{2}$  is megjelenik (fol 21<sup>v</sup>, 2. kol 1. sor). A vonalak *egyforma színűek*: pirosak, míg az írás maga sötétbarna. A kódex „főszövegében” az oldalak elrendezése kéthasábos (tizenkét kottasor található egy oldalon), a „függelékben” (Kyriale, Sequentionale) viszont osztatlan oldalak vannak egy-egy több kottasorral, tehát az írás minden mérete arányosan kisebb.

A hangok méretéhez képest a kottavonal közei tágasak. Így lehetőség nyílik a hangok egymás alá írására, s a vertikális irány kihasználásával a maximális tömörítésre.

A vonalak száma, színe, a *custos* és a betűkulcsokat érintő szokások a hangjegyírás mögött álló *zeneelméleti iskola* beállítottságára jellemzők.<sup>6</sup> Ezek részben kezdetől, részben a XIII. századtól kezdve állandó kísérői a magyar notációnak (bár a XIV. század vége felé a *custos* már gyakran használatba kerül). A könyv „megszerkesztésében”, oldalainak elrendezésében a XIV. század ízlése érvényesül, de meghatározza ezt a beosztást maga a könyvműfaj is. Végül a függőleges irány jó kihasználása a hangjegyírás-fajta belső felépítését lényegében érintő általános elvvel függ össze.

A *hangjelzés összképe* szerint a notáció régi típusú neuma-íráshoz áll közel.<sup>7</sup> Az egyes hang képe még változik a kontextusnak megfelelően – más és más aszerint, hogy milyen mozdulatnak (neuma) része. A vonalvezetés folyamatos és hajlékony (valójában ez az eredmény sokszor már csak a részelemek töretlen egybeillesztéséből adódik). A hajlékony vonalak menetét gondos „rajzosság” jellemzi, amelyben művészi formatervezéssel és stilizálással szabályozzák az egyes mozdulatokat (lásd pl. a szimmetrikus félkörös kanyarok játékát). Az írásirány a főszövegben  $\nearrow$ , a kevésbé stilizált függelékben egészében véve enyhén jobbra hajló tendenciájú – mintha háttérben régi folyóírás állna. Gotizálási tendencia csak a színezetben jeletkezik (néha megtört vonalak, hirtelenebb irányváltások, viszonylag vastag toll), nem módosítja ez azonban a neumák (mozgásrajzok) belső szerkezetét.

A *hangjelzés eszköztárát* a teljes kódex végigolvasása alapján határozzuk meg. Az *alapneumákat* eszerint a következő táblázat foglalhatja össze: *1. ábra*. E neumák elhelyezkedését, szerepét a kódex kottairásában a következő kiválasztott oldalakon (fol 139<sup>v</sup>–140<sup>v</sup>; fol 134<sup>v</sup>–135) szemléltetjük: *2. ábra*.

A *szillabikus alapegység* tehát punctum, ill. rombusz vagy ferde téglácska, hol hosszabb, hol rövidebb hajszálvékony befutó-vonallal (lásd alább: f 140, 1. kol „tene-

<sup>5</sup>Lásd a 2. jegyzetben megadott irodalmat.

<sup>6</sup>Jos. Smits van Waesberghe: De musico-paedagogico et theoretico Guidone Aretino eiusque vita et moribus. Florentiae, 1953.

<sup>7</sup>A XIV. század vonalás notációjánál ez már ritkaság, vö. Stäblein, Br. im. 67. oldal.



*batur in morte*” fölött). A *pes* rajzában az alsó hang képe a szár baloldalán, a felsőé a szár jobboldalán helyezkedik el, s a vonal kerekded görbülése jelzi (f 139<sup>v</sup>, 2. kol „*rex*”, „*glorie*”; 2. sor „*et*” stb.). A *clivis* szerkezete derékszögű (második hangját a függőleges szár vége jelzi), „*karjai*” többségében egyenesek, néha azonban, különösen a függelékszerű részekben, ívhez vagy hullámvonalhoz közelednek (f 139<sup>v</sup>, 2. kol alsó sor „*debellaturus*”, f 140, 1. kol 1. sor „*chorus*”, „*angelicus*” stb.). A *scandicus* formailag a *pes* logikáját folytatja. Kétféle megoldása van: vagy teljesen kötötten vagy félig felbontva íródik. Így biztosan *mindig* kötött a szekundokat lépő dallamnál (itt az ábra szimmetrikus: eleje, vége kerekded, balra föl, ill. jobbra lefelé nyitott félkör, míg a középső hang kifejezésére ferdén, jobbra fölfelé húzva törik meg a szár vonala, lásd például f 140, 1. kol „*clamaverunt*”), de gyakran ilyen a nagyobb, főleg arányosan nagy hangközök esetében is (f 140, 1. kol utolsó és utolsóelőtti sor melizmájában). Félig kötött (*pes* és azt követő száras punctum) lehet viszont a *scandicus* olyankor, ha nagy hangköz + szekund vagy terc-lépés együttesét kell kifejezni – itt mindig a nagy hangköz fejeződik ki kötött neumával (lásd például f 154<sup>v</sup>, 1. kol alsó sor „*confitebor*”). Főalaknak feltétlenül a teljesen kötött *scandicus* tekintendő – gyakran előfordul, hogy az utóbb említett nagy- + kishangközökből álló dallammozdulatot is ez fejezi ki (fol 21, 1. kol 1. kottasor „*dominus*”). A *climacus*nak három változata van. Mint önálló, külön szótagra eső jel vagy kötötten halad (a *clivis*ek logikája szerint, lásd a prefációkat tartalmazó fol 134<sup>v</sup>, 1. kol 4. kottasor „*fine*”), vagy éppen ellenkezőleg, teljesen felbontott: egy kettőzött pontból, s az alatt középen függőlegesen lefelé haladó pontokból áll (f 139<sup>v</sup>, 2. kol alsó sor „*infernum*”; vagy lásd a prefációkat tartalmazó lapon f 134<sup>v</sup>, 1. kol 1. kottasor „*dominacionibus*”). Ritkán, voltaképpen csak a kódex vége felé jelentkezik az önálló *climacus* egy-két esetben úgy is, hogy függőleges pontjai nem duplázott elem, hanem csak egy befutóvonallal ellátott szimpla punctum alá rendeződnek (f 251<sup>v</sup>, 1. kol 9. sor „*et doctor genrium*”). Ez az utóbbi alak egyébként végig inkább a nagyobb összetételeken belül, melizma-kotta részeként figyelhető meg (f 140, 1. kol utolsó sor melizmájában), miközben a melizmatikus részek hangjelzésében mellette mind a két másik (kettőzött indítású és kötött) *climacus* szerepet kap. Önálló, a kötött *scandicussal* „*párhuzamos*” főalaknak e változatok között a forrásban föltétlenül a kettőzött indítású felbontott *climacus* tekintendő. A *torculus* (f 140, 1. kol 1. sor „*principum*”, 3. sor „*captivus*” stb.) és a *porrectus* (f 140, 1. kol 1. sor „*chorus*”, 2. kol 6. sor „*nimio*”, stb.) formálását a *pes*-é és a *clivis*-é voltaképpen már meghatározza. Mindkét jel teljesen folyamatosan, kötötten rajzolódik ki, s különösen a *torculus* irányváltásainál figyelhető meg erőteljesebb törés, gotizálás.

### A díszítő- és kiegészítő-neumák rendje: 3. ábra

Kiegészítő- és díszítő-neumákat a Missale hangjelzése elég bőségesen alkalmaz. Mégis, különösen a régi német neumairással készült emlékekhez képest itt nagy változás tapasztalható: eltűnik e mellékjelek differenciáltsága, s csak néhány altípus marad, mely viszont igen gyakran, és sokféle situációban szerepel. E jelekről most *formai leírást* adunk a XIV. századi állapotnak megfelelően, eredetük kutatása nélkül.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Az ekkor már azonos alakzatok mögött állhatnak különféle előzmények is.



Összefüggő nagy csoportot alkotnak a különböző *strophicus*-félék (I.), melyek vagy kettesével-hármasával külön vagy pedig folyamatosan más neumákhoz csatolva szerepelhetnek.<sup>9</sup> (Mint a régi neumairásokban, úgy itt is elmondható, hogy egyedülálló *strophicus* csak neumacsoporton belül vagy ahhoz csatolva fordul elő, s nem állhat ilyen jel önmagában, külön szótagon.) Alakjuk az árnyalatokban változókéony (gyakran aszerint, hogy milyen grafikai összefüggésben jelentkeznek): vagy apró, fogazatszerű sort alkotnak, vagy fölfelé nyitott kis kanyarokat (kanyart) írnak le – elsősorban a hasonló mozgással kezdődő formák előtt (az apró kottafej ilyenkor is rombusz). Az írás menetét ezek közül egyik változat sem szakítja meg, hanem az apró hangok mindig tollemelés nélkül, folyamatosan illeszkednek vagy egy főneumához vagy az önálló, *bistropa*-, ill. *tristropa*-szerű alakulatban (lásd I. a, b) egymáshoz. (Ez alól mindössze egy kivétellel találkozunk, lásd I. k forma.) Az önálló bi- vagy *tristrophát*, ugyanúgy, mint az önálló *punctumot*, hajszálvékony befutóvonalszár előzi meg. Végül ha a függő-

<sup>9</sup>Nem biztos, hogy e jelek eredetük szerint is mind *strophicusok*: vonalrendszer-utáni másodlagos képződmények. Előfordulásukra lásd például: I. a – önálló *bistropa* (vö. *franculus*, hosszú befutóvonallal): fol 21, 2. kol 7. sor „in”; fol 156, 2. kol 7. sor „*parce domine parce*”. Ugyanezek a jelek melizmatikus csoportban szerepelnek pl. fol 145, 2. kol 3. kottasor (*bistropa*, „*celi*”), fol 146<sup>v</sup>, 1. kol 2. kottasor (*bistropa*, „*inducam*”). – I. b – önálló *tristropa* fol 21<sup>v</sup>, 2. kol. 2. sor „*aius*”; fol 145, 2. kol 2. kottasor „*manna*”. Más jellel össze nem írt *tristrophát* melizmában nem találunk. – I. c – *Pes* elejéhez illesztett *strophicus*, *pes quassushoz* formailag hasonló: fol 136<sup>v</sup>, 1. kol 8. sor „*sursum*”; fol 140, 2. kol 1. kottasor „*salve*”; ugyanott 4. kottasor „*sedit*”. Általában önálló szótagon. – I. d – *Clivis* elejét bővíti *strophicus*-féle jel, melizmán belül pl. fol 21, 2. kol 5. sor „*alleluja*”; *bistropa* fol. 141, 2. kol. 2. kottasor vége és 3. eleje „*immolatus*” melizmájában. – I. e – *Torculus* elején módosítás *strophicus*-féle jellel: fol 140, 2. kol 5. kottasor „*domini*”. – I. f – *Porrectus* kezdetén ugyanolyan módosítás: fol 21<sup>v</sup>, 2. kol 5. kottasor „*fili*”. – I. g – *Scandicus* elején *bistropa* fol 152, 1. kol 2. kottasor „*vita*”; *scandicus* elején *tristropa* fol 152<sup>v</sup>, 1. kol 5. kottasor „*alleluja*”. Ilyen típusú bővítéseket összetett neumák is kaphatnak. Lásd pl. csak két esetben: *bistrophával* bevezetett *scandicus flexus* fol 230, 1. kol 3. kottasor „*sumus*”; *bistrophával* bevezetett bővebb összetétel ugyanitt „*alleluja*”.

Alapneuma végéhez illesztett *strophicusok* formája a kontextusnak megfelelően némileg másképpen alakul: *pes*, *scandicus* és *porrectus* utolsó hangjának félköréhez csatlakozva gyakran folytatják e jelek a főneuma vonalvezetését, így enyhén görbülhetnek. Máskor ezek az apró jelek is kirajzolt, szabályos, fogazat-szerűen összekapcsolt rombuszok. I. h – *Pes* végét bővítő *strophicus*: fol 140, 2. kol 1. kottasor „*toto*”; *bistrophával* bővül a *pes* második hangja: fol 148, 2. kol 1. kottasor „*alleluja*”; fol 263, 2. kol utolsó sor „*detur*”. – I. i – *Porrectus* vége módosul hasonló eljárással pl. fol 23, 2. kol 1. kottasor „*universa*”. – I. j – *Scandicus* végéhez járul *strophicus*: fol 156, 1. kol alulról 2. sor „*misericiam*”. – I. k – Ugyanezen a folion a 2. kol 1. sor végén az „*alleluja*”-ban megfigyelhető *strophicusszal* bővített *scandicus* némileg más képet mutat: az utolsó hangot jelölő félkör teljes körré záródik, s ehhez illeszkedik tollemelés után, külön gonddal rajzolva az apró díszítő hang. E jel záróelemében alakilag ismét ott kísért a német neumairás egyik ismert formája, a *cephalicus* díszített változata, nyilván tartalmi megfelelés nélkül. I. l – Lehet *strophicus*-féle jel a függőleges pontsor utolsó hangja is, alakját tekintve ez ál legközelebb a német neumairás *strophicus*sához, a *Hakenformhoz*, bár jelentése másra utal. Lásd pl. fol 178, 1. kol 3. kottasor „*salvum*”, ugyanott 4. kottasor „*persequentibus*”. – I. m. – *Clivis* második, egyenes szárához a *strophicus*-szerű, de olykor régi *oriscusra* is emlékeztető apró hang egészen rövid vízszintes hajszálvonallal kapcsolódik, pl. fol 21, 2. kol 1. kottasor „*seculo*”; ugyanez a kapcsolat *bistrophával* is előfordul pl. fol 22<sup>v</sup>, 2. kol 5. kottasor „*misericiam*”. – I. n – Összetett neumák végén *strophicusszal* kifejezett bővítés pl. 24, 2. kol 3. kottasor „*vivam*”, ahol *torculus resupinus* utolsó hangjához csatlakozik; fol 168, 2. kol 1. sor „*hoc*”, ahol egybeírt *torculust* és *porrectust* erősít meg a *bistropa* hozzáadása.

leges pontok sorát folytatja strophicus (apostropha), akkor az görbülő, hajlékony csepp-formát kap (hasonlót a régi német neumaírások strophicusához, lásd I. l forma). Ez a változat természetesen önálló mozdulattal íródik — kétséges azonban a többi strophicusokkal való tényleges kapcsolata (formában és jelentésben egyaránt).

A kiegészítőjelek második csoportjában (II.) egy fölülről balra lefelé húzott és enyhén vékonyodó egyenes hajszálvonal módosítja az alapneumák végét: olyan formáké, melyek függőlegesen lehúzott vonallal záródnak (clivis, kötött climacus, torcuus). Ez a jel formailag a régi *oriscus*ra emlékeztet — önállóan vagy duplázva nem szerepel.<sup>10</sup>

A harmadik csoportban (III.) maguknak az alapneumáknak a rajza változik el. Közös az elváltozás módja: minden jelnél az utolsó elem az, amelyiknek eredeti alakja itt sajátos görbületté alakul, előbb jobbra kanyarítva balra lefelé húzódik. A punctumnak ilyenfajta módosulása különleges új jelet eredményez (cephalicus, III. a), melynél a lefelé görbülő záróvonal végpontja gyakran konkrétan jelzi egy mellékhang magasságát.<sup>11</sup>

Negyedik csoportunkba az önálló vagy összetételbe ágyazott, a *pressus* szempontjából vizsgálандó jeleket soroltuk.<sup>12</sup> Önálló *pressus* (IV. a) a kódex notációjában oly ritka, hogy előfordulása szinte véletlennek tűnik; azoknak az összetételeknek az értelmezése pedig, melyek formailag *pressus*t is tartalmaznak, sok problémát okoz. A b)

<sup>10</sup> Példák a kódexből: II. a — Clivis módosítása pl. fol 291<sup>v</sup>, 2. kol 2. kottasor „archangeli”. — II. b — Climacus módosítása pl. fol 248<sup>v</sup>, 1. kol 6. kottasor „mor-te”; fol 154, 1. kol 4. kottasor „ei-us”. — II. c — Összetett neumák kiegészítése pl. fol 140, 2. kol 4. kottasor „sepulchrum”.

<sup>11</sup> III. a — Cephalicus (liquescens punctum) lendületes, egy mozdulattal írt neuma arab kilences formával, azaz metzi alakzat. Gyakran elég világosan jelzi kódexünkben a második hang, a félhangzó magasságát is a szár végének enyhe vastagításával, lásd pl. fol 21<sup>v</sup>, 2. kol 1. kottasor „in”; 3. kottasor „exultacione”; 6. kottasor „et”; fol 140, 1. kol 1. sor „angelicus”; fol 149<sup>v</sup>, 1. kol alsó sor „alleluja”. Tercet lépő cephalicus: fol 148, 2. kol 2. kottasor „quam”; fol 148, 2. kol 6. kottasor „laudate”; fol 155, 2. kol 1. kottasor „clementissime”. Szilabikus tétéleekben a liquescens hangok, így természetesen a cephalicus is gyakoribbak — az e jelekben kifejezésre jutó zenei módosulás a szövegnek hatásából származik. — III. b — Bővített clivis, vagy kötött climacus módosult utolsó hanggal, pl. fol 21<sup>v</sup>, 2. kol 7. kottasor „dolentes”. — III. c — Pes, liquescens második hanggal: fol 25<sup>v</sup>, 2. kol 7. kottasor „pauperum”. — III. d — Bővített neuma liquescens záróhanggal: fol 29<sup>v</sup>, 2. kol 1. sor „ipse”.

<sup>12</sup> IV. *Pressus*-félék. Kódexünkben található két olyan neuma, mely formailag is emlékeztet a régi adiaszmatikus notációk *pressus*aira, ezenkívül több olyan jelkombináció, melynek *pressus*-értelme valószínű. IV. a — Kétségtelen *pressus*-értelme olyankor van, ha önálló egység és utána a dallam fölfelé folytatódik. Minden más esetben egyszerűen beépül a függőleges pontok sorába (vö. IV.c): ha ezek nagyobb számban szerepelnek, általában kettőzött pont is tagolja őket, s ez a notációban már egyszerű climacusformát is jelenthet. Önálló *pressus*-formájú jelet (IV.a) viszont csak egyetlen esetben tudunk a kódexben kimutatni: fol 282, 1. kol 2. kottasor „in”. — IV. b — Viszonylag jól azonosítható az önálló *pressus*-jel akkor is, ha lejtő dallammenetbe illeszkedik ugyan, de kötött írt figurák veszik körül. A jel formája ilyenkor világos: mégis minden esetben külön vizsgálattal kell ellenőrizni jelentését. Előfordul a kottakép ugyanis sima ereszkedő menet esetén is. Lásd pl. fol 147, 2. kol „alleluja” melizmában; fol 260, 1. kol négy alkalommal az Alleluja Solve jubente-ben. — IV. c — Kettőzött pontokkal tagolt „emeletes” függőleges pontsorok a kódex notációjának közhelyei közé tartoznak: szinte minden melizmatikus lejtő dallammenetben szerepelnek. Bizonyos, hogy e figurák többsége egyszerűen alapneumák tömörítése, ugyanakkor nem zárhatjuk ki azt sem, hogy egyes esetekben a kettőzött pontok mögött valódi *pressus* rejlik. A valószínű helyeket csak összehasonlító vizsgálat mutathatja majd ki, az-

változatnál az összetétel módja az, mely grafikailag úgy szeparálja a pressus-formát, hogy egyben önálló egységként ki is emeli azt; a c) változat esetében, különösen a két szélső rajznál, a pressusra következtethetünk abból a tényből, hogy függőleges pontsor egyébként a kódexben elvben osztatlanul is bármily hosszú lehetne. Végül d) esetében, ahol két neumaforma közös hanggal való egybeírásáról van szó, a pressus az összetétel értelméből is következik.

**Összetételek.** Kiindulva abból, hogy már az alapneumák nagy része is kötött vonalú (clivis, pes, kötött climacus, scandicus, porrectus, torculus), teljesen összevont, kötött formát kapnak nagyobb hangcsoportok is olyankor, mikor ezeknek a neumáknak egymás mellé sorakoztatásával kellene őket ábrázolni. A melizmák, nagyobb hangcsoportok kottaképeiben tehát nem állnak egymás mellett szeparáltan az ilyenfajta alapneumák, mint pl. régi német neumaírásokban vagy a metzi, sőt metzigót notációban, hanem folyamatosan, egy mozdulattal összeírva jutnak kifejezésre (mint az olasz hangjelzésekben). Gyakran hét-nyolc hang is szerepel így egyetlen kanyargó vonalba illesztve. Ugyanakkor a másik, felbontott climacusban megfigyelhető formaelv érvénye is kiterjeszhető — a szaggatott, függőleges pontsorokból épülő kottaképek is sokféle kombinációban fordulhatnak elő. Azok az egy szóra eső nagyobb hangcsoportok, melyeknek dallama ereszkedő jellegű, leggyakrabban hosszú, osztatlan vagy belül más elemekkel is tagolt függőleges pontsorokkal jutnak kifejezésre. A jobbra haladó kötött, „tekergő” vonalak egyrésztől, a szaggatott, függőleges pontsorok másrésztől mind az esztétikum, mind pedig a plasztikus, világos elrendezés és olvashatóság szempontjából előnyösen egészítik ki egymást.<sup>13</sup>

#### 12 folytatása

zal a fenntartással, hogy a jelrendszer uniformizálódásával egyidőben alighanem a valóságos hangzás változásával is számolnunk kell. Formailag pressust azok a helyek sugallnak, ahol egy postpunctum után ismét kettőzés következik (a pressus helye ilyenkor sem egyértelmű). Lásd pl. fol 176, 1. kol 4. kottasor „meam”; fol 222, 2. kol 5. és 7. kottasor „terram” melizmája; fol 164, 2. kol 2. kottasor „ascendens”; fol 281V, 2. kol 7. kottasor „alleluja” melizmája; fol 142, 2. kol alsó sor „mulieribus”. — IV. d — E jel, akárcsak IV. a, emlékeztet a pressus másik neumaírásos alakjára. Kizárólag egy összetételben fordul elő: clivis és climacus-féle találkozásokor. Kétféle árnyalatban szerepel: 1. a clivis függőleges szárához hajszálvonalal kapcsolva strophicus illeszkedik, s az így képzett két pont közül indulnak lefelé a climacust alkotó további egyszerű punctumok, vagy 2. a clivis szárához vízszintes vonal társul, melynek közepe alatt helyezkednek el függőleges rendben a többi hangok. Világosan látszik, hogy e második alakzat az elsővel egyenértékű: nem más, mint annak „kisimított” változata. Kétségtelen ugyanakkor, hogy a vízszintes vonalkának itt két hangnyi értéke van (a clivis vége is hangot jelöl). Lásd pl. fol 23V, 1. kol utolsó kottasor „exultaverunt”; fol 21, 2. kol 1. kottasor „seculo”; 4. sor „iusticiam” első neumája; fol 49, 2. kol utolsó sor „clamavi” melizmában; fol 157V, 1. kol 7. kottasor „nos”; fol 282, 1. kol 2. kottasor „in”; fol 147, 2. kol 4. kottasor „alleluja” melizmában; fol 140, 1. kol 8. kottasor „larga”; vö. alulról 3. sor „consolacio”, stb. — IV. e — A clivis függőleges szárához vízszintes vonalat illesztő pressusok felhívják a figyelmet, hogy e notációban nemcsak a kettőzött pontok, hanem a rövid vízszintes elemek mögött is rejtőzhet pressus. Ezért e helyen a kötött climacusszal alakilag egybevágó jelet is feltüntetjük: esetenként itt is elemzésnek, összehasonlító vizsgálatnak kell eldöntenie, mikor jelent e forma két clivisből összevonást, azaz mikor kell középső vízszintes elemét pressusként értelmezni. A példák felsorolását lásd a kötött climacusnál.

<sup>13</sup> Az összetételekre, éppen az anyag gazdagsága és sokoldalúsága miatt nem érdemes sok példát elsorolnunk. A kérdéskör külön monografikus vizsgálatot érdemelne: a neuma-csoportosítások minden gregorán hagyománykőrré oly jellemzők, hogy még eredet-kérdésekben is adhatnak hasznos szempontokat. A XIV. századi neuma-csoportosítást emellett az élő gyakorlat részben

A bonyolultabb neumaösszetételek formája a zenei anyag gazdagságának és sokféleségének megfelelően állandóan változik a hangjegyírásban. Mégis, megfigyelhetők a notációban az alapneumákhoz hasonlóan *állandó, ismétlődő alakzatok* itt is, a nagyobb, néha 5–6 hangból álló csoportok ábrázolásakor is. Ezek nyilván a zenei anyagnak a formula-szerűségeire vezethetők vissza, s azonos mozgásformákat, olykor egyenesen azonos hangzású díszítőformulákat rögzítenek: *4. ábra*.

A neumák jelentése, ami a hangmagasságot illeti, teljesen egyértelmű — noha a misszále nem alkalmaz a szillabikus alapegység rajzát minden kapcsolatban érvényesítő, egységes „kottafejekkel” tagolt hangjegyeket (mint például e korban már a metzigót notáció is), hanem a hang helyét az összefüggéseknek megfelelően többféle módon határozza meg. Hangot jelent néha vízszintes szár (clivisben, kötött climacusban, porrectusban), — vagy hangot jelenthet függőleges szár vége is, néha kicsi vastagítással (clivis végén, kötött climacus vagy torculus végén). A pes alsó és felső kanyarja mintegy „körülrajzolja” a hang helyét, s ugyanez a helyzet a kötött scandicus kezdő- és záróhangjával, míg ott középen a hang rögzítésének új módja: a fölfelé haladó vonal vízszintes törése figyelhető meg. E „folyamatba bevont” hangképek a melizmatikus lejtő dallammetekben viszont a hang helyét konkrétan mutató pontokkal váltakoznak.

A hangmagasságok megadása mellett — mint láttuk — viszonylag egyértelmű a sztereotíp összetételek, állandó, bővebb neumaképletek értelme is (vö. 4. példa). Kérdessé válik azonban, s még sok összehasonlító vizsgálatot igényel maguknak az alapneumáknak a jelentése is akkor, amikor ugyanannak az alapjelnek többféle formai változata használatos. Vajjon e formaváltozatok nem valamiféle ritmikai, vagy agogikai árnyalatokat akarnak itt érzékeltetni? Legerőteljesebben talán a háromféle climacus-formánál, valamint ezek összetételeinél vetődik fel e kérdés. Egyformán kell-e ezeket hangoztatni? Ha igen, mi szükség van akkor három formaváltozatra? Kézenfekvő volna például a dupla indítású változatot zenei nyújtással kezdeni.

Az elemzés, sőt korai neumás forrásokkal való összehasonlítás eredménye szerint ezen a téren egységes, uniformizált megoldásokat nem lehet adni. Valószínű, hogy a magyar notáció keletkezése előtti távoli múltban az ilyen típusú formaváltozatok mögött valóban hangzási különbségek lehettek. Valószínű e XIV. századi írásban is, hogy bizonyos összefüggéseknél pl. a climacus kettőzéses indítása valóban nyújtást jelent: inkább a nagyobb összetételekben, a különféle hangcsoportok találkozásakor — de itt sem annyira a grafikai kép, mint inkább a neumák összefüggése dönti ezt el. Biztos

### 13 folytatása

már nyilván újraformálta: a figurák tehát itt áttételesen a magyarországi cantorok hallásmódjáról, formai értelmezéséről is informálhatnak. Annyit már előzetes megfigyeléseink alapján is állíthatunk, hogy a nagyobb neumacsoportok kialakítása kódexünkben rendkívül muzikális — formailag, motivikusan összefüggő egységek egybevonására és egymástól való elhatárolására törekszik. Példák kötötten írt többhangos neumára: fol 220<sup>v</sup>, 2. kol 4. kottasor „eius” melizmában 5 hang; fol 220<sup>v</sup>, 2. kol 5. kottasor „benedicetur” melizmában sztereotíp fordulat 6 hanggal; fol 200<sup>v</sup>, 2. kol 2. kottasor „nos” 6 hang; fol 206<sup>v</sup>, 2. kol 1. kottasor „Melchisedech” melizma végén 7 hang; fol 206<sup>v</sup>, 2. kol 3. kottasor „meo” melizmájában 8 hangos kombinált csoport; fol 242<sup>v</sup>, 1. kol 3. kottasor „tempore” melizmájában nyolc hangos kombinált csoport; példák a pontokkal való bővítésre: fol 228, 1. kol 4. kottasor „alleluja”; fol 228<sup>v</sup>, 2. kol 3. kottasor „alleluja” melizma-részlet; f 230, 1. kol 3. kottasor „alleluja”; fol 231<sup>v</sup>, 2. kol 6. kottasor „lignum” stb.; lásd még a pressus-formuláknál.

ugyanakkor, hogy talán még gyakrabban e kettőzés egyáltalán *nem jelent nyújtást*, hanem egyszerűen ilyen rajzú a climacus közönséges alapformája (különösen önálló szótagon, alapvetően szillabikus zenei anyagban). Csupán a jel rajzának, formájának egységéhez, pregnánsabbá, szembetűnőbbé tételéhez tartozik az, hogy dupla ponttal induljon – az ok tehát nem zenei, hanem tisztán grafikai.<sup>14</sup> Ha a kettőzött indítású climacus nyújtással induló hangcsoport volna, úgy mellette a közönséges alakot nyilván a szimplán induló függőleges pontsor képviselné. A két jel szerepe a kódexben azonban nem határolható el így: önállóan a szimplán induló forma lényegében nem is használatos – az összetételekben pedig, ahol előjön, valószínűleg azért nincs kettőzötten írva, mert nem különálló, hanem csak alkatrész-szerű elem egy nagyobb egységen belül, melynél a pregnáns formai indítás terhét előzőleg már más jel hordozta. (Ha melizmacsoport kottaképeinek *kezdeni* kell a climacussal, úgy ott a dupla indítású változat jelentkezik.) A két felbontott szerkezetű climacus között nincs tehát automatikusan ritmikai, agogikai különbség. A formaváltozatok okai inkább grafikaiak, míg a valódi zenei nyújtásokat csak bonyolultabb, összetett elemzőmunka mutathatja ki.

Nehezíti e kérdéskör tisztázását a *kötött* climacus-forma jelenléte is. Ennél a jelnél is (melynek magyarázata már a korai neumaírásoknál problematikus), többféle zenei értelmezésre gondolhatunk. Kérdés először is, hogy a XIV. században azonos képet mutató jelek mögött vajon minden esetben ugyanaz az előzmény áll-e? Összehasonlító elemzéseink szerint ugyanis a kötött climacus-formák egy része ugyan valóban *egyszerű neuma* (alapneuma); a másik részénél azonban úgy látszik, hogy nem az, hanem *két jel* – két külön clivis – másodlagos összevonásából, egy mozdulatba foglalásából keletkezett összetett figura. (Hogy a notációban itt erős tendencia mutatkozik az amúgyis ligatúrák fokozott egybevonására, láttuk már az összetételeknél.) Ez pedig az előadás szempontjából annyit jelent, hogy az ilyen eredetű kötött climacus mögött *pressus-formula* rejtőzik: a középső elem eredetileg két, egy magasságon találkozó hangot jelöl (két clivisnek fogva fel a jelet (□ ◡ = ◡ ◡) *négy* hangunk van: mind az első clivis szárának a vége, mind pedig a második kezdővonala külön hangot jelent). A két találkozó hang egybevont előadása a hangsúlyviszonyokat is megváltoztató nyújtást okoz. Annak az eldöntése, hogy *mikor* értelmezendő a kötött climacus pressusos összetett neumának, s mikor nem, ismét mindig csak a konkrét összefüggésben lehetséges, az adott hely összehasonlító vizsgálata alapján. Gyakori a pressus-értelem pl. bizonyos sztereotíp kadenciális fordulatokban, így tractus- vagy graduale-melizmák zárultaiban: *5. ábra*.

Kérdéses marad a climacus-változatok értelmezése során az is, hogy mit jelez az egyszerű alapegységeknél a kötött és felbontott formaváltozat különbsége. Primitív neumaírásokban a kötött climacus (ez elsősorban olasz területen jellemző) valószínűleg árnyalatnyit gyorsabban és „folyékonyan” hangoztatott dallammenetet jelent a felbontott változattal szemben. A mi XIV. századi hangjelzésünkben azonban ilyenfajta jelentés már nem valósul következetesen, hanem a kötött forma alkalmazásának is sok-

<sup>14</sup> A climacust, hogy a jel *egységét* valamivel kifejezzék, a német notációk virgával indítják, a beneventán és középolasz notációkban ezt a szerepet viszont gyakran ugyanúgy a kettős punctum tölti be, mint a magyar hangjelzésben. Ilyen olasz jelet Stäblein idézett művében 140–141. oldalon szimpla indítással ír át.

szor csak grafikai, sőt esztétikai okai vannak. A két zeneileg azonos értelmű jel közül (kötött és kettőzötten induló felbontott climacus) a notátor néha mintha egyszerűen azt alkalmazná, amelyik szemléletesebb, plasztikusabb, a szemnek kellemesebb: így például a szillabikus, tehát számtalan pont egymásutánjából álló recitatív darabok kottaképét előszeretettel az ellentétet kínáló kötött climacusszal, nem pedig a szintén pontokat soroló felbontott formával tarkítja (lásd 2. példa, prefációk: fol 134<sup>v</sup>–135).

A *díszítő- és kiegészítőjelek* zenei jelentésének megállapítása a középkori zenei paleográfiának általában véve is legtöbbet vitatott, köztudomásúan legnehezebb kérdése. E jelek sajátosan a vonalrendszer *nélküli* kottairási mód termékei. Abból a korból származnak, amikor a gregorián éneket még elsősorban a virágzó szájhagyományos énekgyakorlat tartotta fenn, s a neumairásnak emellett valóban csak emlékeztető – az élő hangzásra, konkrét előadásra emlékeztető – szerepe volt. A díszítő-, kiegészítőjelek nem annyira magára a darabra, mint inkább annak *előadásmódjára*: az iskolánként eléggé különböző megvalósításra, az agogikára, díszítettségre emlékeztetnek. Maga a jelenségsor tehát, amit rögzíteni igyekeznek, a zenének legtünékenyebb, legjobban korhoz és iskolához kötött oldala. Bizonyos, hogy ahogyan a gregorián énekkincs, sőt általában véve a középkori monódikus anyag is fejlődésének későbbi periódusaiba érkezett, úgy veszték el, vagy úgy módosultak és alakultak át klasszikus korának vidékenként különböző előadási sajátosságai is – mindaz a járulékos hangzási elem, amire a neumairások kiegészítőjelei utalnak. De nemcsak a jelek mögött álló eredeti tartalom változott itt viszonylag gyorsan. Mikor a régi neumairásokat sorra felváltották a vonalra rendezett modern kottairások, akkor magának a jelrendszernek e járulékos rétege is nagy megrázkódtatáson ment át. A kiegészítőneumák jó része teljesen eltűnt – maga Arezzói Guidó sem tartotta olyan árnyalatok érzékeltetését fontosnak, melyeket minden jobb énekes amúgyis magától alkalmaz. Egyedül a német íróiskolák őriztek sokáig egy nagy sor hagyományos, eredetileg a neumairásokban otthonos díszítőneumát. Ezek helyét másutt általában egyszerűen pontok vagy strophicusok hozzáadásával töltötték be – így aztán a gregorián zenének eredetileg éppen legárnyaltabb pontjaira gyakran utólag mechanikus nyújtást jelentő hangjegyek kerültek.

A Missale Notatum hangjelzésében is ezen a téren marad a legtöbb nyitott kérdés. Az ekkori *strophicus-félék* például (3. példa l.), melyek a korai neumairásokhoz képest uniformizáltnak tűnnek, nyilvánvalóan nem ugyanazt jelentik minden esetben, hanem az összefüggéseknek megfelelően többféle hangzási mozzanatot is jeleznek. Így például neuma végén (ahhoz folyamatosan hozzáírva, vagy függőleges pontsor folytatásaképpen odaillesztve), olyan helyen, ahol egyben szótagváltás is történik, a strophicus gyakran *liquescentiára* utal, tehát egy szövegben adott, nyelvi jelenségnek zenei vetületét fejezi ki. Ez a liquescentiát jelentő strophicus általában egyesével jelentkezik, nem sorozatban: 6. ábra.

Máskor azonban (meglehetősen gyakran) a zenei összefüggésekből és a szövegből világosan látszik, hogy ugyanaz a strophicus-jel nem liquescentiát képvisel: vagy másfajta a szöveg adottságai, vagy egyáltalán nincs is szöveg, csak tiszta (melizmatikus) dalam. Ilyenkor szerepelhet a strophicus alapneuma elején is, végén is – de lehet mint bistropha vagy tristropa önálló alakulat is, akár melizmában, akár külön szótagon. Jelentése nyilvánvalóan többféle – helyesebben eredetileg bizonyosan többféle. Az uniformizált és részben talán már grafikai szempontok hatása alatt stilizált strophicu-

sok helyén ugyanis régi neumairásokban néhol különféle díszítőneumák állnak, melyeknek formai differenciáltsága, úgy látszik, eltűnt a vonalrendszerre való áttéréskor. (Ugyanakkor, mikor az eredeti – íráskörzetenként változó – differenciáltság eltűnt, a régi díszítőneumák grafikai képe azért kétségtelenül ihlette még a fejlett, vonalra helyezett kottában is e másodlagos jelek formáját: a pest és scandicust megelőző folyamatosan írt, kis kanyarokkal alakított strophicus-félék pl. *pes quassust* vagy *quilismát* idéznek a német neumairásokból, vagy a vékony szárral bevezetett, olasz módra egybeírt *bistropa* alakja régi német vagy olasz *franculusra* is emlékeztet.) A XIV. századi kottakép alapján lehet a strophicus mind nyújtás, mind hangsúlyozott kiemelés, mind tremolószerűen lebegtetett hang vagy hasonló árnyaltabb díszítményféle – az értelmezést itt e korban már a hagyomány alapján élő gyakorlat döntötte el. Az írás maga csak annyira utal világosan, mikor a strophicusfélét az alapneumáktól méretben is jól elkülöníti, vagy valamiféle tisztán *zenei*, agogikai vagy dallami díszről van szó, amely járulékos jellegű a dallamok főhangjaihoz képest. Egy esetleges mai előadásnál e helyeket is legfontosabb egyrészt a konkrét darab egészében, belső zenei összefüggéseiben elrendezni, oda mintegy „bemérni” – nehogy hangoztatásuk, a díszítmények esetleges felnagyításával az adott arányokhoz képest túl sok időt foglaljon el, mint ahogy ez a későgregorián kottaképek visszaadásakor a legnagyobb veszély. Másrészt a helyes időarányok kialakítása után következhet bizonyos differenciálási kísérlet is a díszítőhangok között: ebben segítséget adhat a régebbi neumairásokkal való összevetés. Legfontosabb elvnek azonban mégis az látszik, hogy a középkori kottakép legárnyaltabb, legfinomabb pontjai ne váljanak előadáskor éppen a monotónia forrásává, a jelek értelmének homályossága miatt alkalmazott mechanikus nyújtások révén.

A kiegészítőneumák második csoportjába sorolt, formailag *oriscusra* emlékeztető jelek értelme nem világos, s alkalmazásukban egyelőre nem látszik következetesség. Előfordul, hogy ezeknek *liquescentia* felel meg a szövegben, van azonban az ellenkezőjére is példa, ahol inkább a dallam rövid megszakítására, szünetre lehetne gondolni. Formailag e változatok nem mindig válnak el tökéletesen a III. csoportban bemutatott, módosult alakú neumáktól, melyek viszont kivétel nélkül *liquescentiát* jelölnek, a „félhangzón” kiadott hang magasságát néha konkrétan is rögzítve: 7. *ábra*.

A IV. csoport *pressus*-szerű alakzatainál végül valószínűleg különleges nyújtások és hangsúlyos effektusok jelentenek megközelítően hű visszaadást.

A *Missale Notatum* hangjelzésében korhoz és iskolához kötöttek az összes *színezeti* sajátságok (Esztergom és követői; XIV. század első fele). Így mindenekelőtt az írás *vonalvezetésében jelentkező stilizálási mód*: a félkörös rajzú kanyaroknak az összehangolt játéka, melynek közvetlen zenei értelme nincsen, annál nagyobb viszont az esztétikai jelentősége. A kottairás ebben a vonatkozásban sajátos stílusú díszítőművészet. Összképe harmonikus, elegánsan rendezett, kis részleteinek lendületes dinamizmusa pedig a kódex oldalait olyan mértékben „dekorálja”, hogy azoknak valamiféle zenén kívüli, kevésbé funkcionális díszítéssel való megterhelése emellett valóban fölösleges is volna, a zsúfoltság érzetét keltené. (Nem véletlen, hogy a *decorare* szó használata előfordul a középkori kottairással kapcsolatban, utalva annak díszítőművészeti jellegére.)

A rajzos vonalvezetés mellett korhoz kötöttek e hangjegyírásban a méretezéssel, beosztással, s a gotizálással összefüggő mozzanatok, sőt attól függő a jelrendszer differenciáltsági foka, valószínűleg néhány neumájának jelentéstartalma is.

Nem köthetők viszont sem a XIV. századhoz, sem a hazai hangjegyrásgyakorlaton belül helyi iskolához e notáció *szerkezeti sajátosságai: az alapneumák*<sup>15</sup> belső felépítése, bennük *a hangok képének egymáshoz viszonyított helyzete. E szerkezeti sajátságokon keresztül fogható meg konkrétan a „magyar notáció” megjelölés tartalma*, ugyanis ezek a sajátosságok azok, melyek szilárdan, s lényegében változatlanul állnak többi idevágó hangjelzéseinkben is, a XII. századtól egészen a XVIII. század végéig, lényegében nem érintve a sokkal erősebben változékony színezeti módosulásoktól. Ezek viszont a különböző korok és helyi iskolák függvényeként a stabil jelrendszert mégis állandóan változásban tartották és vitték tovább. A szerkezeti felépítés *egésze*, mint más helyen kimutattuk, egyben e hangjelzésnek *külfölddel összemérve is legönállóbb oldala*.

A „magyar notáció” terminus tartalmát tehát a legfőbb neumaszerkezeteknek a következő rendszere adja:<sup>16</sup> *8. ábra*.

Annyit jelent ez, hogy a punctum alapegységnek (többnyire domináló jelleggel) a notációban ott kell lennie; hogy a pes alsó hangjának képe a szár baloldalán, a fölsőé jobboldalán helyezkedik el; hogy a clivisnek derékszögben felépített változata mindig jelen van; úgyszintén a kötött s minden egyes hangjánál jobbra haladó scandicus, továbbá a függőleges pontsorból álló, gyakran kettőzötten induló climacus is. Ha ezek közül a jelek közül bármelyiknek, de különösen a két utóbbinak a helyén következetesen más szerkezeti elvet mutató neuma áll, nem beszélhetünk magyar notációról.

<sup>15</sup> A díszítőneumák *nem tartoznak* a notáció állandó elemei közé, kivéve egy-két liquescens formát (cephalicus, clivis liquescens). A Missale Notatumnál korábbi és későbbi magyar notációs emlékek is vannak, melyek e jelekben szegényebbek, a XV. századra pedig szinte teljesen kikopnak a díszítések a használatból.

<sup>16</sup> A +el jelölt neumák közé a felsoroltakon kívül még mások is kerülhetnek.



①

Punctum	Pes	Clivis	Porrectus	Torculus
• •	∫	∟	∪	∩

Scandicus	Climacus
∫ ∫	∩ ∩ ∟

1. ábra  
Az esztergomi Missale Notatum alapneumái

et sanctificare dignis. ut q  
cumq; ex eis comederit. be  
nedictōnis tue habundācia  
repleantur. ⁊ ad etne uite ga  
udia puenire mereantur. **P.**  
Veni ueniat Bndictō ouorū.  
q̄s dñe benedictōnis tue  
grā huic ouorū creatur. ut  
abus salutans fiat tuus fi  
delib; in grārum accione su  
mentib;. **P.** Bndictio casey.

**D**ignare dñe q̄s om̄ip̄e r̄s  
benedice ⁊ sc̄ficare hanc  
creaturā casey. quā ex adipe  
aiālium. pducere dignat' es.  
et coce. ppicius. ut quicūq;  
ex pplis tuis fidelib; come  
derint ul' gustauint. omni  
bndictione celesti ⁊ grā sa  
turati. replcātur in bonis. **P.**  
Dñs qui Bndictō sup om̄ia.  
in resurrexōe filij tui nob  
gaudia stulisti. auge et sac  
rifica collata nob hec dona  
tue largitatis. m̄tesq; n̄ras  
sp̄ntalib; reple delicijs. **P.** Co.

**D**ñs uolenti. **B**ndicamī dño.  
ndictō dei pat̄s om̄ipotē  
et filij ⁊ sp̄s sc̄i. descendat ⁊  
maneat sup has caturas. **A**m̄.  
Ad asp̄endū aquā bndictā.

**V**idi aquā egredientē de tēplo  
a latere dextro alle lu ya Et omnes  
ad quos puenit aqua ista salui  
facti sūt et di cēt alleluya alle lu  
ya. **I**ustificamī dño qm̄ boni. **G**liap.  
Vidi aq; V. dñm apud te ē fons uite.  
Et in luce tuo uidebim' lum. **O**ro.

**D**ñs qui ad etnam uitā  
paras. imple peccatis tue in  
effabile sacram̄tum. ut cū  
in maiestate sua saluator n̄r  
aduēnit. quos fecisti bap̄tis  
mo regenerari. facias b̄ta im  
mortalitate uestiri. **P.** cū dē  
dñm n̄m ib; ē. **A**d p̄ssionē.

**V**eni rex glorie xp̄istus in  
ferrū detellaturus intra rex et

cri.

chorus angelicus portas principu  
 tolli precipere sanctoru populus q  
 tendatur in morte cap tuus uox  
 lacrimabili clamauerit aduentu  
 deficta bilis que expectabamus i  
 tendis ut educeres hac nocte un  
 culatus de claustris te no stra  
 uocabat suspiria te larga requie  
 bant la menta tu facias  
 es spes desperatis magna consolacio  
 in tormentis alle

**S**urrex dñs ex sepulc alla. Aug.  
 sus qui paschale nob or  
 remedium stulisti. miter  
 cente bñ. n. pplm tuum ce  
 lesti dono psequere. ut inde  
 in ppetuum gaudeat unde  
 nãc tẽporalit exultat. p. v.

**H**anc festa dies toto ueniabil  
 cio qua deus infernũ uicit qd  
 tenet. Salue festa dies. R.

**E**dix ange lus ad sepulchro to  
 mini stola clara nis cooperus  
 uidetes cũ mulieres nimi o tro  
 re peregrine astiterunt a longe  
 tũc locutus est angelus et dixit

lura.



904/105

cis. Nolite metue re dico uobis  
 quia illu que queritis mortuum  
 iam uiuit et uita hominu cu co  
 surrexit alle luya.

**C**rucificu domina laudate et se  
 pulcra ppter nos glorifica et resur  
 genteq a morte adora ce. Nolite.

**R**ecordamini qmoro pdixit quia  
 oportet filiu hominis crucifi gi 9  
 tercia die a morte suscita ri. alle  
 Surrexit dñs  
 ue alla. Et appaure  
 luya.

**S**uscipit dñe pces nras or  
 et p resurrectione filij tui  
 dñi nostri ihu xpi a cunctis  
 malis liberemur. 7 intercedente  
 bto. N. mte tuo. muro custo  
 die hoc scm ouile ecumda.  
 ut omi aduirsitate depulsa.  
 hoc semp tomialiu sit meo  
 luminitatis et pacis. Deinde  
 dñm. n. l. e. Ad missa. Inuit.

**R**esurrexerunt et ad  
 buc terram su alle  
 luya posuisti super me manū tuā  
 alleluya mirabilis facta est sci  
 entia tua alleluya alleluya. ps.

Dñe p bati me 7 glia p. Scrom.  
**D**ñs qui hodierna die  
 die p unigenitū tuū  
 cernitatis nobis aditū



getia. cū thronis ⁊ dñā coi  
 bus. Sūq; omī mīlīa ce  
 lestis cētus. ymnū glorie  
 tue canūt. sine sine dicitur. Scē.  
 Omnicātes In accionē.  
 et diē sacratissimā cele  
 b;antes. quo dñs n̄r unige  
 nitus filius tuus unīā sibi  
 fragilitatis n̄r subam in  
 glorie sue dextā collocavit.

**G** S; ⁊ medi.  
 Pentecostē.  
 Hinc dñs p̄phacio.

per xpm dñm n̄m. In a  
 scendēs sup omēs celos. sedā  
 q; ad dextam tuā promissā  
 spm scm̄ hōcterna die in fi

hos ad op̄ionis effudit. Qua  
 ppter profūsis gaudijs. totus  
 in orbē terrarū mūdus extul  
 tat. S; et sup̄ne v̄tutes atq;  
 angelice potestates. ymnūz  
 glorie tue cānūt. sine sine

dicentes. S̄ ancus. Scē. Scē.  
 Omnicātes In accionē.  
 et diē sacratissimū pent  
 costes celebrantes. quo sp̄s  
 scē apl̄is in igneis linguis  
 apparuit. ⁊ et ⁊ memonā.

Hanc igitur oblationē ē

**G** Hinc dñs. In trinitate.  
 cū unigenito filio tuo ⁊ sp̄a

Commissio et  
 nocte p̄phacio  
 fima penthe  
 costes celebran  
 tes ⁊ uo p̄ph  
 cio apl̄is p̄  
 b̄is tūc n̄cā  
 p̄phā sic ma  
 gisat n̄ p̄phā  
 ⁊ ⁊ m̄o tūz

ccccv.

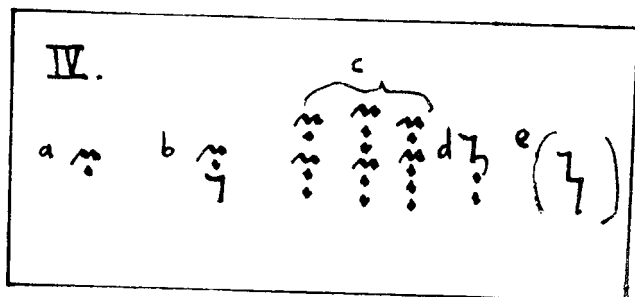
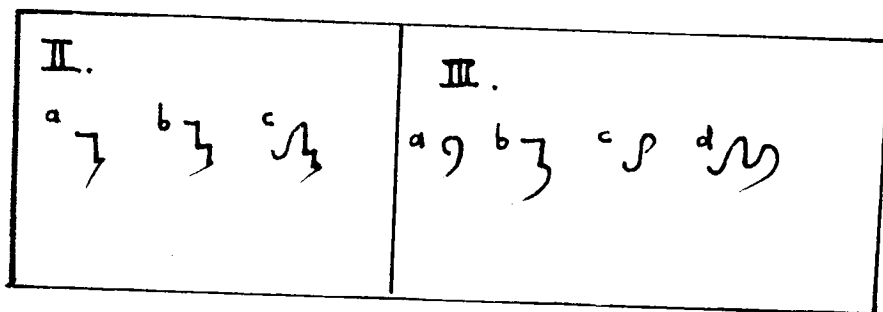
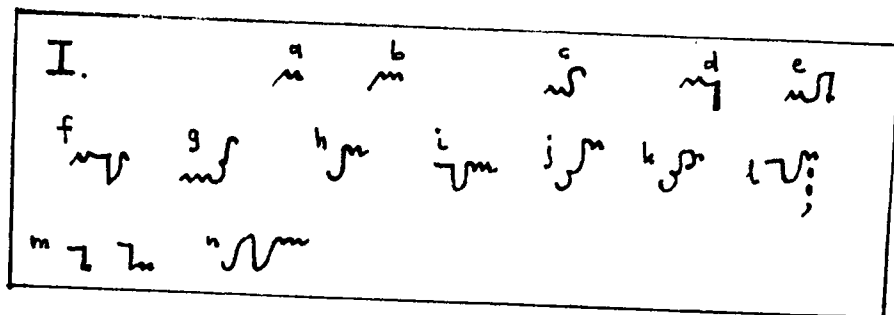
ccccv.

Sancto unus es deus. unus es  
 dominus. nō in unius singu  
 laritate persone. s; in unius  
 trinitate substance. Ad em̄  
 te tua glia reuelate te credi  
 mus. hoc de filio tuo. hoc de  
 spū sancto. sine differētia di  
 scernōnis sentim? Quoniam in sc̄i  
 fione uere sempiternę deitatis  
 et in psonis pprietas. 7 in  
 cēcia unitas. 7 in manifestat

adoratur equalitas. Quam  
 laudat angli atq; archangli.  
 cherubyn quoq; et seraphyn.  
 qui nō cessat clamāt corde  
 N̄ sc̄a  
 oraria.  
 una uoce dicētes. J̄ es. sp̄s. h̄cō.

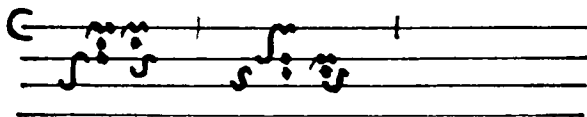
**S**ene deus. Et in  
 memoriae b̄e osane  
 uginis calcantib; annis  
 collaudare. b̄ndicere 7 p̄dicare  
 Que 7 unigenitā tuā s̄c̄i  
 sp̄s obūbratione cōcipit. 7 in

③

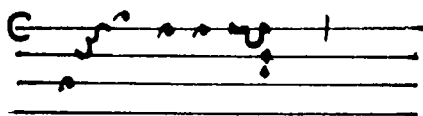


3. ábra  
Kiegészítő- és díszítő neumák

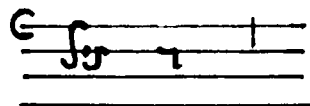
④



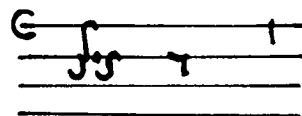
٤



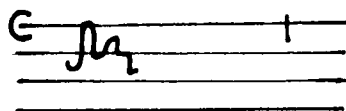
٤



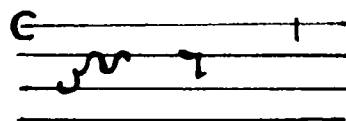
٤



٤



٤



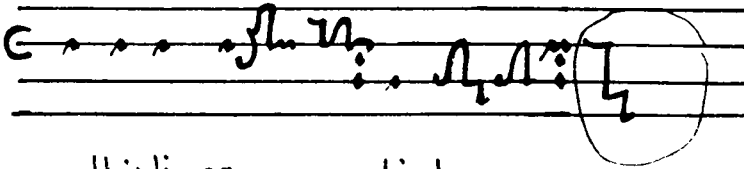
٤

4. ábra  
Állandó összetételek



5

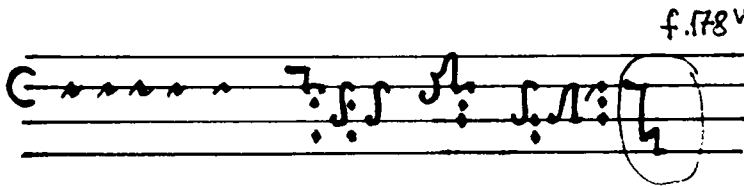
M.not. f. 278 (Grad. justus)



-- multipli- ca ——— bi- tur

» 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

Colmar XIII. sz.; Pal. Mus.  
III., 126 B.



-- et veritatem tu ——— am

» 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100

5. ábra  
Kötött climacus pressus-értelemmel

⑥

M. not. f. 23.

ju-bi-la-te De-o u-ni-versa ter-ra

6. ábra  
Strophicus liquescentia jelzésére

⑦

M. not. f. 148.

Hec di-es quam fecit dominus

7. ábra  
A félhangzó magasságának jelölése a cephalicusban

8

Alap-egység	Pes	Clivis	Porrectus	Torculus
^ (a) +	∫	7 (7)	∪	∩

Scandicus	Climacus
∫	∩ (∩ 7) +

8. ábra  
A magyar notáció alapneumái



Dobszay László:

## DALLAMMINTÁK A VERSES SZENT IMRE-ZSOLOZSMÁHOZ

A magyar szentek, István, Imre, László verses zsolozsmái, a magyarországi latinnyelvű irodalom első jelentős alkotásai<sup>1</sup> magyar zenész munkáját őrző dallamaikkal méltán hívják föl magukra a zenetörténész figyelmét is. A kottás kéziratok idevágó anyagát Falvy Zoltán nyomtatásban közreadta<sup>2</sup>, de zenei-történeti vizsgálatuk és a rímes officiumok szélesebb körét tekintetbe vevő stíluselemzésük még várat magára.<sup>3</sup> A Szent István zsolozsmát irodalmi szempontból Mezey László vizsgálta; keletkezési korát a XIII. század utolsó harmadára tette, mintáját pedig a Szent Anna officiumban látja.<sup>4</sup>

Valamely verses officiumnak „mintájáról” – zenei szempontból – kétféle, egymástól világosan elhatárolandó értelemben beszélhetünk. Minden ilyen új kompozíció az összeállító által a liturgikus gyakorlatból ismert verses officiumoknak hatása alatt áll, azok modorát, stereotípiáit használja, sőt a szerkesztés bizonyos bevett szabályaihoz is tartja magát. A verses officiumok<sup>5</sup> a gregorián újstílus jegyeit mutatják: dallamképzésük szertelenebb, a rendelkezésre álló ambitust minden sor teljesebben kihasználja, mint az óvatosan, kisebb egységek konjunkciójával haladó klasszikus darabok; emiatt az egyes tónusokra jellemző sorok – felületi játékokat nézve – igen változékonyak (márcsak a gyakori 3–5 hangos, variábilis díszítő neumák miatt is); strukturálisan nézve viszont tónusonként alig 4–5 elkülöníthető sortípusról beszélhetünk. Mivel összekapcsolási lehetőségei is alig variálhatók, az egyes tónusokhoz tartozó és azonos számú sorból álló tételek különböző officiumokban gyakran igen hasonlítanak egymáshoz. Ilyen értelemben tehát csak az vizsgálható, hogy egy adott officium hogyan illeszkedik be általában a rímes officiumok körébe, esetleg annak egy-egy regionális vagy

<sup>1</sup>Kiadva J. Dankó: *Vetus Hymnarium Ecclesiasticum Hungariae*. Budapest, 1893.

<sup>2</sup>Z. Falvy: *Drei Reimoffizien aus Ungarn und ihre Musik*. *Musicologia Hungarica* (neue Folge) 2. Budapest, 1968.

<sup>3</sup>A Szt. István verses zsolozsmába bevont régebbi prózai antifonákat Falvy elemezte (Z. Falvy – L. Mezey: *Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert*. Budapest–Graz, 1963: 74–82. old. Ezzel lényegében egyezően Falvy Z.: *A gráci antifonárium*. *Zenetudományi Tanulmányok* IV. 1955: 17–49.).

<sup>4</sup>Mezey L.: *Szt. István XIII. századi verses históriája*. In: *Magyar Századok*. Budapest, 1948: 41–51.

<sup>5</sup>W. Irtenkauf: *Reimoffizium*. In *MGG* 1963, XI. col 172–178. Minthogy később a Szent Erzsébet verses zsolozsmára hivatkozunk, itt megemlíjtjük, hogy a neves szerző e cikkben összetévesztette a Szent Erzsébet officiumot a bibliai Erzsébet nevét tartalmazó *Visitatio* BMV officiummal. A Szent Ferenc zsolozsma mintáját követő – lásd a cikk kottapéldáját – *Accedunt laudes* stb. antifona tehát nem tartozik a Szent Erzsébet officiumhoz.

korszak-csoportjába. Ez tehát inkább stílusvizsgálat, mintsem közvetlen minta kimutatása.<sup>6</sup> Kutatásához nem egyes officiumokat kell összehasonlítani, hanem a verses officiumok egész repertoárjához, vagy legalábbis a szerző által ismert teljes repertoárhoz kell hozzámérnünk a vizsgált tétel-sorozatot. Az egyes officiumok közt mutatkozó véletlenszerű egyezéseket (amilyeneket pl. Falvy az Imre- és István-officium között talált) inkább általános stílusjegyek jelentkezésének, s nem közvetlen kapcsolat bizonyítékának kell tekinteni. Így ezek az officium történeti elhelyezésében csak óvatosan használhatók.<sup>7</sup>

Más eset természetesen, ha két tétel vagy éppen két ciklus között a szerkezeti skémákon és a stílusra jellemző formulákon túlmenően pontos egyezéseket találunk, s a köztük lévő kisebb különbségeket az új szövegre való adaptálással, ill. a későbbi helyi továbbvariálással magyarázhatjuk. Ilyenkor az átvétel vagy – ha átalakítással történik – a „minta” követése közvetlen kapcsolat jele, s ha a hatás iránya megállapítható<sup>8</sup>, történeti következtetések levonására alkalmas.

A magyarországi antifonák tipológiai vizsgálata során a Szent Imre „historia” néhány tételének ilyen *közvetlen* mintáját találtuk meg a verses Szent Erzsébet zsolozsmában.<sup>9</sup> Az azonos tételek a következők (előbb az Imre- utána az Erzsébet-zsolozsma megfelelő tételét jegyezve):

1. *kottapélda*: Legem Dei jugiter (Matutinum I. Nocturnus 1. antifona; versszak-képlete 7,6,7,6) = Ex ore infancium (Matutinum I. Nocturnus 1. antifona; 7,7,7,7).

2. *kottapélda*: O quam admirabile (III. Noct. 1. ant; 7,6,7,6) = Hec ad Deum sicens (Laudes 3. ant; 7,6,7,6).

3. *kottapélda*: In virtute Domini (III. Noct. 2. ant; 7,6,7,6) = In tantis virtutibus (Laudes 5. ant; 7,6,7,6).

4. *kottapélda*: Hic salutis semita (Laudes 2. ant; 7,6,7,6) = Que nexu conjugii (I. Vesperás 2. antifona; 7,7,7,7).

<sup>6</sup> A verses officiumokba bevont régebbi prózai vagy rímes prózai tételek esetében kissé más a helyzet. Mivel itt eleve több szerkezeti lehetőség közt választhat a szerző, a dallamilag nem pontos, de szerkezetiileg jellemző helyek egyezése lehet közvetlen minta követésének jele, mint egy ilyent éppen a Szent István zsolozsma ősi rétegéhez tartozó egyik antifonánál kimutatni próbáltuk, lásd Dobszay L.: Középkori zenetörténetünk székesfehérvári vonatkozásai. In: Székesfehérvár évszázadai 2. Székesfehérvár, 1972: 224–5.

<sup>7</sup> Megerősítik természetesen az esetleges dallami hasonlóságokat, ha biztos szövegi, liturgiai, történeti megfelelések is összekapcsolják a két officiumot.

<sup>8</sup> Olykor nem könnyű az átvétel irányában dönteni. Például Mezey L., Falvy Z., s magunk is magyar szerzeménynek tekintettük, s így elemeztük az Ave beate rex Stephane antifonát; Falvy a 8. tónusú völgymotívumoknak – a rímes officiumokban közhelyes – fordulatainál egyenesen regősdallamok hasonlóságára hivatkozik (A gráci antifonárium. ZTT IV: 47–8.). Újabban megtaláltuk ezt az antifonát az Esztergomban őrzött huszita antifonáléban Szt. Vencelre alkalmazva. Noha valószínű, hogy itt magyarból történt az átvétel, ennek bizonyítása nélkül nem vonhatunk le következtetéseket az antifona magyar származásából.

<sup>9</sup> Az egész Európában népszerű (lásd C. Blume: Liturgische Reimoffizien des Mittelalters 5. Analecta Hymnica Medii Aevi XXV. forrásfelsorolását) Erzsébet-officium magyarországi dallamforrásai: Kn 3, Esztergomi Antifonále II., MR 8, Szepesi Antifonále, Ferences Antifonále Egy. Kvt. C. 1. 121; részleteit lásd Leleszi Vesperále, MR 10 Thuz Osvát-Antifonále. A kottamellékletben mindkét officiumot a Kn 3 Pozsonyi Antifonáléból közöljük.

5. *kottapélda*: Joseph fugit dominam (Laudes 3. ant; 7,6,7,6) = Omnium refugio (II.Noct. 2.ant; 7,6,7,6).

6. *kottapélda*: Quasi David dejicit (Laudes 4.ant; 7,6,7,6) = Domo rebus dum ab-latis (Laudes 4.ant; 8,7,8,7).

7. *kottapélda*: Dulcis Dei spiritus (Laudes, Benedictus-antifona; 7–7,7–7,7–7, 7–7,7–7) = Gaude celum terra plaude (I.Vesp. Magnificat-antifona; 8–8–7,8–8–7, 8–7,8–7!).

8. *kottapélda*: Ex regali prosapia (I.Noct. 1.responzorium; 8,7,8,7,8,7 + 7,7,7,7) = De paupertatis palea (I.Noct. 1.responzorium; 8,8,10,10,6 + 7,7,6).

A pontos megfelelések felbátorítanak arra, hogy a következő, részleges összefüggéseket se tartjuk véletlennek.<sup>10</sup>

9. *kottapélda*: Confessorem Emericum (Invitorium; 8,7,8,7) = Regi Deo jubilantes (Invitorium; 7,7,7,7); az 1–2. sorban közvetlen, a 3–4. sorban homályosabb megfelelés.

10. *kottapélda*: Vanitatem respuens (II.Noct. 1.ant; 7,6,7,6) = Ab intus regis filie (II.Noct. 1.ant; 8,7,7,6); teljes egyezés az első sorban.

Az összevetésekből a következő megfigyeléseket tehetjük:

1. A „minta” követése a felsorolt tételekben kétségtelen. A részletekig menő egyezések mellett mutatkozó eltéréseket többnyire a szótagszám-különbség okozhatta. Láttuk ugyanis, hogy a két officium 10 megfelelő tétele közül csupán háromnál egyezik a szótagszám-képlet, olykor jelentős, a strofa szerkezetét is érintő különbségek mutatkoznak (pl. 7. tétel). A dallam alkalmazása ügyesen áthidalta a szakadékot, s az adaptáció gördülékenyen futó, jólhangzó dallamokat, olykor szinte az eredetinel is formásabb alakzatokat eredményezett. Az eljárás arra mutat, hogy előbb a szöveg készülhetett el, dallamminta nélkül; annál inkább, mert az Imre-officium képlettrendje az Erzsébet-officiumnál egységesebb. (Az antifonák többsége 7+6-os, csupán az 1–2. hosszú antifona és az Invitorium izoszillabikus 7-es, a responzoriumok részben 8+7-ese, részben 7+6-osok.)

Látjuk, hogy a szerző nem egyszerűen behelyettesítette Imre nevét egy kész minta-officiumba, s így nem is áll, hogy az *Emericus*-nak *Emricus* alakja olyan minta-officiumot követel, melyben háromszótagú név áll.<sup>11</sup> Egyszerűbb magyarázat, hogy Imre nevének gyakori, ha ugyan nem gyakoribb alakja az Árpádkorban az *Emricus* volt (az MR 126 jelzetű, XI. századi Sacramentariumban s a Pray-kódexben Henricus; a mássalhangzótorlóadásos forma a magyar névváltozat valamennyi régi alakjában<sup>12</sup>); s éppen a később szokásba jött *Emericus* alak utólagos és verset rontó változtatás az Esztergomi Antifonáléban, a nyomtatott Breviarium Strigonienseben, s más későközépkori forrásban, míg viszont Pozsony itt is kövületszerűbben tartja a régibb alakot.

De arra is figyelmeztet ez az adaptáció, hogy a versforma nem döntő a „minta” megállapításánál: sem az egyezés nem bizonyít pro, sem a különbség contra.

<sup>10</sup> Az egyezések ismeretében valószínűsíthető, hogy az Imre officium kezdetében (Letare Pannonia, mater et nutricia) a dallamban egyébként különböző officiumkezdő Erzsébet-antifona (Letare Germania) visszhangzik.

<sup>11</sup> Falvy Z.: Drei Reimoffizien... 41. old.

<sup>12</sup> Szamota–Zolnai: Magyar Oklevél-Szótár. Budapest, 1902–1906: 408–9. hasáb.

2. Az Erzsébet-officiumot követő tételek nem alkotnak elkülöníthető réteget az Imre-zsolozsma 28 tétele között. A Matutinum 1, 4, 7, 8., a Laudes 2, 3, 4. antifonája, a 9 rezponzóriumból egy, az 5 nagyobb antifonából 2 követi az Erzsébet-mintát; közülük 5 foglal el azonos helyet a két nagy liturgikus ciklusban. Nem gondolhatunk arra, hogy csupán sorrendcsere miatt sodródtak szét e tételek az officiumban: egyrészt a tételek sorrendjét forrásaink lényegében változat nélkül hozzák — másrészt a Matutinum 7 Nocturnusában szereplő antifonák szövegileg a hozzájuk tartozó zsolttárra, ezen keresztül tehát rögzített liturgikus helyre utalnak. De nem járulhattak hozzá a tételek utólagosan sem az officiumhoz, mert a zsolttár-szövegeket Imre életére vonatkozó 9 Matutinum-antifona megbonthatatlan egységet alkot.

Ebből az következik, hogy az Erzsébet-officiumot követő tételek az egész officiummal azonos korból valók. Mivel elhelyezkedésük a ciklusban ötletszerű, megjelenésükre nem találunk más magyarázatot, mint hogy az officium zenei kidolgozása gyors munka volt, s egyes szövegekhez nem saját, hanem kész dallamot alkalmazott a magyar musicus. Persze segítene tisztábban látni, ha a többi tétel önállóságát vagy ellenkezőleg, más mintáját kimutathatnánk. A teljes magyarországi antifona-anyagot magába foglaló tipológia-rend az Erzsébet-mintájú tételeken kívül még egy tétel mintáját tudta kimutatni: Szent Imre Laud.1.: In hac die leticie = Szt. Domonkos officium Laud.1.: Adest dies leticie.

3. Szent Imre verses históriáját a Falvy Zoltán által felhasznált két karkönyv<sup>13</sup> és

<sup>13</sup> Minthogy az Imre-officium legkönnyebben e közreadásban hozzáférhető, néhány olvasási vagy nyomtatási hibát itt helyesbítünk, nem említve a kódextől eltérő neuma-csoportosításokat és néhány vitatható helyet. A Falvynál „L” jelzéssel idézett kódex a forrásfelsorolásból (51–52. old.) hiányzik; nyilván az ún. Leleszi, valószínűleg pálos eredetű Vesperaléről van szó (Radó P.: Libri Liturgici manuscripti... Budapest, 1973: 184. sz.), mely azonban nem csak a kiadott egy tételt tartalmazza, hanem a 33., és 58. számút is, mint alább az „E” forrástól való eltérésekkel együtt jelezzük. Utalunk az MR 10 jelzésű „Thuz Osvát Antifonále” (D. Kniewald: Illuminacija i notacija zagrebackih liturgijskih rukopisa. In: Rad Hrvatske Akademije Znanosti i Umjetnosti. Zagreb, 1944: 39. sz.) adataira is: noha csak intonációkat tartalmaz hét tételhez, mint a zágrábi dallamhagyomány tanúja, nem elhanyagolható. A Szent Imre-officium legkorábbi hangjegyes emléke egy XIV. század végétől való töredék (MTA Kézirattár T 21), néhány tétellel, melyet a maga helyén szintén feljegyzünk:

31. sz. *Letare Pannonia*. „E” forrás szövegében *mater et nutricia* helyett *mater et victoria* (!) olvasható. Az „E”, „Po” és „L” forrásokban egyaránt az első szó elosztása így: *Letare éfédfé dé é*. A „Po” forrásban: *pannonia dé é é* helyett *d é é*; *leticia dé é é h. d dé é*; *gaudia dé h. d*; *de coeli d fgé éfgé h. dfgá áágf é*; *sollemnia éfgfgágfé déc dé é h. éfgfgágfédc dé é é*; zsolttár-differenciánál az 5. hang kettőzve. „L” forrásban az „E”-vel egyezően *mater et victoria* (!); *gaudens* szó a hozzá tartozó hangjegyekkel együtt hiányzik; *deo: ac*; *bone gágác*; kettőzött hanggal indul a hangcsoport a következő szótágokban: *vota, da de coeli, prolis, Emerici*. MR 10 forrásban csak incipit: *Letare Pannonia éfédfé gfé dé fédfgá ágfé dé é*.

32. sz. *Ascendentem miserae*. „E” forrás szövegében *ascendentem h. ascendente; miserae bcbá gcd cc h. bcbágcd c c; confutator h. confutatur; libere ácd cb cdcd h. ácd cbcddc dc; liber omni dc c cb ágácdc h. c cb ágácd c; sic emericus*: az utolsó szótag csak az utolsó *clivisre; clara dei h. clara die; cesarea h. cesaree; filio* hangelosztása inkább *c fédc c*. „Po”: *ascendentem ágáfgácd h. ascendente ágáfgácd; confutator h. confutatur; miserae bcbá h. ábág; exsilio cábgc ddcbg bágf fábc h. cbágc ddcbbábg fá c; libere*, mint a javított „E”-ben; *liber omni dc c cb ácd c h. c cb ácd c; sic Emmericus c cd fddéfédc cddc h. sic Emricus* (általában: végig egy m-el) *c cd fddéfédc dc; sanctorum ccbágcd h. ccbágc; consortio*-ban a közölt változat nem az utolsó, ha-



számos breviárium tartalmazza, csupán az erdélyi kéziratok breviáriumban<sup>14</sup> találunk egy különleges, eddig nem kutatott, dallammal nem ismert Imre-zsolozsmát. A források lényegében egységes szöveg- és dallamhagyományt tükröznek, csupán a zágrábi forrásokban olvasunk kisebb dallamvariánsokat, s egy konzekvens szöveg-eltérést.<sup>15</sup>

Letare Pannonia  
mater et nutricia  
cole cum leticia  
tue prolis gaudia

Zágráb:  
gaude et Sclavonia  
de tui ducis gloria

többi források:  
gaudens Alba Regia  
de Emerici gloria

deo vota dulcia  
solve laude varia  
Jesu bone premia  
da de celi curia  
populo presencia  
colenti solemnia.

### 13 folytatása

nem a két utolsó hangcsoport helyett áll, tehát gáf után rögtön gábá; *clara dei* h. *clara die*; *cesarea* f á c cág h. *cesarie* f á c á cág; *presuli* cd h. ácd; (a sorban tehát a nyomtatott gf nem szerepell!); *monstratur* h. *monstratur*; *Eusebio* ccbá g f d f fgáf h. ccgá g f dfgáf; *filio* cféd cd c h. cfédcd c c; *spiritui sancto* ccbá g f d f fgáf h. ccbá g f dfgáf; mindkét verzus után jelölve a repetenda is: Sic. A tétel szerepel „L” forrásban is, eltérések „E”-hez képest: *ascendentem*; *miseriae* a javított „E” szerint; *exsilio* ccbá g c dcbá b á g f á bc; *sursum* kettőzött hanggal indul; további kettőzött hangok *angelorum*, *legio*, sic, hec, *miranda*, *visio*, *cesaree*, *monstratur*, *Eusebio*, *filio* szótagok kezdőhangjánál; szövegváltozat: *contradicens demonis*; *confutatur* cb; *libere* ácd cácd dc; *liber omni* javított „E” szerint; *Emericus* javított „E” szerint; *sanctorum* ccá g cd; *consortio* melizmája rövidítve: géféfédcdéfé-ácdá g á g á b á; *miranda* c; *cesaree* ccá g; *monstratur* c d d dcbá b á g f; *Eusebio* szótagelosztása kétséges, talán „E”-vel egyezően; *filio* ffédcd c c; *spiritui sancto* cbá g f dfgáf. MR 10-ben a főrész kezdete és a két verzus szerepel; eltérései „E”-től: *ascendentem* g; *ab exsilio* tól hiányzik; verzus: *celitus* cá hcd; *cesaree* c chág; *monstratur* h g f; *et filio* c á hcd c c; *et spiritui* cd fédcd c c á g cd c *sancto* dfgáf ff; a forrásban nincs előjegyzés, első frázisát h-val 8. tónusban is énekelni lehet, valószínűbb azonban a többi forrásnak megfelelő b-s olvasás.

33. sz. *Ave flos*. „E”: *vale* féd gácc h. fédgác c; *flebilium* á g h. á g; „Po”: *vale* mint javított „E”-ben, de kettőzött indítás; *flebilium* ghd dch á g g h. ghd dc h á g; *pericula* fgá g fédgá hchágfgá g f é dé é h. fgá g fédgá hchágfgá g f é dé é. Az antifona megtalálható „L” forrásban is; eltérései „E”-hez képest: *ave flos* ffédgác c; *sacra stirps* gá h c á g f g á g f é; *speculum* éfdgác; *regula* kettőzött hng-hanggal indul; *spes* kettőzött hang; *sídis* gác; *lucerna* g á c á g; *fideliium* kettőzött kezdőhang; *vale* ffédgác c; *cellula* kettőzött kezdőhang; *flebilium* ddch á g g; *prece* á g; *fer* a hangcsoport végén á h c h. á c; *Emerice* kettőzött hanggal indul; *repelle* g á c g; *pericula* fgá g f é dé é. MR 10-ben: *Ave flos nobilium* (csak incipit) fédgá h c hcd ch á h á g g.

34. sz. *Confessoris Emerici*. „E” forrásban *natalicia* szóra 6 hang, az utolsó talán kitörölve: á g f d c d, olvasható tehát esetleg a „Po” befejezése szerint. „Po”: *ecclesia* dgfgá g h. dgfgá g. Kezdeté megvan MR 10-ben is: *confessoris Emerici* d d défd d d d éfg gféd.

35. sz. *Legem dei jugiter*. „E” forrásban a szöveg hibásan *nocte dieque*, csak így kapunk szöveget d hanghoz. A psalmus: *Beatus vir* (a betű már a következő antifona rövidítése).

36. sz. *Disciplinam Domini*. „E” szövege: *Disciplinam deo*, s így a défd c csoport egy szótagra

Legkorábbi forrása a Zágrábban őrzött, 1290-es breviárium.<sup>16</sup> Az officium keletkezését nézve ez a terminus ante quem, de nyilván egy-két évtizeddel visszaszámíthatjuk megalkotását. A keletkezéshez terminus post quem-et éppen az Erzsébet-mintájú tételek kínálnak. Magyarországi Szent Erzsébet tisztelete hazánkban azonnal a szenttéavatás (1235) után elterjedt, új verses officiumának is röviddel ezután ismertté kellett válnia. Valószínű, hogy az Imre-officium szerzőjére nem az írásos alak, a frissen érke-

### 13 folytatása

kerül; utána hibásan: *pure*; *mentem* h. *mente*, ugyanígy „Po”-ban. Ennek zsolttárdifferenciájánál a három f nincs kötve.

37. sz. *Corpus negat*. „Po” forrásban a zsolttárdifferencia *ccc ácg h. c c c á c á g*. A sorok közé beírt „Amavit est” (helyesen: *amavit eum*) nem tartozik az antifonához: a következő verzikusulus jelzése.

38. sz. *Ex regali prosapia*. „Po”-ban mindenütt *Emricus*; végén: *stepare (!) Et in patris* (a visszaterésre utalva).

39. sz. *Rubum flamma*. „E”-ben *flamma comprehendit* szövegelosztása helyesen: *dfédcf éd cd-fgféd-fgág fé-fgféd c d*; *comprehensum d dfgáfé h. dfgáfé*; *non urit df d*. „Po”-ban *flamma* szótagelosztása javított „E” szerint; *comprehendit (!) cdfgféd fgág féfgfédcd d*; ugyanígy: *comprehensum*; *mira áágf éfd* (egy hangcsoport kimarad!); *ardor cdéfgféd éfd h. cdéfgf éfd*; *defendit deus dcác h. dcác d*; *non urit dcác h. dcác d*; végén utalás a repetendára: *sic dcd*.

40. sz. *In Aegypto*. „Po”: *lilium g hágác c h. gáchhág ác c*; *in se hcdchág ác h. hcdchágác c*; *car-nalis áhchá gá*; *edomat hcd chá á h. c hcdchá á*; *virgo cdch áhchág h. cdcháhch ág*; az első ver-zus utáni repetendában az *in se* hangjainak elosztása *hcdchág (ác)*.

41. sz. *Vanitatem respuens*. „E”: *respuens f* nincs kettőzve. „Po”: *respuens fé d h. fé é*.

42. sz. *Quia pie*. „Po”: *voluntatis*, tehát a *scandicus* után szótagváltás.

43. sz. *O quam admirabile*. „Po” forrásban b előjegyzés; zsolttárdifferencia kezdete *c c h. á á*.

44. sz. *In quadam basilica*. „E”: *in quadam dfd fgág féé h. ddfdgág fé é*; *quod vel h. quid vel*; *oferat cum coelitus h. offerat e celitus dg ágác á á*; *hanc da h. hac (!) da*; *scripto cepit h. sperata cepit*; *spem h. spe*. „Po”: *In quadam* mint a javított „E”-ben; *fusus lacrimis gáchhág ág féfg h. gáchhágág fé fg*; *quodam h. quondam*; *fferat celitus dgágác á á*; *res grata égá h. égág*; *hanc da f dcd f h. hanc da f dcd f*; *mihi dc d fcd h. dcd f c d*; *scripto h. sperata*; *spem h. spe*.

45. sz. *Puer igne*. „E”: *respuit h. descipit*; *contempuit c dcb ábc bbá h. contempnit c dcbábc bá*; „Po”: *celici* helyesen *cdéd cd dc*; *spernit h. sprevit*; *respuit h. despicit*; *honoris cdéf h. cdé*; *contempuit c ddc ábc bá h. c ddc ábc bá*; *milítat cbácg ágf h. cb ácg-áfg*; *voçatur á gácdcbágáb á h. ágácdcbá gáb á*; végén repetenda jelölve: *mente fácd c*.

46. sz. *Supremi regis*. „E”: *supremi h. sumpmi (=summi) fgfdéf f*; *amatum* utolsó szótagja vsz. csak az utolsó hangra; *levem h. letum (!)*; *properatum ggf h. gf*; repetenda jelölve: *ne fábc*. „Po”: *supremi* helyett a javított „E” szerint; *ostendens cdfg fféd c h. cd dfféd c*; *maculatum gágá h. gágáb*; *regne h. regno*; első verzus után a repetenda jelölve: *ne fallat fácd ccbá áágf*.

47. sz. *Vitae vitat*. „E”: *vicit h. vincit*. „Po”: *per virginitatem gág á h. gágá cbcd*; zsolttár-utalás mindkét forrásnál *Domine quesumus h. Domine quis habitabit*-ként oldandó fel.

48. sz. *In virtute Domini*. Zsolttárdifferenciánál a szöveg feloldása mindkét kódexben: *Domine in virtute*.

50. sz. *Virum ligat*. „E”: *hoc pro signo h. huic pro signo dáféd cdb*; *sit h. fit*. „Po”: *sententia* elosztása: *fg g gácáh ág*; *pergens ffédcdéf dc h. ffédcdéf éd*; *poenitenti gcbdfé fg h. gcb dféfg*; *hoc* helyett *huic*, a hangelosztás „E” szerint; *ferri gcb cdd h. gcbcd d*; *sit h. fit*; „poenitentia” szónál vsz. „E” elosztása „Po”-hoz hasonlóan *bcdd ábc b á*.

51. sz. *Currit aeger*. „Po”: *éfédc d... h. dfédcd...; ora h. orat (!)*; *imber h. umbre (=Breviarium Strigoniense)*; *pondus ácdédcd h. ácdédcd*; *mente ác dcháhá h. ácdchá hcá*; *crimínis* helyesen *ágáfg-édcdéf-ggféd éfd d*; *sperati dcác cdf d h. spectanti (!) dcác d f d*; *solamen* az „E”-től való eltérés jelzése nem világos, helyesen: *dféd-fgág-chág-cdchá-cá-áágf-ggféd*; *poenarum gf ábá á h. gfgá ábá á*; végén repetenda jelezve: *fert in dá ách*.

zett dallam kottája volt hatással, hanem már több éven át, minden november 19-én (tehát az Imre-ünnep után éppen két héttel) megült ünnepnap énekei csengtek fülében. Ezért az Imre-officium keletkezését a tatárjárás utáni évekre-évtizedekre (1240 és 1280 közé) tehetjük. Nem lehetetlen, hogy egyidős a Szent István verses zsolozsmával, sőt hogy ugyanannak a „megrendelésnek” köszönheti létrejöttét: ugyanazon felsőbb akaratnak, a tatártól, belháborúktól, kunoktól gyötört ország szellemi újjáépítését és összetartását célzó szellemi erőfeszítésnek gyümölcse mindkettő.<sup>17</sup>

### 13 folytatása

52. sz. *In hoc die*. Mindkét forrásban *hoc* h. *hac*. „Po” *ecclesia* f gf gá á h. f gfgá á á; *patria* helyett mindkét forrásban *patrie*; zsolttár-differencia kötése „Po”-ban: á á g f gá g. MR 10-ben incipit: *in hac die leticie* dác á gág féd éf d cd d.

53. sz. *Fit salutis*. Mindkét forrásban *fit* h. *hic*; *via* h. *vite* és *tuba* h. *turbe*. „E”: *via morum* h. *vita tuorum* (!); „Po”: *morum* h. *tutorum*. MR 10 incipit: *Hic salutis semita* dcác d féd éd cd d d.

54. sz. *Joseph fugit dominam*. MTA T 21-ben „dominam” szótól kezdve, eltérései „E”-től: *dominam* cdc; kettőzött hanggal indul: *crimen*, *causa*. MR 10 incipit: á g f á c cd c c.

55. sz. *Quasi David dejicit*. MTA T 21 eltérései „E”-től: *phillisteum* gg fééd c; kettőzött hanggal: *dum*, *perficit*. MR 10 incipit: g gch cd déd ch cd d.

56. sz. *Res est mira penitus*. MTA T 21 eltérései „E”-től: kettőzött hangok *res*, *quod*. MR 10 incipit: gféf d fg gág fé fg g.

57. sz. *Dulcis Dei spiritus*. MTA T 21-ben néhány hangos töredéke olvasható.


58. sz. *O norma justitiae*. „E”: *regno claritatis* fgá bág gf á h. f gá bág gf; in loco *miseriae* b c b c d c c h. á b c b dc c; *nobis collocatis* fédc c b c h. féd c c bc; *affer* h. *defer*; *et ingratiss* fgá cbágá bág gf h. f gá cbágá bág gf. „Po”: *O norma* a hangok elosztása fábc-bcdc-ccbá; *claritatis* fgá bág gf á h. f gá bág gf; in loco *miseriae* b c b c d c c h. á b c b c dc c; *gratiae* bá ág gf h. bág gf; *et ingratiss* fgá cbágá bág gf h. f gá ccbágá bág gf. Az antifona megvan „L” forrásban is, eltérései a javított „E”-től: kettőzött hanggal indul: *justitiae*, *gemma*, *castrum*, *collocatis*; *O norma* fá bcd cbágf; *decor innocentiae* c bc á gf gá gf; *virginitatis* éd c; *castimoniae* b á f á b (!); *gloriae* bá gf f; *regno claritatis* fé d f gá bbágá gf; in loco *miseriae* mint javított „E”; *nobis* fféd b; *defer*; *gratiae* bá gf f; *et ingratiss* f gá ccbágá bág gf. MR 10 incipit: *O norma justitiae* ábcba-cdcbá g f ábc ágf gáf f.

<sup>14</sup> Güssing-Németújvár 1/34. lásd Radó P.: Index codicum manu scriptorum liturgicorum Regni Hungariae. Budapest, 1941: 189. sz. Zalán M.: Egy kiadatlan középkori verses officium Sz. Imréről. Pannonhalmi Szemle 1927: 1–8.

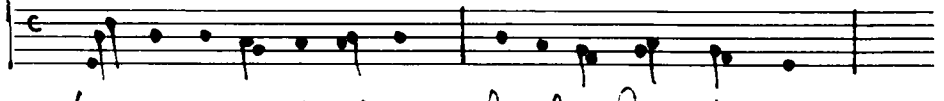
<sup>15</sup> Vö. Dankó im. 236. old. 3. jegyzet; ugyanígy pl. a zágrábi MR 65 breviáriumban.

<sup>16</sup> D. Kniewald (A zágrábi érseki kt MR 126 jelzésű sacramentariumának magyar rétege a MR 67 sz. zágrábi Breviárium megvilágításában. Pannonhalmi Szemle 1938; 36–54. old.) zágrábi breviáriumnak tekinti (vö. Kniewald idézett katalógusában 48. old.), de Mezey (im.) nyilván a Szent István verses zsolozsmára való tekintettel esztergomi eredetűnek tartja.


<sup>17</sup> Mezey L. Esztergom érsekében, személyszerint Lodomérban látja az István-officium ideátorát, s az esztergomi ágostonos remeték közt keresi az elkészítőt. A két officiumban hangsúlyozott Alba Regia dícséretre való tekintettel (s mert mindkét szentnek temetkezési-kuitikus helye), esetleg Fehérvár közreműködésére is gondolhatunk. Kéziratunk lezárása után jelent meg Mezey L. „Deákság és Európa – Irodalmi műveltségünk alapvetésének vázlata” (Budapest, 1979.) c. könyve a magyarországi verses zsolozsmák újabb irodalmi elemzésével (208–213. o.). A dátumot és helyet illető következtetéseink egybevágóan tanulmány megállapításai.



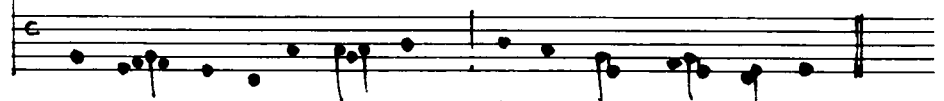
① Ex o-re in-fan-ci-um laudem deo per-fi-cit



legem dei jugiter beatus Em-ri-cus




in-fan-tes egen-ci-um dum quasi nutrix re-fi-cit.



nocte die meditans deo fit amicus.



② Hec ad Deum sici-ens et currens in si-ti



O quem admirabile, quod passibus tectis



carnis desi-de-riis di-di-cit reniti.



pertransiit juvenis viam juven-tutis.

③ In tantis virtuti-bus famu-le fide-lis

In virtu-te domini Qui-cus leta-tur,

laudat omnis spiritus do-mi-num de celis.

quia virgo virgi-num (!) Christo soci-a-tur.

④ Que nexu conju-gii data viro soci-a

hic salu-tis semita vite ju-ni-o-sum

suave jugum domini tulit ab in-fancia.

vi-a tutorum inclita turbe seni-o-rum.



⑤ Omnium re-fugio for-ti-ter adheret



Joseph fugit dominam crimen detestatus,



dum viri sola-cio vir-du-a careret.



iste suam feminam causa celi-ba-tus.



⑥ Domo rebus dum ablatiis vendicat hospicium




Quasi David dejicit Junda philistinum,




in camino pauperta-tis benedicit dominum.




dum de carne perficit Emericus trophicum.




④ Gaude ce-lum, terra plaude, dies adest digna laude,




Dulcis Dei Spi-ri-tus cujus magistra-tu



plena dies glo-ri-a, qua Elizabeth an-tiquum




dux Emi-lus pre-dictus vite celi-ba-tu



castitatis ini-micum e-cessit victo-ri-a,



conservatus pe-ni-tus exstat a re-a-tu,



pia mater et matrona huius sacris preci-bus



nos esse medul-li-tus ejus pro pre-ca-tu,

interventrix et patrona sis pro nobis o — mibus.

ceteraque di-vi-nitas duces(!) in-co-la-tu.

(8) De paupertatis pale-a dum quasi granum germinat,

Ex regali prosa-pia dux lu-ricus ori-tur,

Elizabethi insi-gnis her-c-les ab area

de radi-ce pia pius sur-culus progre-di-tur,


fi-dei determinat me-ri-tis et si-gnis.

et in patris proles via re-cto calle gradi-tur.

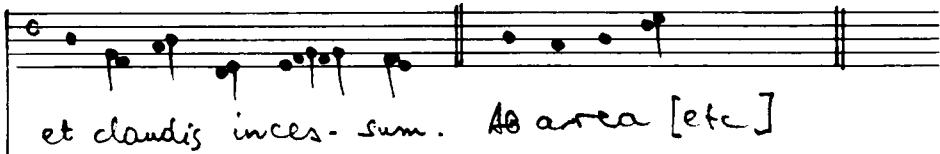




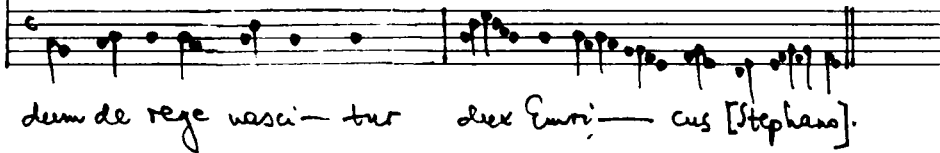
Aures suddis reserat, Cecis visum reparat, [b]



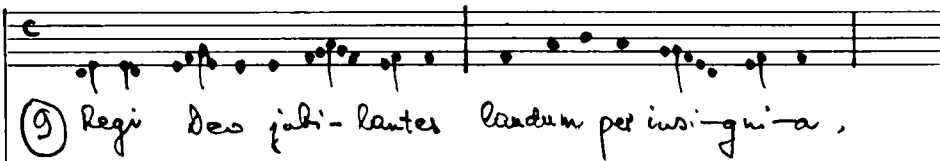
Sidus sole gigni-tur et or-dat ex libano [b]



et claudis inces-sum. Ab area [etc]



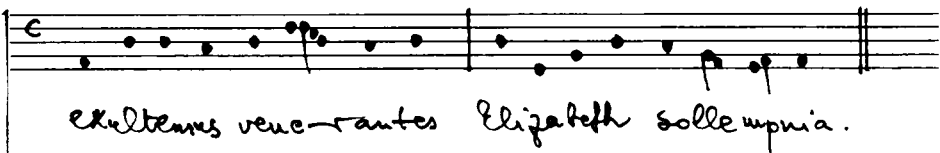
dum de rege nasci-tur dex Emri-cus [Stephano].




⑨ Regi des jabi-lantes laudem per insi-gni-a,



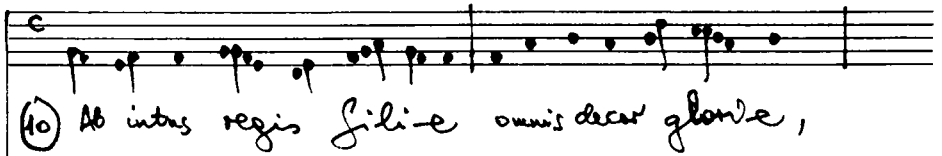
Confes-soris luri-ci lela naba-li-cia



exultemus venci-antes Elizabeth sollempnia.



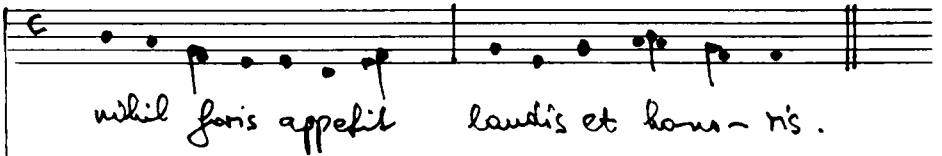
per or-beum viti-fi-ci ce-lebret ec-clesia.



(Ho) Ab intris regis fili-e omnis decus glorie,



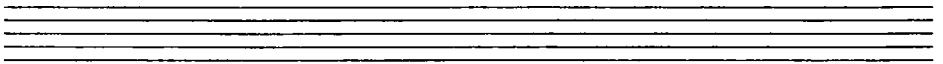
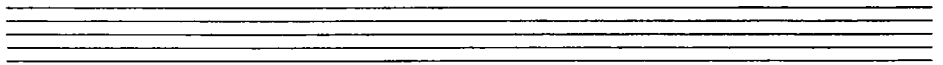
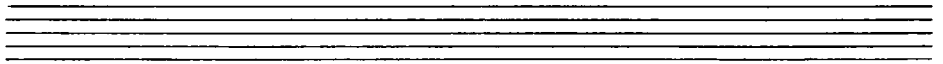
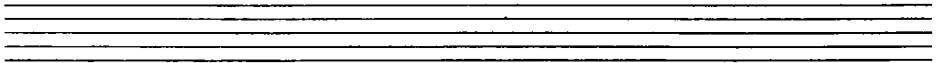
Vanitatem respiciens heret veritati,



nihil foris appetit laudis et honoris.



falli dices (!) homines datos vanitati.



Ferenczi Ilona:

## KRISZTUS FELTÁMADA

Magyarországi egy- és többszólamú adatok a 16–17. századból

A *Krisztus feltámadá* évszázadokon át egyik legismertebb és legelterjedtebb népénekünk volt. [1. kottapél] Keletkezésére nézve többféle véleményt ismerünk. Sokáig úgy tartották, és a legtöbb kutató ma is azt a dallami hasonlóságból eredő kézenfekvő nézetet vallja, hogy a Krisztus feltámadá a *Victime paschali* húsvéti sequentia utolsó verséből (Scimus Christum surrexisse kezdettel) alakult át négy-öt, a későbbiekben többszórossá bővült népénekké. A dallam és a sequentiarészlet szerkezeti azonossága, a dallamhangok hasonlósága, a kadenciák egyezése egyaránt alátámasztja ezt a feltételezést. Más vélemény szerint a népének népzenei fogantatású, esetleg kétsoros megismételt kiáltásból ered, keletkezését tekintve tehát megelőzi a sequentiát.<sup>1</sup> Önálló létrejöttét az újabb kutatások is megerősítik. Gschwend szerint a dallam legkésőbb a 11. századból, egy salzburgi *Visitatio sepulchri* szertartásból származik, és csak ezt követően került a *Victime paschali* sequentia szomszédságába.<sup>2</sup> Ez a felfogás tehát a dallamnak a sequentiától független kialakulását hangsúlyozza, ugyanakkor azonban annak lehetőségét sem zárja ki, hogy a dallam későbbi formálódását a sequentia is befolyásolhatta.

A dallam legrégebb, neumas lejegyzése 12. századi forrásban található (a nép a sequentia Surrexit enim szövegrésze után énekelte) német nyelven, melyhez a következő századokból többszáz adat sorakozik.<sup>3</sup> Dallamilag, szövegileg egyaránt variálódik, s a 14. század óta latin cantióként is terjed (Christus surrexit mala nostra textit). Egyre több nemzet ismeri saját nyelvén is; a vegyes lakosságú Csehországban hatféle szöveggel éneklék a 15. században (Christ ist erstanden, Buöh všemohúci, Chrystus z martvych wstař jest, Deus omnipotens, Christus surrexit mala nostra textit, Resurrexit Christus).<sup>4</sup>

<sup>1</sup>Összefoglalóan ld. Lipphardt, W.: Christ ist erstanden. Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 5, 1960. 96–114. o.

<sup>2</sup>Gschwend, K.: Die Depositio und Elevatio Crucis im Raum der alten Diözese Brixen. Ein Beitrag zur Geschichte der Grablegung am Karfreitag und der Auferstehungsfeier am Ostermorgen. Sarnen 1965. (Néhánymondatos összefoglalása: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 12, 1967. 247.o.) – A szerző a népéneket a *Surrexit Pastor bonus* responzoriumból vezeti le.

<sup>3</sup>Lipphardt, W.: i.m.

<sup>4</sup>Mužik, F.: Christ ist erstanden – Buöh všemohúci. Miscellanea Musicologica 1970. 7–45. o.

Legelső magyarországi előfordulásáról a pár évvel ezelőtt feltárt felvidéki töredék tudósít,<sup>5</sup> melyben csak a szöveget találjuk meg négy nyelven, köztük magyarul is. A *Victime paschali* sequentiához tartozására, együttes használatára néhány szertartáskönyv, ordinárius utal. Húsvétkor, húsvét hetében és a rákövetkező időszakban egészen Ascensio ünnepéig a népéneket a sequentiához kapcsoltnak vagy beleszöve énekelték; pl. Esztergomi Ordinárius<sup>6</sup> f55: In die resurrectionis domini

In missa... Prosa per totam octavam *Victime paschali* et post prosam per chorum semper canitur *Christus surrexit* in hac nota.<sup>7</sup>

A reformáció liturgiája részben folytatta a középkori hagyományt, és – különösen kezdetben – a szertartásokon, leginkább a főistentiszteleteken helyet kapott az anyanyelvű sequentia és népének is.<sup>8</sup> Az 1531-es Böhmische Brüder *Singen wir fröhlich allesamt* kezdettel közli a sequentiát és a végéhez kapcsolódó népéneket (E, VIIIv). A húsvéti ének dallammal vagy csak szöveggel számos nyomtatott és kéziratos énekeskönyvben szerepel.<sup>9</sup>

<sup>5</sup> Rajeczky B.: Többszólamú zenénk emlékei a XV. század első feléből. Népzene és zenetörténet I. Budapest 1972. 64–65. o. (in: Rajeczky Benjamin írásai. Budapest 1977. 152–154. o.)

<sup>6</sup> Velence 1520.

<sup>7</sup> Az egri és az esztergomi ordináriusokban a további hivatkozásokat találjuk:

*Egri Ordinarius* Krakkó 1509, újabb kiadása Eger 1905. 74–75. o.

Feria secunda (hebd. Pasche)

...Item in missa missans est dominus prepositus cum quattuor astantibus et dicantur omnia ut in libro habentur Prosa *Victime paschali laudes*. ...Item feria tertia et alys diebus sequentibus... Item in missa quotidie totum officium proprium. Et in prosa dicitur *Xristus surrexit*.

78. o. Dominicis diebus usque ascensionem domini... Prosa *Victime paschali*. Et semper dominicis diebus usque ascensionem domini. et etiam de festivitibus in *predicta prosa dicitur Xristus surrexit*.

*Esztergomi Ordinarius* f56v Sabbato ante quasimodo

In missa...prosa *Victime paschali*. *Christus surrexit* post prosam per hebdomadam semper canitur. – A dallam kottázására két helyen (f55, f56v) kottavonalakat is nyomtattak, ezek azonban az általunk ismert példányban üresen maradtak.

f57v: Nota omnibus diebus dominicis post festum pasche usque ascensionem domini agitur sicut in die resurrectionis domini...

f58...Prosa *Victime Paschali Xps surrexit*.

A szentek ünnepénél ugyancsak gyakori a *Victime paschali* sequentia a *Christus surrexit* énekek. Sőt az is előfordul, hogy saját sequentiához kapcsolódik a húsvéti népének, ami a *Victime paschali*-tól való függetlenségét is megerősíti, de egyúttal a már kialakult gyakorlatot, a sequentiához fűződést is bizonyítja. ld. p87: in Missa...Prosa *Verbum dei deo natum* cum *Christus surrexit*. Érdekessége, hogy a Krisztus feltámad hangnemét figyelmen kívül hagyva nem protus, hanem tetrardus sequentiához csatlakozik a népének.

<sup>8</sup> A reformáció egyháza 27 sequentiát tartott meg, köztük a *Victime paschali laudes*-t is. Összefoglalóan ld.: Reindell, W.: Das De tempore Lied des ersten Halbjahrhunderts der reformatorischen Kirche. Würzburg 1942. 66–90. o.

<sup>9</sup> Zahn, J.: Die Melodien der deutschenevangelischen Kirchenlieder. Gütersloh 1888–1893. V. kötet 8584, 8585. sz.

Bäumker, W.: Das katholische deutsche Kirchenlied I. Freiburg/Br. 1886. 242. sz.

Magyarnyelvű *Krisztus feltámadá* énekszöveg több 16–17. századi protestáns graduálban és énekeskönyvben maradt fenn,<sup>10</sup> s eddigi első kottás előfordulását az 1651-es Cantus Catholiciból ismertük.<sup>11</sup> A 16. századi graduálokban szerepel ugyan a húsvéti sequentia, de nem találunk példát arra, hogy a sequentia után vagy közben a *Krisztus feltámadá* dallamot énekelték volna. Elképzelhető azonban, hogy énekeskönyvekből pótolták a hiányt. Arra ugyanis van adatunk, hogy a graduálokat az énekeskönyvvel együtt vitték a templomba és azzal együtt is használták.<sup>12</sup>

A 17. század első feléből négy magyarnyelvű graduálunk utal a sequentia és a népének összekapcsolására. Az ország középső területéről származó Kecskeméti Gradual<sup>13</sup> sequentiájának (*Mi köröszyenők aldozunk*) végéhez utólag írták be a népének kezdő szövegcsorát. Az Öreg Graduálon alapuló Bélyei Gradual<sup>14</sup> húsvéti sequentiájában (szintén *Mi keresztyenek áldozzunk*) a „Tudjuk Christust igazan halottaiból föl tamadt(-nak lenni)” sor után a lap alján a megkülönböztető harmadik sor szövege is megtalálható: Hic iam poteris habere pro Communi Cantione *Christus fel tamada Mar mind örülljünk*. Az Eperjesi Graduálban<sup>15</sup> szintén a sequentia (fordítása: *Fel támtt Christusnak háladással*) utolsó mondata elé illesztették a népéneket, de ebben a forrásban is csak a szövegkezdet maradt fenn („Christus felta”). Egyedül a 17. század elejéről származó Spáczay Gradual<sup>16</sup> jelöli kottával a dallam első két sorát és háromhangyi folytatását. (A 2. kottapéldában a népéneket a sequentiával együtt közöljük.)

Ez a töredékes feljegyzés legkorábbi magyarnyelvű kottás adatunk a *Krisztus feltámadá* dallamról. Hogy miért éppen a sequentiával együtt jelenik meg, arra egyfelől a többszázados hagyomány ad magyarázatot; a középkori latin-nyelvű liturgia jelentős része törés nélkül élt tovább a protestáns anyanyelvű gyakorlatban. Ugyanakkor a 16. században a németországi egyetemekeket járt magyar papok megismerhették az ottani liturgikus formákat, s azokat aztán hazai földön is terjesztették. Mindkét útvonal hozzájárulhatott a liturgikus hagyományok felélesztéséhez és hatással lehetett a *Krisztus feltámadá* dallam funkcióbeli megmaradására is.

\* \* \*

<sup>10</sup> A szöveg népszerűségére utal, hogy különböző dallammal, dallam-variánsokkal több hasonló kezdetű, de eltérő folytatású húsvéti ének született a 16–17. században: Christus feltámadá, igasságunkra, ..., ki emberré lett vala, ..., ki értünk meg holt vala, ..., mi bűnünket elmosa, ..., nekünk örömet ada.

<sup>11</sup> Papp G.: A XVII. század énekelt dallamai. Budapest 1970. 152. sz. ld. 1. kottapéldánkat.

<sup>12</sup> Szabó K.: Régi Magyar Könyvtár I. Budapest 1879. 367. sz.: Keresztyeni Enekek. Ujfalvi Imre előszavából: Ez ideiglen csak ez it valo Typographia-ban-is egy nehanyszor nyomtattatot ki ez Enekes könyv: mely az Graduallal az Templomba szokott vitettetni.

<sup>13</sup> 1637–1638. MTA Kézirattár M. Cod. 2r 76. p103.

<sup>14</sup> 1642–1653. Debrecen, A Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára R 507 p109.

<sup>15</sup> 1635–1652. OSzK Fol. Hung. 2153. p497.

<sup>16</sup> Debrecen, A Tiszántúli Református Egyházkerület Nagykönyvtára R 505.

A 15–16. században a *Krisztus feltámadá* több motetta cantus firmusaként is megjelent.<sup>17</sup> A húsvéti misék alapdallamául általában gregorián Kyrie vagy Introitus-tételek szolgáltak, de néhány 16. századi feldolgozásban a népéneket is használták cantus firmusként.<sup>18</sup> Hieronim Feicht említést tesz egy *Credo: Patrem super Christum iam surrexit* tételről,<sup>19</sup> melyet Lengyelországban énekeltek és valószínűleg ott is komponáltak. Ebben a tételben négyféle húsvéti dallamot alkalmaz a szerző. Ugyancsak négyféle dallamon alapul a Krakkóban is működő Marcin Leopolda (+ca 1589) ötszólamú *Missa Paschalis* műve. A *Krisztus feltámadá* a Credo tétel *qui ex patre* szövegénél jelenik meg huszonnégy ütemnyi terjedelemben (125–146. ütem).

A húsvéti ének egy feldolgozását tartalmazza a pozsonyi Archiv Mestában nemrég előkerült 17. század végi kéziratos könyvekről<sup>20</sup> lefejtett töredékgyűjtemény is. A 16 foliónyi többszólamú, valószínűleg kóruskönyvekből lapokra szétszedett kézirat anyag egy töredékes misét, egy Credo-tételt és három pünkösdi motettát tartalmaz.<sup>21</sup>

Az ismeretlen szerzőtől származó négyszólamú Credo tétel teljes egészében a *Krisztus feltámadá* dallami és ritmikai változatára épül. Minthogy a töredékes tételből (az átírásban 131 ütem) összesen csak 1–1 folio hiányzik, a tétel, bár szólamhiányokkal, de folyamatosan összeállítható: részben négyszólamúan, részben két-két szólammal végigvezethető. (58 ütem négy szólammal, 73 két-két szólammal – Discantus, Bassus; Altus, Tenor – rekonstruálható.)

A tételt a 16. századra jellemző fehér menzurális notációval írták. Kulcsrakásai szabályosak, prolatio-alkalmazása pedig a húsvéti ének szokásos metrumával és Leopolda miséjével ellentétben tempus perfectum cum prolatione imperfecta. (Leopolda csak a Gloria „strettá”-jában használ tempus perfectumot.)

Amennyire a hiányos rekonstrukcióból megállapítható, a tétel a 16. század első felének németalföldi stílusához áll közel, de a német cantus-firmus-elvű technika is helyet kap benne. A két stílus találkozásáról Galliculus miséit elemezve így ír Schulze, s ezt a Credo tételre nézve is érvényesnek tekinthetjük: „...So stehen denn auch die Choralmissen des *Galliculus* nicht auf der stilistischen Höhe von *Josquins De-beata-Messe*, wie man ihrer Entstehungszeit nach annehmen könnte, sondern sie halten sich ganz an den in *Isaacs Choralis Constantinus* vertretenen deutschen Messenstil, dessen

<sup>17</sup> Az 1480 körüli Glogauer Liederbuch-ban német és latin nyelven, háromszólamú feldolgozásban: 94, 124, 126. sz. J. Walther 1537, 1544, 1551-es énekeskönyveiben ötféleképpen.

<sup>18</sup> Isaac Choralis Constantinusának (II. rész Nürnberg 1555) négyszólamú húsvéti Introitusa a gregorián Introitus dallammal indul, de néhány ütem múlva megjelenik s az egész tételben jelentős szerepet játszik a Christus surrexit mala nostra textit dallam. Modern kiadása DTÖ XVI; Wien 1909. 39. o.

<sup>19</sup> Leopolda Missa Paschalis kiadásának (Krakkó 1974) bevezetésében, 17. o.

<sup>20</sup> Actionale Anni 1693, 1694, 1695.

Liber conceptorum 1689, ab anno 1689 usque ad Annum 1691

<sup>21</sup> Jelzetük: E–C Ladula 1, 7. dosszié.

Wesen durch einen Ausgleich der Cantus-firmus-Haltung mit der motettisch-imitierenden Schreibweise gekennzeichnet ist.“<sup>22</sup>

A cantus firmust általában a Discant szólam vezeti, de időnként a többi szólamban is előfordul (pl. Tenor 32–37., 49–60., 71–82. ütem). Az imitációs jellegre csupán néhány négyszólamú részből következtethetünk, példa erre a gondosan kidolgozott *genitum non factum* szakasz (57. ütemtől). Két-két szólam együttes imitációját a *per quem omnia* rész illusztrálja. A régi stílusra utalva még a faux-bourdon technika is megjelenik az 51. ütemben.

A tételből a töredékesen megmaradt indítást mutatjuk be a dallam egyszeri lefutásáig, a későbbiekből pedig egy hosszabb négyszólamú szakaszt. [3. kottapélda]

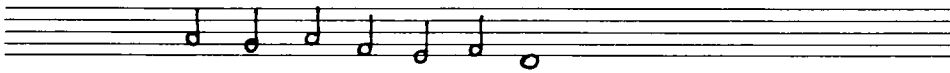
<sup>22</sup> Schulze, W.: Die mehrstimmige Messe im frühprotestantischen Gottesdienst. Berlin 1940. 58. o.

## Cantus Catholici 1651. p 73.

1. kottapélda



Chri-stus fel-tá-ma-da,



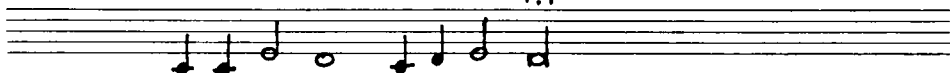
mi bü-nün-ke't el-mo-sá,



Es ki-ke't ö sze-re-te,



Meny-or-szág-ban fel-vi-ve,



Ky-rie-lej-son Al-le-lu-ja.



## 2. Kottapélda

Spáczay Gr. p221

[G]ieo-ze-del-mes Chri-stus-nak di-cze-re-tit,  
 hir-de-tik az ke-rez-tie-nek. Ba-rani iu-ha-it  
 meg' ual-ta az ar-tat-lan Chri-stus, meg' en-gez-te-le  
 at-tia-nak az bú-nő-ső-ket. Ha-lal es az é-let  
 üt-kő-ze-nek czu-da üt-kő-zet-tel, e-let-nek ve-ze-re  
 fel ta-mad-uan u-ral-ko-dik az e-leo Chri-stus.  
 Mond meg ne-künk Ma-ri-a mit la-tal az u-ton,  
 e-leo Chri-stus-nak ko-por-so-iat, es fel ta-ma-  
 dot-nak la-tam di-czos-se-get. An-gia-lo-kat la-tek,  
 kez-ke-not es ru-ha-kat. Fel ta-ma-dot Chri-stus en

re-men-se - gem, e - löl ue - zi ta - nit - ua - nit Ga - li - le -  
 a - ban. In - kab kel hin - nünk ne - künk egi i - gaz  
 mon - do Ma - ri - a - nak, hofi nem mint az Si -  
 dok - nak ha - mis se - re - ge - nek. Hi - giük i - ga - zan  
 Chri - stust fel ta - ma - dot - nak ha - lot - ta - i - bol.  
 Chri - stus fel ta - ma - da, mi bü - nün - ket el mo - sa, mar  
 mi mind u[.] Oh giö - ze - del - mes ki - rali ir - gal - maz  
 mi ne - künk, al - le - lu - iah.

## 3. kottapelda

Pa-trem om-ni-po-ten-tem  
 Pa - - trem  
 5  
 fa-cto-rem coe - - li et - - - ter - - -  
 om-ni-po-ten - tem fa-cto-rem coe-li et ter-rae.  
 10  
 rae - vi - si - bi - li - um - om - ni - um -  
 vi - si - bi - li - um - om - - - ni - um et  
 15  
 et in - vi - - si - bi - -  
 et in - vi - si - bi - li - um  
 bi - - li - - um  
 in - vi - si - bi - li - -

40

et ex pa-tre na-tum an-te  
 tum Et ex pa-tre na-tum  
 Et ex pa-tre na-tum an-te  
 an-te om-ni-a

45

se-cu-la  
 se-cu-la  
 om-ni-a se-cu-la de-um de  
 se-cu-la se-cu-la de-um de

50

lu-men de lu - - mi-ne

lu-men de lu - - mi-ne de-um ve - -

de - - o lu-men de lu - - mi-ne

de - - - o de - - - um ve - -

55

ge - ni-tum non fa - - ctum ge - ni-tum non

rum de de-o ve - - - ro

de - - - de - o ve - - - ro ge - ni

rum de - de - o ve - ro ge - ni-tum non fa - ctum

60

fa - - ctum con-sub-stanti-a - - lem pa - -  
 ge - ni-tum non fa - ctum con-sub-stanti-a - - lem  
 tum non fa - - ctum con-sub-stanti-a - - lem pa - -  
 ge - ni-tum non fa - ctum con-sub-stanti-a - - lem

65 70

- - - tri per quem om-ni-a fa - - - - - cta  
 pa - - tri per quem om-ni-a fa - - - - - cta  
 - - - tri  
 pa - - tri

et pro-pter no-stram sa-lu-

qui pro-pter nos ho-mi-nes et pro-pter no-stram

et [et] pro-pter no-stram sa-lu-

nos ho-mi-nes et pro-pter no-stram sa-lu-

80

per quem om-ni-a fa-cta sunt

per quem om-ni-a fa-cta sunt

sunt per quem om-ni-a fa-cta sunt

sunt qui pro-pter

75

85

lu - - tem - de - scen dit de coe - - - lis

tem.

sa-lu - -

tem - de - - scen - dit de coe - lis



Sz. Farkas Márta

## A ZONGORA CSELLÓ-REZONÁNSA („SYSTEM-BEREKSZÁSZY” 1873)

A tizenkilencedik század kezdetének törekeny, finom-építésű és árnyalt hangú fortepianóján hangszerépítő mesterek több nemzedéke munkálkodott, míg megteremtette – a század utolsó negyedében – a hangszer ma ismert típusát, a nagy terjedelmű, nagy hangerejű, súlyos korpuszú, de némiképpen semleges tónusú zongorát.

Ebben a korszakban a hangszerépítés két legnehezebben megoldható problémájának a kalapácsos mechanika tökéletesítése és a hang erejének fokozása bizonyult. Az utóbbival kapcsolatban már az 1820-as évektől kísérleteztek a mesterek a hangszer felkénak, a rezonánsnak újfajta építési módjával. A korábbi fortepiano vékony, síkfelületű rezonánslapja ugyanis nem volt alkalmas arra, hogy a mind nagyobb kalapácsok, mind vastagabb húrok többirányú erőhatásainak ellenálljon. A rezonáns megrepedt – a hangszer használhatatlanná vált. (1. ábra)

### *Néhány rezonáns-építési kísérlet*

A bécsi találmányi hivatal (Patentamt) katalógusai szerint az első, rezonánsra vonatkozó szabadalmat 1824-ben jegyezték be. Johann Anders, bécsi zongorakészítő hangszerait két rezonánssal építette, az egyik hagyományos, sík felületű, a másik pedig – egy zoll távolságra – boltozatos megformálású. A feltaláló szerint a hangzás így erőteljesebbé, a hangszer pedig tartósabbá válik. Anders 1824-es szabadalma az első próbálkozás volt arra, hogy a billentyűs hangszer rezonánsát a vonósokéhoz hasonlóan mintázzák meg.<sup>1</sup>

Egy esztendővel későbbi az ugyancsak bécsi Joseph Brodmann találmánya. Eszerint három vékony rezonánslapot kell egymásra enyvezni úgy, hogy a középső erezete a két másikra merőleges legyen. Az így alakított sík rezonáns a hagyományosnál tartósabb, s nem szükséges egyidejűleg bordák vagy merevítő lécek alkalmazása.<sup>2</sup>

1826-ban Friedrich Hora szabadalmaztatta fortepianójának rezonánsépítési módszerét. Hora a korábbiaknál vastagabb fenyőlapot épített hangszereibe, s sűrű bordázat-

<sup>1</sup>Beschreibung der Erfindungen und Verbesserungen, für welche in den kaiserlich-königlichen österreichischen Staaten Patente erteilt wurden, und deren Privilegiums-Dauer nun erloschen ist. – Erster Band, welcher die Privilegien vom Jahre 1821–1835 enthält; Wien, 1841. 271.l.

<sup>2</sup>Beschreibung, i.m. 271. l.

tal erősítette meg. Alkalmazta a kettős rezonánst is: a két felület egymástól mintegy két-három centiméter távolságban van.<sup>3</sup>

1834-ben két müncheni zongorakészítő kísérletezett ismét a hajlított rezonáns beépítésével. Leírásuk szerint a szokásos sík felület helyett félgömbalakút[!] készítettek.<sup>4</sup>

Az idézett néhány kísérlet a század rezonánsépítési szabadalmainak alaptípusait reprezentálja. Valamennyi típusnak számtalan változata ismert: a sok, kisebb-nagyobb módosítás, szabadalom, találmány vezetett az egyes típusok lehető legtökéletesebb megoldásáig. A hajlított rezonánssal (Cello-Boden, Violin-Boden) folytatott próbálkozások Beregszászy Lajos munkája révén vezettek sikerre.

### *Beregszászy cselló-rezonánsa*

A magyar Beregszászy Lajos először 1862-ben kísérletezett új építésű rezonáns elkészítésével: „Sokáig dolgoztam azon hiedelemben, hogy a tökéletes hang tökéletes gépezet [mechanika] által feltételeztetik, s e részben magam is tettem több rendbeli javítást. Azonban hosszabb gondolkodás s ezzel összekötött kísérletek után azon meggyőződésre jutottam, hogy ez elv követése is vezet jó sőt kitűnő eredményhez, mit az eddigi eredmények eléggé bizonyítanak: de hogy általa valami igazán tökéleteset érhessünk el: az lehetetlen. Mert mint az emberi hangnak nem használ a gége, a beszédszervek gyakorlottsága, mivélése, ha a tüdők nem egészségesek, ha nincsenek egyenletes, szükséges lélekzéshez eléggé kiképezve: úgy a zongoránál sem vezethet a gépezet tökélyesbítése a fentebb elsorolt tulajdonok elnyeréséhez. Hogy azokat elérjük, a zongora tüdejét: a hangfenéket [rezonáns] kell megjavítanunk.”<sup>5</sup> Ez az első kísérlet a rezonáns vastagságának, rögzítési módjának, megerősítési lehetőségeinek átalakítását eredményezte.

Lényegesebb változtatást foglalt magában Beregszászy 1871-ben bemutatott találmánya. „Beregszászy Lajos udvari zongorakészítő, kinek jeles gyártmányait a külföldön is elismerik és a ki egyszersmind a zongoragyártás terén fáradhatatlan buzgalommal búvárkodik, nyomozni kezdé, hogy honnan van az, miszerint bármely rendszer szerint épített zongora rövidebb vagy hosszabb ideig tartó használat után hangjának bájos csengéséből veszít, és ezen veszteség minden a használat folytán kopásnak kitett részeknek újjakkal történő helyettesítése által sem hozható helyre. ... Beregszászyt vizsgálatai azon meggyőződésre vezették, hogy a fentebbi különbséget a vonóhangszerek és a zongorák hanghullámzóinak (Resonanzboden) különböző alkotása okozza. ... A zongoráknak lapos hanghullámzójuk van, melyet a hozzá enyvezett bordák kevésbé ugyan kidomborítanak, de mivel ezen lapos készletnek, tekintettel terjedelmére és a húrok által reá gyakorlott nyomásra, aránylag csekély ellenállási képessége van, és az ily hullámzók, mivel csak részben vagy néha éppen nem enyveztetnek a hangszerhez, elegendő támasszal nem bírnak, engedni kénytelenek s homorúakká válnak, mi által a hang-

<sup>3</sup>Beschreibung, i.m. 272. l.

<sup>4</sup>Beschreibung, i.m. 275. l.

<sup>5</sup>Beregszászy Lajos: Eszmék a zongora-hangfenék (Resonanzboden) alkatának megjavításához; Zenei Lapok 1862. II. évf. 33. sz. 222–223. l.

hullámzás változást szenvedvén, a hangszer is csengéséből veszít. Ezen körülmény Beregszászyt egy a vonóhangszerek rendszerének elvei szerint alkotott hanghullámnak készítésére indította...<sup>6</sup>

Találmányát Beregszászy „már az 1871-es londoni világkiállításon is bemutatta, hol az, minden figyelmet felkötve, kitüntetésben részesült. E találmányra azután szabadalmat nyert az osztrák-magyar birodalomra nézve. Hogy találmányának minél sikeresebb és szélesebb elterjedést biztosítson, azt az 1872-ik évben Bécsben létrejött zongoragyári részvényes társulatnak – melynek élén Bösendorfer és Ehrbar firmái állottak – adta el; az eladási szerződés 6. pontja szerint oly értelemben, hogy minden oly zongora, melyet ily hanghullámnal állít ki a társulat, a feltaláló, illetőleg átruházó jégével, 'System-Beregszászy' címen legyen ellátva.”<sup>7</sup>

A bécsi kiállításon mind az említett részvénytársaság, mind pedig Beregszászy bemutatott ilyen rendszerű zongorát. Ez utóbbiról írta a Zenészeti Lapok tudósítója: „A kiállítása e zongorának nem mondható pazar fényűnek, hanem izletes, elegáns, könnyed s aránylag nem túl nagy dimenziójában. Hangja bájos és egyenletes, minden legkisebb árnyadásra is alkalmas.”<sup>8</sup>

Hasonló elismeréssel nyilatkozott Eduard Hanslick is a cselló-rezonánssal épített zongoráról. A találmányt korszakalkotó reformként értékelte, az újépítésű hangszert a jövő zongorájának nevezte. Feltalálólként azonban nem Beregszászyt, hanem a bécsi Friedrich Ehrbart említette. „A Bösendorfer és Ehrbar cég nagy hangversenyzongorát állított ki (amelyet még a gyárak társulása előtt Ehrbar készített): meglepően nagy sikerrel mutatja be a boltozott rezonáns, illetve a csellórezonáns új találmányát. Hangja rendkívül erőteljes és telt, zengése korábban elérhetetlen hosszúságú, s emellett minden billentés-árnyalatot érvényesítő, a legerőteljesebb játékmódnak is megfelelő. Mindez már bizonyította, hogy a boltozott rezonáns a zongorahang erejét és szépségét hihetetlenül fokozza. Mint láttuk azonban, a találmány célja távolabbi is: ez a pompás hang az évek során mind szebb lesz, és ezek a zongorák – a jövő zongorái – még teljes virágkorukat élik majd, amikor nem boltozott rezonánsú kortársaik már lehanyaglanak.”<sup>9</sup>

Az oly részletezően méltatott új megoldás eredeti feltalálójáról is megemlékezik Hanslick cikke. „A pesti Beregszászyval, a szüntelenül újra törekvő zongoragyárossal, aki minden világkiállításon hazájának, Magyarországnak dicsőséget szerzett, gyakran és részletesen beszélt Ehrbar terveiről. Miközben Ehrbar német megfontoltsággal lassan érlelte tervét, addig Beregszászy a magyarok tüzes vérmérsékletével ragadta meg az ötletet, s már 1871-ben elkészítette az új rezonánsot, amit (még zongora nélkül) Londonban kiállított. Amennyire tudjuk, ez a kísérlet csak különlegességet megillető érdeklődést váltott ki... Az első boltozott rezonánsú zongorát Ehrbar építette, s azonnal meszerien építette. A feltaláló fejhez szerencsés kéz is szükséges, a technikai újításnak pro-

<sup>6</sup>Zenészeti Lapok 1871. XI. évf. 23. sz. 365. l.

<sup>7</sup>Ábrányi Kornél: Beregszászy Lajos díszokmánnyal kitüntetett találmányja; Zenészeti Lapok 1873. XIII. évf. 40. sz. 314. l.

<sup>8</sup>Zenészeti Lapok 1873. XIII. évf. 40. sz. 314. l.

<sup>9</sup>Internationale Ausstellungs-Zeitung, Beilage der Neuen Freien Presse zu Nr. 3213; Wien, 3. Aug. 1873. 1. l.

pagandára is szüksége van. ...A bécsi kiállításon az új rezonánsépítési rendszer minden időkre egybefonódott Ehrbar nevével.”<sup>10</sup>

Másképpen ismertette az előzményeket a magyar sajtó. „...tanúk vannak rá, hogy midőn Beregszászy ez eszmét először közölte Ehrbarral, az 100 aranyba fogadott vele, hogy azt gyakorlatilag nem képes megvalósítani. S midőn mégis megvalósítja, nem hogy lerótta volna a fogadást, hanem még dr.Hanslick által el is vitatta tőle.”<sup>11</sup>

Beregszászy Hanslick cikkének megjelenése után röplapon közölte nyilatkozatát. Publikációjának eddig ismert egyetlen példánya a bécsi Bösendorfer-cég tulajdonában lévő, múlt századi opuszkönyvek lapjai közé rejtetten lappangott. A röplap csonka, letépett, számokkal átírt. Szövege a következő. „Előzetes nyilatkozat. — Az Internationale Ausstellungs-Zeitung ehavi 3-án és 5-én megjelent két számában Ed.H.-val jelzett feuilleton-cikk jelent meg 'Hangszerek a kiállításon' címmel, amelyben az udvari és kamarai zongoragyárost, Ehrbar urat nevezik meg új hegedű-rezonánsom [= csellórezonáns] felfedezőjeként. Kijelentem most, hogy találmányom mindenféle bitorlásával szemben a leghatározottabban tiltakozom, s indítatva érzem magam, hogy az említett feuilleton-cikk valamennyi adatát, mind a rezonáns feltalálására, mind pedig technikai megvalósítására vonatkozóan teljesen hamisnak minősítsem. A cikk szerzőjének, Ed. H. úrnak nyolc napot adok a részletes helyreigazításra, s ha ez ideig nem jelenne meg, akkor jogaim igazának védelmében Ed. H. úr ellen bírósági lépéseket kezdeményezek. Ludwig Beregszászy, udvari zongoragyáros, a hegedű-rezonáns feltalálója. — Csatlakozva Beregszászy úr fentebbi nyilatkozatához, kötelességemnek érzem, hogy közöljem: a Wiener Clavier-Actien-Gesellschaft, korábban Bösendorfer és Ehrbar cég feloszlása után Ehrbar úrral és Doctor Eduard Hanslickkal minden üzleti kapcsolatot megszakítok... [Ludwig Bösendorfer]” (2. ábra)

Beregszászy találmánya végül elismerő oklevelet — Ehrendiplom — nyert. Késői zongoráin ennek a kiállításnak nehezen kivívott eredményét örökíti meg a klaviatura fedőlapra utolsóként jegyzett fölirat: „Ehrendiplom — Wien 1873”. (3. ábra) A bécsi találmányi hivatal adatai egyébként egyértelműen bizonyítják Beregszászy feltalálói elsőbbségét. Beregszászy 1872. május 29-én jelentette be szabadalmát,<sup>12</sup> Bösendorfer 1874. április 29-én,<sup>13</sup> s végül Ehrbar 1876. április 18-án.<sup>14</sup>

Az új rezonánssal épített zongorák gyártása a bécsi kiállítást követően hamarosan megkezdődött. Bösendorfer gyárából 1874. tavaszán került ki az első csellórezonánssal

<sup>10</sup> Internationale Ausstellungs-Zeitung, i.m. 2.l.

<sup>11</sup> Ábrányi, i.m. 279. l.

<sup>12</sup> Catalog der von dem kaiserl. königl. Privilegien-Archive im Jahre 1872 einregistrierten ertheilten, verlängerten, übertragenen und ausser Kraft getretenen ausschliessenden Privilegien; Wien, 1873. 94. szám

<sup>13</sup> Katalog der von dem kaiserl. königl. Privilegien-Archive im Jahre 1874 einregistrierten ertheilten, verlängerten, übertragenen und ausser Kraft getretenen ausschliessenden Privilegien; Wien, 1875. 260. szám

<sup>14</sup> Katalog der von dem kaiserl. königl. Privilegien-Archive im Jahre 1876 einregistrierten ertheilten, verlängerten, übertragenen und ausser Kraft getretenen ausschliessenden Privilegien; Wien, 1877. 663. szám

készített zongora.<sup>15</sup> Bizonyára nem véletlen, hogy ezt a hangszeret a cég éppen a pesti Beregszászy-üzletnek küldte el. – A Bösendorfer opusz-könyvek tanúsága szerint cselló-rezonánsú zongorák a bécsi gyár állandó típusává váltak. Az 1880-as évek második felétől a „Celloboden” megjelölés a Bösendorfer-könyvekben már nem fordul elő. Ez azonban nem a gyártás megszűnését, hanem az építésmód általánossá válását jelzi.

Beregszászy találmányával kapcsolatos a Bösendorfer-gyár archívumában őrzött, eddig publikálatlan Liszt-levél. Közismert, hogy Liszt mindvégig igen nagy érdeklődéssel követte nyomon a mind újabb zongoraépítési kísérleteket; számos új megoldásnak első kipróbálója s első propagálója volt. Így nem került el figyelmét a cselló-rezonáns sem: Bösendorfer véleményét kérte, valamint egy zongorát a pesti Beregszászy-üzletbe, hogy megismerkedhessék a megoldás lehetőségeivel. A levél szövege a következő.<sup>16</sup>

*„Lieber Verehrter Freund,*

*In 6 Wochen kehre ich zurück nach Pest – wo ich Sie wieder zu einem und mehreren Diners maigres, en tête à tête, während der Fastenzeit, freundschaftlichst einlade. Meine Concertthätigkeit dürfte dieses Jahr eine viel gemässigtere sein als im vorigen. Es ist mir gar nicht spielend zu Muth! dennoch habe ich versprochen abermals in Pest zu spielen. Andere Städte sollen von meinen halblahmen Fingern nicht mehr behelligt werden.*

*Bevor meiner Abreise, werde ich ihren wackern Flügel an Herrn Brettschneider in Rom zurückstellen. Wollen Sie ihm gefälligst darüber weitere instruction ertheilen. Beiläufig gesagt behält dieser Flügel seit 8 Monaten immer die beste Stimmung, ohne je von der Hand eines Stimmers berührt zu werden.*

*Wie bewährt sich Bérégszazy's Resonanz Boden Erfindung? Entspricht Sie ihrer Erwartung oder hat man sich mit dem Zeitungs Lob zu begnügen? Wenn es Ihnen nicht unbequem fällt, bitte ich den Musik Salon am pester Fischplatz, mit einem derartigen Resonanz Boden zu begünstigen [!].*

*Max Pinner, nun ein ganz bedeutender Virtuos, begleitet mich wieder nach Pest, und wahrscheinlich auch der sehr talentirte, kräftige Pole, Zaremsky, der mich diesen Herbst in Rom aufsuchte und mit mir weiter studirt.*

*Herzlichen Gruß an Sophie Menter und gehorsamste hommages an ihre Frau.*

*Treu ergebenst*

*F. Liszt*

*31 December 74,*

*(Villa d'Este;*

*Tivoli.)*

*Vom 26 Januar bis 6 Februar ist meine Adresse: Vicolo dei Greci, 43, Rom; dañ gehe ich direct nach Pest.” (4. ábra)*

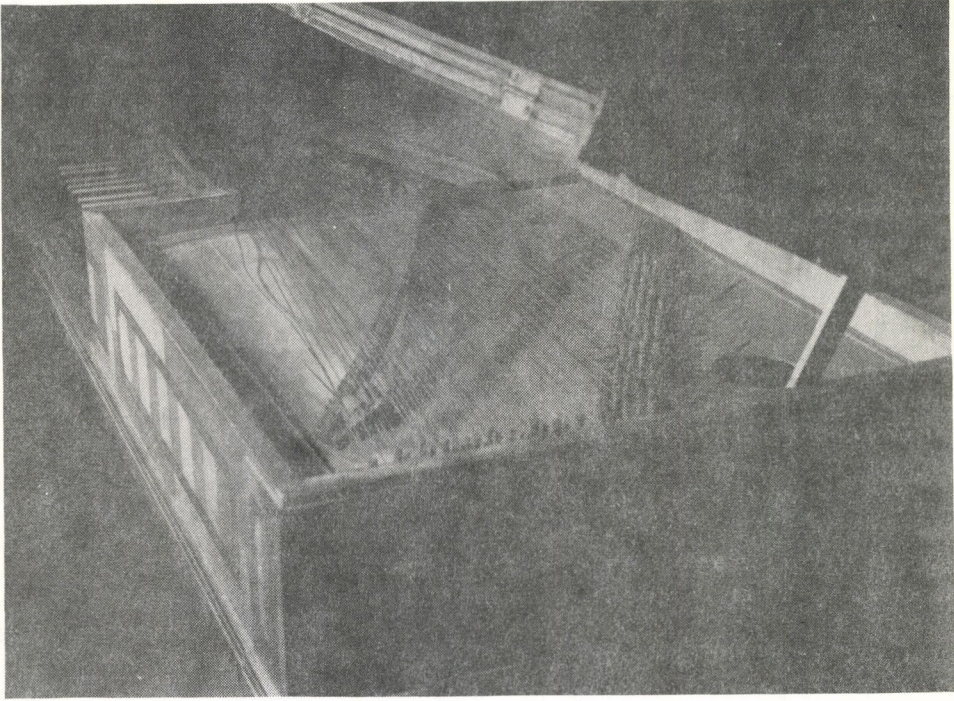
<sup>15</sup> Bösendorfer Opusz-Bücher, 3. kötet (jelzet nélkül a Bösendorfer gyár bécsi, Canova utcai archívumában); 1874. május 7-i dátummal, 7697. opuszjelzéssel.

<sup>16</sup> A kézirat levél – Liszt további négy levelével együtt – eddig a bécsi Bösendorfer gyár Strahleberg utcai dokumentációjában lappangott. Ismeretlensége indokolja a szöveg teljes közlését. A levél jelzet nélküli.

A csellórezonánssal kapcsolatos levélrészlet: „Hogyan értékelhető Beregszászy rezonáns-találmánya? Megfelel az Ön elképzeléseinek, vagy meg kell elégednünk a sajtó dicséreteivel? Ha nem okozna kényelmetlenséget, kérem, hogy a pesti Hal-tér zeneszalonjának küldjön ilyenfajta rezonánsú hangszert.”<sup>17</sup> – Az opuszkönyvekben a kérést követően nem kimutatható, hogy Bösendorfer Beregszászynak küldött volna ilyen zongorát. Valószínűen azért nem, mert a kérést megelőzően már több hasonló hangszer érkezett Beregszászy üzletébe. Eddig nincs adat arról, miként értékelte Liszt az újépítésű zongorát. Ma már természetes, hogy a zongorák nem a fortepianoéval megegye-

Ma már természetes, hogy a zongorák nem a fortepianoéval megegyező sík rezonánssal készülnek. Kevésbé természetes és kevésbé közismert, hogy ennek megvalósításában a magyar Beregszászy Lajosnak meghatározó szerepe volt.

<sup>17</sup> A Beregszászy műhelyre vonatkozóan I. Márta Szekeres-Farkas: Ein ungarischer Klavierbauer im 19. Jahrhundert, Lajos Beregszászy; *Studia Musicologica* 1972. 14. évf. 293–315. l.



1. ábra: Asztalzongora törött rezonánsa

## Vorläufige Erklärung.

In den zwei Nummern vom 3. und 5. d. M. der „Internationalen Ausstellungs-Zeitung“ (Beilage der „Neuen Freien Presse“) ist ein von Ed. H. gezeichneter Feuilleton-Artikel über: „Die Musik-Instrumente in der Ausstellung“ erschienen, worin der Hof- und Kammer-Clavier-Fabrikant Herr Ehrbar als Erfinder meines neuen Violin-Resonanzbodens bezeichnet wird.

Ich erkläre nun, dass ich mich gegen jedwede Usurpation meiner Erfindung auf das Entschiedenste verwehre und mich veranlasst sehe, sämtliche Angaben in dem bezeichneten Feuilleton-Artikel, sowohl bezüglich der Erfindung, als auch der technischen Ausführung benannter Resonanzböden als vollständig unwahr hinzustellen.

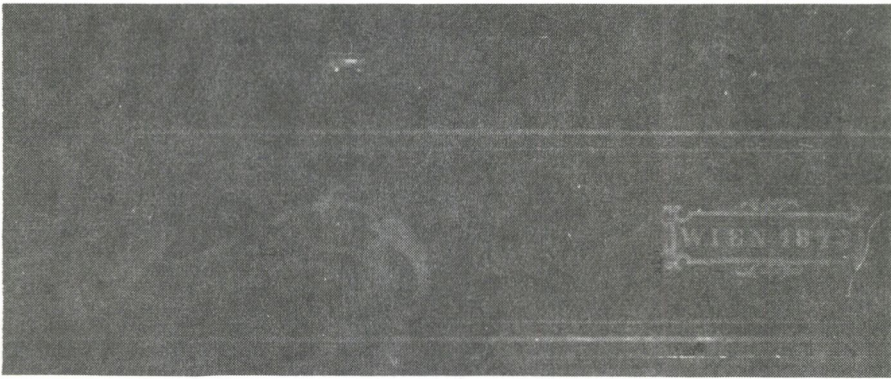
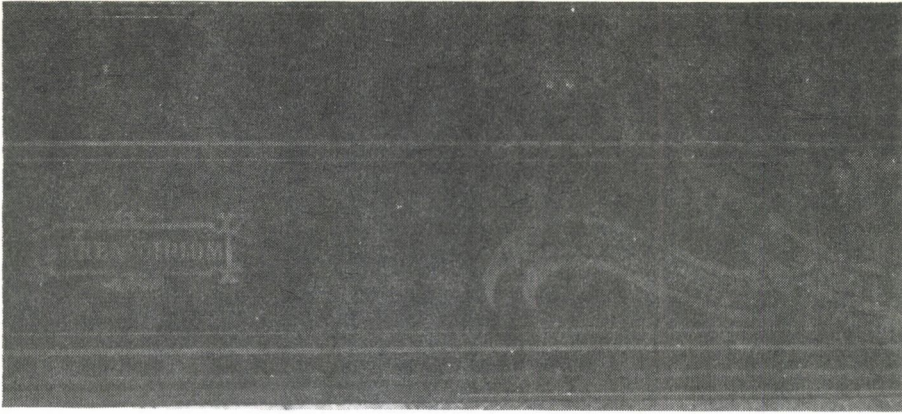
Ich gebe dem Verfasser des Artikels Herrn Ed. H. acht Tage Zeit zu einer ausführlichen Berichtigung und werde, falls diese bis dahin nicht erschienen sein sollte, mich veranlasst sehen, gegen Herrn Ed. H. behufs Wahrung meiner Rechte die gerichtlichen Schritte einzuleiten.

**Ludwig Beregszászy,**

K. K. HOF - PIANOFORTE - FABRIKANT,  
Erfinder des Violin-Resonanzbodens.

Anknüpfend an obige Erklärung des Herrn Beregszászy sehe ich mich veranlasst, bekannt zu geben, dass ich nach der demnächst statthabenden Auflösung der Wiener Clavier-Actien-Gesellschaft, vormals Bösendorfer & Ehrbar, jede geschäftliche Beziehung mit den Herren Ehrbar und Doctor Eduard Hanslik, abbrechen werde, nachdem ich mit dem Vorgehen benannter





3. ábra: Beregszászy-zongora szignatúrája 1873 után

V



Lieber Verehrter Freund,

Zu 6 Wochen kehre ich zurück  
nach Pest - wo ich Sie wieder  
zu einem und mehreren Dinner  
soirées, en tête à tête, während  
der Fastenzeit, freundschaftlich  
einlade. Meine Concertthätigkeit  
dürfte dieser Jahr eine <sup>viel</sup> geringere  
sein als im vorigen. Es ist mir  
gar nicht spielend zu thun!  
Dennoch habe ich versprochen  
übermals in Pest zu spielen. Unser  
Städte sollen von meinen halblauten  
Fingern nicht mehr behelligt werden.  
Bevor meiner Abreise, würde ich

ihren wackern Flügel an Herrn  
Brettlweider <sup>in Hand</sup> zurückstellen.

Wollen Sie ihm gefälligst darüber  
weitere instruction ertheilen.  
Beiläufig gesagt behält dieser  
Flügel recht 8 Monathen über  
die beste Stimmung, ohne je  
von der Hand eines Künstlers  
berührt zu werden.

Sie wähnt sich Pérezy's?  
Resonanz Boden Erfüllung?  
Entspricht Sie ihrer Erwartung  
oder hat man sich mit dem zeitungs  
Lob zu begnügen? Wenn es  
Neben nicht unbegreiflich fällt,  
bitte ich den Musiksalon um  
festen Fischplatz, mit einem  
derartigen Resonanz Boden zu  
begünstigen.

Max Simon, ein ganz  
bedeutender Virtuos, begleitet mich  
wieder nach Pest, und wahrscheinlich  
auch der sehr talentvolle <sup>violinist</sup> P.  
Zarembsky, der mich diesen  
Herbst in Rom aufsuchte und  
mit mir weiter studirt.

Herzlichen Gruß an Sophie Scherzer  
und gehoramate hommage an  
ihre Frau. Treu ergeben  
F. Liszt

21 December 74.

(Villa d'Este;  
Tivoli.)

Vom 26 Januar bis 6 Februar  
ist meine adresse: Vicolo de'  
Greco, 43, Rom; dann gehe ich  
direkt nach Pest.

Bárdos Kornél:

## RICHTER ANTAL FELJEGYZÉSEI. – ADATOK GYŐR 19. SZÁZADI ZENÉJÉHEZ

Dr. Otto Biba értesített arról, hogy Richter Antalnak Bécsben a Gesellschaft der Musikfreunde zeneműtárában őrzött sok művén kívül megtalálták a győri zeneszerző és karnagy naplószerű feljegyzéseit is. Kérésünkre a művek címjegyzékének és a jegyzőkönyvnek filmjét is elküldte.<sup>1</sup>

Petz ír arról, hogy Richter Antal halála után (1854. I. 2.) özvegye, Csazenszky Jozefa énekesnő fiával, Richter Jánossal Bécsbe költözött, és ő ajándékozta a hagyatékot a bécsi zeneegyesületnek.<sup>2</sup> Mivel a jegyzetfüzetről sem Petz, sem Bedy nem tud,<sup>3</sup> mi pedig Richterrel már nem foglalkoztunk, mert kutatásunk felső határának 1832-t, Richter Győrbe való érkezésének évét jelöltük meg,<sup>4</sup> ezért aktuálisnak érezzük ismeretlen adatainak közlését.

A 24 lap terjedelmű német nyelvű szöveg Richternek a székesegyház kórusára vonatkozó feljegyzéseit tartalmazza 1832 és 1852 között évről évre. Néha lakonikusan rövidke a bejegyzések, máskor nagyon személyes, sőt szenvedélyes hangú sorok tükrözik lelkes vagy letört hangulatát, a muzsika ügyéért sokat küzdő és bőségesen alkotó egyéniségét. Sorai nem csupán új adatokat tárnak fel a kórus életéből, de az együttes működésének légköréről is szólnak s főleg az ő szerepéről. Mindezek annál inkább fontosak, mert Richternek a székesegyházi munkájáról Petz alig szól. Inkább a hangversenyeivel, az 1846-ban alapított férfikórus és az 1847-ben létrehozott zeneiskola körüli szerepével foglalkozik. Bedy összefoglaló tanulmányában viszont éppen a Richter korabeli kórusnak jut a legmostohább sors. A káptalani és a püspöki levéltár Richter éveire vonatkozó – szerintünk – gazdag anyagának feltárására már nem futotta idejéből más elfoglaltsága miatt. E feldolgozásra váró anyagnak nem nélkülözhető kiegészítője a kezünkben levő most előkerült kézirat. Adatairól a következőkben nem időrendben, hanem témái szerint számolunk be.

<sup>1</sup>Anton Richter, Eigenhändiges Compositionsverzeichnis Num. 8959/108.; Anton Richter, Eh. Aufzeichnungen das Raaber Musikkorps betreffend, 1832. Num. 11.482/89. – Mikrofilm MTA Zene tudományi Intézet Könyvtárában: 625.049 sz. – Ezúttal is köszönetet mondunk Dr. Otto Biba szívességéért.

<sup>2</sup>Petz Lajos, Győr város zenei élete 1497–1926. Győr 1930. 295–296. l.

<sup>3</sup>Bedy Vince, A győri székesegyház Ének- és Zenekarának rövid története. Győri Szemle 1931.

<sup>4</sup>Bárdos Kornél, Győr zenéje a 17–18. században. Kézirat kiadás alatt.

Az elején arról ír, hogy a feljegyzéseket utódai okulására szánja, és szeretné, ha ők is tovább vezetnék ezt a protocollumot, jegyzőkönyvet. Persze erre nem kerülhet sor. Életének utolsó évéről, 1853-ról már nincs bejegyzés. Halála után viszont Bécsbe kerül a kézirat, így folytatása is elmarad. Utal még az 1832. aug. 1-én tartott pályázati vizsgára is, ahol őt választották meg succentornak, ahogy Győrött a középkortól kezdve nevezik a székesegyház karnagyát. Az Esterházyak kismartoni énekesé 1832. okt. 1-én foglalja el az új állását.<sup>5</sup>

Az új succentor első nagyobb megbízatásaként 1833-ban a székesegyház hangszereinek és kottáinak új katalógusát készíti el három példányban. Fontosnak tartja ezt a feladatát, mert szerinte ilyen azelőtt nem készült. Ez persze tévedés, mert 1813-ban a püspöki vizitációval kapcsolatban elődje, Novák Ferenc is összeállított hasonlót szintén három példányban. Ez ma is ismeretes.<sup>6</sup> Richter katalógusát Bedy ismerteti, és szerinte az 1860-as évekig folyamatosan bejegyezték a hangszer- és kottatár újabb szerzeményeit.<sup>7</sup> Két fontos bővítésről szól Richter is naplójában: 1848-ban Sztankovits János püspök megvette Joh. Nep. Fuchsnak, az Esterházyak kismartoni karnagyának műveit tartalmazó hagyatékot. Ugyanekkor saját tulajdonában levő hangszereket és kottákat is átad a kórusnak. 1851-ben pedig arról tesz említést, hogy az új püspök, Karner Antal Sztankovitsnak teljes kottatárát átengedte Richteréknek.

Bedy a kiegészített katalógusban 173 Fuchs művet talált, ma is még 130 művét őrzi a kottatár. Ha feltételezzük, hogy néhány Fuchs mű a hagyaték megvétele előtt is szerepelt már a kottatárban, akkor is igen komoly értéknek kell tartanunk a megvásárolt anyagot. Bedy a kiegészített jegyzékben kb. 1000 művet talált. Tekintve, hogy 1813-ban már 767 mű volt a székesegyház tulajdonában, úgy véljük, hogy a Fuchs és Sztankovits hagyatékot leszámítva kb. 800 művet tartalmaz Richter 1833-as katalógusa.

Ugyancsak 1833-ban — szerinte — szükséges feladatra vállalkozik. Úgy látja, sok műnek kevés a szólamanyaga ill. kopott és szakadozott. Maga is sok szólamkottát ír le, de a saját költségén másokkal is másoltatja őket. Arra is utal, hogy kottáira és a kórus használatára átengedett szólamokra nevének kezdőbetűit írja rá. Ez a sajátos AR jelzés ma is sok kottán olvasható.

1835–1836-ban még arról is szól, hogy két kötetben mise és egyéb egyházi énekeket, a harmadikban pedig a koráliskönyvekben nem található, de Győrött használatos misék és vesperások kottaanyagát gyűjtötte össze. Mivel a kórus liturgikus szolgálatában bizonytalanság és rendetlenség észlelhető, ezért kézikönyvet állított össze az együttes beosztásáról és szolgálatának módjáról. Ma már ezek közül csak a kézikönyv első kötete található a kottatárban.

Az orgonával kétszer foglalkozik. 1833-ban Treiber Lajos János győri orgonaépítőre a nagyobb orgona hangolását bízzák. Utal itt arra az általunk is jól ismert régi ha-

<sup>5</sup>A pályázat és vizsga teljes iratanyaga a pályázók életrajzaival együtt fennmaradt. L. Bárdos i.m. II/4 fej. 137–139. l.

Mivel a jegyzetkönyv évekre bontott, a továbbiakban csak az idézett szövegnél jelezzük a kézirat lapszámát.

<sup>6</sup>Uo. 122. l.

<sup>7</sup>Bedy i.m. 177–180.l.

gyományra, hogy évi 5–6 forintért az orgonaépítő rendszeresen karbantartja a hangszeret. Sajnálattal állapítja meg, hogy ez a megállapodás az előbbi orgonaépítő hanyagsága miatt néhány éve érvényét veszítette. Bizonyára Elgasz Ferencre gondol, aki 1832-ben halt meg. Ezt a szerződést most megújítják. 1842-ben pedig az orgona felújításáról számol be: „Ugyanabban az évben (842) Sütő József örkanonok úr engedélyezte az orgonának nagy javítását: a pedál számára új szelládák készültek, az egész szerkezet új, hasonlóképpen új a játszóasztal is. Azonkívül beépítették az Eolodikon-nevű regisztert, és az orgonát hátra helyezték. A javítás augusztus elejétől január végéig tartott Treiber Lajos János lassúsága miatt.”<sup>8</sup>

Feljegyez néhány liturgikus változást is, amely az együttes 17–18. századi hagyományában újjátást jelent:

1833-ban a saját kérésére az ünnepélyes gyászmiséken, valamint Szent János és Szent László ünnepének nyolcada alatt szokásos zenés litániákon elhagyják a zenekari bevezetést, a 17–18. században egész Európában divatos intrádákat, mert véleménye szerint ezek teljesen feleslegesek.

1836-ban viszont a hívek kérésére rendszeresítik az évvégi, Szilveszter-napi zenés litániát és Te Deumot. A zenészeknek járó díjat a templomi adományokból fizetik.

1849-ben a káptalan rendelkezésére az adventi rorátékon naponta csak az átváltozásig, a mise közepéig muzsikál a zenekar. Aztán csupán az orgona kíséretével énekel a nép többek között Ave Maria éneket is. Richter úgy véli, okosabb lett volna a zenekar közreműködését teljesen megszüntetni. A káptalan azonban ragaszkodik az új határozathoz.

1850. jún. 9-én Karner Antal püspök beiktatásán régi szokás szerint az együttes is szerepel. Itt a változás nem a szertartásban vagy a muzsikában jelentkezik, hanem abban, hogy ez alkalommal a hagyomány ellenére a kórus és a zenekar tagjait nem hívták meg az ünnepi ebédre. Kórusa nevében Richter keserű szájjal veszi tudomásul ezt az újjátást!

Az együttes tagjainak halálozási ill. felvételi és előléptetési adatait is folyamatosan feltünteti. Ezek alapján nyomon követhetjük a személyi változásokat és az anyagi helyzetüket is. A létszám 1832 és 1852 között nem változik. Státuszban levők száma a succentorral együtt végig 12. Mivel ismerjük Novák Ferenc együttesének tagjait 1831-ben,<sup>9</sup> Richter adatai alapján az 1847 és 1852 évi névsort – úgy hisszük – pontosan össze tudjuk állítani:

<sup>8</sup> „Im selben Jahre (842) bewilligte der Hochw. Custos Jos. v. Sütő eine grosse Reparatur der Orgel; – es wurden neue Windladen fürs Pedal, die Mechanik ganz neu, desgleichen auch der Spieltisch neu, überdiess das Eolodikon hinein gemacht, und die Orgel zurück gesetzt. Die Reparatur dauerte von Anfang August bis letzten Jänner durch die Langsamkeit des Orgelbauers J.L. Treiber.” (9. l.) – Mechanik = szerkezet = traktura. Ez természetesen mechanikus trakturát jelentett. – Eolodikon igazában átcsapó nyelvsíp, mint a harmónium sípjai. Nem tévesztendő össze az Eolin-nevű közismert ajaksíp változattal, bár pl. Mooser Lajos nálunk Az Eolodikont is egyszerűen Eolinnak nevezte.

<sup>9</sup> Bárdos i.m. 133. l.

	1831	1847	1852
<i>Succentor:</i>	Novák Ferenc	Richter Antal	Richter Antal
<i>Basszista:</i>	Prux Károly	Prux Károly	Prux Károly
<i>Koralisták:</i>	Hördler János	Dressler Ferenc	Dressler Ferenc
	Dressler Ferenc	Kosztka János	Csazenszky Albert
	Sigl Márton	Csazenszky Albert	Gaulacher János
	Tusch Vencel	Klausznitzer József	Köppl Ferenc
	Kosztka János	Gaulacher János	Novák Sándor
<i>Létszámfeletti:</i> <i>(Supernumerarius)</i>	Csazenszky Albert	Novák Sándor	Wlasák Ferenc
<i>Kiegészítő:</i> <i>(Accessista)</i>	Klausznitzer József	Köppl Ferenc	Valentitsch János
<i>Szoprán:</i>	nevét nem jelzi	nevét nem jelzi	nevét nem jelzi
<i>Alt:</i>	nevét nem jelzi	nevét nem jelzi	nevét nem jelzi

Novák Ferenc halála után Richter vezetése alá került együttesben csaknem tíz éven át nem volt személyi változás. Ez nyugodt, kiegyensúlyozott légkörre utal, hacsak a szoprán és alt személyére nem gondolunk. Az ő nevüket ugyanis Richter sosem említi. Régi hagyomány szerint díszkantisták, énekesfiúk voltak a szoprán és alt énekesek, kivéve az 1810-es éveket, amikor énekesnőket alkalmaztak.<sup>10</sup> Az ő nevelésük a succentor feladata volt. Richter említi, hogy 1839-től 1845-ig a kántorkanonok még külön 50 forintot fizetett neki e célra. 1844-ben a káptalani zenészek házának első emeletén kaptak szállást. Előzőleg Richter fizette a városban levő lakásuk díját. Sztankovits püspök halálával kapcsolatban 1848-ban halálával emlékezik meg a püspökről, mert az énekesfiúk élelmezéséről gondoskodott, holott a succentor feladata volt ez. Itt említi meg azt is, hogy általában 3–4 fiút tartottak, tehát az utánpótlásukról is gondoskodtak.

1843-ban két muzsikusatól búcsúzik: Hördler János (73 éves, 53 évi szolgálat) febr. 18-án, Sigl Márton (72 éves, 51 évi szolgálat) ápr. 15-én hal meg. Helyükbe júl. 1-én Köppl Ferencet, és okt. 1-én Kerlinger Mihályt veszik fel kiegészítő zenei státusba. Fontos megjegyzést olvasunk itt: az előbbi 11 éve, az utóbbi 9 éve az ún. várományos szolgálatban (in der Anwartschaft Dienste) muzsikált már az együttesben. Ez is bizonyítja, hogy a 12 hivatalos státusú muzsikuson kívül mások is résztvettek rendszeresen vagy nagyobb ünnepeken a kórus munkájában. Így pl. 1851-ben megemlékezik saját feleségének is gyakori, sőt rendszeres közreműködéséről is, pedig ő sohasem volt a kórus státusbéli énekes! – Köppl Ferenc 1848-ban, Kerlinger pedig 1849-ben lép elő az előkelőbb koralista beosztásba, azok közé a zenészek közé, akik gregorián tudásuk révén a szolozmán is résztvesznek. Kerlinger hosszas betegség után 1850. dec. 24-én 38 éves korában már meghal. Köppl Ferencről pedig Petz útján tudjuk, hogy 1844-ben a Polgári Vadászszázlőalj, majd 1846-ban a Győri Férfi Dalegyletnek karnagya, Richter pedig az igazgatója, de még a színházban is vezényel.<sup>11</sup> 1844 márc. 11-én 36 évi szolgálat után 56 éves korában Tusch Vencel hal meg. Helyébe Preinreich Ferenc tenorista

<sup>10</sup> Uo. 121. l.

<sup>11</sup> Petz i.m. 18. és 293. l.



kerül kiegészítő státusba. 1846-ban csak röviden utal arra Richter, hogy Preinreich két évi szolgálat után elhagyta az együttest. Petz pedig annyit jegyez meg róla, hogy 1846-ban az említett dalegylet tagjainak oktatásában vett részt, 1847-ben viszont a dalegylet zeneiskolájának lett énektanára 80 forint fizetéssel.<sup>12</sup> Még két zenész haláláról olvassunk a naplóban. 1848. jún. 25-én Kosztka János, a legidősebb koralista 78 éves korában, 40 évi szolgálat után, 1849. jan. 6-án pedig Klausznitzer József koralista hal meg 46 éves korában 18 évi szolgálat után. Új tagjai a kórusnak: Novák Sándor 1846-ban, Valentitsch János és Wlasák Ferenc 1849-ben, Kerlinger Ferdinánd 1851-ben. Wlasákról megjegyzi, hogy már két éve mint kiegészítő zenész (Aushilfe) vett részt a kórusban. Előzőleg pedig az Esterházy, majd a modenai herceg zenekarában játszott. Petz szól arról, hogy Novák 1847-ben a dalegylet zeneiskolájának kantanítója, Kerlinger Ferdinánd, aki Kerlinger Nándorral azonos, 1871-től 1894-ig a székesegyház karnagya volt, és 1904-ben halt meg 79 éves korában.<sup>13</sup>

Az 1827 évi fizetések ismerete alapján úgy találjuk,<sup>14</sup> hogy Richter első négy évében a fizetések alig változnak. Lelkiismeretes, részletes feljegyzései szerint a fizetések növekedését is követhetjük. Ennek kiharcolásában – naplója tanúsága szerint – nem kis része volt neki is. Az összegeket ezekben az években is váltóforintokban (W.W.) számolják. Összeállításunkban a különböző alapítványokból és címekből összeálló fizetések összegét kikerekítve csak forintokban jelezzük:

	1827	1836	1837	1845
<i>Basszista:</i>	189 ft.	117 ft.	270 ft.	344 ft.
<i>Koralista:</i> (egy-egy személy)	172 ft.	159 ft.	242 ft.	308 ft.
<i>Létszám- feletti:</i>	97 ft.	107 ft.	187 ft.	239 ft.
<i>Kiegészítő:</i>	75 ft.	83 ft.	135 ft.	170 ft.
<i>Szoprán:</i>	102 ft.	85 ft.	85 ft.	116 ft.
<i>Alt:</i>	97 ft.	80 ft.	80 ft.	110 ft.

A fizetéseknek régebben, így 1827-ben is állandó kiegészítője volt az ún. terményjáradék. Úgy tűnik, néhány éven át ez elmaradt, mert 1847-ben – Richter külön kérésére – az együttes valamennyi tagja három mérő búzát és hat mérő kevert gabonát kap. 1849-ben viszont hivatkozva a nehéz időkre, ismét megvonják ezt a járandóságot tőlük.

Pontosan jelzi zenészei anyagi helyzetének alakulását, de szűkszavú a saját fizetésével kapcsolatban. A teljes összeget sosem említi. Bizonyára az övé is mint elődjéé, 1023 forint körül lehet. Ebből 100 forintot minden időkből a kántorkanonok adott a succentornak. Astl kántorkanonok ezt az összeget 1841-ben 150-re, 1845-ben 200-ra, 1847-ben 250 forintra emeli. 1848-ban viszont – hivatkozva az anyagi helyzet romlá-

<sup>12</sup> Uo. 20. és 293. l. – Petz Preinreichnek írja a zenész nevét.

<sup>13</sup> Uo. 268 és 302. l.

<sup>14</sup> Bárdos i.m. 131–132. l.

sára – egyszerre megvonja tőle a 250 forintot. Richtert ez a veszteség súlyosan érinti, hisz előtte 1845-ben már a több éven át a diszkantisták eltartására kapott évi 50 forintot sem folyósítja részére. Ettől kezdve naplójában lépten nyomon hallatja Astl iránti haragját. Astl nyugdíjba vonulása után 1851-ben szinte tombol mérgében, és reménytelen elkeseredésében sorai közt egyéb sérelmeit is kiönti pl. azt, hogy Astl nem értékeli feleségének énekes szerepléseit a székesegyházban, hogy gúnyos megjegyzése volt székesegyházi vezénylésével kapcsolatban. Arról is ír, hogy a kántorkanonok előnyben részesítette a kórus lanyhább tagjait. Az ő tudta nélkül, felvételi vizsga nélkül felvette Kerlinger Ferdinándot, aki a kántorkanonok keresztfia. Haragja a tetőpontjára ér, amikor együttesének ismert tagja, Köppl Ferenc személyére és viselkedésére gondol, akit – szerinte – Astl kegyeivel igazságtalanul halmozott el. Mivel a sorok Köpplnek színházi karnagyságára, sőt az együttes színházbeli közreműködésére is utalnak, idézzük felháborodott hangulatú mondatait: „Említenem kell még, hogy Astl kedvenc vonása volt, hogy mint előljáróm engem minden jogomban megrövidített, és kárt okozott nekem. Micsoda egy méltatlan és hálátlan tagja a kórusnak (Köpplnek hívják a nyomorultat), akit én egyszerű zenészből az együttes tagjává emeltem, és kezdetben szorgalma és látszólagos együttérzése miatt minden módon segítettem, odáig merészkedett, hogy teljesen függetlenül tőlem mindent elvállalt, ami kárára szolgált a kórus tagjainak, és az ő bírvágját elégitette ki. Nem csupán eltávolította a színházi zenekarból a kórus tagjait, de még képes volt a diszkantistáimból is megvonni ezt a szolgálatot, pedig részükre ez nagyon hasznos volt. Köppl, ez a faragatlan, érzelem és lelkiismeret híján levő ember! – és egy ilyen nyomorultnak adott teljhatalmat Astl, hogy ő rám való tekintet nélkül uralkodhatott és basáskodhatott! De ne többet Astlról! – Bárcsak sosem került volna a kórus az ő irányítása alá!”<sup>15</sup>

Astl iránti ellenszenvét már 1837-ben is jelezte, sőt 1842-ben is, amikor – szerinte – igazságtalanul osztotta el a pénzeket, mert a szopránoknak és az altnak alig juttatott belőlük. A méltatlankodása 1845-ben fokozódott, mert a székesegyházi zenészek özvegyei és árvái nyugdíjigyletének létrejöttét, amelyért az előző évtől kezdve minden erejét latba vetette, Astl valami oknál fogva akadályozta. Petz adatai szerint az ügy mégis előre haladt, mert hangversenyeket tartottak erre a célra, s az alaptőke is mind gazdagabb lett adományokból.<sup>16</sup> 1848-ban örömmel ír arról Richter, hogy Varga kanonok

<sup>15</sup> „Ich muss noch erwähnen, dass Astl die Lieblingseigenschaft hatte, mich in allen meinen Rechten, als Vorgesetzter zu verkürzen und zu schaden; welches ein unwürdiges und undankbares Mitglied des Chors (Köppl heisst dieser Elende) den ich von der Eigenschaft eines herumziehenden Musikanten, zum Chor Mitglied erhob und ihn Anfangs wegen seines Fleisses und scheinbarer Solidität auf alle mögliche Weise protegirte, dahin ausbeutete, dass er ganz unabhängig von mir, alles unternahm was zum Schaden des Chorpersnals ausfiel und seine Habgier befriedigte; – nicht nur allein entfernte er alle Mitglieder des Chors aus dem Theater – Orchester, sondern auch meine Sängerknaben, denen dieses Verdienst so gut zu statten kam, wusste Köppl zu entfernen; dieser rohe – gefühl und gewissenlose Mensch! – und einem solchen Elenden gab Astl die Vollmacht, dass er ohne Rücksicht auf mich, schalten und walten konnte! – Genug von Astl! der nie das Chor hätte unter seine Hände bekommen sollen.” (22–23.l.) – Petz szerint a színházban 1842-ben Schmid Sándor igazgatónál Richter volt a karmester. 1846-ban Willy és Hold társulatánál Köppl, 1847-ben Kilényinél Richter, majd ugyancsak ebben az évben Kilényinél újra Köppl vezényelt. (l.m. 403.l.)

<sup>16</sup> Uo. 14.l.

végrendeletében 200 forintot szán a nyugdíjra. Ám a legnagyobb meglepetés bizonyára akkor éri, amikor Astl kántorkanonok 1851. júl. 8-án bekövetkezett halála után tudomására jut, hogy végrendeletében 500 forintot hagy szintén erre a szándékra. Továbbá a succentornak 80 forintot, s mindegyik koralistának 50 forintot hagyott. Sőt ezenfelül az együttes fizetésének javítására még 2000 forintot rendel a záradékkal, hogy ezt az összeget csak Sofie nevű gazdasszonya, javainak hasznélvezője halála után használhatják fel. Richter most él az alkalommal, s kéri a káptalantól, hogy térítsék meg neki Astl hagyatékából a 300 forintot, amelyet Astl visszatartott járandóságából. Sofie gazdasszony azonban megtagadta ennek a kifizetését azzal a megokolással, hogy Richter ezt nem érdemli meg. Ugyanis ő a ludas abban, hogy a forradalom idején egy ifjú tetteleg bántalmazta Astl kanonokot éppen a nyugdíjalap ügyében tanúsított magatartása miatt. Richter persze tagadja az üggyel való kapcsolatát.

Nem tudunk tárgyilagosan ítélni Richter és Astl közötti nézeteltérés kérdéseiben, mert nem ismerjük Astl szempontjait. Bedy sajnos csupán életrajzi adatait közli, egyéniségéről nem szól.<sup>17</sup> Mindenesetre a végrendelet igen komoly tartalma óvatosságra int az ítéletben! Ám nem is célunk vitájuk eldöntése. Inkább Richter szenvedélyes, harcoss egyéniségének illusztrálására szántuk az üggyel való részletesebb foglalkozást. Viszont az is érthető, hogy 1851 karácsonyán kitörő örömmel és lelkesedéssel köszönti az új kántorkanonokot, Silberknoll Józsefet mint a zenészek régi barátját, a zene kitűnő értőjét és melegszívű tisztelőjét, akitől joggal várja helyzetének megváltozását. Silberknollnak Pázmándy Horvát Endre Győr 1594-es elestéről szóló versére írt dalát Major is értékesnek tartja, és ismeretes ma is még Sztankovits Jánosnak ajánlott négyszólamú Liberája, valamint négyszólamú Isten hozott c. kórusműve.<sup>18</sup>

Silberknollon kívül a legnagyobb szeretettel és hálával Sztankovits János püspökre gondol. Már 1838-ban püspöki beiktatása alkalmával is a zene nagy barátjaként, ismerőjeként és a zene ügyének lelkes segítőként üdvözli. 1848-ban pedig halála idején szeretettel búcsúzik tőle. Felsorolja a kórusral kapcsolatos érdemeit. Őszintén gyászoló hangulatában úgy érzi, atyai jóbarátjának halálával saját életének a legszebb időszaka zárul le. Sztankovits a korabeli Győr zeneéletének központi irányítója volt. A Győri Férfi Dalegylet létrejötté lényegében neki köszönhető erkölcsi és anyagi tekintetben is.<sup>19</sup> Érthető, hogy Richter legfőbb támaszát veszítette el halálával.

Újsághírrre hivatkozva Petz szól arról, hogy Richter az 1846-os években foglalkozott azzal a gondolattal, hogy visszamegy Kismartonba Esterházyék kórusába.<sup>20</sup> Naplójában azonban még keserűbb hangulatában sem tesz célzást erre. Az viszont meglepő, hogy éppen 1852. ápr. 7-én kelt levelében, amikor már Silberknoll a kántorkanonok, nyíltan szól a távozásról: „Hamarosan üt az óra, amikor családommal veszem a ván-

<sup>17</sup> Bedy Vince, A győri székeskáptalan története. Győr 1938. 473. l. A halál időpontját itt tévesen 1850. júl. 8-nak jelzi.

<sup>18</sup> Major Ervin, A népies magyar műzene és a népzene kapcsolatai. Lásd Major Ervin, Fejezetek a magyar zene történetéből. Válogatott tanulmányok. (Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc). Budapest 1967. 168. l. – Bárdos i.m. 128. l.

<sup>19</sup> Petz i.m. 299. l.

<sup>20</sup> Uo. 17. l.

dorbotot, hogy a távolban találjam meg azt, amit második hazámban, feleségem és gyerekeim szülőházájában nem tudtam megtalálni.”<sup>21</sup> Győr szülötte, Wurda József hívja meg ugyanis őket, aki ekkor már Hamburgban operaigazgató. Richter a levélben hangsúlyozza, hogy egyelőre csak ideiglenesen szándékozik távozni Győrből. Petz úgy mondja, hogy el is utaztak Hamburgba. Feleségét szerződtette is a hamburgi operaház. A szerződést azonban valószínűleg Richter káptalani fizetésének megjavítása miatt bontották fel, s jöttek vissza Győrbe. Mivel a jegyzetkönyvét csak 1852 júliusáig vezeti, ezért sem erről az ügyről, sem életének utolsó évéről már nem értesít minket naplójában.

Szólnunk kell még végül Bécsben található műveinek a saját kézírásával készült katalógusáról. E jegyzékben 64 egyházi és 54 világi, összesen 118 művét sorolja fel műfajok szerint köztük feltűnően sok kamaraművet. A győri székesegyház kottatárában jelenleg 30 Richter mű található. Mivel a bécsi anyagnak tematikus jegyzéke még nem készült el, nem határozható meg pontosan, mely művek szerepelnek mind a két kottatárban. Feltehető pl., hogy a *Megtért csillag* c. kantátája Bécsben és Győrött is megtalálható.<sup>22</sup>

Richter feljegyzéseinek adatai – úgy érezzük – sürgetik azt, hogy Győr legértékesebb karnagyának, zeneszerzőjének a teljes arcképét megfessük. Ez azonban csak akkor sikerülhet – ezt feljegyzései is igazolják –, ha a győri levéltárak anyagát is feltárjuk. Reméljük, erre hamarosan sor kerülhet!

<sup>21</sup> Uo. 294–295.l.

<sup>22</sup> Bárdos i.m. VIII. fejt. Tematikus jegyzék 1143/7 sz.

Gábry György:

## LISZT FERENC BÉCSI KÖRNYEZETE 2.

E dolgozatok előző kötetében tett ígéretünket – fenti téma folytatását – szeretnénk most valóra váltani, abban a reményben, hogy Liszt Ferenc bécsi körének egyre belsőbb szférái végülis valamely – mindnyájunk részére – lényeges megvilágításba kerülnek. A rendelkezésre álló adatok, jelen feldolgozás keretében, még csak nyers állapotban mutatják az összképet – a teljesség igénye nélkül.

Az eddig vizsgált és általunk „külsőnek” nevezett arisztokrata környezethez önként csatlakozik néhány személyiség, akiket leginkább a mecénások körébe utalhatunk. Őket követi a kiadók sora; a kor legnevesebb firmáit felvillantó adatok együttesében. Ezt követően kerülnek sorra a hangszerkészítők – kiváló zongorakészítők – dokumentumai. És így jutunk el végezetül a művészvilághoz, Liszt Ferenc legbensőbb baráti köréhez, akik az Ő szellemiségének leghívebb megértői lehetnek.

De mindez – ne feledjük el – nemcsak térben, hanem időben is körülhatárolt tábló: az ezüst hangjegytám keletkezésével összefüggő, tehát az adott alkalomhoz igazodó aktualitás.

CIBINI – Említődik FLB IV/300 számú levélben: – „Ce matin j'ai fait quelques visites, entre autres à Mme Cibbini, et à S. E. Cardinal Schwarzenberg.” Etc.

NICOLAUS DUMBA – Említődik FLB II/79, VII/176 és 177, VIII/231 és 377 számú levélben. La Mara, Briefe II/222 szerint: (Dumba) Bekannt als Wiener Kunstmäcen, Mitglied des Herrenhauses (Das Comité der Beethoven-Säcularfeier).

D<sup>OR</sup> VINCENZ FISCHER – Említődik FLB V/43 számú levélben: – „Le baptême de ma petite-fille, qui a pour nom Daniela Senta, a eu lieu Samedi, 24. Nov. chez Cosima, Anhaltstrasse. C'est le *Obercaplan* Fischer, qui remplit par intérim les fonctions du *Probst*, qui a administré le sacrement.” Etc.

CARL HOLZ – Említődik FLB I/148 számú levélben. Riemann (1959) szerint: Holz, Karl x 1798 wohl zu Wien, + 1858 zu Wien; Beethovens Vertrauter in geschäftlichen Angelegenheiten während der letzten Lebensjahre (seit Frühjahr 1825), der zeitweilig A. Schindler in Beethovens Gunst stark zurückdrängte. Er war k. u. k. Kassenbeamter, aber in seinen Mussestunden ein tüchtiger Violonist, zeitweilig Mitglied des Böhm-Quartetts, 1825 2. Geiger des Schuppanzigh-Quartetts, später zeitweilig Dirigent der Spirituel-Konzerte in Wien. – Riemann (1972) szerint: Holz, Karl, x 1798 (erg. oder 1799) – 1858. Lit. D. W. MacArdle, Beethoven u. K. H. Mf XX, 1967.

D<sup>OR</sup> EDUARD LISZT – Említődik FLB számos helyén. La Mara, Briefe III/147 szerint: Eduard von Liszt, Generalprokurator in Wien, daselbst 8. Febr. 1879 verstorben, war er Stiefonkel und intime Freund Franz Liszts, auf den dieser den ihm von Kaiser von Österreich verliehenen erblichen Ritterstand übertrug. – Prahács 33/1 szerint: Eduard Liszt (1817–1879), Dr. jur. k. u. k. Generalprokurator, Rechtsgelehrter,

Zenetudományi dolgozatok 1979 Budapest

L. s. Stiefonkel, das jüngste Kind aus der dritten Ehe von Liszts Grossvater Georg Adam Liszt (1755–1844). Liszt hat seinen um fünf Jahre jüngeren Verwandten, der ein ausgezeichneten Fachmann und überaus musikalisch war, sehr geliebt und nannte ihn „mon Cousin“. Seit 1837 waren sie in ständigen Verbindung, seit den fünfziger Jahren war Eduard Liszt Rechtsberater und Verwalter... etc.

LADISLAUS PYRKER – Említődik FLB VIII/242 számú levélben. A Magyar Életrajzi Lexikon szerint: Pyrker János László (Nagyláng, 1772. nov. 2. – Bécs, 1847. dec. 2.); egri érsek, német nyelven író költő, a MTA t. tagja (1844). Székesfehérvárott, majd Pécsen tanult. Tanulmányait Ányos Pál és Virág Benedek tanítványaként kezdte. 20 éves korában belépett a ciszterci rendbe. 1796-ban pappá szentelték... 1827-ben egri érsek lett. Egerben tanítóképzőt és rajziskolát létesített, felépítette a székesegyházat, értékes képgyűjteményét 1836-ban a MNM-nak ajándékozta... stb.

VESQUE v. PÜTTLINGEN – Említődik FLB I/81 és 97, IV/214 és 338–339, VIII/80 és 81 számú levélben (Hoven) 1803–1883, Hofrath im österreichischen Ministerium des Aussern... etc. – A. Orel, Unbekannte Briefe von Franz Liszt (1930. 117) szerint: (jegyzet) H. Schultz, Johann Vesque von Püttlingen 1803–1883. (Regensburg 1930.) Die hier mitgeteilten Briefe Liszts an J. V. v. P. liegen in der Handschriftensammlung der Wiener Stadtbibliothek... JN 31. 170 bis 31. 190. etc. Bibl. Johann Vesque v. Püttlingen (J. Hoven). Eine Lebensskizze. (Wien 1887.) – Riemann (1959) szerint: V. v. Püttlingen, Johann x 23. 7. 1803 zu Opole (Polen), + 29. 10. 1883 zu Wien; österreichischer Komponist, 1827 Dr. juris, war bis 1872 als Diplomat im österreichischer Staatsdienst tätig (zuletzt Sektionschef im Ministerium des Aussern, Freiherr u. Geheimer Rat). Von Leidesdorf, Moscheles und Vorisek im Klavierspiel, von E. von Lannoy und Sechter in der Komposition unterrichtet, wurde er zum namhaften Vertreter gesellschaftlicher Musikpflege im vormärzlichen Wien... etc. Seine musikalischen Werke laufen zumeist unter dem Decknamen J. Hoven... etc. – Riemann (1972) szerint: V. v. Püttlingen, Johann 1803–1883. Lit. H. Ibl, Studien zu J. V. v. P. s Leben u. Operschaffen. Diss. (Wien 1949.)

ZULAUF – Említődik FLB IV/194 számú levélben: – „Si vous voulez vous reposer à Cassel, faites demander Mr Zulauf, secrétaire de la Légation d’Autriche. Visitez avec lui une tres belle galerie de tableaux...” etc. – Riemann (1959) szerint: Zulauf, Ernst x 15. 2. 1878 zu Kassel; deutscher Kapellmeister... etc. Előbbinek vsz. a fia.

AUGUST ARTARIA – Említődik FLB számos helyén. Riemann (1959) szerint: Kunst- und Musikalienhandlung zu Wien. Um 1750 wanderten die drei Brüder Cesare, Domenico und Giovanni A. aus Blevio am Comer See aus und trieben den Kunsthandel als reisende Kaufleute... 1774 wurde die Mainzer und Wiener Firma vereinigt... 1833 wurde August A. (Sohn des Domenico) Teilhaber. 5. 7. 1842 starb Domenico A. und August wurde alleinbesitzer... etc.

JOS. GEIGER – Említődik FLB VIII/378 számú levélben: – „...le Jahrbuch de Geiger à Berlin...” etc.

HASLINGER FAMILIE – Említődik FLB számos helyén. Riemann (1959) szerint: Haslinger, Tobias x 1. 3. 1787 und + 18. 6. 1842 zu Zell (Oberösterreich); öst. Musikverleger, ging 1810 nach Wien, trat als Buchhalter in die Steinersche Musikalienhandlung ein, wurde 1814 Associé und als Steiner 1826 sich zurückzog, alleiniger Eigentümer, unter seinem Namen firmierend. Nach seinem Tode übernahm sein Sohn

Carl (x 11. 6. 1816 und + 26. 12. 1868 zu Wien; Komponist von über 100 Werken, besonders für Kl.) das Geschäft unter der Firma „Carl H. quondam Tobias“, welche 1875 durch Kauf an Schlesinger (Robert Lienau) in Berlin übergegangen ist...etc. – Riemann (1972) szerint: Haslinger, Tobias, 1787–1842 zu Wien (nicht zu Zell). Lit. A. Wh. Thayer, L. v. Beethovens Leben (1908). Rev. u. hrsg. von E. Forbes als: Thayers Life of Beethoven, 2 Bde, London-Princeton 1970; O. E. Deutsch, Music Publishers Numbers 2. (deutsche) Ausg. Bln 1961; Fr. Zagiba, Chopin u. T. H. Chopin-Jahrbuch 1956. – Hankiss II/908 szerint: Tobias Haslinger (1787–1842), neves bécsi zeneműkiadó és zeneműkereskedő. Az üzletet azután fia, Karl (1816–1868) folytatta. – Prahács 6/1 szerint: Tobias Haslinger (1787–1842) war der Wiener Verleger und Impresario des jungen Künstlers, der mit ihm auch während seiner Reisen in ständiger Verbindung stand. 6/3 (ugyanott) Carl Haslinger (1816–1868), Sohn von Tobias Haslinger und dessen Nachfolger bei der Herausgabe von Franz Liszts Werken.

CARL MECHETTI – Említődik FLB I/38 és 52, II/19 számú levélben. Riemann (1972) szerint: Mechetti, österreichische Musikverlegerfamilie italienischer Herkunft. 1) Carlo, x 1748 zu Lucca, + 30. 1. 1811 zu Wien, gründete in Wien 1799 ein Musikaliensortiment und begann um 1810 gemeinsam mit seinem Neffen Pietro unter der Firma Mechetti et neuve auch Noten zu verlegen. 2) Pietro, x 1777 zu Lucca, + 25. 7. 1850 zu Wien, Neffe von Carlo M. führte den Musikverlag unter dem Namen Pietro Mechetti, qdm Carlo weiter. 1818 übernahm er Musikwerke von den Verlegern Johann Traeg, P. Cappi und Josef Eder. Bis 1850 waren in seinem Verlag über 4000 Werke erschienen, darunter von Beethoven op. 10 und 13, R. Schumann op. 18, 19 und 20, Lanner op., 32–168, Johann Strauss Sohn bis op. 94 und Liszt op. 1.

LOUIS MECHETTI – Előbbinek valamely rokona.

PIETRO MECHETTI – A. Orel, Unbekannte Briefe von Franz Liszt (1930. 132) szerint: Pietro Mechetti, 1775–1850, Wiener Musikverleger; bei ihm war Liszts „Marche funebre“...erschieden.

SPINA VATER u. SOHN – Említődik FLB I/103, 148, 151, 237 és 241, II/16 számú levélben. Milstejn 202 szerint: „A könyvekkel túlszűfolt könyvtárszobában két zongora állt – egy Érard és Beethoven Broadwood-hangszere, amelyet Spina bécsi zeneműkiadó ajándékozott Lisztnek.“ Stb.

BÖSENDORFER – Említődik FLB II/121, 124, 126, 141, 155, 203, 209, 210, 217, 218, 219, 240, 241, 258, 286 és 323 számú levélben. Riemann (1959) szerint: Bösendorfer, österreichische Pianofortefabrik in Wien, gegründet 1828 von Ignaz B. (x 28. 7. 1796 zu Wien, + 14. 4. 1859) einem Schüler J. Brodmanns. Dann weitergeführt von Ludwig B. (x um April 1835 und + 9. 5. 1919 zu Wien), einem Sohn Ignaz B.s 1872 wurde mit einem Klavierabend H. v. Bülow's der „Konzertsaal Bösendorfer“ eröffnet, der lange in Musikleben Wiens einen ehrenvollen Platz einnahm. Etc. – Riemann (1972) szerint: Bösendorfer, gegründet 1828. Der Gründer Ignaz B. 27. 7. 1794 (del. frühere Angabe) – 1859 zu Wien; sein Nachfolger Ludwig B. (erg. 10.) 4. 1835. – 1919. Der „Konzertsaal Bösendorfer“ der sich im Palais des Fürsten Lichtenstein befand, wurde 1913 abgerissen. (Im gleichen Jahr wurde an andere Stelle das Wiener Konzerthaus eröffnet.) Die beiden Söhne Ludwig B.s, Alexander und Wolfgang Hutterstrasser, führten die Firma bis 1966 als ÖHG; dann erfolgte ihre Umwandlung in die L. Bösendorfer Klavierfabrik A.G. mit Sitz in Wien. – Prahács 231/1 szerint: Ludwig

Bösendorfer (1835–1919), seit 1859 Direktor der berühmten Wiener Pianofortefabrik, einer der treuesten Liszt-Enthusiasten. – Hankiss II/1118 szerint: Ignaz Bösendorfer (1796–1859) híres bécsi zongoragyáros. Fia Ludwig B. (1835–1919) is apja mesterségét folytatta. 1872-ben Bülow egy hangversenyével nyitották meg a „Bösendorfer hangversenytermet” (Konzertsaal Bösendorfer), amely 1913-ig Bécs hangversenyéletének egyik központja volt.

CONRAD GRAF – FLB nem említi. Riemann (1959) szerint: Graf, Conrad (Graff), x 17. 11. 1783 zu Riedlingen (Schwaben), + 18. 3. 1851 zu Wien; österreichischer Klavierbauer, ging 1799 zu Jacob Schelke nach Wien. Nach dem Tode seines Lehrherrn heiratete er 1804 die Witwe, übernahm die Leitung der Werkstatt und machte sie unter seinem Namen zur „grössten und renommierten Klavierfabrik Wiens und des Kaisertums”. Auch Beethoven und Schubert schätzten seine Instrumente hoch... etc. – Prahács 7/5 szerint: Konrad Graff (1783–1851), einer der angesehensten Wiener Pianofortefabrikanten, den auch Beethoven besonders schätzte.

SCHWEIGHOFER – FLB nem említi. H. Haupt, Wiener Instrumentenbauer 1791–1815. szerint: Schw. Michael. Klaviermacher. x um 1771 in Rincha (Bayern), + 29. Mai 1809 in Wien... Sein Sohn Johann Michael (+1852) erlernte das Instrumentenmacherhandwerk bei seinem Stiefvater Promberger und gründete 1832 in Wien ein eigenes Geschäft... etc.

J. B. STREICHER – FLB nem említi. Riemann (1959) szerint: Johann Andreas Str. Klavierfabrikant; am 1794 heiratete er mit Nannette Stein aus Augsburg; in das Geschäft trat 1812 ihr Sohn Johann Baptist, x 3. 1. 1796 und + 28. 3. 1871 zu Wien, ein, der 1823 nach dem Ausscheiden seiner Mutter Teilhaber und 1833 Alleinhaber wurde. 1823 führte die Firma eine Mechanik mit Hammerschlag von oben ein (die Pape in Paris weiter entwickelte) sowie 1831 eine verbesserte Stosszungenmechanik. Die Instrumente der Str.s waren berühmt wegen ihres durchsichtigen, aber runden Tones und ihrer ausgeglichenen Spielweise... etc.

ASSMAYER – FLB nem említi. Riemann (1959) szerint: Assmayer, Ignaz, x 11. 2. 1790 zu Salzburg, + 31. 8. 1862 zu Wien; Schüler von M. Haydn, 1808 Organist der Peterskirche zu Salzburg, wandte sich 1815 nach Wien, wo er bei Eybler sich weiter fortbildete. 1824 Kapellmeister am Schottenstift, 1825 Hoforganist, 1838 überzähliger Vizehofkapellmeister und 1846 Weigls Nachfolger als 2. Hofkapellmeister... A. war mit Schubert befreundet. – Riemann (1972) szerint: Assmayr, 1790–1862. A. war in Salzburg Schüler A. Brunmayrs (Klavier, Orgel, Generalbass) und Th. Gerls (Gesang) (nicht M. Haydns) und in Wien Schüler Saliers (nicht Eyblers) 1823 wurde er Mitglied des kaiserlichen Hofkapelle und 1846 als Nachfolger Eyblers dort 1. Hofkapellmeister. Von seinen 21 (nicht 15) Messen erschienen 4 (nicht 1) sowie Kammermusik, Klavier- und Orgelwerke im Druck. Lit. M. Perger in ÖMZ XVII, 1962. S. 36 ff.

BELLONI – Említődik FLB I/42, 46, 58, 65, 70, 71, 106, 122 és 240, II/124, 234, 236, 391 és 393 számú levélben. Hankiss II/919 szerint: Gaetano Belloni, Liszt titkára ebben az időben. Anyja és barátai biztatására szerződött és nagyon meg volt vele elégedve (1841–1847). – Milstejn 152 szerint: (Liszt) 1841 januárjában Skóciában utazgat, majd Liverpoolban, Brüsszelben és Liege-ben játszik. Brüsszelben áll szolgálatába G. Belloni, mint személyi titkár és adminisztrátor. – 690 uo. (97. jegyzet:) Belloni Liszt elválaszthatatlan útítársa volt további koncertturnéi során. Liszt mindig



mély hálával emlékezett meg róla. Vö. pl. Franz Liszts Briefe id. kiad. I. kötet, 367. lap. — Prahács 19/4 szerint: Gaetano Belloni war seit Februar 1841 sein Sekretär und Impresario. Später liess er sich in Paris nieder.

CARL CZERNY — Említődik FLB I/1, 3, 81, 87, 151 és 169, II/274 számú levélben. La Mara, Briefe I/1 szerint: Carl Czerny, einer unserer bedeutendsten Clavierpädagogen und Componisten instructiver Werke, geb. 21. Febr. 1791 zu Wien, gest. d. selbst wo er fast ausschliesslich lebte, 15. Juli 1857. Gleich Döhler, Thalberg, Kullak, Jaell u. a. dankte Liszt ihm (1820–1823) seine Ausbildung. — Hankiss II/896 szerint: Karl Czerny (1791–1857) híres bécsi zongorapedagógus és zeneszerző, a fiatal L. tanára.

DESSAUER — Említődik FLB I/229 és II/394 N. számú levélben. La Mara, Briefe II/68 szerint: Josef Dessauer, geb. 28. Mai 1798 in Prag, gest. 6. Juli 1876 zu Mödling bei Wien, an welchem letzterem Ort er meist lebte, war vornehmlich als Liedercomponist beliebt. — Riemann (1959) szerint: Dessauer, Josef, x 28. 5. 1798 zu Prag, + 8. 7. 1876 zu Mödling bei Wien; böhmischer Komponist, Schüler von W.J. Tomaschek und Dionys Weber, beliebter Liederkomponist, schrieb auch Ouvertüren, Streichquartette, Klavierstücke und die Opern Lidwina (1836), Ein Besuch in St. Cyr (1838), Paquita (1851), Domingo (1860) und Oberon (nicht aufgeführt). Lit. P. Hédouin, Mosaïque. Paris 1856. — Riemann (1972) szerint: Dessauer, Joseph, 1798–1876. Lit. O. Serti, J. D. ein Liedmeister d. Wiener Biedermeier. Diss. (Innsbruck 1951.) — Milstejn 1005 szerint: Dessauer, Josef (1798–1876), cseh zeneszerző... stb.

ERNST — FLB nem említi. La Mara, Briefe I/17 szerint: Heinrich Wilhelm Ernst, grosser Geiger, geb. 1814 zu Brünn, gest. 8. Oct. 1865 in Nizza; von Böhm und Mayseder in Wien gebildet, lebte er meist auf Kunstreisen. — Riemann (1959) szerint: Ernst, Heinrich Wilhelm, x 6. 5. 1814 zu Brünn, + 8. 10. 1865 zu Nizza; tschechischer Violonist, war Schüler von Böhm und Mayseder in Wien, begann mit 16 Jahren als Virtuose zu reisen und hatte nur 1832–38 festen Wohnsitz in Paris. In der Art seines Spiels nahm er sich Paganini zum Vorbild. Er schrieb für Violine... ferner Kammermusik. Sein Sohn Alfred Ernst, x 9. 4. 1860 zu Périgeux etc. Lit. — Hankiss II/1115 szerint: Heinrich Wilhelm Ernst (1814–1865), német hegedűművész. — Milstejn 836 szerint: Liszt a 9. magyar rapszodiát Heinrich Ernst részére dedikálta (ez a Pesti Karnevál, Esz-dúrban).

JOSEF FISCHHOF — Említődik FLB I/32 számú levélben. Riemann (1959) szerint: Fischhof, Joseph, x 1804 zu Butschowitz (Mähren), + 28. 6. 1857 zu Wien; österreichischer Pianist, wurde nach mehrjähriger Tätigkeit als Privatmusiklehrer 1833 als Klavierlehrer am Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien angestellt. Ausser verschiedenen Klavierwerken und Ensemblestücken schrieb er: Versuch einer Geschichte des Klavierbaues (Wien 1853, veranlasst durch die Londoner Ausstellung 1851), berichte über Aloys Fuchs' musikalische Sammlungen in den Mitteilungen aus Wien (Wien 1835) u. gab Klassische Studien für Pianoforte heraus (aus dem 17. u. 18. Jh.). Wichtig für die Lebensbeschreibung Beethovens ist das sogenannte Fischhofsche Manuskript in der Berliner Staatsbibliothek, Materialien für die von Hotschewar, dem Vormund von Beethovens Neffen Karl, geplante Beethovenbiographie, die in F. s Besitz kamen und vom ihm ergänzt wurden. — Riemann (1972) szerint: Fischhof, Joseph, 1804–1857. Lit. H. Kleinlercher, J.F. Diss. (Wien 1948) R. Schaal, Dokumente zur

Wiener Musiksammlung, v. J. F. Ihre Erwerbung durch der Berliner Staatsbibliothek. Mozart-Jahrbuch 1967. – Hankiss II/970 szerint: Joseph Fischhof (1804–1857), bécsi zongorapedagógus, Beethoven-kutató. Az 1851-i londoni világiállítás alkalmából megírta a zongora, mint hangszer történetét (Versuch einer Geschichte des Klavierbaues, megj. 1853-ban). (Egy másik Fischhof, Robert, 1856–1918, a bécsi Konzervatórium professzora, zongoraművész.)

BERTOLD FRANKL – Említődik FLB IV/70 számú levélben: – „On vient de souper chez moi: Joachim, Cossmann, Stör, Walbrül, Montag, Senff, Raff, Szerdahély et Frankl...” etc. IV/84 számú levélben: – „Je vous envoie aujourd’hui l’article de Frankl sur Raff...” etc.

MORITZ GOLDSCHMID – FLB nem említi. Hankiss II/937 szerint: Jenny Lind (férje nevén: J. Goldschmid, 1829–1887), világhírű énekesnő, a „svéd csalogány”. Talán létezett valami rokoni kapcsolat a két személyiség között.

KRIEHLUBER – Említődik FLB I/25, 28 és 39 számú levélben. Hankiss II/1068 szerint: Kriehuber híres (színezett) rajza alá, amely Lisztet magyar bundában ábrázolja, négysoros Byron-idézet került. Vö. Isov Kálmán cikkét Liszt ábrázolásairól (Liszt Ferenc. Tanulmány-gyűjtemény. Bpest 1936. 215.). – Prahács 6/6 szerint: Joseph Kriehuber (1800–1870), deutscher Maler und Graphiker, durch seine auf Stein gezeichneten Porträts der bekannteste Künstler jener Zeit in Wien. Seine vortrefflichen Porträts des jungen Liszt in der Jahren 1838–1840 und 1846 waren in aller Händen.

LESCHITITZKY – FLB nem említi. Riemann (1959) szerint: Leschetitzky, Theodor, x 22. 6. 1830 zu Lancut bei Lemberg, + 14. 11. 1915 zu Dresden; polnischer Pianist und Klavierpädagoge, Schüler von Czerny und Sechter in Wien, ging 1852 nach St. Petersburg, wo er die Kaiserlich Russische Musikgesellschaft mitgründete und bis 1878 Professor des Klavierspiels am Konservatorium war. Von 1878 an lebte er als gesuchter Privatlehrer in Wien... Seine Klavier-Methodik gilt noch in manchem für verbindlich.

C. G. LICKL – FLB nem említi. Riemann (1959) szerint: Lickl 1) Johann Georg, x 11. 4. 1769 zu Korneuburg (Niederösterreich), + 12. 5. 1845 zu Fünfkirchen (Ungarn); österreichischer Komponist, ab 1806 Kirchenmusikdirektor in Fünfkirchen, schrieb Singspiele für Schikaneders Theater, Messen, Motetten und auch Kammermusik. Von seinen Söhnen war – 2) Karl Georg, x 28. 10. 1801 und + 3. 8. 1877 zu Wien, Virtuose auf der Physharmonika und Komponist für dieselbe, schrieb auch Kirchenmusik...etc.

FRIEDRICH SCHEY – FLB nem említi. Riemann (1959) szerint: Schey, Hermann...niederländischer Konzertsänger (Tenor) deutscher Geburt...etc.

MAX SPRINGER – FLB nem említi. Riemann (1959) szerint: Springer, Max...deutscher Komponist und Musikschriftsteller...etc.

JOHANN STRAUSS – Említődik FLB I/47 számú levélben. Prahács 7/7 szerint: „Sperl” war im Wien des Biedermeier ein beliebtes Vergnügungsort, wo Johann Strauss d. A. (1804–1849) seine ersten grosse Erfolge errang... Liszt liebte die Straussche Musik sehr und kehrte oft hier ein.

LEOPOLD v. WERTHEIMSTEIN – FLB nem említi. Hankiss II/1090 szerint: Wilhelm Wartenegg von Wertheimstein (1839. június 24-én Bécsben született), osztrák drámaíró, a képtár (Kunsthistorisches Museum) őre. Talán létezik valami rokoni kapcsolat a két személyiség között.

\*

Jelen áttekintésünk végén – ilyen módon – behatólhattunk Liszt Ferenc bécsi környezetének legbelsőbb köreibe – de mennyi kérdőjellel, milyen hiányosságok árán. Ennek a műhelymunkának a kiegészítésével, további kutatások eredményeként, egy teljesebb szintézisre kell törekednünk. Bizonyos, hogy megéri a fáradozást.

### *Rövidítések*

FLB	La Mara, Franz Liszt's Briefe (Leipzig 1893–1905), 8 kötetben
La Mara, Briefe	Briefe hervorragender Zeitgenossen an Franz Liszt (Leipzig 1895–1904), 3 kötetben
Hankiss	Hankiss János, Liszt Ferenc válogatott írásai (Budapest 1959) 2 kötetben
Milstejn	Milstejn I. J., Liszt Ferenc (Budapest 1965), 2 kötetben
Prahács	Prahács M., Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen. 1835–1886. (Budapest 1966)
Riemann	Musiklexikon. Personenteil, I–II. 1959–1961. Ergänzungen, I–II. 1972–1975.



P. Eckhardt Mária:

## LISZT-ZENEMŰKÉZIRATOK AZ ORSZÁGOS SZÉCHÉNYI KÖNYVTÁRBAN – ÚJ SZERZEMÉNYEK, 1976–1979

Hazánk közgyűjteményei közül nemzeti könyvtárunk, az Országos Széchényi Könyvtár rendelkezik a legjelentősebb anyaggal Liszt kéziratos zeneműveiből, illetve Liszt-kézírást tartalmazó kottákból. A mennyiségileg és minőségileg egyaránt igen értékes gyűjtemény 1979 közepén 75 darabot számlál.<sup>1</sup>

A Liszt-kéziratok nem valamely nagyobb hagyatékból, egyszerre kerültek az OSzK tulajdonába, hanem évtizedek lassú, tervszerű, türelmes gyűjtőmunkájával. Különösen az utóbbi másfél évtizedben folyt a korábbinál gyorsabb ütemben az értékes Liszt-gyűjtemény gyarapítása: az anyagnak csaknem egyharmada (19 eredeti kézirat, 2 a szerző által korrigált másolat és 1 nyomtatvány, jelentős autográf kiegészítésekkel) ebben az időszakban került a nemzeti könyvtár állományába.

Az alábbiakban az OSzK három legfrissebb szerzeményezésű Liszt-zeneműkéziratát mutatjuk be.<sup>2</sup>

### 1

#### Verlassen

1976-ban vásárolta meg az OSzK a Hans Schneider Antiquariat-tól (Tutzing, NSzK) Liszt „Verlassen” című dalának (R. 632)<sup>3</sup> eredeti kéziratát. Zeneműtári jelzete: Ms. mus. 6.140.

A kompozíció Liszt kései terméséhez tartozik, s mint azt a kézirat végén a szerző sajátkezű feljegyzése tanúsítja, szövege egy színmű részlete: *Lied aus dem Schauspiel /*

<sup>1</sup>Megoszlása: eredeti kéziratot Liszt-zenemű 46 db. — Liszt-zeneművek kéziratot másolatai vagy nyomtatott kiadásai, a szerző sajátkezű javításaival, kiegészítéseivel a zenei anyagban 13 db. — Más szerzők zeneművei Liszt sajátkezű bejegyzéseivel, javításaival 4 db. — Nyomtatott Liszt-zeneművek, a szerző sajátkezű dedikációjával vagy egyéb, nem a zenei anyagot érintő bejegyzésével 12 db.

<sup>2</sup>Az 1975 végéig állományba vett anyagot e sorok írója „Franz Liszts Musikhandschriften in der Széchényi Nationalbibliothek, Budapest” c. könyvében részletesen feldolgozta; munkája kiadás előtt áll. A jelen dolgozat célja az, hogy a könyv kéziratának leadása óta beszerzett újabb dokumentumokat legalább röviden ismertesse, s ezáltal az említett munkát kiegészítse.

<sup>3</sup>R.-rel jelöljük a Liszt-zeneművek sorszámát a Raabe-műjegyzékben. (Raabe, Peter: Liszts Schaffen. Stuttgart—Berlin 1931, Cotta. Reprint, kiegészítésekkel: Tutzing 1968, Schneider.)

„Irrwege“ von Gustav Michell. / 28 Juli, / 80 – Weimar / FLiszt. A mű keletkezéséről maga Liszt így ír Wittgenstein hercegnének 1880. VIII. 12-én: „Itt küldök egy kis kommentárt egy dalról, melyet nemrég írtam egy színésznő számára, aki alig tud énekelni. A költemény megtetszett nekem – mindhárom strófa így végződik: 'Ich weine, ach, muss weinen!' [Sírok, ah, sírnom kell!] Az elégikus hang meglehetősen jól ismert számomra – de ezt általában elrejttem ismerőseim előtt!”<sup>4</sup> A dal valóban nem támaszt nagy igényeket az énekes iránt; az énekszólam hangterjedelme még az egy oktávot sem éri el, a hangerő alig lép ki a halk regiszterből, a zongorakíséret néhány harmóniából építkezik, s az említett refrént kíséret nélküli, magányos énekszólam tolmácsolja.

A négy, 16,5x25 cm méretű fólióból álló kéziratban a dal eredetileg a 2 rectón kezdődött, s a 4 rectón fejeződött be, mindvégig Liszt saját kézírásával. A 2 rectón található az autográf címfelirat: *Verlassen!* – valamint az előadók megjelölése: *Stimme / (Mezzo Sopran)* illetve *Piano*. Liszt egyik weimari barátja, Alexander Wilhelm Gottschalg orgonista azonban később külön címlappal látta el a kéziratot az 1 rectón,<sup>5</sup> az 1 versóra pedig 4 ütemes zongora bevezetést jegyzett fel, talán egy Liszttől hallott élő előadás nyomán, „Einleitung, comp. am 2. Aug. 80.” felirattal. Naplójába feljegyezte 1880. VII. 29-én, hogy Liszt neki ajándékozta a „Verlassen” című, frissen komponált dal autográfiáját.<sup>6</sup> Arra azonban később nem tért ki, hogy a bevezetés milyen körülmények között került lejegyzésre.

A dal ezzel a kibővített bevezetéssel jelent meg nyomtatásban, még a keletkezés évében, 1880-ban, a lipcsei Kahnt kiadónál, a *Gesammelte Lieder* sorozat 56. száma-ként.<sup>7</sup> E kiadvány alapján került kinyomtatásra a Breitkopf-féle Liszt-összkiadás VII/3. kötetében is.

Az első kiadás számára kétségtelenül az OSzK birtokába került autográf szolgált forrásul, bár azt – előadási utasítások tekintetében – nem mindig követték pontosan. Az alábbiakban csak a fontosabb eltérésekre utalunk:<sup>8</sup>

- 4. üt. a zongora balkéz-akkordjainál az autográfból *p* jelzés, mely nem került kinyomtatásra
- 21. üt. az „un poco agitato” a kiadó utólagos hozzászólása
- 35–36. üt. a zongora jobb kezében a kötőív az autográf szerint már a 35. üt.-ben kezdődik; a nyomtatásban csak a 36. üt.-ben
- 44. üt. zongora jobb kéz: az autográfból a kötőív az ütem végénél marad abba. Ugyanilyen frazeálása van a 46. üt. megfelelő helyének is
- 50–54. üt. az első kiadásból elhagyták a *p*, *ritenuto* és *pp* utasításokat (ld. az 1. faksimilét, 137. l.)

Az első kiadás valamennyi pedáljelzése, jónéhány crescendo, diminuendo és marcato

<sup>4</sup> La Mara: Franz Liszt's Briefe. VII. Bd. Leipzig 1902, Breitkopf & Härtel. Nr. 289.

<sup>5</sup> „Verlassen. / Lied v. G. Michell. / für / 1. Singst. mit Piano / v. / Dr. Franz v. Liszt. / Gottschalg”.

<sup>6</sup> Gottschalg, Alexander Wilhelm: Franz Liszt in Weimar und seine letzten Lebensjahre. Berlin 1910, Glaue. 131. l.

<sup>7</sup> Lemezszáma: 3874a. Egy példánya: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtára, 29.375. sz.

<sup>8</sup> Az ütemszámítás a zongoraszólamot követi. Az énekszólam recitativ jellegű, csak szaggatott ütemvonásokkal elválasztott taktusait nem láttuk el külön ütemszámokkal.

jele, kötőíve utólagos hozzátétel. Nincs kizárva persze, hogy ezek a nyomdai korrektúra stádiumában kerültek bele a kottába, hiszen a dal szellemével nem állnak ellentétben.

## 2

## Weihnachtsbaum

1977-ben a Kulturális Minisztérium jóvoltából jutott az OSzK Liszt híres öregkori zongoramű-ciklusának, a „Weihnachtsbaum” (Karácsonyfa) sorozat négykezes verziójának (R. 307) eredeti kéziratához. A 43 fólióból álló, 31x24 cm méretű kéziratot a müncheni Walter Ricke Musikantiquariat adta el; zeneműtári jelzete: Ms. mus. 6.342. A ciklusnak mind a tizenkét darabját tartalmazza, az utolsó darab azonban hiányos. A kézirat utolsó lapja (lapjai) elkallódott (elkallódtak). Ezáltal a mű utolsó 75 üteme nem szerepel az autográfban.

Nyilvánvaló, hogy Lisztnak e kézírata – bár nem tisztázat jellegű – nyomdai célokat szolgált. Mindenütt megtalálhatók benne a kottametsző fekete ceruzás sor- és lapbeosztásai. A Karácsonyfa-ciklusnak ez a négykezes verziója az eredeti, kétkezes zongoraletéttel együtt 1882-ben jelent meg a berlini Fürstner kiadónál.<sup>9</sup>

Az OSzK autográfjának címlapján (1 recto) Liszt utal a kétkezes verzió kéziratának címlapjára, s ezért sem nevét, sem a címet, sem az ajánlást nem tünteti fel: *Derselbe Titel wie für die / zweihändige Ausgabe – / 1tes Heft / 1 / 2 / 3 / 4 / 2tes Heft / 5 / 6 / 7 / 8 / 3tes Heft / 9 / 10 / 11 / 12*. A ciklus valóban ennek megfelelően, három füzetre bontva jelent meg.

Kéziratában Liszt egymás alá, illetve fölé jegyzi le a Primo és Secondo szólamot. Ezt nyomtatásban – a szokásnak megfelelően – két külön oldalra helyezték el.

Lehetséges, hogy a szerző eredetileg csak egyes darabokat szándékozott négykézre átírni. Erre utalhat az, hogy a ciklus 2. darabjának – a többitől eltérően – önálló, részletes címfelirata van (5 recto): *Wei[h]nachts Lied / nach einer alten Weise – / für Pianoforte zu 4 Händen [!] / FLiszt* (ld. a 2. fakszimilét, 138. l.). A többi darabnak van ugyan címfelirata (az 1., 3., 7., 8., 9., 10.-nek ráadásul két nyelven, németül és franciául is), de a letét nincs külön feltüntetve, s a darabok nincsenek egyenként szignálva. – Itt kell még megemlítenünk, hogy a 12. darab címfelirata kéziratunkban egyszerűen. *Mazurka*. Nyomtatásban ez így változott: „Polnisch (Mazurka.) / Polonaise.”

Bár a ciklust Liszt egészében unokájának, Daniela Bülownak ajánlotta, némely daraboknak külön ajánlása is van. Ezek közül a 10. – címe: *Ehemals / (Jadis)* – autográfunkban à C. E. ajánlást visel. A betűk Carolyne Elisabeth Wittgenstein hercegnére utalnak. Ez az ajánlás nyomtatásban nem jelent meg. Az autográfban szereplő másik ajánlás, a 11. *Ungarisch (Magyar)* című darabban, a következő: *À Kornel Abrányi*. Ez nyomtatásban ugyanígy, ékezethibákkal együtt jelent meg.

<sup>9</sup>Lemezszáma: F. 2221 (H. 1–3). Hazai gyűjteményekben csak a 3. füzet található meg (OSzK, Z 56.465).

A kézirat a szó szoros értelmében igen színes. Alapírása a Lisztnél szokásos sötétbarna tinta. A legtöbb előadási utasítást, pedáljelzést, ujjrendet, dalszöveget a szerző – mint nyomdai kézírataiban oly sokszor – liláspiros tintával jegyezte be. Használt ezenkívül piros és kék ceruzát az oldalak megszámozására, néhány esetben a darabcímkéknél is, továbbá rövidítésképpen betűkkel vagy számokkal helyettesített ütemek jelzésére.

Az egyes műveknek a lapok felső sarkaiban önálló autográf lapszámozása van (kivételt képez a 8. és 11. darab); ezenkívül alul volt egy végigfutó, szintén Liszt kezétől eredő, kék ceruzás paginálás is. Mind előbbbit, mint az utóbbit azonban elég sok esetben kiradírozták, így egyik sem követhető folyamatosan végig. A kézirat részletes leírásánál az utólagos könyvtári foliálás lehet irányadó.

Egyetlen átragasztás is volt az autográfban, melyet azonban a könyvtári restaurálás alkalmával feloldottak (jelenlegi lapszáma: 2 verso – 3 recto). Így láthatóvá vált a cikluskezdő „*Psallite*” *Altes Weihnachtslied (Vieux chant de Noël)* első megfogalmazása.

A kézirat fóliói párosával vagy négyesével állnak össze, egyébként az autográf nincs összefűzve. Üres oldalak: 2 verso, 4 verso, 9 verso, 13. fol., 18 verso, 25 verso, 31 verso, 32. fol., 35 verso és 39 verso.

A mű terjedelme, illetve a jelen dolgozat kerethatárai miatt el kell tekintenünk az autográf és az első kiadás kottaszövegének részletes egybevetésétől. Amúgy is az a tapasztalatunk, hogy a nyomtatvány kottaszövege minden lényeges vonatkozásban megfelel az autográfénak.<sup>10</sup>

### 3

#### Lied des Frühlings (Saatengrün)

1979-ben a Stargardt Antiquariat-tól (Marburg, NSzK) az OSzK egy két egybefüggő fólióból álló Liszt-autográfot vásárolt, mely a mester egyik férfikarának, a „Saatengrün”-nek (R. 560/9) az ismerttől eltérő, korai verzióját tartalmazza. Ez a kézirat valószínűleg azonos azzal az autográffal, amely Raabe műjegyzékének megjelenésekor, 1931-ben, még Marchese della Valle tulajdonában volt, Pallanzában. Méretei: 32x23,5 cm; zeneműtári jelzete: Ms. mus. 6.684.

A kórusmű, melynek szövege Uhland „Lob des Frühlings” című költeménye, 1861-ben jelent meg először nyomtatásban, a lipcsei Kahnt által kiadott „Für Männergesang” című, tizenkét férfikart tartalmazó sorozat 9. darabjaként. Itt a „Saatengrün” címet viseli; ez egyébként a szöveg kezdő szava is.<sup>11</sup> August Göllerich Liszt-műjegyzékében „Frühlingstag” címen említi.<sup>12</sup> Magyar fordításban „Tavaszi” címmel vált ismert-

<sup>10</sup> Mivel csak a 3. füzet állt rendelkezésünkre, csak a ciklus utolsó 4 darabjánál tudtunk megfelelő összehasonlítást végezni.

<sup>11</sup> Lemezszáma: 781. Egy példány: Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtára, 3701. sz.

<sup>12</sup> Göllerich, August: Franz Liszt. Berlin 1908, Marquardt. 320. l.



té.<sup>13</sup> Az OSzK autográfján található, idegen kéztől származó címfelirat pedig a következő: „Lied des Frühlings. Gedicht von Uhland.”

Nem tudjuk, hogy Lisztnek ez a férfikara pontosan mikor keletkezett. Műjegyzékében Raabe a stílus alapján úgy véli, hogy a negyvenes évek terméséhez tartozik. H. Searle kérdőjellel ugyan, de pontosabb meghatározást ad a maga műjegyzékében<sup>14</sup> (nem tudjuk, milyen forrás alapján): szerinte 1845 körül jöhetett létre a darab. Az OSzK autográfja szintén keltezetlen. A kottapapír cégjelzése („Cöln, bei Eck & Comp.”) mindenesetre arra enged következtetni, hogy a kórusmű a negyvenes évek első felében keletkezhetett. A kölni hangszer- és zeneműkereskedő Eck & Lefebre céggel (különösen Joseph Marie Lefebre-rel) ugyanis főként 1840 és 1845 között állt Liszt szoros kapcsolatban, amikor évente megfordult és hangversenyezett a Rajna menti városokban.<sup>15</sup> Ebben az időben foglalkozott először intenzíven német nyelvű világi férfikarokkal, melyeknek kultusza – a Liedertafel-mozgalom keretében – német földön ekkoriban már virágjában állt.

Uhland versét Liszt az OSzK kéziratában 4 férfiszólamra dolgozta fel. Az előadóegyüttes mindössze 2 ütem erejéig bővül 5 szólamra (24–25. üt.), Liszt azonban itt egy négyzólamú megoldást is feltüntet. A kóruszólamok alatt az egész kéziratban üresen hagyott, de ütemekbe beosztott dupla sor azt bizonyítja, hogy a szerző kíséretet is akart komponálni a műhöz. A 2. rectón, a 25. ütem után egy szöveges megjegyzés is olvasható: „2<sup>d</sup> Vers et / Harpe”.<sup>16</sup> E megjegyzés hárfakíséretre és esetleges egyéb szöveg megzenésítésének szándékára utal. (Ez az egyéb szöveg azonban nem lehet a „Lob des Frühlings” folytatása, mivel Uhlandnak ez a kis verse, mely a „Frühlingslieder” sorozat 5. darabja, mindössze 2 háromsoros versszakból áll, s ezeket Liszt kompozíciójában már teljes egészében felhasználta. Vonatkozhat viszont a megjegyzés a sorozat egy másik versére.) A nyomtatással véglegesített alakban a darab kíséret nélküli, és újabb szövegrészek sem kerültek bele.<sup>17</sup> A mű itt az első részben 4 szólamú, majd mindvégig 5 szólamra bővült előadóegyüttest kíván.

Nemcsak a kísérelő szólam üresen hagyott ütemei és az említett megjegyzés mutatja, hogy Liszt nem tekintette egészen befejezettnek az OSzK birtokába került autográ-

<sup>13</sup> Fordította: Lányi Viktor. Első magyar kiadás: Budapest 1933, Apollo. Később Forrai Miklós „Öt évszázad kórusa” és „Liszt Ferenc: Férfikarok” c. gyűjteményeiben is.

<sup>14</sup> Grove's Dictionary of Music and Musicians. 5th ed., vol. V. London 1954, Macmillan. 272. l., Nr. 90/9.

<sup>15</sup> J. M. Lefebre (Lefebvre) neve sűrűn előfordul Liszt és Marie d'Agoult levelezésében. (Correspondance de Liszt et de la Comtesse d'Agoult. Publ. par Daniel Ollivier. Paris 1933/34, Grasset.) Lefebre egy időben Liszt legszorosabb baráti köréhez tartozott; vele volt Berlinben is 1842-ben. Liszt neki ajánlotta a „Rheinweinlied” c. férfikart (R. 542/1), melyet 1841-ben komponált, s 1843-ban adott ki.

<sup>16</sup> Nem tudtuk biztonsággal megállapítani, hogy a ceruzaférfi megjegyzés Liszttől származik-e, vagy idegen kéztől. A kézirat többi ceruzás bejegyzése (a címfelírat, valamint a hiányzó szöveg pótlása a 23–33. ütemekben) bizonyosan nem Liszt írása.

<sup>17</sup> Raabe műjegyzéke a kéziratok felsorolásánál említi a műből egy olyan másolatot is, amelynek zongorakísérete van (Weimar). Ez azonban nem került kinyomtatásra. – Megjelent viszont egy nőikari átírat, ez azonban nem biztos, hogy Liszt saját átdolgozása.

fot. Erre vall még az is, hogy – két tempójelzéstől eltekintve – egyetlen dinamikai, előadási utasítást sem jegyzett bele, nem látta el címmel, nem keletzte, nem szignálta. Bár a kórusmű nincs minden részletében kidolgozva, lényegében mégis lezárt, s önállóan meg is szólaltatható. Egybevetése a nyomtatás által véglegesített alakkal pedig érdekes bepillantást nyújt Liszt zeneszerzői műhelyébe.

Kottapéldánkban (139–144.l.) párhuzamba állítva mutatjuk be az OSzK kéziratának zenei anyagát és a nyomtatásban megjelent verziót. Az utóbbinak eredeti hangneme A-dúr; a könnyebb összehasonlíthatóság kedvéért azonban H-dúrba, az OSzK-kézirat hangnemébe transzponáltuk.

A mű első szakaszában (3/4, Andante con moto, 1–17. üt., illetve Andante, 1–20. üt.) a kétféle verzió eléggé egyértelműen megfelel egymásnak. A leglényegesebb különbség az, hogy míg a korábbi verzió mindvégig homofón, a végleges megoldásban a felső, illetve alsó szólampár kánonszerűen követi egymást.

A második szakasz (4/4, Allegretto con moto, 18–25. üt., illetve Allegretto, 21–37. üt.) még szintén párhuzamba állítható. Itt azonban – túl azon, hogy a végleges megoldásban kiemelt szerepet kap a bariton szólam – eltér a szakasz záró kadenciát megelőző hangnemi kitérés is.<sup>18</sup> A végleges alakban itt jelenik meg (32–34. üt.) az egész mű dallami és dinamikai csúcspontja, melyre az OSzK-autográfban még semmi sem utal.

A kórusmű kódája a két forrásban gyökeresen más. Az OSzK kéziratában ez a rész viszonylag hosszú: 14 ütemre terjed ki, visszatér 3/4-be és melodikájával is a darab kezdetére utal. A végleges verzió kódája viszont mindössze 6 ütem, szerves folytatása (4/4-ben) a mű második szakaszának, melodikája is ennek kezdetéhez kapcsolja.

Nem kétséges, hogy végleges alakjában a mű könnyebben énekelhető. Kevesebb a szólamkeresztezés, a nem szerencsés prozódiai megoldás; előnyös a nagyszekunddal mélyebb hangnem. A polifónia finom alkalmazása változatosabbá, érdekesebbé teszi a hangulatos kis darabot, mely méltán vált Liszt egyik legkedveltebb, legismertebb férfikarává.

<sup>18</sup> Az OSzK autográfjában a H-dúr zárlatot Es-dúr kitérés előzi meg; szerintünk ez valójában a Dis-dúr enharmonikusan lejegyzett alakja, tehát a moduláció a felső nagytercokon hangnem felé irányul. A végleges megoldásban a kitérés az alsó kistercokon hangnem felé történik (Fis-dúr kitérés az A-dúr zárlat előtt).

*etwas langsamer als vorher*

Schwer betäubt — 8 Ich Weine, ach, müß Weine

The first system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics written below it. The lower staff is a piano accompaniment. The tempo marking 'etwas langsamer als vorher' is written above the vocal line. The lyrics 'Schwer betäubt — 8 Ich Weine, ach, müß Weine' are written below the vocal line.

*Wie ein dem Schauspiel  
zu Wege von Tartar, bei hell.*

*28 Juli Weimar  
80- Kreis 4*

The second system of the handwritten musical score consists of two staves. The upper staff is a vocal line in G major, 3/4 time, with lyrics written below it. The lower staff is a piano accompaniment. The tempo marking 'etwas langsamer als vorher' is written above the vocal line. The lyrics 'Wie ein dem Schauspiel zu Wege von Tartar, bei hell.' are written below the vocal line. The date and location '28 Juli Weimar' and the signature 'Kreis 4' are written to the right of the score.

1. faksimile  
Liszt: Verlassen. A dal eredeti kéziratának befejező ütemei.  
OSzK Ms. mus. 6.140, 4 recto



## Andante con moto

Saa-ten-grün, Veil-chen-duft,

Andante dolce  
p pp  
Saa-ten-grün, Veil-chen-duft,  
Saa-ten-grün, Veil-chen-

Son-nen-

5  
Ler-chen-wir-bel, Am-sel-schlag,

espressivo  
Ler-chen-wirbel, Am-sel-schlag, Sonnen-  
duft, Lerchen-wirbel, Am-sel-schlag,

Liszt: Lied des Frühlings.

A férfikar egy kiadatlan, korai megfogalmazásának (OSzK Ms. mus. 6.684, a felső sorokban) és végleges, nyomtatásban megjelent verziójának (eredetileg A-dúr, Leipzig 1861, Kahnt, az alsó sorokban) egybevetése



17

Luft.

un poco rit. - - -

17

Luft, lin-de Luft, lin-de Luft, lin-de Luft, piã dim. - - -

Allegretto con moto

18

Wenn ich solche Wor-te

Allegretto

21

Wenn ich solche Wor-te sin-ge, brauchtes Wenn ich solche Wor-te

19

sin-ge, brauchtes dann noch grasse Din-ge dich zu  
 sin-ge, brauchtes dann noch grasse Din-ge dich zu

20

sin-ge, brauchtes dann noch grasse Din-ge, brauchtes  
 dann noch gros-se Dinge, brauchtes dann noch grasse  
 sin-ge, brauchtes dann noch grasse Din-ge, brauchtes

22

prei-sen, Früh-lings-

*allmählig belebter*

27

dann noch grasse Din-ge dich zu prei-sen  
 Dinge, dich zu prei-sen, dich zu prei-sen  
 dann noch grasse Din-ge dich zu prei-sen



230

tag, dich zu

[Frühlings-tag]

31

Frühlings-tag, ff Frühlings-tag,

Früh- lings-tag, ff Fröh-

Frühlings-tag, Frühlings-tag,

24

prei-sen, Frühlings-tag

2<sup>d</sup> Vers et  
Harpe  
[Folytatás a  
következő lap  
felső három  
dupla sorában]

35

Frühlings-tag,

Frühlings-tag,

[A befejező  
ütemeket  
ld. a kö-  
vetkező lap  
alján →]

24

[Ossia]

4stimmig

260  
 8 Saaten-grün, Veit-chen-duft, Ler-chen-

310  
 3 wirbel, Am- set-schlag [4] Sonnenre-gen, mil-de  
 Sonnenregen, milde

350  
 3 Sonnenre-gen, mil-de Luft, Mil-de  
 Luft [4] Sonnenregen, milde Luft, O Früh- lings- tag!  
 Mil-de Luft,

8 p  
 dich zu prei- sen, Früh- lings- tag. dim.  
 dich zu prei- sen, Früh- lings- tag. dim.  
 dich zu prei- sen, Früh- lings- tag. dim.

Ujfalussy József:

## A „FORRADALMI” ETÜDRŐL

A múlt századi hangversenyrepertoár legnépszerűbb darabjai rendre kaptak ragadványnevet. Ezek eredete igen sokféle. Van úgy, hogy a mű valamely jellegzetessége, ritmikai, melodikus vonása, hozzá fűződő eszmetársítás adja a nevet. Máskor valamilyen kiszínezett életrajzi epizód, legenda, a keletkezéstörténet egy-egy úgy vélt indítéka vagy mozzanata válik szállóigévé. Gyakran megmosolyogjuk őket a „szakember” fölényes jóindulatával vagy bosszúságával, pedig néha érdemes törődni velük.

Létük – a beavatottak jóléretsülttségének gyakori fitogtatásán kívül – zeneszociológiai adalék is. Jelzi azokat a módokat, ahogyan a polgári hangversenylátogató közönség igyekszik megérteni, birtokába venni a zenei hagyaték javát, annak úgynevezett „abszolút” zenei alkotásait is, utólagos programadással. De a névadás olykor még többet is elárulhat. Esetről esetre belevillanthat egy-egy korszak, egy-egy társadalmi kör művészi-esztétikai gondolkozásmódjába, képvilágába. Abba a rétegbe, amely a Szabolcsi Bencét oly szenvedélyesen érdeklő „zenei köznyelv” mögött mint zenei köztudat húzódik meg.

Chopin op. 10. etűdjeinek 12., c-moll darabját a hagyomány a „forradalmi” melléknévvel látta el és tartja számon. Nem érdektelen utánajárni, hogy okkal-e, vagy oktalannal.

A jól ismert életrajzi argumentum meggyőző. Chopin 1831. augusztusát Münchenben töltötte. Onnan utazott tovább Stuttgartba, szeptember elején. Itt érte a hír arról, hogy Varsót a cári csapatok elfoglalták, a felkelés elbukott. „Feljegyzéseinek 'Stuttgarteri napló' néven ismert füzetében Chopin patétikusan fejezi ki az őt elfogó érzéseket. De még inkább kifejezi őket új szerzeményeiben. Ezek közé tartoznak: a *forradalmi*nak nevezett c-moll etűd, op. 10., 12. sz., valamint a d-moll prelűd, op. 28., 24. sz.”<sup>1</sup> A kor költői, művészei valóban rögtön és szenvedélyesen reagáltak alkotásaikban is a történelmi eseményekre, a meggyőződésüket, hovatartozásukat érintő fordulatokra. De még így is kérdés marad, sőt, így válik igazán kérdéssé, hogy a szerző maga milyen zenét tartott alkalmasnak a forradalmiság kifejezésére, hogy melyek voltak azok a stílári eszközök, jegyek, amelyek mind az ő keze ügyébe estek, mint a forradalmiság zenei megtestesítői, mind a névadó közvélemény elfogadta őket ilyenként.

A kérdés első látásra feleslegesnek látszik. A mű induló-karaktere, a vezető szólam cselekvésbe sodró, dobbantó jambusai, a kíséret szüntelenül és hevesen fel s alá

<sup>1</sup> Guide Chopin illustré. Elaboré par Kazimierz Czeka. Préface de Jerzy Broszkiewicz. Varsovie 1960. – p. 41.

hullámzó tizenhatodai, hangzatfelbontásai, a változatos, nyugtalan modulációs terv, a zárlat „elvégeztetett” hangulatú leütései, archaizáló funkció-rendje és késleltetése egyaránt elégséges bizonyíték az utolsó két évszázad európai zenéjében járatos hallgatónak ahhoz, hogy a „forradalmi” jelzőt magától értetődőnek fogadja el a Chopin etüd jellemzésére.

De miért éppen ezek a zenei jegyek elégítik ki a kritikus zenetörténeti korszakban a forradalmiság jelentéskörét mind a zeneszerző, mind a közönség szemében? – tolauskzik elő ismét a gyanakvó kérdés.

Ami az etüd összefüggő gondolatmenetét, a jobb kéz vezető szólamát illeti, első motívumának . . . – ritmusa a polgári forradalmak kortársainak régóta jó ismerőse. Különböző változataiból a simától a pontozott felé haladó ritmus-sort állíthatunk össze [1. kotta]. A sorba beleillik számos forradalmi zenemű és költemény jellegzetes ritmikája, Beethoven V. szimfóniájától a Marseillaise-en át a Chopin etüdig.

Ez a metrum, ez a kettős jambus mintegy a vívó jobb lábának kitörő gesztusában végződik. Megkettőzve már, mint verssor, a jambikus diméter, a korszak rohamra serkentő forradalmi indulóinak versformája. A polgári forradalmak magyar költő géniuszának, Petőfinek a lírája készen kínálja a magával ragadó példákat.<sup>2</sup> Íme:

*Egy gondolat bánt engemet:*

A költemény további folyamán, a fenti sorképlet daktilikus felbontásában a kor zenéjében oly divatos „lovas–lovagi” ritmikára is rábukkanunk, a szöveghez illően:

*S holttestemen át*

*Fújó paripák*

*Száguldjanak a kivívott diadalra,*

*S ott hagyjanak engemet összetiporva.<sup>3</sup>*

A most idézett második sorpár már az ötödfeles, katalektikus zárású jambikus sor variánsa; azé, amellyel a Chopin etüd jobbkezes-szólama kezdődik [2. kotta]. Hetedfeles változatát szintén Petőfinél olvassuk:

*Tied vagyok, tied, hazám!*

*E szív, e lélek;*

A sorpár együttesen teszi a hetedfeles jambus-sort.

A példák további szaporítása helyett hadd utaljunk még arra a módra, ahogyan Chopin az etüd visszatérő szakaszában még tovább feszíti a jambikus sor színpadias gesztikáját, agitatív dikcióját.

Ennyit röviden a jobbkezes-ritmika forradalmi hagyományhoz kötődő „konnotációs” köréről. A forradalmiság élményéhez azonban a mozgalmal kíséret, a balkézes harmónia-bontásai is hozzátartoznak. Ezek örökségének felderítése talán még érdekesebb tanulságokkal szolgálhat.

<sup>2</sup> Egyes korokra és műfajokra jellemző ritmikai formulák uralkodó jelenléte versben, zenében, táncban nem új felfedezés. Szabolcsi Bence *Vers és dallam* című kötetének (Budapest 1959) tanulmányai ezt az összefüggést követik nyomon irodalom- és zenetörténetünk különböző korszakiban.

<sup>3</sup> Petőfinek ezek a sorai Szabolcsi Bencének – érthetően – Beethoven Egmont-zenéjéről jutottak eszébe (Beethoven. Művész és műalkotás két korszak határán. Budapest, 2/1948. – p. 192.) – A két lábas, jambikus metrum Bartók egyes verbunkos-fogantatású darabjainak, a Kontrasztoknak és a III. zongoraversenynek az incipitjét jellemzi.

Nem sokkal az etüd keletkezése előtt, 1826-ban írta Weber Oberon című operáját. Az opera egyik áriája korábban hangversenyműsorokon is többször szerepelt, „Óceán-ária” néven vált ismertté, szövegének kezdetéről. Benne az opera hősnője, Rezia, előbb a nyugodt tenger fenségét, majd a viharos tenger félelmes, tajtékzó hullámverését csodálja. Ez utóbbi szakaszt a kíséret tizenhatod felbontású hangzati figurációi festik alá. A tengeri viharok ez az illusztratív zenei megjelenítése az opera 11. számú viharjelenetéből származott át a 13. számú ária kíséretébe. Amott d-mollban, az áriában már c-mollban van [3. kotta].

Innen már csak karnyújtásnyira vannak a „nagy” francia forradalom kortársainak azok a zeneművei, amelyek a maguk száguldó örökmozgásával fejezték ki a türelmetlenül célra törő korhangulatot. Először természetesen Beethoven op. 111., c-moll zongoraszonátája jut eszünkbe. A szonáta 1. tétele, különösen a tételt befejező, f-mollba hajló, fríges színezetű fordulat a Chopin etüd közvetlen elődje is lehet. Az V., c-moll szimfónia 1. tételében vagy az Egmont-nyitány f-moll allegro-jában pedig a felbontott főhármas kvintjének felső váltóhangja cseng össze az idézett Weber-részlet „asz” váltóhangjával, annak felvijjogó nyomatékával (az utóbbi példák még az etüd fentebb tárgyalt ritmikájának előzményeiként is számottevők). A sort folytathatjuk Beethoven más megelőző „vihar”-tétéleivel: az f-moll, appassionata, a cisz-moll szonáta fináléjával, a Kreutzer-sonáta 1. tételével.

A következő lépésben már a szemantikai következtetés levonása kínálkozik. A közvetítő mozzanatot, a megfejtés kulcsát Weber Óceán-zenéjében kell látnunk. A fenségesen nyugodt és a viharos víz képének szemléltetése, szembeállítása is Petőfire utal előre, Petőfinek A Tisza című költeményére. A befejező, árvízi képben már ott van a medréből kicsapó víz és a forradalmi nép közötti félreérthetetlen párhuzam, a „feltámadott tenger” látomása.

Az 1830-as, 40-es évek polgári forradalmi nem „klasszicista” forradalmak voltak, nem a római köztársaságra hivatkoztak, mint egykor az 1789-es, hanem „romantikus” töltésűek. A természet képe is másképpen élt költőkben, művészeikben, mint az előző század természettudósaiiban, filozófusaiban. Amott a francia parkok geometrikusan birtokba vett, mechanikus-rationális természet-szemlélete, emitt a szélsőségeiben fenséges, fékezhetetlen természet volt a forradalmi lelkesedés példaképe. A haragvó tenger nemcsak a romantikus tájképfestés állandó témája, hanem a forradalmi nép természeti párhuzamaként is egymástól öröklök a forradalmak nemzedékei. Ezzel a jelentéssel egészítette ki a zene forradalmi hagyományának stiláris eszközeit Chopin, a c-moll etüd szerzője, és vele közös nyelven értő közönsége.

1.

Handwritten musical notation for exercise 1, consisting of two staves. The notation shows rhythmic patterns: a quarter note followed by two eighth notes, a quarter rest, and a quarter note. This pattern is repeated three times across the two staves.

2.

*Allegro con fuoco*

Handwritten musical notation for exercise 2, featuring chords and dynamic markings. The notation is on a single staff with a treble clef and a key signature of two flats. It includes a *f* (forte) dynamic marking and a *p* (piano) dynamic marking. The exercise consists of two measures of chords.

3.

Handwritten musical notation for exercise 3, a multi-measure piece with piano and forte dynamics. The notation is on two staves (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. It includes a *pp* (pianissimo) dynamic marking and a *f* (forte) dynamic marking. The exercise consists of three measures of music.

Szemere Anna:

## A SEMATIZMUS „VÍVMÁNYA”: A SZOCIALISTA REALISTA OPERETT<sup>1</sup>

„Kívánatos lenne – állapítja meg Révai József a Magyar Színház- és Filmművészek Szövetségének II. konferenciáján 1951-ben<sup>2</sup> –, hogy az írói terv párhuzamos lenne az...állami alkotó tervvel.” Ez a kiváncsólom legmaradéktalanabban a korszak operettjében valósult meg. Milyen korszerűséglet hívta életre a szocialista realista operettet az ötvenes évek első felében? Miért kedvezett időszakunk a nagyoperettnek, egy olyan műfajnak, amely „vigasztalanná züllesztett állapotba” (Jemnitz kifejezése) került? Hiszen az olajos overállba öltözött tiszelnőkben, gyárigazgatóknak és körülöttük sürgölődő barátnőkben, a traktoristalányokban stb., valamint a vezérigazgatóvá kinvezett ifjú áruházi eladókban, a bányáért élő-haló vajúrban, illetőleg az esetlenül csetlő-botló vagy nagyon is talpraesett Dániel kartársakban, Hoska borbélyokban nem nehéz felismerni a hagyományos operettek „négyesfogát”. A nagy társadalmi ügyek, vagy igen gyakran csak napi politikai-taktikai feladatok szolgálatába állított szocialista operett dramaturgiája, átkomponált fináléival szolgálta a szocialista operett (ezen belül is inkább a bécsi) tradíciókat: a szerelmespárok összevesznek, kibékülnek, s a polgári karrier-történetek mintájára szerelmüket házassággal szentesítik. Pusztán az ideológia új, amely korszakunkban – immár harsogó-agitatív nyíltsággal – magánélet és közélet szétválaszthatatlan egységét hirdeti.

Miért tekinthető *reprezentatív* műfajnak az operett a személyi kultusz éveiben?<sup>3</sup> Az új magyar művek sorozatán kívül ezt látszik bizonyítani széles térhódítása a színpadon kívüli csatornákon: megszületett a „rádióoperett” műfaja az „Operettgyár a Rádióból!” kultúrpolitikai programjának keretében; a *Déryné*, az *Állami áruház*, a *Dalolva szép az élet* stb. a filmvászon meghódítását jelzik. Hámos György az *Aranycsillag*

<sup>1</sup>Ez a vázlatos írás az 1945–60 közötti magyar operett történetét feldolgozó nagyobb tanulmány része. Az itt vizsgált időszakban (1949–54) az operettnek két típusa alakult ki: a történelmi daljáték (Szelisteyi asszonyok, Farkas a havason, Csinom Palkó stb.) és az ún. „termelési” operett (Aranycsillag, Állami Áruház, Palotaszálló stb.). Minthogy az utóbbi élettartama tökéletesen egybeesik a korszakéval (új darabok 1954 után nem születtek, a régiiek pedig nyomtalanul eltűntek a színházi repertoárból, ellentétben a történelmi daljátékkal), jellegzetesebbnek érzem a nagyobb hagyománnyal rendelkező és az opera műfajával érintkező másik típusnál. Ezért írásomban a termelési operetről lesz szó, a daljátékot a készülő nagyobb tanulmány fogja részletesen tárgyalni.

<sup>2</sup>Révai József: Kulturális forradalmunk kérdései. Szikra, 1952. 85. o.

<sup>3</sup>Néhány évvel ezelőtt a Kaposvári Csiky Gergely Színház felújította Kerekes János operettjét, az *Állami áruházat*. Bizonyára nem véletlen, hogy a korszakkal kapcsolatos nézeteit a rendező, Asher Tamás éppen ebben a műfaji közegben tudta elmondani.

Zenatudományi dolgozatok 1979 Budapest

szövegkönyvéért (zeneszerzője Székely Endre) 1951-ben Kossuth-díjat kap – olyan formátumú egyéniségek mellett, mint Szabolcsi Bence, Zathureczky Ede vagy Lajtha László.

Az operett jelentős politikai-ideológiai üggyé vált, csakúgy mint a szórakoztató zene egésze, bár reprezentatív monumentalitása többre predesztinálta, mint az egyszerű slágert. Hogy miért kellett úgy az operett, mi volt a funkciója és szocialista specifikuma, azt legkerekdedebben és legszókimondóbban Sebestyén György foglalta össze: „Az operett a nép álmódosításának műfaja, amelyben a cselekmény kalandossága, a zene magasrendű harmóniája, a tánc emberi tartalommal teli látványossága, a tiszta szerelem és humor fölfokozott, sűrített érzése rendkívüli erővel hat a nézőre... A polgári operett leplezte társadalmát minden mocskát... az irrealitások csillogó délibábvára helyett nekünk a szocializmus nagyszerű épületének perspektíváját kell népünk előtt teljes fényességében megvilágítanunk.”<sup>4</sup>

A szocialista realista operett magyarországi történetének nyitánya Scserebacsov *Dohányon vett kapitány*ának bemutatója, amely a műfaj klasszikus hagyományával ellentétben hatalmas művészi apparátust mozgósított. A darabot „egy Operettstúdió Munkaközösség készítette elő, a Nemzeti Színház gondozásában került színre Hont Ferenc, Major Tamás és Pártos Géza rendezésében”<sup>5</sup> vezető színészek közreműködésével, 1949 nyarán. Gáspár Margit operett-tanszakot indít a Színművészeti Főiskolán, s mielőtt az első új magyar operett megszületett volna, elméleti-esztétikai alapvetést ad.<sup>6</sup> (Megjegyzendő, hogy ő azon kevesek közé tartozott a szakmában, akik nem csak politikai-ideológiai kérdést láttak a könnyű műfajban.) Könyvében három olyan attributumot jelöl meg, amellyel nézete szerint a zenés vidám színpad az ókortól egészen Offenbachig<sup>7</sup> rendelkezett, és ezek: 1. realista 2. satirikus 3. optimista. Ám Gáspár rávetíti az operettet a történetileg létezett összes satirikus-plebejus zenés színpadi műfajra a mímustól a *commedia dell'arte*-n át az offenbachi opera buffáig. E dolgozatnak nem tárgya a terminológia helyes vagy helytelen használatán töprengeni. De bizonyos, hogy a nép mecénálta plebejus műfajok nem vesztik el folytonosságukat, és nem záruknak le Offenbach-hal. Gáspár elmélete (és kultúrpolitikus tevékenysége) ott és akkor fordul apológiaiába, amikor Offenbach közvetlen folytonosságát a szovjet típusú szocialista realista operettben jelöli ki, és elfeledkezik a huszadik század első felének – valójában sokkal szűkebb közönségretegek ízlésére apelláló – de tömegérdekű, plebejusi elkötelezettségű kísérleti népszínházáról: Brecht, Piscator, Mejerhold, a Kassák-féle avantgarde munkásszínházas, a dzsesszopera a burzoá dekadencia, formalizmus, proletkult stb. vádjával a süllyesztöbe került. Az irodalom, csakúgy mint a zene és a képzőművészet igyekezett megtisztítani a progresszívnek vélt hagyományból mindazt, amely gondolatilag-formanyelvileg akárcsak érintkezett is az avantgarde-dal. Gáspár Margitnak

<sup>4</sup>Aranycsillag. Színház és Filmművészet. 1950. 1–2. sz.

<sup>5</sup>Bán Zoltán: A magyar operett 1945–49. (kézirat)

<sup>6</sup>Gáspár Margit: Az operett. Bp. 1949.

<sup>7</sup>Az offenbach-i életmű értékével kapcsolatban is különböző nézetekkel találkozunk: egyesek a formadalmi satirikust, mások „csak” a polgári társadalom ellenzékijét látták benne.



ilyen értelemben könnyebb dolga volt, hiszen „operett” címszó alatt a huszadik század zenés könnyű műfajában valóban semmi esztétikailag releváns nem született.

Egy olyan korszaknak, amely opera helyett daljátékot termelt, a szimfónikus zenében divertimentót és szerenádöt, a drámairodalomban tragédia helyett középfaajú színművet, szatírárt szinte egyáltalán nem, múlthatatlanul szüksége volt egy olyan műfajra, amelynek „könnyedsége folytán a problémák könnyedébben kezelhetők s hangulati elemekben és mókákban feloldhatók.”<sup>8</sup> A nagyoperett a maga áthatóan konzervatív formavilágával, csillogóan látványos ürességével igen nagy eséllyel vállalkozhatott arra, hogy a sematizmus éveiben a *par excellence* sematikus műfaj legyen. Ami Gáspár Margit attributumait illeti, nos, az optimizmus maradéktalanul érvényesült – jöllehet ez nem esztétikai kategória. A realizmus itt is, csakúgy mint más műfajokban, mindennapi élethelyzetekben – lehetőség szerint a kollektív lét, a közélet színterein – naturalisztikusan ábrázolt meghatározott *szociológiai-politikai*, vagyis nem művészi típusokat – az egyénítés igénye nélkül.<sup>9</sup> Az operettben ugyanazokkal a gonosz, agyafúrt és veszedelmes kulákokkal, fekete kutya szőrével gyógyító babonás parasztasszonyokkal, hit-től duzzadó traktoristákkal (*Boci-boci tarka*<sup>10</sup>), becsületes, de még „félábbal a múltban” álló értelmiségekkel (*Palotaszálló*<sup>11</sup>), szabotáló főkönyvelőkkel (*Újpesti lány*<sup>12</sup>), tisztességes öreg „szakikkal” (*Palotaszálló, Újpesti lány*) találkozhatott a néző, mint a drámákban, a regényekben – és a brosrúrákban. A termelési operettben ezeket a figurákat úgy kellett felállítani, hogy azok a hagyományos „négyesfogat”-ba rendeződjenek. A bonviván – primadonna fennkölt szerepkörébe rendszerint elvhű, elkötelezett fiatal káderek kerültek (az *Állami áruház*<sup>13</sup> Kocsis Ferije, a *Boci-boci*-ban Virág István, a gépállomás vezetője, Péter, a fiatal munkás a *Palotaszálló*-ban, akit a párt „iskolára küld” stb. Bertók Teri, az *Újpesti lány* gyárigazgatónője, Kovács Juli, az *Aranycsillag* tsz-elnöknője, a *Zeng az erdőben*<sup>14</sup> Bori, a frissen diplomázott erdészlány stb). Az évődő-cívódó „második pár” szociológiai státusza már kevésbé határozottan körvonalazott; a szubrett általában szövetségese, segítője magas posztra került társnőjének, vagy egyszerűen barátnő, egyike a legjellegtelenebb figuráknak. A táncos-komikus viszont minden esetben *fejlődő*: „kispolgári csökevényekkel” jelenik meg; ő a „mindenes Abony a Le-bonyból” az *Újpesti lány*-ban, a falusi borbély az *Aranycsillag*-ban, a városi jampec Fényes Szabolcs – Mesterházi Lajos – Boross Elemér operettjében, a *Két szerelemben*, a vevő hasába lukat beszélő „kapitalista” kereskedő az *Állami áruház*-ban. (Ezeket a szerepeket majdnem mindig Latabár játszotta, sőt, bizonyos fokig ihlette is.) Őt, a „Podmaniczky utcait” (Állami áruház) kell megnyerni a „Váci útiak” szövetségeseül, az

<sup>8</sup>Gáspár Margit cikkéből (Színház és Filmművészet 1949/22. sz.) id. Bán Zoltán.

<sup>9</sup>A sematizmus drámairodalmáról ld. bővebben: Siklós Olga: A magyar drámairodalom útja 1945–1957. Magvető, 1970.

<sup>10</sup>Szerzői: Vincze Ottó–Csizmarek Mátyás.

<sup>11</sup>Szerzői: Kerekes János–Bródy Tamás–Mérai Tibor–Békeffi István–Keller Dezső.

<sup>12</sup>Szerzői: Gyulai Gaál fivérek–Vajda Albert–Kovács Dénes.

<sup>13</sup>Szerzői: Kerekes János–Barabás Tibor–Gábor Béla.

<sup>14</sup>Szerzői: Farkas Ferenc–Baróti Géza–Dékány András.

adott ügy hőségé, de legalábbis közreműködőjévé emelni. És itt szakad el legszembetűnőbben a szocialista operett progresszív elődeitől, a commedia dell'arte-től, a théâtre de la foire-tól, az opera buffától. Itt és emiatt veszíti el szükségképpen szatirikus-kritikus jellegét. Az említett műfajokban ez a szerepkör (stupidus, Harlekin, Pulcinella stb.) legalábbis egyenértékű a fennkölt érzelmiséget képviselő figurákkal: gúnyol, ellenpon- toz. Szellemessége, bugyuta-rafináltsága, humora a vidám zenés színház motorja, esz- szenciája. „Felemelése” egyben megsemmisítése. Még ezzel együtt is természetesen si- került átmenteni valamit a „pesti” humorból ezekben – ahogy Szabó Ferenc megfogal- mazta<sup>15</sup> – az „erőltetett és mondvacsinált kincstári optimizmus kedélytelen álvídam- ságát” lehellő művekben. Ezért ment el a néző az Operettszínházba, ezért lehetett vi- szonylag sikeres az operett, még akkor is, ha a „táblás házak”, a gyakran kétszáz fölöt- ti előadást megérvő darabok csak közvetve utalnak a kereslet, az igény tényleges mérté- kére.” A kulturális tömegmozgalomnak alapvető hibája volt, hogy döntően a színpadra irányult – állapítja meg Maróthy János a III. Magyar Zenei Héten.<sup>16</sup> – A mindennapi élet spontán művészi formáit, a közös szórakozás alkalmait szinte teljesen figyelmen kívül hagyta.” A nézők tömegei, ha szórakozni akartak, továbbra is az operettben (film- operettben) feledkezhetnek el arról a valóságról, amelynek igaz ábrázolására a kor hiva- talos művészete lényegében nem vállalkozott. Ezeknek a tömegeknek, kiváltképp 1949–53 között, szórakoztató zenéje, tánczenéje – olyan, amelyet magáénak is érzett volna – nem volt. (Noha az ún. „kávéházi zenekarok” nemigen vettek tudomást a „fe- lülről” indítványozott tömegzenei formákról; vagyis a pornográfiával, szadizmussal azonosított, s a leghajmeresztőbb átkokkal illetett szvingnek, „dzsessznek” szívós föld- alatti élete lehetett.) A legális csatorna, ahol még a leginkább köznyelvi zenét hallga- tott a közönség, az operett volt. Mert ugyan az operett vállalta a hivatalos tömegzenei irányzatok, társastáncok színpadról történő terjesztésének feladatát<sup>17</sup>, de a termelési ope- rettekben, a zenei rétegek eklektikus egymásmellettségében a népdalos-verbunkos és tömegdalos hangvétel mellett jelentős helyet kapott a kommersz tánczene, az érzelmes sláger. Még 1953–54 előtt is a „privát” dalok váltak ki a művekből és keltek önálló életre. Egy meghatározott – kispolgári – tömegigény erejét és a termelési operett diz- funkcióját jelezte ez, amelyre hamarosan újabb jelenségek is utaltak. amatőr kultúrcso- portok és „hakni-brigádok” egyre-másra tűzték műsorukra Kálmán- és Lehár műveit.<sup>18</sup> A Fővárosi Operettszínház a klasszikus magyar operett részleges rehabilitációjával vá- laszolt erre, és 1954 novemberében színre vitte a *Csárdáskirálynőt*. Zöldút nyílt a régi operettzenének az új művekben is: a *Szabadság, szerelem* nyolcvan éves szerzőjétől,

<sup>15</sup> II. Magyar Zenei Hét előadásai és vitái. Új Zenei Szemle, 1953/11. sz.

<sup>16</sup> III. Magyar Zenei Hét előadásai és vitái. UZSZ 1956/5. sz.

<sup>17</sup> Gáspár Margit: A könnyűműfaj kérdéseiről. Előadás a színházi közönségszervezői tanfolyamon 1954. jún. 2-án. Jegyzetsokszorosító, 154.

<sup>18</sup> Gáspár Margit id. előadása.

Huszka Jenőtől a hallgató „ízig-vérig zamatosan népies játékszámokat”, „magyaros melódiákat” kapott<sup>19</sup> – valójában hamisítatlan magyarnótát.

A termelési operett szétesését, a polgári operett restaurációját nagyjából minden ágát érintő társadalmi-politikai változások idézték elő, de magának a műfajnak a *belső inkohereciája* is felgyorsította ezt a folyamatot. Az 1953 júniusi kormányprogram után már nyilvánvalóvá vált, hogy a zenekultúra korábban voluntaristikusan egységesnek tételezett tömbjét súlyos repedések feszítik: a tömegdal-irodalom elsekélyesedése, sterilizálódása intézményi szinten is önállósította a hagyományos szórakoztató műfajokat, a másik oldalon pedig – ugyancsak a tömegzenei alap kicsúszásának következményeként, illetőleg tüneteként – a komoly zene elvontabb, szubjektívebb eszközöket, kifejezőmódokat keresett.<sup>20</sup> „Az hiszem – gyakorol önkritikát Mihály András 1953-ban<sup>21</sup>, mi rengeteg hibát követtünk el azért, hogy az egyes zenei műfajokat nem saját törvényeik alapján ítéltük meg... ez a veszéllyel jár, hogy sem a szórakoztató zene nem elég szórakoztató, sem pedig a hangversenyzene nem nyújt elég mély élményt.” A zenei nyelvek és műfajok immár nyíltan vállalt különállása *alapjaiban* rendítette meg az operettet – mindenekelőtt a termelési típusút. Hiszen ha a szórakoztató zenére tovább már nem érvényesek a szocialista realizmus kívánalmái, akkor *nincs* szocialista realista operett sem, amely minden esetben a már említett három zenei nyelv egységét igyekezett megvalósítani.

Az utolsó termelési operett 1954-ben került bemutatásra – megkésve. Fényes Szabolcs *Két szerelem* című művét nem kritikában, hanem elutasításban részesítette a vezető napilap cikkírója. „Operettet vártunk – írja –, de nem azt kaptunk... Zenés vígjátéknak lehetne nevezni, ha nem lenne benne dramatikus bökkenő – ami minden, csak nem víg. Lehetne zenés melodráma – de sok a bohózat.” Új műfaji megjelölést javasol: bohó-víg-melodráma, zenei aláfestéssel, verses élénkítéssel.<sup>22</sup>

A cikkben nem egyszerűen egy félresikerült mű bírálatáról, hanem a termelési operett műfajának, létjogosultságának megkérdőjelezéséről van szó. A fiatal vajúrt rá akarja venni szerelme, egy özvegy asszony – mellékesen a közeli állami gazdaság igazgatónöje –, hogy hagyja ott a bányát, amely férje halálát okozta. A bonyolult intrikákkal terhelt darab valóban kissé szétfeszíti a műfaji kereteket, de éppoly lapos sémákkal és figurákkal dolgozik (újítás szabotálása stb.), éppoly hamis konfliktusokat vet fel, mint elődei. A túlzásfoltosság vádjába rejtve a kritikus az „eszmeiség”-nek azt a fajta túl-  
adagolását rója föl, amelyért néhány évvel korábban műfajunk prototípusa, az *Aranycsillag* Kossuth-díjat kapott. Miről szól ez a mű? Szól a békeharcról, minthogy főszereplő a néphadsereg tisztii skolásai; szól a munkásság és a parasztság szövetségéről, s arról, milyen erős az a hatalom, amely sikerrel száll szembe 1) a természettel (itt: árvíz); 2) a paraszti babonával; 3) a Truman után lihegő, elvetemült reakcióval, melynek da-

<sup>19</sup> A minősítés a szövegeknyvhöz csatolt rendezői utasításban szerepel. (Huszka Jenő: Szabadság, szerelem. Jókai Mór Politikai divatok c. regényéből átdolgozta Háy Gyula. Zeneműkiadó, 1956.)

<sup>20</sup> Maróthy János: Zenénk és a tömegek. A III. Magyar Zenei Hét előadásai és vitái. id.m.

<sup>21</sup> II. Magyar Zenei Hét előadásai és vitái. id.m.

<sup>22</sup> Komor Imre cikke: Álljunk meg egy pillanatra! Szabad Nép 1954/176. sz.

rabbeli képviselői a) vallásos körmenet hirdetésével próbálják a parasztokat elvonni az árvíz-mentési munkától; b) maradék erejükkel a falu villamosítása ellen küzdenek.

A kritika ujjongó lelkesedéssel üdvözölte az első „realista” operettet, sokszorosan túlharsogva azokat, akik szerint a párttitkár szájába nem lehet operettdalt adni.<sup>23</sup> Az *Aranycsillag* bemutatóját követően 1950–53 között egész sor új magyar művel jelentkezik a Fővárosi Operettszínház, s ezeket a darabokat rendre műsorra tűzik a vidéki színházak is. Offenbach *Gerolsteini nagyhercegnője* erősen átdolgozott formában, az *Orfeusz* pedig egyenesen „békeoperetté” aktualizálva képviselte az élő hagyományt. Lehár operettjét, a *Luxemburg grófját* is szocialista mezbe öltöztették. Természetesen a modell, a szovjet operett sem hiányzott a repertoárból. Az eleven színházi tevékenység és a közönségsiker ellenére egyre több kifogás merült fel a darabokkal szemben: Várady László a szovjet operett hősi romantikáját, felfokozott érzelmiségét helyezi normaként a magyar operett elé. Ebből következően pl. az *Aranycsillagot* nem tartja operett jellegűnek, mert „a honvédség konkrét beavatkozása túlnyomórészt értelmi síkon jelenik meg.” Az érzelmi mozgósítás ereje pedig azon múlik – állapítja meg –, milyen mértékben vesz részt a zene a cselekmény továbbvitelében, a hős figurájának teljessé tételében stb. Követendő példa: a történelmi daljáték (*Szelistyei asszonyok*<sup>24</sup>, *Csinom Palkó*<sup>25</sup> stb.)<sup>26</sup> Váradyval ellentétben Sebestyén György nem zenei-művész, hanem politikai aspektusból veszi szemügyre a műfaj gyengéit. Támadó hangú cikke<sup>27</sup> több hónapon át tartó vitát indukál a *Színház és Filmművészet* hasábjain. Ő nem a zenei részeket érzi betétszerűnek (mint pl. Várady a *nem* történelmi daljáték típusú művekben, a zenés-termelési vígjátékokban), hanem az ún. „politikus” részeket tartja sallangszerűnek a történelmi daljátékokban csakúgy mint a zenés vígjátékokban. A vád súlyos: operettjeink politizálása a „burzsoá politikamentesség” lepléül szolgál. Az egyetlen mű, amelyre pozitív példaként tud hivatkozni, a Várady által elutasított *Aranycsillag*. Vélekedése szerint ez a mű egységesen (konfliktusával, cselekményével, ábrázolásmódjával) az „új életet” a „szocialista eszmeiséget” hordozza.<sup>28</sup>

A vitatkozók esztétikai kultúrája, mint látható, még talán a művek színvonalának sem felel meg. Idézeteimmel az elméletek, kritikai megjegyzések pusztán *diagnosztikai* jelentőségére kívántam utalni. Nem nehéz ugyanis észrevenni, hogy a különböző megfogalmazások között a két kritikus lényegében ugyanazt hiányolja a művekben: azok eszmei-érzelmi egységét. Ez az egység valójában soha sem adatott meg az új magyar operettnek, amelyet többek között maguk a kritikák, vitacikkek példáznak. Az azonos kíváncsi Sebestyént és Váradyt homlokegyenest ellenkező következtetésekhez vezetete a konkrét művek megítélésében. Szinte minden írásban ugyanazok a kifogások tér-

<sup>23</sup> A kritikák közül néhány: Péterfi István: Az „Aranycsillag” zenéje. 1950/12. Sebestyén György cikke: Székely–Hámos: Aranycsillag. Gombos László cikke: Aranycsillag. Mozi és Színház 1950/46. Lehel György: Mai életünk az operettszínpadon. UZSZ 1950/6–7.

<sup>24</sup> Szerzői: Sárközi István–Semsei Jenő–Benedek András. (Mikszáth K. novellája)

<sup>25</sup> Szerzői: Farkas Ferenc–Dékány András–Bálint Lajos.

<sup>26</sup> Várady László: A zene szerepe az operettben. UZSZ 1952/9. sz.

<sup>27</sup> Merre tart a könnyű műfaj? Színház és Filmművészet 1951/12. sz.

<sup>28</sup> Még egyszer az operetről. Színház és Filmművészet. 1952/4. sz.

nek vissza: „lélektelen politizálás” és a „politikamentes” részek sablonossága; a zene betétjellege és prózában kifejezett „eszmeiség”; zenei sematizmus: a szerelmi jelenet obligát duettje és a csoportbejövétel kóruszáma stb. (Itt jegyzem meg: az obligát szerelmi duettekben minden esetben politikai szlogenek ötvöződtek a legsilányabb szívköltészet patronjaival.)

Az operett műfaján belül is igen gyorsan végbemegy az a folyamat, ami a korszak zenei életének egészében. A zenei nyelvek találkozása, szerves egysége nem jött létre: a kommersz szórakoztató zene önálló életre kel, a népdal és a tömegdal megmerevednek, s maga a műfaj (főleg a termelési operett) „szocialista realista” giccsként lepleződik le. Romhalmazként, amelyben a *régi polgári sémák* és a *puszta ideológikum* állnak egymással szemben. Nem a marxista világnézet, hanem egy torzult ideológia próbálta birtokába venni a polgári operett avult formanyelvét, és ezzel együtt manipulatív hatásmechanizmusát.



Szeverényi Erzsébet:

## A MAGYARORSZÁGI JAZZ TÖRTÉNETÉNEK KULTÚRPOLITIKAI VONATKOZÁSAI.<sup>1</sup> 1945–1958.

Ha a két világháború közötti időszakban Magyarországnak a jazz-hez való viszonyát – Gonda János szavaival élve – *ismerkedési stádium*nak nevezzük, akkor a felszabadulástól a hatvanas évek beköszöntéséig terjedő periódusra a *megtagadási stádium* illik leginkább, és ez azért is sajnálatos, mert a jazz nemzetközi áramlatában ebben az időszokban igen fontos, a jazz további fejlődését meghatározó változások zajlottak. Olyan változások, melyek forradalmi módon megújították a jazzt dallami, ritmikai és harmóniai tekintetben egyaránt; amelyekre Ross Russell, a korai bop felvételek legismertebb producere azt mondta: „ez a lázadás zenéje: lázadás a big band-ek, a hangszerelők, a vertikális harmóniák, a nyúlós ritmusok, a Tin Pan Alley – vagyis általában a kommercializált zene ellen” (The Be-bop Era; N.Y. 1965. RCA Victor LPV 519. V. S.).

Itthon a negyvenes évek végén is alig találunk olyan írást, amely kísérletet tesz a jazz körüli félreértések tisztázására. Ilyen kivételnek tekinthetjük Pál Sándor rövid tanulmányát<sup>2</sup>, amelyben ismerteti a jazz zene eredetét, emlékeztetve az „Afrika – négerrek – rabszolgaság – New Orleans” vonulatra. Kár, hogy a szükségesnél kevesebb helyet szentel a tánczene és a jazz közötti különbségre. „A jazz ma már nem csak tánczene, hanem új irány, új stílus” – írja, de hogy *milyen* új irány, *milyen* új stílus, ezzel adós marad. Így aztán „a jazz is népzene: afrikai eredetű amerikai népzene” definíciója szemet szúr Kókai Rezsőnek, aki válaszában<sup>3</sup> vitatja, hogy a jazz csupán néger népzene volna és részletesen elemzi a jazz és a zenei romantika kapcsolatát, miszerint a jazz „felfogta és magába zárta a zenei romantikának az úgynevezett komoly zene számára elértéktelenedett kincses- és kelléktárát”, melyet a néger spirituálék szentimentalizmusában, a jazz „epedő és vágy-dalaiban”, e zene improvizatív jellegében és „sajátos ametrikájában” tart kimutathatónak, valamint a „színhatásokra való tudatos és hangsúlyozott törekvésben” és „a belső szólamok buja kromatikájá”-ban. (Akkor írja ezt Kókai, amikor a modern jazz – Dizzy Gillespie, Charlie Parker, Lucky Thompson, Miles Davis és a többiek felvételeivel – lerakta névjegyét a jazz nemzetközi színterén.)

<sup>1</sup>Ez a dolgozat a magyar jazz történetét feldolgozó, a Magyar Zenetörténet XX. sz.-i kötete számára készülő nagyobb tanulmány egy fejezeteként a hazai jazz kultúrpolitikai helyzetét tárja fel az 1945-től 1958-ig terjedő időszakban. A jazz tényleges magyarországi használatának és befogadásának kérdéseivel a készülő tanulmány más fejezetei foglalkoznak.

<sup>2</sup>Pál Sándor: A jazz eredete. Magyarok, 1947. III. évf. 10. sz. 693–696. l.

<sup>3</sup>Kókai Rezső: Jazz és népzene. Magyarok, 1947. III. évf. 11. sz. 752–754. l.

Zenetudományi dolgozatok 1979 Budapest

A fenti két íráson kívül mindössze egyetlen tanulmány foglalkozik a jazz-el<sup>4</sup>, amely általános vonatkozásait tekintve lehetett volna egy, a jazz-t alaposabban elemző írás alapja. Ezután azonban a jazz közel tizenöt évig már csak mint „kísérőjelenség” szerepel zenei életünkben.

A népi demokratikus forradalom győzelme után hazánkban is megfogalmazták a szocialista építés fő feladatait, melynek fontos részeként szerepelt a kulturális forradalom végrehajtása, ezen belül pedig az az – alapjában kétségtelenül helyes – szándék, hogy az örökölt polgári tartalmú és felépítésű kulturális életet szocializálják, illetve hogy kiszűrjék az ún. „konzum-művészet termékeit”. A személyi kultusz dogmatizmusa azonban mindinkább érezhetővé vált művészeti életünkben is. Az új társadalmi berendezkedés ideológiájával összeegyeztethetetlennek tartotta és nem tűrt meg egyetlen nyugati, vagy nyugatinak beállított művészeti irányzatot sem. A tisztogatáskor a jazz is a „burzsoá”, „kozmpolita”, „formalista” és „dekadens” minősítést kapta. Így például a szórakoztató zene nélkülözni volt kénytelen a szvingnek a tánczenére valójában jótékony hatását. Ekkoriban kerültek pellengérré a „Szing Tónik”, akik már nem csak egyszerűen a szvingeléssel, hanem az amerikai imperializmus ideológiájával fertőzött emberek típusai. Szórakoztatózenénk népi-nemzeti jellegének erősítésére megszülettek a pentaton táncdalok, melyeknek szerzői aligha ismerték magát a népzénet.<sup>5</sup>

Minthogy tánczenénk színvonala továbbra is igen alacsony maradt, 1950. november 30-án a Magyar Rádió Tánczenekara bemutatót tartott a Magyar Zeneművészek Szövetsége könnyűzenei szakosztályának rendezésében, melyet először a helyszínen, majd az Új Zenei Szemle hasábjain élénk vita követett. Ezek a viták és hozzászólások minden alkalommal foglalkoztak az ún. *jazz-kérdéssel* is. Tették pedig mindezt a jazz-el való ismeretségük teljes hiányában, illetve a jazz jelentésének teljes félreértésével – egyre jobban súlyosbítva annak hazai helyzetét.

Tamássy Zdenkó például a magyar tánczene és az „amerikai jazz” kapcsolatát elemezve<sup>6</sup> úgy vélte, hogy „dolgozó népünk szeme kinyílt”, „meglátták az amerikai jazz igazi arcát”, de igényük más, s ennek kielégítésére „az amerikai jazz örült vonaglósa, beteges idegessége nem alkalmas”.

A magyar tánczeneszerzők és szövegírók munkaközössége – Boileau-Despréaux nyomán – megalkotta a magyar tánczene receptjét:

- „1. A dallam vezetőszerepe (szemben az amerikai jazz-ben uralkodó ritmusorgiákkal).
2. Egyszerű, világos harmonizálás (szemben az amerikai jazz formalista kakofóniájával).
3. Optimizmus (szemben az amerikai jazz pesszimista, ideges légkörével).
4. Mai életünkkel foglalkozó, értelmes szöveg (szemben az amerikai jazz erotikus, gyakran idiotisztikus szövegeivel).”

<sup>4</sup>Maróthy János: Improvizáció és romantika. Zenei Szemle, 1948. 7. sz. 350–359. l.

<sup>5</sup>Megjegyzendő, hogy a jazz-el kapcsolatos tévtételek és hiányos információk nem pusztán szocialista szándékú kultúrpolitikai koncepciókból, hanem a magyar szellemi élet adott állapotából is fakadtak.

<sup>6</sup>Tamássy Zdenkó: A magyar tánczene kérdései. Új Zenei Szemle, 1. évf. 1950. 6–7. sz. 37–39. l.



Ezekben az években művészi színvonal és esztétikai elvek háttérbe szorulnak – az ideológia elsődleges. Azok az alkotások, melyek a vezetés szerint a megfelelő ideológiát tükrözik, előlegezett bizalmat és támogatást élveznek, mondván „az új kísérletek még nem tökéletesek”, de szerzőink „kitartó munkával meg fogják oldani feladatukat”.<sup>7</sup>

A torzult ideológia idővel azokat is a hatása alá vonja, akik régebben érdeklődéssel fordultak a jazz felé. Maróthy János például – aki 1948-ban pontosan határozta meg a jazz legfontosabb paramétereit – 1953-ban „a swing és be-bop görcsös rángatózása”-ban az „amerikai imperializmus világhuralmi törekvéseinek egyik megnyilvánulását”-t látja.<sup>8</sup>

Mivel megoldás továbbra sem született, egyre tart az eszmecsere a folyóiratok hátsóoldalaiban. Ilyen például 1954-ben, az irodalmi pesszimizmus létjogosultságáról folyó vita nyomán megjelent írás-sorozat, melyben G. Horváth Zoltán, Kerekes János, Vitányi Iván, Szenes Iván és Ujfalussy József mondta el véleményét, utóbbi találoán jegyezve meg: „előadóművészeink, a tánczenekarok tagjai és vezetői tétovázva keresik a kiutat közönségük igényeinek és a hivatalos szervek tilalmainak Scyllája és Charybdise között”.<sup>9</sup> Még ebben az évben több intézkedést hoznak:

- egyes vendéglátóipari üzemekben a tánczenekarokat népzenekezek váltják föl;
- a megszüntetett Budapesti Műsoriroda helyett létrehozzák a Budapesti Népi és Tánczenei Központot, melynek lektorálása alapján a Népművelési Minisztérium engedélyezi az új magyar táncdalokat.

A „pentatonikus tánczene” már a múlté. Kritika tárgyává teszik a nyugati tánczenével kapcsolatos korábbi nézeteket. Nyitnak, de Irving Berlin és Jerome Kern, Lehár Ferenc és Kálmán Imre felé. A kérdésre pedig – lehet-e improvizálni vagy sem – megszületik az ítélet: az izléses variáció megengedett, de „az az eléggé elterjedt módszer, amely négy-öt refraint egymásután 'kever', amelynél a hallgató még a végén sem tudja meg, mi volt az eredeti szám, az eredeti cél és értelem elhomályosodása miatt izlésbeli eltévelyedésnek minősítendő”.<sup>10</sup>

Tudomásul kell vennünk, hogy míg a jazztörténet e „legújabb korában” már régen – a swing-korszak lezárulásával – megtörtént az egységes jazz-zenei világnyelv szétválása tánc- és szórakoztató-zenére, illetve az időközben pódium-művészetek közé emelkedő jazz-re, nálunk e két irányba tartó fejlődés utóbbi ágát tekintve teljes volt az információhiány. (A jazz = tánczene és a jazzénekes = Vico Torriani képlet tömegkom-

<sup>7</sup>Hollós Lajos: Tánczenénk fejlődésének néhány kérdéséről. Új Zenei Szemle, 2. évf. 1951. 1. sz. 15–18. l.

<sup>8</sup>Maróthy János: Tánczenénk fejlesztésének néhány sürgető feladata. Új Zenei Szemle, 4. évf. 1953. 5. és 6. sz.

<sup>9</sup>Ujfalussy József: Még néhány megjegyzés tánczenénkről. Új Zenei Szemle, 5. évf. 1954. 6. sz. 13–17. l.

<sup>10</sup>Gyimesi Ernő: Tánczenénk néhány időszerű kérdése. Új Zenei Szemle, 6. évf. 1955. 1. sz. 11–14. l.

munikációkban és köznyelvünkben még hosszú évekig – 1961-ben is<sup>11</sup> – általánosan használt.)

Mindezek ellenére voltak olyanok, elsősorban néhány tucat magasabb izlésű szórakoztatózenész, akik minden tilalom ellenére – nyugati rádióadások rendszeres hallgatásával és nyugatról behozott hanglemezek segítségével – folyamatosan bővítették jazz-ismereteiket, zenészek lévén azonnal a gyakorlatban is kipróbálva az új hangzásokat, új ritmusokat. Rendszeres összejöveteleket tartottak magánlakásokon vagy egyikük-másikuk munkahelyén (presszókban, bárókban, szállodai éttermekben) záróra után.

1957-től ezek a jam session-ok már több – félig-meddig nyilvános – helyszínen zajlottak, nyilvánosan a Savoy kávéházban három, az Astória szálló bárjában és az Újságíró Klubban egy-egy alkalommal. (Szórakozóhelyek szívesen adtak helyt jam sessionnak, mert a résztvevő muzsikusok ingyen játszottak, a fogyasztás pedig megnőtt.) Retorzióként 1958-ban a Rádió, Könnyűzenei Híradójában „kiszerveztette” ezeket az összejöveteleket, ostromozva az ott elhangzott modern jazzt. Ugyanebben az évben a Fővárosi Tanács Kulturális Osztályának referense leállította a további bemutatókat és az V. kerületi Bíróság – engedély nélküli műsortartás címén – 500 Ft pénzbírsággal sújtotta az Astória Szállodát.<sup>12</sup>

A sorozatos fiaskó után a jazzkedvelők visszabújtak csigaházaikba, ismét zárt ajtók mögött folytatva a muzsikálást. A hivatalos elismertetésre 1962-ig kellett várni, ekkor alakult meg az Ifjúsági Jazz-klub a Dália presszó helyiségeiben *Kertész* Kornél vezetésével.

<sup>11</sup> Egy példa a számtalanból: „a rádiók Luxemburgtól Moszkváig pergetik a dzsesszlemezeket ... a DIVSZ lapja egyik számában egész oldalon foglalkozott a szívesen hallgatott dzsessz-énekesekkel, Armstronggal, Belafonteval, Crosbyvel, Torrianival”. Koczogh Ákos: Újra a dzsessz. Muzsika, 1961. IV. évf. 12. sz. 35–37. l.

<sup>12</sup> A korszerű tánczene és jazz problémái Magyarországon (Észrevételek és javaslatok a Párt felé) MTA ZTI Zenezoc. D.209. l.mell. 2–3. l.

Paksa Katalin:

## LÁSZLÓ MÁTÉNÉ KÖMŰVES KELEMENJE

A műzenei ékesítés sokáig az előadásmódnak írásban nem rögzített részéhez tartozott. Eleven hagyomány szabályozta, melynek kötöttségei egyértelműen megszabták a dallamdíszítés alkalmazásának kereteit, bizonyos fokig formulakészletét is. Ugyanakkor éppen a szabályozottság biztosított egyfajta szabadságot, hiszen az előadók válogathattak az ismert lehetőségekből, megoldásokból, vagy továbbfejleszthették azokat, ízlésük és tehetségük szerint.

A barokk szerzők amellett, hogy az ornamentek egy részét már kiírták, illetve jelelték, a kolorálás szabályait elméletileg is megfogalmazták. Ezek a tanácsok és útmutatások előadók számára, gyakorlati céllal készültek.

Az ornamentáció modern szakirodalma egy már feledésbe merült tradíció megfejtésére irányul – számunkra bizonytalan értelmű, hiányos jelzésekből és utasításokból. Ezek a kutatások a régi zene hiteles interpretációját segítik elő.

A népzenei díszítés-vizsgálat éppen fordított irányú: rendelkezésre áll a hangzó előadás – maga a megvalósulás –, ezt kell kottába rögzíteni,<sup>1</sup> és a szabadon áradó, mozgékony, változékony zenei szövetből meghatározni az általánosan érvényes, szabályszerű vonásokat. A lejegyzés azonban sohasem tudja tökéletesen ábrázolni a hangzó dallamot. „Ez a zene nemcsak íratlan, hanem végeredményben leírhatatlan. Mindig marad benne valami, amit a legfejlettebb kottairás külön e célra konstruált jeleivel sem tud ábrázolni” (Kodály, 1933.).<sup>2</sup> Végső soron csak segítség és módszer a hangzó dallam megragadására, amelyhez, mint egyetlen hiteles forráshoz minduntalan vissza kell térnünk.

A népzenei ékesítés tendenciáinak, törvényeinek megismeréséhez nagyszámú díszített dal összehasonlító elemzése szükséges.<sup>3</sup> Vizsgálataink azt mutatták, hogy a magyar népdalanyagban a dallamstrófa bizonyos helyei következetesen ékesítettek, egyéb helyeken pedig szinte soha nem fordul elő díszítmény. Az ékesítés nem egyes hangok-

<sup>1</sup>Néhány dallamunknak előkerült régebbi időkből való kéziratos vagy nyomtatott alakja. Az eleven előadással összehasonlítva azonban kiderül, hogy ezek alig tekinthetők többnek, mint a dallamvonal vázlatos jelzésének. Vö. Kodály 1933, 1935, 1952.

<sup>2</sup>Már a barokk műzenében is jelentkezik e probléma: „A felső szólam művészi feldíszítésének módja... nem közölhető írásban.” London, kb. 1700. Közli Donington, 1978: 166. l. Ugyanakkor a szerzők fontosnak tartották a kottakép tisztaságát, áttekinthetőségét, melyet a főhangokhoz képest más minőségű díszítőhangok állandó, pontos kiírása megzavart volna.

<sup>3</sup>A „páva-dallamcsalád” 685 változatát, gyimesi tetraton dallamok 198 versszaknyi anyagát dolgoztuk föl. Vö. Paksa, 1980a–b.

hoz, vagy dallamfordulatokhoz kapcsolódik, hanem elsősorban a strófa sor-, podia- (ritkábban ritmus-) szerkezetét követi, mintegy tagolja, értelmezi a dallamversszakot.<sup>4</sup>

A népzenei díszítés törvényei – a műzenei ékesítéshez hasonlóan – csupán az alkalmazás fő tendenciáit jelölik ki, a tradicionálisan kialakult lehetőségeket az énekes már tetszőlegesen használja.<sup>5</sup> Éppen egyes esztétikailag kiemelkedő, gazdagon ékesített dalokban tapasztalunk az általános közösségi megoldásoktól való kisebb eltéréseket. Ezek az eltérések esetleg csupán azt jelentik, hogy az énekes gyakrabban díszít<sup>6</sup> illetőleg dúsabb, több hangból álló cifrázat-csoportokat használ.<sup>7</sup> Előfordul azonban az is, hogy az általános szabályoktól az énekes néhány helyen többé-kevésbé valóban eltér, és esetleg éppen ezek a különbségek okozzák a fokozott esztétikai hatást.<sup>8</sup>

Kodály 1912-ben hallotta *Kelemen kőmies* balladáját Kászonyjakabfalván és László Máténé különlegesen szép előadása annyira megragadta, hogy – ami ebben az időben már csak technikai okokból is egészen szokatlan – a teljes balladát fonográf-hengerre vette.<sup>9</sup> A felvétel hét hengeren fért el, az énekesnek tehát ennyiszor kellett megszakítania előadását, amely mégis teljesen zavartalannak hat, a kétszeri versszakismétlés és az egyszeri versszakkihagyás ellenére. Kodály a 35-versszakos dallamot részletesen lejegyezte és – tanulmány kíséretében – teljes egészében publikálta.<sup>10</sup>

A 25 versszaknyi anyagban az ismétlődő strófák során át vannak helyek, amelyek következetesen, vagy legalább is nagyon gyakran díszítették, mások pedig csak elvétve, vagy egyáltalában nem kapnak cifrázatot.

A díszítmény gyakorisága (a 4x6-szótagos strófában):

szótag:	1.	2.	3.	4.	5.	6.
I. sor	28	11	18	19	11	3
II. sor	8	19	23	4	9	29
III. sor	27	—	22	7	21	33
IV. sor	26	28	—	5	2	22

<sup>4</sup> Strófa-tagoló elrendezés, bővebben Paksa, 1980b.

<sup>5</sup> A népzeneben természetesen már a dallam főhangjait illetően is megnyilatkozik egyfajta szabadság, mely a variálás alapja.

<sup>6</sup> „A strukturálisan szükséges ornamentációnál több, azon túlmenő ornamentáció a zenében – mint mindenütt – az alkotó szellemnek egyfajta túláradásából táplálkozik”. Donington, 1978: 156. l. Ez természetesen még nem jelenti, hogy minél több a díszítés, annál szebb a zene.

<sup>7</sup> Egy gyimesi énekes, Gercuj Gyula például az átlagnál valamivel kevesebb helyen, de jóval több hanggal díszít. Vö. Paksa, 1980a.

<sup>8</sup> „Sok dallamcsalád teljes egészében kitűnő, másokban csak egy-egy változat remekmű – esetleg éppen az, amelyik a többitől legjobban eltér. Ilyenkor valószínű, hogy egyéni alakítások ügyességével van dolgunk.” Vargyas, 1963: 191. l.

<sup>9</sup> KF 239–245 = AP 4459–4460 fonográf-henger, illetőleg lemezszámon.

<sup>10</sup> *Kelemes kőmies balladája*. Megjelent 1926-ban, a szerző alábbi megjegyzésével: „Ez a cikk már 1918-ban ki volt szedve, a kóták közlése technikai akadályok miatt máig lehetetlen volt.”

A strófa jellemzően díszített szótagjai:

I. sor: 1. (2.) 3. vagy 4. (5.)  
 II. sor: 2. 3. 6.  
 III. sor: 1. 3. 5. 6.  
 IV. sor: 1. 2. 6.

E szótagok díszítményei igen gyakran hangmagasságban is megegyeznek, vagy egymás közeli változatai. Így módon lehetségessé vált a dallam tipikusan díszített alakjának megállapítása: *1. kotta*.

Dallamunk díszítményelrendezése a közösségi szabályoktól több tekintetben is különbözik. A legfeltűnőbb eltérés a záróhang díszítése, amely a magyar népdalokban egészen kivételes. A „páva-dallamokhoz” képest a főcezúra cifrázása is rendhagyónak számít. Hiányzik a sorok negyedik szótagjának ékesítése, amely különböző szótagszámú dallamtípusainkban általános követelmény és háttérben sajátos nyelvi jelenséget sejtünk. Helyette az ornemens egyvel előbbre, a harmadik szótagra kerül. Nézzük meg most már közelebbről, hogy e „módosulások” milyen formában jelentkeznek, hogyan viszonylanak a dallamtípus más változataihoz és milyen esztétikai hatást eredményeznek.

A típus 28 változata ismert.<sup>11</sup> Földrajzi eloszlásuk: Nyitra 3, Szabolcs 1, Kolozs 11, Alsó-Fehér 2, Csík 3, Bukovina 7, Moldva 1 dallam. Szövegük lehet alkalomhoz kötött: Nyitrában, Csíkban menyasszonybúcsúztató, Kolozs megyében „szolgák újévi éneke”. Emellett különböző lírai szövegekkel is előfordul (*Szomorúfűzfának / harminchárom ága; Elment a madárka, / üres a kalitka*). Kászoni dallamunk az egyetlen ballada. A díszítettség mértékét illetően döntő többségben vannak a díszítetlen és a kevésbé ékesített variánsok. A Kolozs megyei dalok egy része azonban – kászoni dallamunkhoz hasonlóan – gazdagon cifrázott.

A *díszített záróhang* a magyar népzenei ékesítés törvényeinek ellentmond, melynek alapelve a formai egységek követése és kifejtése a díszítménnyel, illetőleg a díszítés hiányával. Ennek megfelelően a záróhangnak ékesítés nélkül kell maradnia. Hasonló szabályokat találunk a barokk zenében is: „A legutolsó szótagot nem szabad futamokkal vagy más ornamentációval megtörni vagy elmosni.” (Giustiniani, kb. 1628.)<sup>12</sup> „Az ornamentációnak a szó utolsó előtti szótagjára kell esnie, mégpedig úgy, hogy mire a szó befejeződik, az ornamentációnak is vége legyen.” (G. C. Maffei: Delle

<sup>11</sup> Publikált variánsok: Bartók–Kodály, 1921: 2. sz. = Kodály–Vargyas, 1952: 95. sz.; Bartók, 1934: 73a; Kodály–Vargyas, 1952: 104. sz.; MNT II: 17. sz.; MNT III/A: 233–235. sz.; Kallós, 1970: 251. sz. = Jagamas–Fragó, 1974: 4. sz. (Bartalus kézirat I. 436.)

Szerb-horvát változata Kuhač: *Južno-Slovenske Narodne Popievke* (Zágráb, 1879–1881) című gyűjteményéből való. Idézi Bartók a *Népzeneink és a szomszéd népek népzenejében*: 73b dallam.

<sup>12</sup> Idézi Donington, 1978: 159. l.

lettere, 1562.)<sup>13</sup> „Vagy az utolsó előtti, vagy az utolsó előtti két-három hang legyen ki-díszítve. Nem szabad kidíszíteni a legutolsó hangot, mivel az megérkezést jelent.”<sup>14</sup>

A díszítetlen sorvégeket a magyar népdalokban is „megelőző cifrázatok” készí-tik elő.<sup>15</sup> Az utolsó előtti, vagy az azt megelőző szótag általában díszített. Dallamtípu-sunk egyik kolozsi variánsában a legutolsó szótag díszítetlen, az előtte lévők díszítet-tek: 2. *kotta*. A kevésbé díszített bukovinai változatokban is – ha egyáltalában előfor-dul ékesítés, akkor az a szabályos helyen jelentkeznek: a negyedik sor két utolsó szótag-ja díszítetlen, a megelőző pedig díszített: 3–5. *kotta*.

A záróhang ékesítése egyedül kászoni dallamunkra jellemző (65%-ban) és hang-magasságban is kötött. Ez általában késleltetés, előke az előző főhang magasságában, vagy annak változatai: 7. *kotta*. A záróhang indítását mozgatja meg, a befejezését vi-szont nem befolyásolja. Így „mire a szó befejeződik, az ornamentációknak is vége van.” Valószínű azonban, hogy az ily módon megmozgatott záróhang – amelyben még új zenei történések van – nem ad kellő megnyugvást, megérkezést az énekes számára. Ezért a zárást még egy tökéletlenül képzett *e*-féle (  $\sigma$  ) magánhangzó segítségével megerősíti, amely „a záróhang hirtelen elmetszéséből keletkezik” és szinte önálló, „fölső” szótag-nak hat: a lejegyzésben is főhang intenzitású. Ilyen töltelék-magánhangzót „a művészi énekesek tudatosan alkalmaznak egyes mássalhangzók élesebb kiejtésére”.<sup>16</sup> A népi énekes azonban magánhangzóra végződő szavak után is használja úgy, hogy *j*-kötőhang segítségével új szótagot alkot: 11. *kotta*. Célja bizonyára nem a szöveg tiszta artikulá-ciója, az érthető szövegkiejtés – a népi énekes sohasem „hallgatóságnak” énekel –, ha-nem a szövegtől (annak hangalakjától) független zenei hatás. Ez a sajátos előadási ef-fektus a zárás kiemelésére szolgál, és így különös módon mégiscsak érvényesül az a sza-bály, hogy az utolsó szótag díszítetlen, vagyis a dallam utolsó főhangja; a megelőző pe-dig díszített, ami a szöveg utolsó, értelemszerű szótagja.

Népzeneinkben aránylag ritka a *főcezúra díszítése*. Bizonyos – a strófa kétrészes-ségét erősen kiemelő – szerkezet típusokban egyáltalán nem fordul elő, így az ereszke-dő, kvintváltó dalokban, és az új stílusú dalokban sem. Más ereszkezdő dallamokban azonban megjelenik, általában, mint a főhangról lehajló, utóka-jellegű dallemenet.<sup>17</sup> E dallamra viszont a főcezúrának előkével való cifrázása jellemző (83%-ban), amely a főhang késleltetése: 8. *kotta*. Ez a megoldás a záróhang díszítésével rokon, a dallamfe-lek végződése így némiképp összecseng. Árnyalatnyi különbség viszont, hogy a  $\sigma$  -val képzett „fölső” szótag a főcezúránál csupán a versszakok harmadában jelentkezik, míg a záróhangnál szinte állandóan. Ez a különbség is mutatja, hogy a sorvégi „fölső” nyo-matékosító szótag záró-effektus. Megjegyezzük még, hogy néhány versszakban a máso-dik sor végén „szabályos” díszítetlen kadencia is előfordul (17%-ban), amelyet megelő-ző cifrázat emel ki.

<sup>13</sup> U.o. 158. l.

<sup>14</sup> U.o. 158. l.

<sup>15</sup> Vö. Paksa, 1980b.

<sup>16</sup> Kodály, 1926.

<sup>17</sup> Pl. gyimesi tetraton dallamokban.

Kászoni dalunk középső soraiban a *harmadik szótag díszítése* jellemző. Ugyanakkor a magyar népdaltípusok zömében az első törvényszerűen megjelenő ékesítés a szóvegsor negyedik szótagjára kerül, a teljes sor szótagszámától függetlenül.<sup>18</sup> E jelenség egybeesik nyelvünk ritmikájának a sajátosságával, hogy a nyelvtanilag összetartozó egységeket egyetlen hangsúllyal mondjuk ki, és ezeket az egységeket a negyedik szótag után választjuk kétfelé. Hatszótagos sorokban azonban kétféle metszet lehetséges: 4+2 és 3+3.<sup>19</sup> Balladánkban a kétfajta tagolás egymással állandóan és szabálytalanul váltakozik. Talán a szövegritmusnak ez a hullámvázja is hozzájárult ahhoz, hogy a kezdő nyolcadhangok után a harmadik szótag dallamhangja megnyúlt negyed-, pontozott negyed-, fél-értékig. A megnyújtást azonban csak a 3+3 tagolás indokolja, ennek ellenére 4+2-nél is előfordul és majdnem minden versszakban megvan. Így a szöveg természetes hangsúlyozásától való elszakadásnak, zenei stilizációnak kell tekintenünk. Rubato előadáson belül a ritmus sajátos alakulásának magyarázatát a dallamrajz adja meg, a hosszabb ritmusértékű harmadik hang egyúttal a sorok dallami csúcspontja.

A hosszabb hangok természetszerűen igénylik a díszítést. Giulio Caccini írja a *Le Nuove Musiche* előszavában (1602): „Az volt a célom, hogy a konzonanciák hosszú szótagra essenek, ne rövidre. Ugyanezt az elvet követtem az ornamentális szakaszok megírásánál... a díszített énekés elsősorban... hosszú szótagokon helyénvaló.”<sup>20</sup> Mint láttuk, dallamunkban – és általában népzeneinkben – is a hosszabb hangok gyakran ékesítettek, azonban nem a szöveg verstani szótaghosszúsága számít, hanem a dallamhangé.

A harmadik szótag díszítése legtöbbször kéttagú ornemens-csoport, mely a felső váltóhangot érinti: *10. kotta*. Kis ambitusú sorokban ez a főhangnál magasabb, fellépő szekund viszonylag jelentős mozzanat (általánosabb az ereszkedő díszítmény), mely a dallammozgás fordulópontján a hangterjedelmet díszítményben tágitja ki. Énekesünk nem követte azt az általános szabályt, miszerint a negyedik szótagot kell díszíteni, hanem egy másik, ugyancsak lehetséges megoldást választott, a hosszabb hang ékesítését. Az elrendezés egyéni szépsége abból adódik, hogy az ornemens a csúcspont köré rendeződött.<sup>21</sup> (Innét kezdve a második-harmadik sor között kvintmegfelelés van.)

A harmadik, negyedik szótag megnyúlása a típus más variánsaiban is gyakori – főként a bukovinaiakban – és általában a második és negyedik sorban fordul elő. A kászoni dallamban a második-harmadik sorban jellemző. A ritmus azonban a „szabályos” díszítményelhelyezést nem befolyásolja, e változatokban ugyanis a negyedik szótag ékesített, annak ellenére, hogy már a harmadik szótag is „helyet hagy” a díszítménynek: *3–5. kotta*, valamint Bartók–Kodály, 1921, 2.sz. A furulyán játszott dallam második sora is ilyen: *6. kotta*. A kászoni dal második sorához ritmusban és díszítményelhelyezésben hasonló dallamokat nem találtunk.

<sup>18</sup> Paksa, 1980b.

<sup>19</sup> Vargyas, 1966: 12–13, 22–23. l.

<sup>20</sup> Donington, 1978: 157. l.

<sup>21</sup> Hasonló jelenséget figyelt meg Vargyas Lajos az „Elindula három árva” kezdetű dallam (=Kodály–Vargyas, 1952: 90. sz.) első sorában: „A csúcsra fölfutó nyolcadok után a tetőn tágul ki a ritmus, hajlítóssal is fokozva a kitárulást.” Vargyas, 1963: 189. l.

Annál meglepőbb, hogy két – földrajzilag egymástól távolos – kolozsi és bukovinai változatban a harmadik sor megoldása a kászonival közeli rokon. A hosszabb, harmadik főhang díszítései hangmagasságban is lényegében azonosak: *12. kotta*. Mivel Kolozs megye, Bukovina és Kászon között olyan erős, közvetlen kapcsolatot nem tételezhetünk fel, amely az egyezésnek ezt a fokát szorosan vett dialektussajátságként magyarázná, csakis arra gondolhatunk, hogy e jelenség mögött egy általánosabb, nagyobb területen élő előadási-variálási hagyomány áll, amelyen belül a megoldások, részletek néha szinte hangról hangra egybeeshetnek. Ilyen szempontból érdemes megvizsgálni dallamunk első főhangjának ékesítését is.

Az első sor jellegzetes díszítése az *első szótag*hoz kapcsolódó utóka, amely felső váltóhang: *13a kotta*. Egyben a sor legmagasabb hangja, mely az ambitus oktáv-szimmetriáját kissé fellazítja, megtöri. A síma vonalú, ereszkedő sorban a fellépő ornemens mintegy utal a dallamozgás másik, ellentétes irányú lehetőségére (az ötödik szótag ritkábban előforduló, elugró váltóhangja is ilyen). Hatását fokozza, hogy általában hosszabb értékű cifrázat és bár súlytalan helyzetű, igen gyakran éppen a második alapülktetésre esik, amikor már új főhangra számítanánk.

Elrendezésben, hangmagasságban hasonló díszítéssel indul a típus egyik kolozsi változata: *13b kotta* (a teljes dal: *2. kotta*). Az ékesítés mégis halványabbnak tűnik. Maga az ornemens a kászoninál rövidebb és nem esik alapülktetésre. A díszített sor ereszkedő vonala pedig kissé módosult, kanyargóbb, apró hullámokban ereszkedő – és így a díszítményben megjelenő ellentétes dallamirány hatása csökken.

Azonos helyzetű és hangmagasságú díszítményformula hatása is különböző lehet aszerint, hogy hogyan viszonylik magához a dallamvariáns egészéhez. A műzenei ékesítés kötött dallam szabad előadását jelenti. A népzeneben kötött dallam helyett kötött lehetőségek, változatok vannak. Ezért a népzenei ékesítés igazi esztétikai értékét a dal főhangjaiban és díszítményeiben egyaránt megmutatkozó kettős szabadság egymáshoz való igazítása, összehangolása adja.

A népdalban dallam és ékesítés nem válik szét, mint kötelező és tetszőleges szféra, és így a díszítmény is lehet főhangértékű dallamlépés hordozója.<sup>22</sup> (Illetőleg a főhang és ornemens egymással gyakran helyettesíthető.)<sup>23</sup> Az első szótag jellegzetes fellépő díszítménye egy másik Kolozs megyei változatban például következetesen a második szótag főhangjaként szerepel: *13c–f kotta*. Ebben a sorvégi kvint-lehajlás az első versszak kivételével hiányzik, a dallam egészében azonban a kászoniak közeli variánsa.

A kászonai dallam fő jellemzőit a következőkben látjuk: egységes ívű, minden kanyargást kerülő, ereszkedő és domború vonalú sorokból épül fel, a negyedik sorban viszont apró hullámokban éri el a záróhangot. A lényeges ornamentek a sorok legmagasabb főhangjaihoz kapcsolódnak, a folytatáshoz képest ellentétes irányú lépéssel, és így a dallamozgás fordulópontjait emelik ki. E pontokon a ritmus kissé lelassul, hosszabb főhang szerepel. A dallam egészének és a díszítménynek ilyenfajta összehangolá-

<sup>22</sup> Előfordul például, hogy a „páva-motívum” kötött sorrendjéből hiányzó főhang díszítményként jelentkezik a megfelelő helyen. Vö. Paksa, 1980b – Dallamvonal által meghatározott díszítmények.

<sup>23</sup> A variálás gyakori módja, vö. Borsai, 1959.



sa egyedülálló: 14. *kotta*. Egyes rész megoldások azonban más variánsokban is megvannak. Teljesen egyéni a záróhang ornamentációja, majd egy „főlös” szótaggal való megtoldása.

Kivételesnek számít a szöveg és dallam összekapcsolása, ez a dallamtípus ugyanis kizárólag lírai- vagy szokás-szövegekkel fordul elő, egyedül László Máténé éneklő balladára. „A falbaépített feleség” balladája a közeli Kászontáizról és Kászoniimpérről előkerült ugyan, de más dallamokkal. Maga a balladaszöveg megformálása is eltér a szokásostól.<sup>24</sup>

Sajnos a hangfelvétel megismétlésére egy későbbi időpontban már nem kerülhetett sor. Nem tudjuk, ugyanezt a balladát hogyan, mennyi változtatással énekelte volna László Máténé néhány év múlva. Példának kínálkozik azonban egy másik kiváló, *gyimesi* énekes előadása, akinek „A zsvány felesége” balladájáról három alkalommal készült felvétel.<sup>25</sup> Éneklésében az apró változtatások mellett egyéni jellegzetességeihez való következetes ragaszkodást tapasztalunk. Mindig szerepel például a különleges bevezető strófa, díszítményei pedig minden alkalommal rendkívül gazdag, sok hangból álló, gyakran kupolás vonalú ornamentals-csoportok. Valószínű, hogy fő jellegzetességeiben kászoni énekesünk egyéni, kiérlelt előadása sem változott meg idők folyamán.

Értékelését nehezíti, hogy a dallamnak más kászoni változatát nem ismerjük. Lehetséges, hogy ami egyéninek tűnik, abból esetleg sok minden egy kisebb táj zárt közösségének sajátja. A viszonylag nem nagy számú kászoni népdalanyag azt mutatja, hogy a századforduló tízes éveiben ezen a területen a régi stílusú, gazdagon díszített előadásmód még virágjában volt. Egy-egy dallamtípusból néha éppen a kászoni változatok a legszebbek, így például a nyolcszótagos, parlando-rubato „páva-dallamokból” két kászoniújfalvi variáns tűnik ki dúsan ornamentált, és díszítményeikben más vidékektől kissé eltérő megoldásaival (MNT VI. kötet XII. típus, illetőleg 505–506. sz.).<sup>26</sup>

„Sajátos helyzete folytán a székelység a magyar népi műveltségnek számos, másutt már elmosódott elemét őrizte meg... A Székelyföld nagyobb tájai – Marosszék, Udvarhelyszék és Csík – közül is különösen az utóbbi és belőle is a havasok egy kis öblébe zárt Kászoni medence...” állapítják meg a népi építészet és textilművészet kutatói.<sup>27</sup> Valószínű, hogy anyagi kultúrája mellett a kászoni népzene is hasonló hagyományos vonásokat tartott fenn. Csakis e magas színvonalú, közösségi zenekultúra keretein belül érthetjük és értékelhetjük László Máténé Kőműves Kelemenjét, mivel ez je-

<sup>24</sup> „...teljesen magában álló ... megoldás az, amikor a mester inasát küldi haza, hogy késleltesse felesége kijövetelét, de az ellenkezőleg sietteti... Egyéni megoldásra vall az újszerű továbbfejlesztés... A mester... felesége feláldozása után a tanácsba megy panasszal, s ez a toldalék nyolc versszakal tovább beszél a történetet a tulajdonképpeni befejezés után.” Vargyas, 1976: 23. l.

<sup>25</sup> 1962, 1969 és 1971-ben. Vö. Paksa, 1980a.

<sup>26</sup> Elemzésüket ld. Paksa, 1980b.

<sup>27</sup> Kós–Szentimrei–Nagy, 1972: 5. l. „A kászoni székely építészetnek sajátos helye éppen abban áll, hogy az összes székely vidékek közül leginkább megőrizte mindazokat az elemeket, amelyeket a székely népi építkezés jellegzetességének ismerünk.” U.o. 86. l. „...Kászoni az ősi gyapjúszőnyegszövés – a magyar néprajzi csoportok közül egyedül – napjainkig fennmaradt.” U.o. 8. l.

lenti az alapot, „ ahonnan az ízlés és találékonyság apróbb fogásaival is föl lehet emelkedni a remekmű színvonalára.”<sup>28</sup>

## IRODALOM

- Bartók Béla – Kodály Zoltán  
1921 *Erdélyi magyarság. Népdalok.* Budapest.
- Bartók Béla  
1934 *Népzeneünk és a szomszéd népek népzeneje.* Népszerű Zenefüzetek 3. sz. Szerk. Molnár Antal.
- Borsai Ilona  
1959 *Díszítés és variálás egy mátrai falu dalaiban.* Ethn. LXX évf. 1–3. sz. 269–290.
- Donington, Robert  
1978 *A barokk zene előadásmódja.* Budapest.
- Jagamas János—Faragó József  
1974 *Romániai magyar népdalok.* Bukarest.
- Kallós Zoltán  
1970 *Balladák könyve.* Bukarest.
- Kodály Zoltán  
1926 *Kelemen körmies balladája.* In Visszatekintés II. 76–78.  
1933 *Néprajz és zenetörténet.* In Visszatekintés II. 225–234.  
1935 *Magyar népzene.* In Zenei Lexikon II. 63–68. Budapest.  
1952 *A magyar népzene.* A Példatárt szerk. Vargyas Lajos. Budapest.
- Kós Károly—Szentimrei Judit—Dr. Nagy Jenő  
1972 *Kászoni székely népművészet.* Bukarest.
- A Magyar Népzene Tára II. *Jeles napok.* Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán. Sajtó alá rendezte Kerényi György. 1953. Budapest.
- A Magyar Népzene Tára III/A *Lakodalom.* Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán. Sajtó alá rendezte Kiss Lajos. 1955. Budapest.
- A Magyar Népzene Tára VI. *Népdaltípusok 1.* Szerk. Bartók Béla és Kodály Zoltán. Sajtó alá rendezte Járdányi Pál és Olsvai Imre. 1973. Budapest.
- Paksa Katalin  
1980a *Gyimesi tetraton-triton dalok díszítési módja.* Népzene és Zenetörténet IV. [Sajtó alatt.]  
1980b *A magyar népdalok zenei ékesítése. Díszítésrendszer a „páva-dallamcsaládban”.* Ethn. 1. sz. [Sajtó alatt.]
- Vargyas Lajos  
1963 *A népdal mint műalkotás.* MTA Nyelv- és Irod. tud. Oszt. közl. XX. 1–4. sz. 185–193.  
1966 *Magyar vers – magyar nyelv.* Budapest.  
1976 *A magyar népballada és Európa.* Budapest.

<sup>28</sup> Vargyas, 1963: 191. l.

1.

(1 - gën el - in - du - la  
 ti - zën - kët kö - mi - es z  
 az ti - zën - har - ma - dik  
 Ke - le - mën kö - mi - e - ssz.)

2.

Rubato  $\text{♩} = \text{cca } 54$

1) — 2) — 3) —  
 1. E - söt, U - ram, e - söt,  
 4) — 5) —  
 Jó he - ve - rö i - döt,  
 6) — 7) — 8) — 9) — 10) — 11) —  
 A szol - gá - nak nyug - vást,  
 12) — 13) — 14) — 15) — 16) —  
 A gaz - dá - nak mor - gást!

1a) 1b) 2a) 2b) 3a)

5. 6. 2.6. 4. 2.

3b) 3c) 3d)

3. 4. 5.

3e) 4a) 4b) 5a)

6. 2. 5.6. 2.

5b) 5c) 6a) 6b) 7)

3.4. 5.6. 2-4. 5.6. 3.

8a) 8b) 8c) 9a) 9b) 9c) 10a)

2. 4. 6. 2. 3. 4. 1- $\bar{v}$ .2-4.

10b) 11a) 11b) 12) 13)

6. 2. 3. 2-4. 1- $\bar{v}$ .

14a) 14b) 14c) 14d)

1- $\bar{v}$ . 2. 3. 4.

14e) 14f) 15) 16)

5. 6. 1- $\bar{v}$ . 2.3. 4.

- 2–3. ||: Egye meg a kutya  
Mind a négy ökrödet,  
Égesse [e] az Isten  
A vasas szekered! :||
4. Ej, ha felülök  
Szürke paripámra,  
Elvágatok véle  
Idegen országba.
- 5–6. de ||: Vissza-visszanézek  
Szép szülőházamra,  
Hullnak a könnyeim  
Szürke paripámra. :||

Türe (Kolozs)

AP 6613g

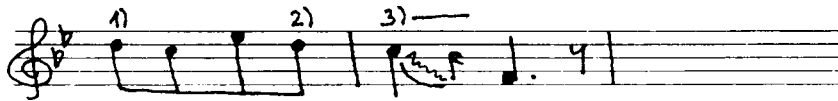
Derétei István (60)

Gyűjtötte Kallós Zoltán, Martin György, 1969.

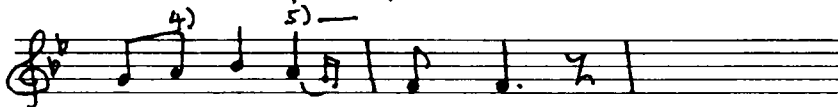
Lejegyezte Paksa Katalin

3.

Rubato ♩ = cca 80



1. Szo-mo-nú-fűz-fá-nak



Harminc-há-rom á-ga,



Ar-ra re-á-szál-lott



Harminc-há-rom pá-va.



2. Ki kékbe s ki ződbe,  
Ki földig fehérbe,  
Csak az én édesem  
Földig feketébe.
3. Elment a madárka,  
Üres a galicka,  
Azt üzente vissza,  
Visszajő tavaszra.
4. Ha tavaszra nem jó,  
Búzapirulásra,  
Ha még akkorra sem,  
Tudd meg, hogy sohasem.

*/stensegíts* (Bukovina)

Magdali Gergely (56)  
Gyűjtötte Kiss Lajos, 1954.  
Lejegyezte Paksa Katalin

4.

Poco rubato  $\text{♩} = 84$ 

Elment a ma-dár-ka



ü-res a ka-lit-ka,



Azt i-zen-te vi-sz-sza,



Vissza-jö ta - vasz-ra.

Helyszíni változat:



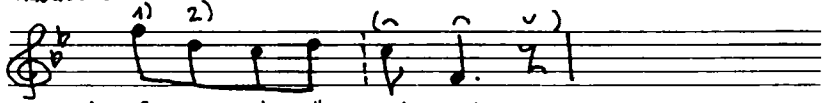
Eleje gyakran:

2. Ha tavaszra nem jő,  
Búzpiruláskor,  
Ha még akkor sem jő,  
Tudd meg, soha sem jő.

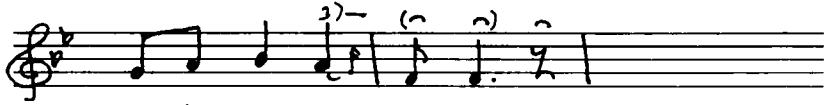
Józseffelva (Bukovina) KF 220a=AP 6006d

Asszonyok  
Gyűjtötte és lejegyezte  
Kodály Zoltán, 1914.

5.

Rubato  $\text{♩} = \text{cca } 100$ 

1. Szom - ru - fűz - fá - nak



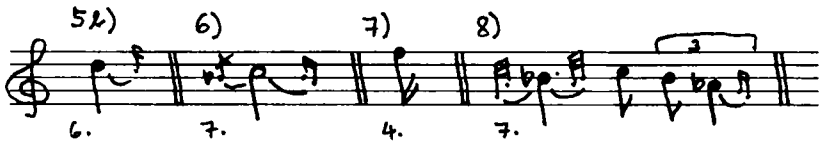
Haj - lik a vi - rá - ga,



Fáj a szí - vem ér - ted



Fa - lu szép le - á - nya.

2. 2. Fáj a szívem érted,  
De te azt nem bánod,  
Van neked nálamnál  
Gyönyörűbb virágod.

2. Fáj a szívem érted,  
De te azt nem bánod,  
Van neked nálamnál  
Gyönyörűbb virágod.



3. Istenem, Istenem,  
Ugyan mit csináljak,  
Hogy veszem meg szívét  
Annak a kislánynak?
4. s Annak a kislánynak  
Az jutna eszébe,  
Hogy odadná szívét  
az Enyimér cserébe.
5. Hej, be jól is járna,  
Megtoldanám sokkal,  
Ezer öleléssel,  
S ezer ... [abbamarad a felvétel]
6. Sirass, idesanyám,  
Míg előtted járok,  
Csak aztán ne sirass,  
Ha tőled megválok!
7. s Magsiratnak éngem  
Az égi madarak,  
Eltemetnek éngem  
Az erdei vadak.

*Józseffa/va* (Bukovina)

AP 904a

Mezei Mátyásné (62)

Gyűjtötte Kiss Lajos, 1954.

Lejegyezte Paksa Katalin

## 6.

Rubato

(furulyán)

1)

2)

3)

1)

2)

3)

(hiba)

*Józseffalva* (Bukovina) AP 6006e=KF 220b

Flekszon Pál (40)

Gyűjtötte és lejegyezte

Kodály Zoltán, 1914.

7.



(14-szer) (két-szer) (három-szor) (egyszer)

8.



(26-szor) (két-szer) (egyszer)

9.



(háromszor) (háromszor)

10.



(II. sor) (III. sor)

11.



i - de - jő. vá - ra - jő.



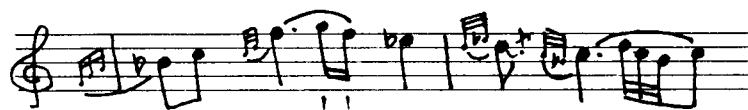
szá - la - jő.

## 12.

Kászón

Kelemen Kömies

(L. 1. kotta)

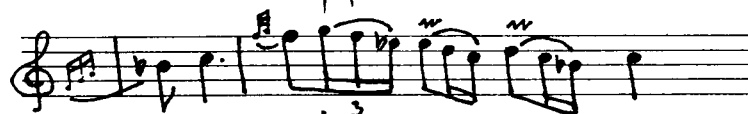


( A ti - zen - har - ma - dik )

Bukovina

AP 6006e

(L. 6. kotta)

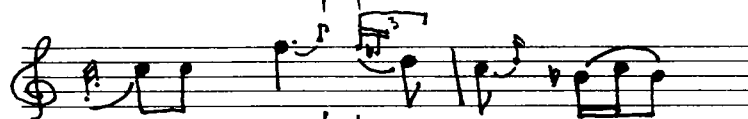


(furulyán)

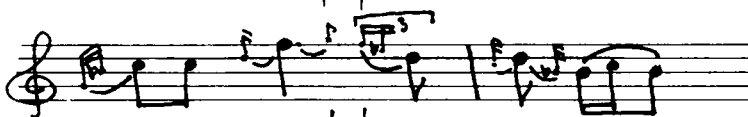
Kolozs

AP 6613g

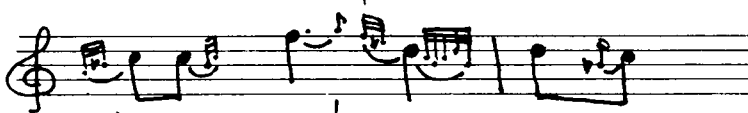
(L. 2. kotta)



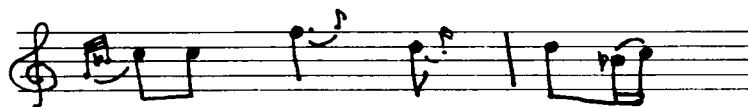
1. vsz. A szol - gá - nak nyug - vást



6. vsz. Hullnak a köny - nye - im



3. vsz. É - ges - se' | az Is - ten



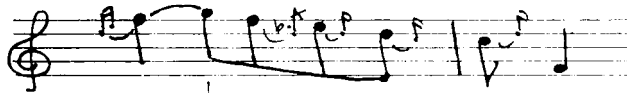
2. vsz. É - ges - se' | az Is - ten

13.

Kászton

Kelemen Kömies

(L. 1. kotta)



a)

( l - gën el - in - du - la )

Kolozs

AP 6613g

(L. 2. kotta)

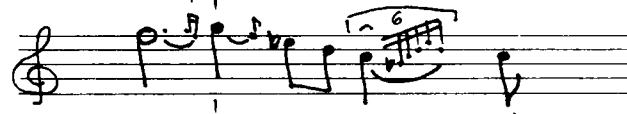


b)

1. vsz. E - söt, U - ram, e - söt

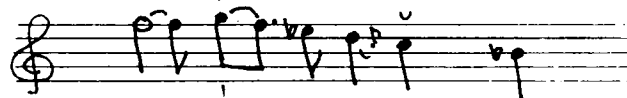
Kolozs

AP 7427j



c)

3. vsz. Dö - rög - nek az á - gyúk



d)

9. vsz. Mi - kor ta - kar - gat - tál



e)

4. vsz. Jr' meg hát paj - tá - som



f)

1. vsz. ej, de Mi - kor én fel - lők

14.

The image shows a musical exercise on a single system. The top staff is a treble clef staff with a melodic line. It begins with a quarter rest, followed by a quarter note on G4, which is then tied to a quarter note on A4. This is followed by a quarter note on B4, a quarter note on C5, and a quarter note on D5. The line then descends through E5, F5, G5, and A5, ending with a quarter note on B5. The bottom staff is a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. It consists of a series of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5, A5, B5. The exercise is divided into four measures by vertical bar lines.

Frigyesi Judit—Laki Péter:

## A SORTIPOLÓGIA ALKALMAZÁSA A MAGYAR NÉPDALOK TÍPUSON BELÜLI RENDEZÉSÉBEN

Nyolcszótagos parlando dallamaink között kiugróan nagy típust alkot a *Debrecennek van egy víze*, melyből mintegy 800 adat áll rendelkezésre. [1/a. kotta]

Példánk a típusra jellemző darabot mutat be annak ellenére, hogy a 800 adat között a négy sor pontosan ebben a formában alig egy tucatszor fordul elő. Ezt az ellentmondást feloldhatjuk, ha a népdalsorokat egyenként tipizáljuk, vagyis összevetjük az előforduló variánsokat, megállapítjuk, melyik hányszor szerepel, és mindebből a dalmalkotás sorról sorra változó törvényszerűségeinek pontosabb megismeréséhez jutunk.

A sortipológiai vizsgálatot az 1–2. sorok rendszerezésével kezdtük meg, erről egy korábbi cikkünkben már beszámoltunk<sup>1</sup>. Jelen írásunkban amellet, hogy az elkezdett munka folytatásaként a 3–4. sorok variálódásának törvényszerűségeiről számot adunk, új vizsgálati szempontokat is felvetünk, melyek segítségével igyekszünk bemutatni a módszer alkalmazási lehetőségeit. (Az érthetőség kedvéért az 1–2. sorokról korábban már közölt eredményeket is összefoglaljuk.)

Ha soronként megvizsgáljuk a teljes variáns-anyagot, azt tapasztaljuk, hogy a példaként idézett dallam sorai fordulnak elő a legtöbbször. [1/b. kotta] A különböző sorvariánsok azonban mindig másképp kapcsolódnak egymáshoz, és így lehetséges, hogy az egyes sorok egyenként sokkal többször szerepelnek, mint akármelyik kombinációjuk. Bizonyos regionálisan megszilárdult kapcsolatok ellenére sem találunk olyan dallamot, mely 10–12-nél többször fordulna elő pontosan ugyanúgy.<sup>2</sup>

### 1. A sorok kapcsolódása. Tipikus sor — tipikus darab

Egy vidék dallamait vizsgálva általában több, az illető vidékre jellemző 2., 3., 4. sort találunk, melyeket gyakoriságuk alapján rangsorolhatunk. (Mindegyik sor leggyakoribb formáját a-val, a második leggyakoribbat b-vel, a harmadik leggyakoribbat c-vel jelöl-

<sup>1</sup> Az IFMC szisztematikai munkacsoportjának 1978 áprilisi debreceni konferenciáján elhangzott referátumunkat magyarul az *Ethnographia* LXXXIX/4. száma közölte (510–518. old.), németül a *Studia Musicologica*-ban jelenik meg. (XX.k.1978.)

<sup>2</sup> Egyformának tekintünk két sort, ha főhangjai egyformák, tekintet nélkül a díszítésekre és a ritmusra, ugyanis cikkünkben csak a főhangok melodikus összefüggéseivel foglalkozunk. Ezért kottapéldáinkban — az áttekinthetőség kedvéért — a népdalokat a főhangokra szorítkozó, sematikus lejegyzésben közöljük.

jük. Az első sor variánsai nem rendeződnek földrajzi típusokba, s ezért az országosan elterjedt sorra ált. [=általános] jelzéssel utalunk.) A tipikus sorok megállapítása után kell föltennünk a kérdést, hogy vajon ezek a sorok együtt (tehát ugyanabban a darabban) fordulnak-e elő. Erre a kérdésre megynként más és más választ kapunk. A Hajdú megyei dallamokban pl. a megyei szinten legtipikusabb sorok kiadják a megyei típust (ált. – a – a – a), de már a második leggyakoribb sorok együttesen nem alkotnak darabot (ált. – b – b – b nem létezik), hanem bármilyen sorokkal együtt előfordulhatnak (ált. – a – b – a, stb.). A c-vel jelzett sor viszont csak egy vidéken (Hajdúszoboszló – Nádudvar), egyetlen meghatározott kombinációban fordul elő (ált. – a – c – a). [2. kotta.]

A sorok kapcsolódásának ez a rendszere azonban nem törvényszerű. Szabolcsban az ottani legtipikusabb 2. és 3. sor szinte minden alkalommal más, egyedi alakú sorhoz kapcsolódik, Szatmárban viszont éppen ellenkezőleg, a tipikus sorok mindig meghatározott rendben találkoznak egymással (ált. – a – a – a, ált. – b – b – b, ált. – c – c – c). Mint látjuk, az anyag természete kívánja meg, hogy már a helyi variánsok megállapításakor is két kérdést tegyünk föl:

- a) Melyek a leggyakoribb és legtipikusabb (1.,) 2., 3., 4. sorok?
- b) Milyen e sorok kapcsolódása?

## 2. A sorok egyéni arca. A dallamalkotás és variálás különböző formái

A soronkénti rendszerezés elsődleges célja azonban nem a földrajzi tipizálás finomítása, kiegészítése.<sup>3</sup> A sortipológia az egész anyag elemzésében új szemléletet jelent, a variánsok soronkénti összevetésével feltárhatjuk azokat a törvényszerűségeket, melyek az egyes sorok egyéni dallamalkotását és variálódását szabályozzák.

Dallamunk sorai nemcsak a melodikus mondanivalóban térnek el egymástól, hanem fontos különbségek vannak köztük arra vonatkozólag is, hogyan fejezik ki ezt a mondanivalót. Az első sor e tekintetben különleges helyet foglal el: tisztán áll előttünk a sor három hangba sűrítendő dallami tartalma, mivel maga a teljes sor is csak e három hangból áll ( $d - c - g'$ ). A sor első hat hangjában ( $d - c$  hangok ismételtetése) a recitálás nyomait fedezhetjük föl. A  $d - c$  hangsáv megfelelőjét, az  $a'$ -val kiegészített  $g' - f'$  sávot a második sor első hat hangjában találjuk meg. Ugyanakkor a dallamalkotásban itt nem a hangsáv kiemelése, hanem az egyenletes, ereszkedő dallamvonal a döntő.

Mindkét sor dallamalkotása hasonlít abban, hogy a dallami tartalom: a recitálás és felugrás ( $d - g'$ ), ill. a visszaereszkedés ( $g' - d$ ) az esetek többségében **kötött formulákon keresztül** valósul meg. A két sor hangjai kéthangos dallamsejtekbe, hangpárokbá

<sup>3</sup> A „Debrecennek...” típus rendszerezését Járdányi Pál kezdte meg: ezt a dallamtípust választotta többek között a típuson *belsőli* dallamrendezés módszereinek kialakítására. A 60-as években ezzel hosszabb ideig folyamatosan foglalkozott, munkájának fázisai és eredményei nyomonkövethetők a Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményében (18 0570/1–3 sz. irattartó).

Járdányi Pál célja elsősorban nem az egyes sorok eltérő variálásmódjának elemzése volt, hanem a típuson *belsőli* rendszerezés, altípusok létrehozása regionálisan elkülöníthető zenei stílusjegyek alapján. Megállapításai e tekintetben máig helytállóak, annak ellenére, hogy azóta a típus több száz újonnan gyűjtött darabbal gazdagodott.



rendeződnek, melyek közül soronként 4–5 szinte kötelező érvénnyel szerepel a variánsok legnagyobb részében. [3. kotta.] A sorok legszilárdabb eleme természetesen a zárlati hangpár (a, b, ill. d, c); mindkét sorban kétféle zárómotívum lehetséges, melyek közül azonban az első jóval gyakrabban fordul elő, mint a második. A hangsáv megerősítésére az első hat hangon 2–3 kötött hangpár szolgál, melyek felcserélhetőek, egymással helyettesíthetőek is, de egy hangpáron belül a két hang sorrendje nem fordulhat meg. A hangpár egyik hangja helyett viszont gyakran áll más, többnyire terctávolságra lévő hang, sőt gyakran az egész hangpár terccel lejjebb vagy feljebb szólal meg – ez a variálásmód különösen a második sorra jellemző. A variálás két fő fajtáját – a **kötött hangpárok permutációját és terccel való helyettesítését** – a második sorban nem is mindig lehet szétválasztani, hiszen már az alapformulák A, B, C is tulajdonképpen egymás terchelyettesítéses változatai. A variánsokat egybevetve jellegzetes törvényszerűséget figyelhetünk meg: a második sor páratlan hangjai mindig a  $d - f - a'$ , a párosak a  $c - e' - g'$  tercháló hangjai közül kerülnek ki. [4. kotta.] A variálás révén igen különböző dallamvonalak jöhetnek létre, a sorok ambitusa jelentősen megváltozhat, olyan hangkapcsolatok keletkezhetnek, melyek az egész sor dallamképét befolyásolják: mégis a legtöbb sorvariáns visszavezethető az alapsorra.

A harmadik és negyedik sorok között nem találunk egy uralkodó sorfajtat, amelyhez képest a többi variációnak tekinthetnők. A harmadik sor különlegessége, hogy – az első két sor 6 + 2 hangos elrendezésével szemben – szimmetrikusan két fél-sorra bontható. (A motivikus összefüggések és az előadói artikuláció is ezt támasztja alá.) Ez a variálódás egészen más módját teszi lehetővé. Az első két sorban kötött hangpárok permutációja és terchelyettesítéses változatai adták a variáns sorok nagy részét. A harmadik sorban hangpárok helyett négyhangos motívumokat találunk, melyek mint ilyenek képeznek egységet, és tovább nem bonthatók. [5. kotta.]<sup>4</sup> E négyhangos formulák nem kötöttek, ugyanakkor világosan elhatárolható csoportokba, típusokba rendeződnek, melyeken belül kirajzolódnak a legjellemzőbb variánsok. [6. kotta.]

A negyedik sornál sem találunk alapsort. Itt világosan megkülönböztethető két típus: az egyik egyáltalán nem, vagy csak futólag érinti az alsó  $f$  hangot, a másik fontos szerepet juttat neki a dallamban. [7. kotta.] (Érdekes, hogy e két típus földrajzi elterjedése mennyire különböző: az első az Alföldön, a második az észak-magyarországi és felvidéki területeken, valamint Szatmárban terjedt el.)

A negyedik sor első hat hangja hangpárokba rendeződik és terchelyettesítéssel variálódik, a páratlan és páros számú hangokat egy-egy terchálón helyezve el. [7. kotta.] Ez az elrendezés teljesen a második sor mintájára történik, lényeges különbség azonban, hogy nem beszélhetünk alapsorról és nem állapíthatunk meg kötött hangpárokat, hiszen szinte minden hangpár-lehetőség, amely a fenti terchálóba beleillik, nagyjából egyenlő számban fordul elő.

Mint látjuk, sem a harmadik, sem a negyedik sorban nem találunk állandó formulákat, melyek a variálás alapjául szolgálhatnának. Léteznek azonban olyan kötöttségek, melyek, bár nem szabják meg az egész sor pontos lefolyását, a leglényegesebb ponto-

<sup>4</sup> A táblázatból kitűnik, hogy a típusban a harmadik sor a legváltozékonyabb. Ezt már Járdányi is megfigyelte, amikor a típuson belüli rendszerezés alapjául a 3. sort választotta, „domború”, „ereszkedő”, „emelkedő”, „völgyes” stb. dallamvonalú csoportokat különböztetve meg.

kon eligazítanak. Ilyen **dallamképzési szabályok** a harmadik sorban pl:

- a sor tartalmaz ugrást (kvartot vagy annál nagyobb hangközt); az ugrás legtöbbször a sor 4. és 5. hangja között szerepel, és többnyire  $g'$ -ről  $d$ -re irányul;
- a sor első 4–6 hangja a második sor variált ismétlése;
- az első hang legtöbbször:  $a'$ , (30%) vagy  $g'$  (27%)  
a negyedik hang legtöbbször:  $g'$  (66%)  
az ötödik hang legtöbbször:  $d$  (44%)  
a nyolcadik hang legtöbbször:  $b$  (78%)

Hasonló jellegű szabályokat állapíthatunk meg a negyedik sorban is:

- a dallam többnyire szekundmozgásban halad, és hullámvonalat ír le;
- a  $b$  hangnak kiemelt szerepe van az első hat hangban legalább egyszer, de többnyire kétszer-háromszor fordul elő; a 6. fok mindig leszállítva jelenik meg (*esz*), és általában a negyedik helyen áll a sorban;
- az első hang legtöbbször:  $b$  (59%)  
az ötödik hang legtöbbször:  $b$  (58%)  
a hetedik hang legtöbbször:  $g$  (94%)  
a nyolcadik hang mindig:  $g$  (egyetlen alsó  $f$ -re záródó dallam kivételével)

E feltételek – melyeket statisztikai adatokkal alátámaszthatunk – általában nem teljesülnek egyszerre, mégis legalább nagy vonalakban körülhatárolják, hogy mely variánsok jellemzőek a típusra, és melyek nem. De még ha a szabályok többsége érvényesül is, még mindig sok szabad hang, nagyszámú variációs lehetőség marad.

### 3. Hogyan vet fényt a sortipológia a hangrendszeri összefüggésekre?

A variánsok szisztematikus elemzése segít elkülöníteni a törvényszerűt az esetlegestől; ha az egyes variánsokat a teljes sor, a félsor, vagy akár az egyes hang szintjén állandóan szembesítjük egymással, megkapjuk azt a melodikus, sőt hangrendszeri keretet, amelyből minden egyedi népdal csak egy konkrét lehetőséget fejez ki. A hangrendszerre vonatkozó tanulságok közül most csak a legfontosabbakat említjük.

Ha a dallam négy sorának vázhangjait szemügyre vesszük, feltűnik, hogy mind az első, mind a második sor a  $d - c$  sávot és a  $g' - f'$  sávot állítja egymással szembe. [8/a. kotta.] Ezeknek a sávoknak meghatározó jelentőségük van a hangrendszer szempontjából. Ez magyarázza például, hogy az alsó  $g$  és a felső  $g'$ , az alsó  $a$  és a felső  $a'$  között nem érzünk funkcióazonosságot, hiszen a  $g$  alaphangot a negyedik sorban a  $b$  és  $d$  hangok, az első három sor felső  $g'$ -jét pedig az  $f'$  támasztja meg. [8/b. kotta.] Hasonlóképpen az alsó  $a$  viszonylag jelentéktelen átmenő hang a 3–4. sorban, míg a felső  $a'$  az első sor záróhangjánál magasabb, a  $g$ -t megerősítő, strukturális jelentőségű hang a középső sorokban. (Az első és a harmadik sorban van példa oktáv-törésre: ilyenkor az alsó  $g$  a felső  $g'$  helyett jelenik meg.)

A második sor  $g' - f'$  sávja  $a'$ -val, a harmadik sor  $d - c$  sávja  $b$ -vel egészül ki. Ezek a hangok látszólag kvintváltó szerkezetet adnak. Valójában azonban mindig a  $g' - d$  hangokat érezzük egymás tonális ellenpólusának, nem pedig a kvinttávolságra levő  $a' - d$  vagy  $f' - b$  hangokat. [8/c. kotta.] Jellemző, hogy amennyiben az első három sor tartalmaz ugrást, az a  $g' - d$  hangokra esik, és a variánsokban megfigyelhető az a

tendencia, hogy a járulékos hangok elmaradnak, és csak a  $g'$  –  $f'$  főhangok ismétlődnek meg. [9. kotta.]

Rendkívül tanulságos a kvintváltás szempontjából összehasonlítani a népdal második és negyedik sorát. Világos a kettő párhuzama, rokon felépítésüket a hasonló szekundokban mozgó dallamalkotás is kiemeli. A második sorban megfigyelt hangpárok egy részével – kvinttel lejjebb – a negyedik sorban is találkozunk, csak hogy az esetek többségében nem egy darabon belül! Pontos kvintváltás ugyanabban a dallamban szinte egyáltalán nincs. Sőt, az összes második és negyedik sorokat figyelembe véve is azt találjuk, hogy a gyakori második sorok kvint-transzpozíciója ritka, szinte kivételszám-ba menő negyedik sort ad, és megfordítva: a tipikus negyedik sorok kvinttel magasabban alig fordulnak elő a második sorok között. [10. kotta.] Világos, hogy a kvintváltás nem tartozik a darab lényegéhez, csak a variálás határeseteként jön létre.

A sorok dallami mondanivalóját fölvázolva kirajzolódnak a hangrendszerbeli, dallami, szerkesztésbeli sajátosságok. [8/d. kotta.]

Egy-egy soron belül általában két különböző „funkció” jelenik meg: az első teszi ki szinte az egész sort, a másikat, az új dallami mondanivalót (új hang, hangsáv) csak a záróhang exponálja.

Az első két sor pontosan megfelel egymásnak, a két ellentétes funkció hangsúlyozott szembehelyezésével, az utolsó sor pedig mintegy összemossa, összeolvasztja a  $b$  és a  $g$  funkciókat. A harmadik sor három különböző dallami szintet jár be, és éppen a dallami tartalom sűrűsége révén nagyon alkalmas a hangrendszerbeli összefüggések megvilágítására. Ugyanannyi hanggal többet kell elmondani, s így a kevésbé fontos hangok maradnak el. A harmadik sor azzal, hogy miképpen változtatja meg a második sorból átvett dallamfordulatot, új megvilágításba helyezi – hangrendszer szempontjából – a második sort is. Világosan hangsúlyozza a  $g'$  főhangot, aláhúzza, hogy az  $e$  az  $f'$ -hez tartozó váltóhang. [9/b. kotta.]

A sorok tehát nemcsak a dallamalkotásban, variálásban, tipizálhatóságban stb. térnek el egymástól, hanem különböznek abban is, hogy mennyire világítják meg a hangrendszerbeli összefüggéseket, melyeket végső soron az egyes sorok tipológiájának összevetése után határozhatunk meg. A sortipológia így olyan módszert ad a kezünkbe, amelynek segítségével a különböző variánslehetőségek előfordulási számával, tehát statisztikai úton, konkrétan írhatjuk le a dallam belső szerkezetét, hangrendszerbeli sajátosságait.

①

Hajdúdorog, Hajdú  
 Szilágyi Miklós (86)  
 gy: Sztareczky Z. 1959.



Mikor a juhász bort iszik,



Szürke szamár szomorkodik.



Ne szomorkodj, szürke szamár,



Mingyár megyünk anyáj után.



2.

ált. a a a

b

b

b

c

## PÉLDA'K:

/ált/ /a/ /a/ /a/

Balmazújváros  
Fige István  
gy: Papp 8. 1961

/ált/ /b/ /a/ /b/

Debrecen - Nyulás  
id. Fülöp János (61)  
gy: dr. Káthia Károly

/ált/ /a/ /b/ /a/

Debrecen  
Vártegy István  
gy: Ecsédi J. 1925

/ált/ /a/ /c/ /a/

Hajdúszoboszló  
Hárton Gábor (26)  
gy: dr. Kiss Lajos 1951

3.

1. sorok

2. sorok

KÖTÖTT FORMULÁK:

1-6. hang {

1

2

1-6. hang {

A

B

C

7-8. hang {

a

b

7-8. hang {

d

c

LEGGYAKORIBB SOROK:

222 b 47%

ACB d 21%

121 b 9%

ABC d 18%

111 b 8%

ACB c 5%

122 b 5%

BCA d 3%

4.



Bécs, Ung  
Sipos János (60)  
gy: Kiss Lajos dr. 1958



Sáránd, Bihar  
Balogy József (60)  
gy: Sárosi Bálint 1964



Csekeháza, Abaúj-Torna  
Sivák Barna (58)  
gy: C. Nagy Béla 1963



Egyházasbáth, Gömör  
Neole Istvánné (52)  
gy: Ag Tibor 1959



Nikóháza, Zemplén  
Bobkó Miklós (38)  
gy: dr. Kiss Lajos 1957



Kékezd, Abaúj  
Mura András (54)  
gy: Szatmáry Zoltán



Lédec, Bars  
Székely Ferencné (66)  
gy: Vikár László 1958



Kiliti, Somogy  
Király János (77)  
gy: Nyék Sándor 1958



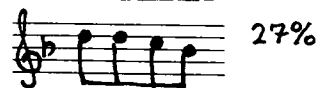
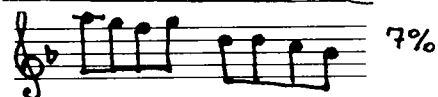
5.

NÉGYHANGOS MOTÍVUMOK

előtag



utótag

LÉGYAKORIBB SOROK



6

"FELSŐJÁRÁSÚ" MOTÍVUMTÍPUS

26%



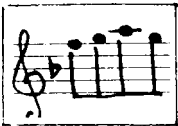
5%



9%



7%



7%



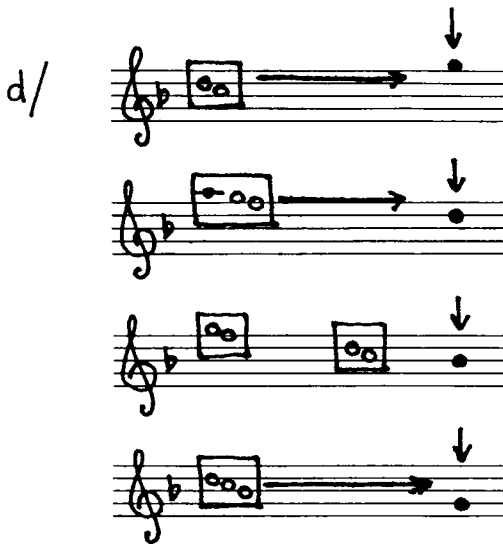
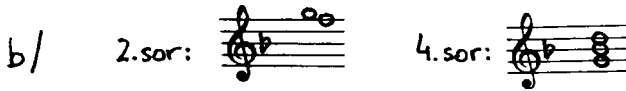
5%



⑦



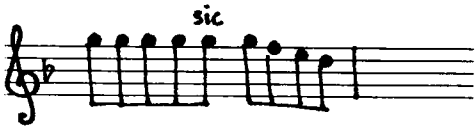
⑧



9.

a/ 2. sorok

Mohács, Baranya  
Kalmár Teréz (65)  
gy: Schneider Lajos



Szirmó, Komárom  
Nagy Gy. Ferenc (65)



Felsőnyék, Tolna  
Dalmati Lidia (40)  
gy: Bartók J. 1937



Küsziget, Győr  
Szalai Imre (40)  
gy: dr. Kiss Lajos 1948

b/ 2-3. sorok

Kács, Borsod  
Lex Máttyás (43)  
gy: Barsi Ernő 1962



Hajdúszoboszló, Hajdú  
Kakucsai János (40)  
gy: dr. Kiss Lajos 1954.



Beregardó, Bereg  
Bacsó Pálné (50)  
gy: Pálóczi Horváth 1940



Jvánbattyán, Baranya  
Kovács Imre (53)  
gy: Varrinecz Béla

10.

ELŐFORDULÁSI SZÁM2. soregyütt4. sor

3 x



∅



2 x



∅



1 x





Lázár Katalin:

## ALTATÓK

(Rendszerezési kísérlet)

Ez a dolgozat az Intézetünkben található altatók rendszerezésével és szövegével foglalkozik. A dallamok csoportosításának kérdésért ezért csak futólag érinti, a dallamra ill. a szövegre gyakorolt idegen hatásokat, az altatók és egyéb műfajok kapcsolatát pedig nem tárgyalja.

A tudományos kutatás célja természetesen nem pusztán a tények és az adatok megismerése és megismertetése, hanem azok csoportosítása, az anyag természete szerinti rendezése, majd a megfelelő következtetések levonása is. Dolgozatom csupán a második lépcsőfokig kíván eljutni. Célja az, hogy a tényeket, adatokat rendszerbe foglalva közölje, következtetések levonása azonban egyelőre még nem áll módunkban.

### *Előzmények*

A magyar népi gyermekjátékok és mondókák iránti megnövekedett érdeklődés eredményeképpen többek között az altatókról kialakult véleménynek is meg kellett változnia. Bartók Béla 1936-ban még ezt írja: „Hogy nálunk valamikor bölcsődalok is lehettek, azt pl. csupán abból a speciálisan 'gyermekrengető' szóból következtethetjük, amely egyik erdélyi balladánk szövegének kezdő soraiban fennmaradt: „*Beli* fiam, *beli*, nem apádtól lettél”.<sup>1</sup>

Az 1951-ben megjelent MNT I. kötetében az altatók az egyéb ott közölt mondókákkal együtt a játékrend végére kerültek, „Felnőtt játékok ölbeli gyermekkel” című szó alatt. Az altatók ennek az utolsó fejezetnek is a végén, a függelékben szerepelnek. Az azóta összegyűjtött nagy mennyiségű mondóka és bölcsődal azonban azt mutatja, hogy ezek nem a többi játék végére kíváncsognak, hanem az egész játékkönyv elejére. Mennyiségileg már nem elhanyagolhatók, minőségileg pedig láthatóan nem a felnőttek, hanem a legkisebb gyermekek játékok, dalai, akkor is, ha helyettük a felnőtt énekesi azokat. Ezek a játékok, dalok a gyermek képzeletvilágát mutatják, az ő felfogóképességéhez alkalmazkodnak: a szövegek egyszerűek, rövidek, a dallamok nagyrészt néhány hangon mozognak.

<sup>1</sup>Bartók Béla: Miért és hogyan gyűjtsünk népzene-t? Népszerű zenefüzetek 5. Bp., 1936. 10. l.

*Az altatók belső rendezésének elvei*

A rendezés nem dallam, hanem szöveg szerint történt, mivel ebben az anyagban a szöveg mutatkozik a jellegzetesebb ill. jobban differenciálható tényezőnek. A dallam szerinti rendezésnek gyakorlati és elvi nehézségei egyaránt vannak.

Az anyagban levő 184 altató közül 65-nek (ez több, mint az egész egyharmada!) csak szövege van feltüntetve a támlapokon, 4-nek pedig szövege és ritmusa. Ennek oka, hogy a mondókák, ezek közül az altatók gyűjtésekor a dallamot nemcsak a múlt században, hanem sokszor ma sem tartják lényegesnek, többek között azért, mert gyakran igen kevéssé feltűnő. Ennek bizonyítéka, hogy a Magyar Rádió Ifjúsági és Gyermekosztályának 1971-ben meghirdetett Mondókák, gyermekjátékok c. pályázatára (a továbbiakban: MR Pályázat) igen sok dallam nélküli altatószöveg érkezett be. Ennek ellenére ma már bizonyosan tudjuk, hogy az altatók mindig dallamosak. Éppen ezért azokat is nagyon fontos gyűjteni, hisz a dallam a szöveg és a funkció mellett az altató szerves része. Lehet csak dallamos hanglejtés (azaz a szövegnek két hangon való elmondása), lehet a gyermekjátékdalokkal azonos ütempáros szerkezet, és lehet négysoros dallam. A legutóbbi esetben vagy az ütempárokból áll össze egy kerek egység, vagy egy eredetileg más funkciójú dallamra énekelnek altatószöveget. Innen már csak egy lépés, hogy „felnőtt” dalok a szöveg megváltoztatása nélkül szerepeljenek altatóként.<sup>2</sup>

A fentiek miatt a népzene tudomány ezeket a dallamokat kötetlen szerkezetűeként tartja számon. Ezek fő rétege tehát elkülönül a strófikus dallamoktól — ha vannak is határesetek, átkötések —, emellett nagy részük improvizált is. Nem is egy példa van arra, hogy ugyanaz az adatközlő ugyanazt az altatószöveget akár kétszer egymás után is más-más dallamra éneкли.

A szöveg szerinti rendezésnek az volt a célja, hogy a rokon szövegek egymás mellé kerüljenek. Ennek legegyszerűbb módja az ún. szövegmagok szerinti rendezés. Ez a szöveg leglényegesebb része, eköré csoportosul a többi, járulékosnak tekinthető motívum, melyek a rendezést nem befolyásolják. Természetesen van olyan altatószöveg is, melyben nemcsak egy, hanem több szövegmag szerepel.

Az így kialakítható csoportosításban található jelenleg az egész altatóanyag. Ehhez a későbbiekben készülni fog egy dallam- és egy földrajzi mutató is.

A rend egyelőre nem végleges, annál kevésbé, mivel megtörténhet, hogy egy-egy új adat módosítja az egészet. (Erre már volt példa, főként a csoportok egymásutánját kellett többször megváltoztatni.) Az alapelvek azonban eddig láthatólag megállták a próbát.

*A motívumalkotás módszere*

Az altatók szövege éppúgy motívumokra bontható, mint bármely más szöveg. Ezeket a motívumokat azután lehet témák szerint csoportosítani, ami azért hasznos, mert így

<sup>2</sup>Az altatók dallamosságáról ld. többek között: Cinege, cinege, kismadár, Bp., 1976. 7. l. (példákkal), továbbá Borsai Ilona: A magyar népi gyermekmondóka műfaji sajátosságai, Népi kultúra, népi társadalom... (sajtó alatt).



kicédulázva vagy térképre vetítve őket világossá válnak pl. a variációs vagy az elterjedésbeli összefüggések.

Hogy mennyi legyen egy motívum, azt sokszor nehéz eldönteni. Mindenképpen szükséges, hogy olyan egység legyen, amely többféle kapcsolódásban is előfordulhat, de ha eszerint mechanikusan szabdaljuk szét a szöveget, megtörténhet, hogy önmagukban teljesen értelmetlen szövegtörödékeket kapunk. Ezt lehetőleg jó elkerülni, bár néha (a nyelvészetben használatos „kötött morfémák” mintájára) „kötött motívumok”<sup>3</sup> elfogadása nézetem szerint elkerülhetetlen.

A motívumalkotás folyamatát a következő szövegen mutatom be:

Tente, baba, tente,  
Itt van már az este,  
Köszöngetnek szépen  
Csillagok az égen.<sup>4</sup>

A „Tente, baba, tente” egy motívumnak vehető, az „Itt van már az este” szintén. A következő két szövegsor egyetlen értelmes egység, mégis előnyösebb két részre bontani, mint egységként vizsgálni. Van ugyanis többek között olyan altató is, melyben a következő sor szerepel:

...Köszönget a nap korongja...<sup>5</sup>

A „köszönget” tehát többféle kapcsolódásban is szerepelhet. A „csillagok az égen” motívum ugyan nem fordul elő más szövegek környezetben, de az előbbi motívummal fordított sorrendben is szerepelhet:

...Csillagok az égen  
Köszöngetnek szépen.<sup>6</sup>

Ha ebben az összefüggésben nézzük a motívumokat, akkor az tűnik praktikusabbnak, ha külön vesszük a „köszönget”, a „csillagok az égen” ill. a „nap korongja” motívumot (a két utóbbi a kötött motívumok közé tartozik), és ezekből rakjuk össze a három altató megfelelő szövegrészeit. Ellenkező esetben három különálló motívumnak kell tekintenünk a három szöveget, és nem mutatható ki, hogy mi bennük az azonos, és mi a különböző. Ha viszont az első és a harmadik szöveget egy motívumnak vesszük, akkor meglehetősen elnagyolt motívumot kapunk, ami részletesebb vizsgálat esetén nem kielégítő.

A fentiekből is látható, de külön is szeretném hangsúlyozni, hogy minden egyes esetben külön mérlegelésre van szükség. A „Tente, baba, tente” pl. egy motívumnak ve-

<sup>3</sup>A kötött morféma olyan nyelvi egység, mely jelentést hordoz, de önmagában nem áll meg, csak más morfémákhoz kapcsolódva. Ennek mintájára azt nevezem kötött motívumnak, mely többféle kapcsolódásban is előfordul, de önmagában nem áll meg, ill. amely egy motívum levágása után fennmarad. A példákat ld. a későbbiekben.

<sup>4</sup>*Tóalmás* (Pest), Hegyi Margit 11 é. Gy. Szabóné, 1956. V.

<sup>5</sup>*Kóka* (Pest), IV. osztályosok. Gy. Szabóné, 1956. V.

A motívumvizsgálat szempontjából a pusztán nyelvtani eltérések elhanyagolhatók, a „köszönget” és „köszöngetnek” alakok egyenértékűek.

<sup>6</sup>*Kóka* (Pest), IV. osztályosok. Gy. Szabóné, 1956. V.

hető annak ellenére, hogy a „Tente” rengetőszó előfordul pl. „Tente, tente, kicsi babám” és „Csicsiska, tente” változatokban is. Mégsem előnyös külön motívumnak venni a „Tente” és külön a „baba” szót, mert a „Tente, baba, tente” nagyon gyakori, túlnyomórészt általánosan használt, megszilárdult forma. Itt tehát célszerűbb ezt venni fő alaknak, a „Tente, tente, kicsi babám”-at motívumvariánsnak (nem külön motívum, mert lényegileg egyezik az előzővel), a „Csicsiska, tente” alakot pedig két motívum összekapcsolódásának.

Azt, hogy a változatokat milyen részletességgel tüntessük föl, természetesen a cél szabja meg. A rengetőszók országos elterjedtségéről készítendő motívumtérképhez a fenti két motívumvariáns („Tente, baba, tente” és „Tente, tente, kicsi babám”) egynek vehető, éppúgy, mint a „Csicsijja, babujja”, „Csicsijja, beluja”, „Csicsuska, babuska” stb. változatok. A közöttük levő különbséget nem érdemes föltüntetni, mert az nem segíti elő a munkát, hanem minden haszon nélkül bonyolítja a képet. Ha azonban valaki a „Csicsijja, babujja” rengetőszó-típus alakváltozatainak földrajzi elterjedtségét akarja motívumtérképre vetíteni, akkor ezek mind külön motívumoknak számítandók.

A cél nem az, hogy minél több motívumot tüntessünk fel és minél többfelé szabdaljuk a szövegeket, hanem az, hogy az anyagot minél áttekinthetőbbé tegyük, hogy alkalmassá váljon a rendezést követő további vizsgálatokra.

### *Szövegek*

A könnyebb vizsgálhatóság kedvéért az anyagot tematikusan négy csoportba soroltam. Ezek a *rengetőszók*, az *alvással kapcsolatos motívumok*, *„element”* és a *kapcsolódó szövegek* és *vegyes motívumok*.

#### I. Rengetőszók

Ide tartoznak azok a szavak, melyeket a kisgyerek altatására, ringatására használnak. A nyelvben már nincs más funkciójuk, értelmük ha volt is, elhomályosult. [Ld. térkép]

##### 1. *Á—á—á és hajde, hejde* stb.

Ezek önállóan is alkothatnak altatót. Kötetlen, szabadon kezelhető rengetőszók, variálhatóságuk rendkívül nagy. Az improvizált altatók nagy része ebből a rengetőszóból gazdálkodik, különböző alakváltozatait variálja, és a baba különféle megszólításaival (baba, Isten babája, Janikám stb.) változtatja. Lássunk néhány példát:

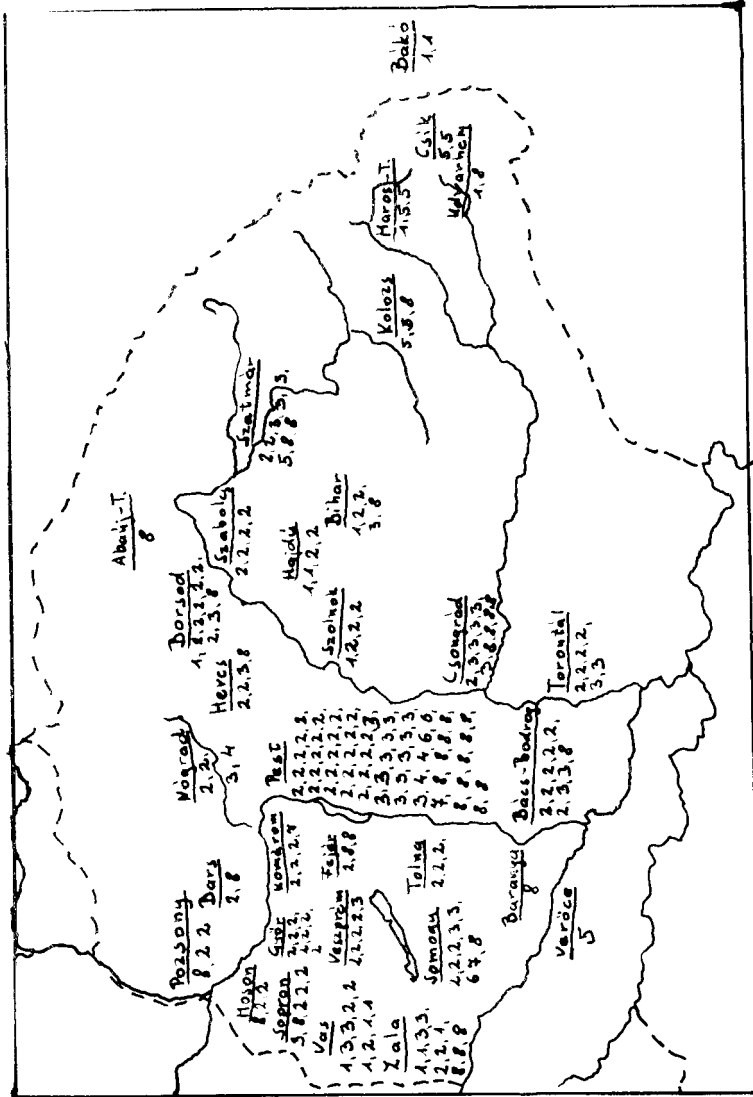
Hájjá, baba, bijja,  
Hájjá, baba, bijja, Hájjá!<sup>7</sup> stb.

Az adatközlő a „hájjá”-részt tetszés szerinti időközökben iktatja be a sorok közé.

Kitűnő példa az ismert moldvai altató is:

<sup>7</sup>*Szalfő* (Vas), Fórván Kálmánné Vörös Netti, sz. 1901. Békefi Antal: Vasi népdalok, 34. l.

Rengetőszők motívumterlepe



- 1 = A'-a hajde, hajó stb.
- 2 = Csicsijja, babujja
- 3 = Tente
- 4 = Buva
- 5 = Beli
- 6 = Ciberé
- 7 = Cini, cini Ciningli
- 8 = Rengetőszők nélküli altatók

Hejde, Janikám, hajdába, he—e—e, hajdá-  
ba, kicsi gyermekecském, hajdába...<sup>8</sup> stb.

Ez a rengetőszó azonban egyéb szövegek mellett is előfordul, ilyenkor többnyire a szöveg elején áll:

Á—á, babuska,  
Altson el a Jézuska,  
Csucsukáljál, babuska,  
Altson el a Jézuska.<sup>9</sup>

Vagy:

Hájá, baba, nincsen papa,  
Elment a malomba,  
Őrleni lisztecskét,  
Hadd süthessünk rétecskét  
Ennek a kislánknak!<sup>10</sup>

A csoport egyes alakváltozatai az eddigi adatok alapján láthatólag helyhez kötöttek: *hajde*, *hajne* alakja Moldvában fordul elő, *hajsó* Északon, *hájjá* a Dunántúlon. *Á—á—á, állálálá* stb. formákban megtalálható a Dunántúlon, Északon és az Alföldön.

## 2. *Csicsi, baba, Csicsijja, babujja* stb.<sup>11</sup>

Alakváltozatokban ez a csoport a leggazdagabb. Szintén előfordulhat önállóan:

Csucsuj, bebuj,  
Bebuj, baba!<sup>12</sup>

Egy másik altatóban ezt a rengetőszót tulajdonképpen „aludni” értelemben használják:

Csicsijjkálni, bujbújkálni,  
Csicsijjkálni, bujbújkálni!<sup>13</sup>

Jellemzőbb azonban, hogy egyéb szövegekhez kapcsolódva alkot altatót. Előfordulhat a szöveg végén is, bár többnyire az elején található:

<sup>8</sup> AP 7149 h. *Lujzikalagor* (Bákó, Moldva), Campo Györgyné Horváth Verona, 33 é. Gy. Kallós Z. 1964. XII., lej. Vikár L. 1972. VII.

<sup>9</sup> *Sály* (Borsod), Mező Györgyné 65 é. Gy. Barsi E., 1966. Cinege, cinege, kismadár, 13. l.

<sup>10</sup> *Hegyhátszentmárton* (Vas), Bodó Vincéné László Mária, sz. 1892. Békefi i.m. 32. l.

<sup>11</sup> „Gyermeknyelvi eredetű ikerszó. Alapja az 1585 óta kimutatható *csi!* 'pszt!, csend!, hallgass!' indulatszó..., amelynek *csiget*, *csigat* 'lecsendesít, nyugtat, megnyugtat' származéka is alakult..., és amely a *csitít* családjával is kapcsolatban van.” (A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I. Bp., 1967. 520. l.) A szlovákban is gyakori rengetőszó, előfordul *Čiči haja*, *Čičikaj belikaj*, *Čiči baba*, *Čiči beli*, *Čiči buja*, *Čuč beli* formákban (v.ö. Dotazník a pokyny k zbieraniu slovenských detských hier).

<sup>12</sup> *Szabolcs* (Szabolcs), Szatmári Bertalanné 64 é. Gy. Volly I., 1962. V.

<sup>13</sup> AP 8934 k. *Jászárokszállás* (Szolnok), Rankasz Józsefné Tóth P. Amália, sz. 1902. Gy. Faragó-Borsai, 1972. IV.

*Csicsijja, babujja,*  
Édesanyja bimbója!<sup>14</sup>

A kéttagú rengetőszó első tagja önállóan is szerepelhet (a második tag önálló előfordulására mindössze két adat van<sup>15</sup>, ez tehát nem általános):

Kis Jézusnak aranyalma,  
Boldogságos Szűz Mária!  
*Csicsís, csicsís,* én galambom,  
*Csicsís, csicsís,* én magzatom!<sup>16</sup>

Sőt, a két tag el is válhat egymástól:

Mikor a Szűz bepólyázta gyermekét, gyermekét,  
Örömebe így keszte el énekét, énekét:  
Aluggy, aluggy, én gyönyörűm, *búj-búj-búj,*  
Egyetleneg kisvirágom, *csúj-csúj-csúj!*<sup>17</sup>

Az eddigi gyűjtés nem oszlik meg arányosan az ország különböző területei között. Az Alföldről és a Dunántúlról jóval több adatunk van, mint Erdélyből vagy Moldvából. Mindenesetre egyelőre úgy látszik, hogy ennek a rengetőszónak elterjedési területe Dunántúl, Észak és az Alföld, két leggyakoribb alakváltozata közül a *Csija, buja* csak az Alföldről került eddig elő, a *Csicsijja, babája* a Dunántúlon a gyakoribb. Mindkét területről igen sok olyan alakváltozatra van példa, melyek csak 1–1 altagban fordulnak elő, úgyhogy a további kutatás feladata megállapítani, hogy ezek általános vagy egyedi rengetőszók. Ilyenek pl. az Alföldről *Csija, baba, Csucsuj, bebuj, Csicsijja, bubujja, Csicsijje, beluja, Csicsije, bujuje* stb., a Dunántúlról pedig *Csicsijjom, babájom, Csicsiba, bububa, Hej, csiba, csicsiba, Csicsijjába, hajába, Csicsikába, bubukába* stb.

### 3. *Tente, baba* stb.<sup>18</sup>

Az eddigi gyűjtésben csak egyéb szövegekhez kapcsolódva fordul elő. Ez olykor csak egy szó:

<sup>14</sup> AP 8947 b. *Borsodnádásd* (Borsod), Urbán Jánosné Pallagi Mária. Gy. Nemcsik–Borsai, 1972. V.

<sup>15</sup> Bubúja, babácska, / Esti csillag ragyog, / Aludj már, álmodj már, / Én is álmos vagyok. *Tihany* (Zala), Pintér Pálné, 1971. Beküldte a MR Pályázatára. Ugyanez a szöveg ettől az adatközlőtől megtalálható Együd Árpád Somogyi népköltészet c. könyvében (370. l.) némi eltérésekkel. Nem népköltési eredetű szöveg, amit mutat az, hogy több versszaka van, és valamennyi erősen giccses.

<sup>16</sup> *Hódegyháza – Jázova* (Torontál), Szabó Annus, 49 é. Gy. Burány B., 1972. Dr. Burány Béla: Hej, széna, széna... 156. l.

<sup>17</sup> *Csóka* (Torontál), Bánka Mihályné Hecskó Erzsébet, 58 é. 1972. Dr. Burány Béla i.m. 155. l.

<sup>18</sup> Lefekvésre, alvásra biztató szó. (V.ö. A magyar nyelv értelmező szótára VI. Bp., 1962. 600. l.) „Gyermekenyelvi eredetű, hangfestő jellegű szócsalád. A *tente* és a *tentél* egymáshoz való alakítani és kronológiai viszonya nem világos. — Olasz származtatása téves.” (A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára III. Bp., 1976. 889. l.)

*Tente, baba, párnácskára!*<sup>19</sup>

Természetesen azonban lehet hosszabb szöveg is. Emellett ez a rengetőszó előfordulhat a *Csicsis, baba* mellett is. A kétféle rengetőszó lehet külön-külön a szövegben, de egyggyé is ötvöződhet:

*Tente, baba, tente,  
A szemedet hunyd be,  
Aludj, ringó-bingó  
Pici rózsabimbó;  
Alszik az ibolya,  
Csicsija, bubuja.*<sup>20</sup>

*Csicsis baba, tente,  
Csicsis baba, altató,  
Aran szárnyú pillangó,  
Ne szájja el messzire,  
Csak a baba szemére,  
Csicsis baba, tente!*<sup>21</sup>

Igei formában a jelenlegi anyagban csak egyszer fordul elő:

Ha *tentél* a baba,  
Ő lesz a ház angyala.<sup>22</sup>

A Dunántúlon, Északon és az Alföldön egyaránt előfordul, túlnyomórészt *Tente, baba, tente* alakban. Az Alföldön kimutatható nagyobb gyakorisága valószínűleg annak köszönhető, hogy onnan több adatunk van, mint az ország egyéb területeiről.

4. *Buvá, buvá* stb.<sup>23</sup>

Az előzőhöz hasonlóan ez is csak egyéb szöveghez kapcsolódva fordul elő, sőt egyéb rengetőszók is mindig társulnak hozzá. Igei alakban, tehát *buválj el, buviskáljál* stb. formákban gyakoribb, így „aludj”, „aludj el” jelentést kap. Mindkét formájában szerepel a következő altatóban:

*Tente, baba, tente, buvá, buvá,  
Aludj el, csillagom, buvá, buvá,*

<sup>19</sup> AP 8987 d. *Bugyi* (Pest), D. Nagy Lajosné, sz. 1904. Gy.: Borsai, 1973. III.

<sup>20</sup> *Nagyszalonta* (Bihar), MNGY XIV. (1924) 164. l.

<sup>21</sup> *Hódegyháza – Jázova* (Torontál), Piri N. Pálné Sós (Móra) Roza, 62 é. 1972. Dr. Burány Béla i.m. 166. l.

<sup>22</sup> *Csanádpalota* (Csongrád), gy. a csanádpalotai Honismereti Szakkör, 1971. Beküldték a MR Pályázatára.

<sup>23</sup> „Gyermekek nyelvén am. alvás. Innen *buvál* am. alszik, másképpen *buviskál*, néhol *csucsul* vagy *csücsül*.” (A magyar nyelv szótára. Készítették: Czuczor Gergely és Fogarasi János. I. köt., Pest, 1862. 847. l.) A szlovákban „Buvaj, že mi” formában szerepel. (V.ö. Dotazník a pokyny k zbie-raniu slovenských detských hier)

*Buválj el, angyalom, buvá, buvá,  
Aludj el, galambom, buvá, buvá.*<sup>24</sup>

Az eddigi anyagban ritkán fordul elő, mindössze három adat van rá. A fenti példában a *tente* rengetőszóval együtt szerepel, a következő kettőben a *csicsijja, babujja* egy-egy alakváltozatával:

*Csija, baba, buviskáljál...<sup>25</sup> stb.*

*...Csicsiskálj el, buviskálj el,  
Buviskálj el, virágom.*<sup>26</sup>

A három altató közül egy Nógrádból, kettő az Alföldről származik.

##### 5. *Beli, beli* stb.<sup>27</sup>

Szintén csak egyéb szövegekhez kapcsolódva fordul elő. A *Beli, beli* formán kívül az eddigi gyűjtésben szerepel 1–1 adat a *Bel, bel, bel* ill. *Belikébe, bel, bel, bel, bel, bel, bel* alakváltozatokra is. A *Beli, beli* változat általában a *buba* és a *kucu* szavakkal fordul elő:

*Beli, beli, kucu beli,  
Huncutsággal dugván teli,  
Huncutsággal dugván teli,  
Beli, beli, kucu beli.*<sup>28</sup>

*Beli, buba, beli, beli,  
Kutyasággal vagy te teli,  
Beli, buba, párnára,  
Kicsi kutya a szalmára.*<sup>29</sup>

Alakváltozatára ez már nem érvényes:

*Belikébe, bel, bel, bel, bel, bel, bel,  
Aludj el, fiacskám,  
Belikébe, bel, bel, bel, bel, bel, bel.*<sup>30</sup>

<sup>24</sup> *Nógrádsipek* (Nógrád). Cinege, cinege, kismadár 13. l.

<sup>25</sup> *Tura* (Pest), Cs.-né Bugyi Verka, kb. 70 é. Gy. Szábóné, 1956. V.

<sup>26</sup> *Uri* (Pest), Lackó Illésné Borbás Anna, 79 é. Gy. Szabóné, 1956. VII.

<sup>27</sup> „Legrégibb adat tudomásom szerint a „Magyar Népköltési Gyűjtemény” III. kötetének (Budapest, 1882.) 17. lapján található: Lábával rengeti kis futkosó fiát: „Beli, fiam, belí, Mónusi Samuka”. ... Jelentését megvilágító tót nyelvű adatok csupán kéziratban vannak meg: nyomtatásban meg nem jelent tót népdalgyűjteményekben a zólyommegyei bölcődalok majdnem valamennyiében előfordul ez a két sor (rendesen mint 2 kezdősor): „Beli že mi beli Moj andelik biely!” (= Beli, beli fehér anygalkám!)” (Bartók B. i.m. 10–11. l.)

<sup>28</sup> *Csikkarcfalva* (Csík), Mészáros Józsefné, 70 é. Gy. Sárosi, 1958. X.

<sup>29</sup> *Válaszút* (Kolozs), Kallós Mákó 84 é. asszony. Gy. Sárosi, 1951. Cinege, cinege, kismadár, 8. l.

<sup>30</sup> AP 3746 j. *Harasztí* (Verőce), Batona Józsefné, 50 é. Gy. Kiss L., 1960. X.

*Beli, beli* formában 6 altatóban fordul elő, mind a 6 erdélyi. A *Bel, bel, bel* egy alföldi, a *Belikébe* stb. egy dunántúli altató rengetőszava.

#### 6. *Ciberé* stb.

Az eddigi adatok alapján igen ritkának mondható, a *Buvá, buvá*hoz hasonlóan mindössze három adatunk van rá. Kettőnek pontosan azonos a szövege:

*Ciberébi rababa,*  
Mért nem alszik a baba?<sup>31</sup>

A harmadiké kissé eltér, és még egy szöveget tartalmaz:

*Ciberé, ciberé* a baba,  
Mért nem alszik a baba?  
Tente, baba, tente,  
Ágyacskád már vetve,  
Csillagok az égen  
Köszöngetnek szépen.<sup>32</sup>

(Az utolsó négy sor önállóan is használatos altatószöveggént.)

A *Ciberé, ciberé* és az egyik *Ciberébi rababa* alföldi altatók rengetőszava, a másik dunántúlié.

#### 7. *Egyéb*

Két, egyelőre egyedinek tűnő rengetőszó a *Cini-cini* ill. *Ciningli*. 1–1 adat van rájuk:

*Cini, cini*, kisbaba,  
Édesanya csillaga,  
Álmodj szépet, álmodj jót,  
Aranydiót, mogyorót.<sup>33</sup>

*Ciningli*, röggelig aludj,  
*Ciningli*, drága kis angyalom,  
Röggelig aludj,  
Még a nap fölkelik, aludj,  
Röggelig aludj.<sup>34</sup>

<sup>31</sup> *Tura* (Pest), Gólya Mária, 10 é. Gy. Szabóné, 1956. V.

<sup>32</sup> *Kóka* (Pest), IV. osztályosok. Gy. Szabóné, 1956. V.

<sup>33</sup> *Tatabánya* (Komárom), dr. Molnár Viktorné. 1917 körül tatabányai bányaiskolásoktól tanulta. Valószínűleg nem népköltési eredetű szöveg.

<sup>34</sup> *Igal* (Somogy), Tardi Ferencné, sz. 1902. Gy. Együd Á. Ld. Együd Árpád: Somogyi népköltészet, Kaposvár, 1975. 370. l. Láthatólag improvizált szöveg. Sajnos dallamát a kötet nem közli.



## II. Egyéb szövegek

Az altatók többségében a rengetőszókon kívül egyéb szövegek is szerepelnek. Ide tartozik a tematikus csoportok közül a rengetőszókon kívüli három: az alvással kapcsolatos szövegek, „element” és a kapcsolódó szövegek és a egyes motívumok csoportja. Ezek lehetnek egyéni improvizálás termékei éppúgy, mint általánosan elterjedt szövegminták változatai. Itt csak az utóbbiról lesz szó.

1. *Alvással kapcsolatos motívumok*

Igen sokfélék lehetnek. Ide tartoznak mindazok, melyek az estéről, lefekvésről, ringatásról, magáról az alvásról, álmódásról, ébredésről szólnak. Ilyen motívumok vannak pl. a következő altatószövegekben:

Tente, baba, tente,  
Ágyacskád már vetve,  
Köszöngetnek szépen  
Csillagok az égen.<sup>35</sup>

Tente, baba, tente,  
A szemedet hund bē!<sup>36</sup>

Tente, baba, párnácskára!<sup>37</sup>

Aludj, baba, aludjál,  
Csillagokról álmodjál,  
Csillagok az égen  
Kacsintgatnak szépen.  
Csucsuj, baba, csuj, csuj,  
Isten altasson el,  
Holnap reggel, korán reggel  
Angyal ébresszen fel!<sup>38</sup>

Ezekben a szövegekben nem szerepel minden eddig előkerült alvással kapcsolatos motívum, de nagy részük itt van: *ágyacskád már vetve, köszöngetnek szépen, csillagok az égen, a szemedet hunyd be, párnácskára, aludj, csillagokról álmodjál, Isten(angyal stb.), altasson el, holnap reggel, ébresszen fel.*

Látható, hogy vannak köztük kötött motívumok, pl. *párnácskára* (a *tente, baba* rész levágása után maradt meg), *Isten (angyal stb.)*: többféle könyezetben előfordulhat), *altasson el* és *ébresszen fel* (az előbbi motívum levágása után maradtak meg).Vannak

<sup>35</sup> *Kóka* (Pest), Pajaga Marika 10 é. Gy. Szabóné, 1956. V.

<sup>36</sup> *Milejszeg* (Zala), özv. Rózsás Istvánné, 69 é. Gy. Vajda József—Laczik Pál, 1971. XI.

<sup>37</sup> AP 8987 d. *Bugyi* (Pest), D. Nagy Lajosné, sz. 1904. Gy. Borsai, 1973. III.

<sup>38</sup> *Ajak* (Szabolcs), özv. Horakály Péterné Takács Erzsébet, sz. 1900. Gy. Dancs—Borsai, 1972. VII.

továbbá olyan motívumok, melyekhez több alakváltozat is tartozik, de azokkal együtt is kezelhetők egy motívumként. Ilyen pl. a *párnácskára* (szerepelhet *párnára* alakban is) és a *köszöngetnek szépen (kacsintgatnak szépen)*.

## 2. „Elment” és a kapcsolódó motívumok

Az altatók egy nagyobb csoportjára jellemző az a motívum, hogy a baba apja vagy anyja nincs itthon, elment.

Csicsíjja, babája,  
Nincs itthon a mamája,  
Elment a vásárba,  
Cukrot hoz a kására  
A kis Gyurikának!<sup>39</sup>

Hej, csiba, csicsiba,  
Nincs itthunn a mamája,  
Elment a vásárra,  
Hoz neki bábót,  
Csutorába márcot,  
Pici piros egeret,  
Ki elhúzza a szekeret!<sup>40</sup>

Bújj el, kicsi, a rengőbe,  
Apád elment az erdőbe,  
A fészét elvették tőle,  
Neki nem maradt fészéje.<sup>41</sup>

Csija, buja,  
Nincsen papa,  
Elment apja  
A malomba,  
Őrölni búzácskát, lisztecskét,  
Kenyérekének valócskát.<sup>42</sup>

Hájjá baba, nincsen papa,  
Elment a malomba,  
Őrleni lisztecskét,  
Hadd süthessünk rétecskét  
Ennek a kislánnak!<sup>43</sup>

<sup>39</sup> *Győrszentiván* (Győr), Bucsecs Istvánné, 83. é. 1965. Barsi Ernő: Győr környéki gyermekjátékdalok, klny. az Arrabona 1967. évi 9. számából, 289. l.

<sup>40</sup> AP 9374 k. *Hosszúvíz* (Somogy), Wimmer Margit, sz. 1904. Gy. Együd, 1975. II. Lej. Paksa

<sup>41</sup> AP 7799 k. *Oroszhegy* (Udvarhely), Erős Józsefné Bálint Julianna, 42 é. Gy. Pesovár, 1960. XII.

<sup>42</sup> *Uri* (Pest), Borbás Tera, 69 é. Gy. Szabóné, 1956. VII.

<sup>43</sup> *Hegyhátszentmárton* (Vas), 1974. Bodó Vincéné László Mária, sz. 1892. Békefi: i.m. 32. l.

Csija, baba, tente,  
Tente baba, tente,  
Elment apád a malomba,  
Majd hazajön vacsorára,  
Kukoricapogácsára.<sup>44</sup>

Rögtön látszik, hogy ez az anyag három részre bontható aszerint, hogy hova ment el a papa vagy a mama: vásárba, erdőbe, vagy malomba. Lényeges motívum a *nincs itthon a mamája (papája), elment a vásárba, elment az erdőbe, elment a malomba, cukrot hoz* (hozhat bábót, egeret, cipőt, ruhát stb., ez egy motívumnak vehető), *örleni lisztecskét (búzácskát), hadd süthessünk rétecskét (kenyerecskét, kalácsot stb.), hazajön vacsorára (holnapra, Szent György napra stb.), kukoricapogácsára (kukoricagölgő-dínyre, apró piros pogácsára stb.)*. Természetesen ez a lista sem teljes, a fentebb szereplő motívumok közül is csak a lényegesebbeket írtam ki, kiegészítve őket olyan változataikkal, melyek itt nem fordulnak elő

Érdemes még megemlíteni, hogy a vásárba többnyire az anya megy, az erdőbe és a malomba az apa. A *nincsen papa* az utóbbi változatban gyakran nem apát, hanem kenyeret jelent, ezt igazolják az ilyen változatok: „Nincsen popa, csak egy karé”, ill. az adatközlő tájékoztatása („ez kenyér”). Ennek a motívumcsaládnak továbbá földrajzilag is körülhatárolható az elterjedési területe, mégpedig úgy, hogy az *elment a vásárba* inkább a nyelvterület nyugati, az *elment a malomba* pedig a keleti részén fordul elő.

### 3. Vegyes motívumok

A renetgőszókon, az alvással és elmenéssel kapcsolatos motívumokon kívül vannak olyanok is, melyek tematikus csoportokat (legalábbis egyelőre) nem alkotnak: sem egymáshoz, sem a már kialakult csoportokhoz nem kapcsolhatók. Ilyen motívumok vannak pl. a következő altatókban:

Csicsijja, babujja,  
*Édesanyja bimbója!*<sup>45</sup>  
Beli, buba, beli, beli,  
*Kutyasággal vagy te telí.*  
Beli, buba, párnára,  
*Kicsi kutya a szalmára.*<sup>46</sup>

Sok ilyen motívum van, nem is csak az egyedi vagy improvizált altatókban, hisz a fentiekre is több különböző adat van. Elképzelhető, hogy a további gyűjtés során előkerülő adatok majd ezeket vagy ezek közül egyeseket is összekapcsolnak tematikus

<sup>44</sup> *Dány* (Pest), Nagy Jánosné, 31 é. Gy. Szabóné, 1956. V.

<sup>45</sup> AP 8947 b. *Borsodnádásd* (Borsod), Urbán Jánosné Pallagi Mária. Gy. Nemcsik—Borsai, 1972. V.

<sup>46</sup> *Válaszút* (Kolozs), Kallós Mákó 84 é. asszony. Gy. Sárosi, 1951.

egységekké. Az anyag még korántsem lezárt, így az eredmények sem tekinthetők véglegesnek, megváltoztathatatlanak.

*Rengetőszók és egyéb szövegek kapcsolata*

Ebből a szempontból az altatókat három csoportba sorolhatjuk:

1. Csak rengetőszókból álló szövegek
2. Rengetőszók + egyéb szövegek
3. Rengetőszók nélküli szövegek

Mivel az első két csoportba tartozókról a fentiekben már esett szó, és példák is találhatóak rájuk, az alábbiakban csak a harmadik csoporttal foglalkozom.

A *rengetőszók nélküli altatószövegek* felbukkanása valószínűleg újabb fejlemény. A 184 között 33 ilyen adat van, ezek túlnyomórészt olyanok, mintha verseskötetektől származnának. Csak egy példát idézek a legkirívóbbak közül:

Aludj, baba, aludjál,  
 Álmodjál sok szépet,  
 Tündéerkertbe vigyenek  
 Az angyalok téged.  
 Tündéerkertből szállj vissza  
 Jó anyád ölébe,  
 És ha hoztál szép mosolyt,  
 Meg is csókol érte.<sup>47</sup>

Nemcsak ilyen és ehhez hasonló „altatók” vannak azonban, melyekben nincsen rengetőszó. Van néhány olyan adatunk is, amely nem műköltési szöveg. Ezek létrejötte tulajdonképpen egyenes irányú fejlődésnek tekinthető. A *csicsis, baba, aludjál* szövegkezdet helyett ezek az altatók így kezdődnek: „*Aludj, baba, aludjál*”. Természetes a törekvés, hogy az elhomályosult értelmű rengetőszót a mai fül számára is értelmessel helyettesítsék. Ez a folyamat azonban igen lassú, mert ellentétes tendenciára is nagyon sok a példa: népköltési szövegekben számos elhomályosult értelmű vagy eltorzult, értelmetlen szó őrződött meg napjainkig.

A motívum szerinti vizsgálat a tudományban általában nem új. A mondókás anyag szöveg szerinti rendezését már Borsai Ilona elkezdte, a fenti dolgozat azonban az első próbálkozás arra, hogy az altatókat részletesen motívumokra bontsa. Az ilyenfajta rendezés egyrészt elkerülhetetlen az anyag kezelhetősége érdekében, másrészt nélkülözhetetlen a további gyűjtések tervszerű megszervezéséhez.

<sup>47</sup> Budapest. A MR Pályázatára beküldte Veress Cecília, 1971.

Rudasné Bajcsay Márta:

## A BELSŐ VERSSZAKOK

### I.

Belső versszaknak nevezzük azokat a strófákat, amelyek nem dalkezdők. Sok példát idézhetnénk arra, hogy egy-egy strófa helye mennyire ingatag — ami egyszer első versszakként áll, más alkalommal kerülhet második, harmadik stb. helyre is. Sokszor megfigyelhető ez azonos népdal különböző előadásainál is. A strófák helye tehát többnyire nem állandó.

Gyakori az az eset, amikor a versszak nem egyedül változtatja helyét, hanem bizonyos strófák kíséretében. Az ilyen versszakok más dallamhoz társulva is legtöbbször vonzzák magukhoz „kíséretüket”. Az, hogy egyes versszakok igényelnek bizonyos szövegkörnyezetet, legelősebben azokon a strófákon látszik, amelyek nem is annyira folytatást, mint inkább valamiféle bevezetést igényelnek. Ezeknél a strófáknál várható, hogy találunk olyan szabályozó tartalmi vagy szerkezeti elemeket, mozzanatokat, melyek a versszakok találkozásának létrejöttét biztosítják vagy elősegítik.

Az epikus balladaköltészetben a cselekmény menete természetesen megköti — ha nem is nagyon szigorúan — a versszakok sorrendjét. A többszakaszos ún. lírai népdalokkal kapcsolatban az az általános elképzelés, hogy az — éppen líraisága folytán — versszakok tetszőleges összekapcsolásából keletkezik, az egyetlen megszorítás az, hogy a kiválasztott strófák hangulatilag egyezzenek. Egyes kutatók szerint ez inkább az új stílusú népdalokra érvényes megállapítás, a régi stílusban gyakoribb a többstrófássá rögzült hosszú népdal.<sup>1</sup>

A népdalanyag azt mutatja, hogy a nem tipikusan epikus dalokban, sőt a líraihoz egészen közel álló népdalokban, néha lírai dalokban is érvényesül a versszakok sorrendi kötöttsége. Feltételezhetjük, hogy ez a tulajdonság kulcsfontosságú műfaji szempontból is. Aszerint, hogy a strófák egymásra utaltsága milyen jellegű és fokú, csoportosul a vizsgált anyag, az epika és líra köztes tartományát képező rétegekre is némi fényt derítve.

Nem új műfaji kategóriák felállítása a célunk, csupán annak bemutatása néhány példával, hogy a balladánál rugalmasabb versszak-sorrendű népdalokkal kapcsolatban is beszélhetünk olyan vonzásról, mely bizonyos versszakokat egymás után „kényszerít”. Egyyszerűbben: vannak tipikusan *belső* versszakok, amelyeket minden esetben meg kell

<sup>1</sup> Katona Imre—Küllös Imola: Népdalaink régi és új stílusa, Kis magyar néprajz a rádióban, RTV — Minerva Bp. 1978. 376—377. l.

előznie egy bizonyos másik, vagy másik fajta versszaknak. E jelenség leírásához két oldalról, tartalmi és formai vizsgálattal közeledhetünk.<sup>2</sup>

## II.

A három műnem: epika, líra, dráma valamelyikének területére a legtöbb műfaj ugyan besorolható, mégis azt tapasztaljuk, hogy az epikai, lírai és drámai elemek keveredhetnek, mint például a népballadában. A lírai dalokat legkönnyebben úgy határolhatjuk el a népköltészet más ágaitól, ha szubjektív hangvételüket s az egyéni érzés kifejezésének központi szerepét hangsúlyozzuk. A tartalmi szempontból elkülönülő csoportok bemutatását kezdjük a lírai daltól e szerint legmesszebb állóknál, s haladjunk fokozatosan a tisztán szubjektív, lírai dalok felé. A 6-os szótagszámú dalok első 19 típusában tartalmilag csaknem 500 különböző versszakot találtam, s ebből kb. 70 olyan, ami egymagában nem állná meg a helyét, azaz csak belső versszakként szerepelhet.

Az *első csoportot* epikus szövegek alkotják, amelyek leginkább balladaszerűek. Olyan rabénektördelékeket lehet ide sorolni, mint a „Látom az urakat...”,

- |  |   |
|--|---|
| 1. „Látom az urakat<br>Tizenketten vannak<br>Mind a tizenketten<br>Rulam törvényt hoznak | 2. Elejbem terjesztik<br>A fekete könyvet<br>Kiből olvassák föl<br>Egész életemet.” |
|--|---|

bár ezek önállóbb egységekből állnak, motívumaik gyakran vándorolnak, újabb és újabb füzéreket alkotnak egymással.<sup>3</sup>

A *második csoportba* tartoznak olyan dalok, melyek nem hosszú eseménysort írnak le, hanem

1) történés mozzanatot, pl.

- |  |   |
|--|---|
| 1. „Ángyom süttöt rétest<br>Nem adott belőle<br>Kivitte a kertbe<br>Rózsás keszkenőbe. | 2. Utána ment bácsi<br>Nagy ganéros szűrbe<br>Megcsókolta ángyit<br>Kis kert közepébe.” |
|--|---|

2) stilizált történet, pl. „Egyszer egy kis madár...” beszélnek el. Az utóbbihoz tartozik az „Elment a madárka...” vagy a „Fölmegyek a hegyre...” is. Ezeket a szövegeket 12 szótag-sorhossznyi dallamokra is gyakran éneklük:<sup>4</sup>

<sup>2</sup> A példákat Intézetünk népzenei gyűjteménye 6-os szótagszámú dalai első 19 típusának tanulmányozása és tipologizálási kísérlete során gyűjtöttem. Ezek után nyomozva, az összevetés kedvéért, végignézttem a 12-es szótagszám valamennyi dallamtípusát.

<sup>3</sup> Vargyas Lajos: A magyar népballada és Európa, Zeneműkiadó Bp. 1976. II. 722. l.

<sup>4</sup> A versszakkapcsolódás vizsgálata a 6-os szótagszámú szövegek esetében szükségessé teszi a 12-esekkel való folytonos összevetést, mivel nagyon gyakori a kétféle szótagszámú szövegek keveredése, a két szótagszám egybejárása. Teljes bizonyossággal csak a három versszakos 6 szótagos szövegekről állítható, hogy azok mindenképpen 6-osak. Ilyesfajta körültekintést nem igényelne a 8-as szótagszámú, szintén túlnyomórészt régi stílusú anyag, s a 6-osokra és 12-esekre érvényes megállapítások 8-asokra vonatkoztatásával általános következtetések levonására is alkalom nyílna.

1. *A–B kotta.* A 6 szótagos változat második versszaka nem lehetne dallamkezdő strófa, szüksége van az előzőre mint bevezetőre. Harmadik versszaka állhat már akár önállóan is. Az első két versszak szerves összetartozását mutatja a 12 szótagos szövegváltozat, lehet, hogy eleve 12 szótagos strófa bomlásából keletkezik a két 6-os. Elvileg bármely 12 szótagos sor felbontható két 6 szótagosra. A fordított esetben, ha két 6 szótagos sort összevonnak egy 12-essé, s két külön versszakból lesz ily módon egy, néha érezni lehet, – ha a két, egymás utáni 6-os strófa nem olyan szervesen illeszkedik, hogy a második igényelné az első jelenlétét – hogy csak a dallam kedvéért történik az összevonás: 2. *kotta.* Persze attól még az ilyen 12 szótagos strófa is lehet kerek egész, de csak ha legalább másfajta (nem logikai) vonzás kapcsolja egybe a két versszakot: 3. *kotta.*

Számunkra tehát további lényeges támpontot ad a versszakkapcsolódás természetének vizsgálatában, hogy az illető strófákat szokták-e nagyobb dallamstrófába kapcsolni, s milyen lesz az új versszak. Ebből a szempontból nem mond újat az, ha ugyanazt a 6-os strófát 12 szótagos dallamra éneklik, oly módon, hogy két-két sort összevonnak s ismétlik. Sok esetben erősíti a gyanúkat, hogy eredetileg 6-szótagos sorokkal állunk szemben, ha a 12-es sor közepe és vége rímel. Habár a rím nem olyan követelmény a népköltészetben, hogy döntő szempont lehetne akár ennek megállapításakor is, de ha van, mégis segítséget jelent.

A *harmadik csoportba* olyan többstrófás dalokat soroltam, melyek nem írnak le történetet, hanem

1) általános érvényű megállapítást tartalmaznak:

- |  |  |
|--|--|
| 1. „Hat ökör a földet<br>Nem magának szántja<br>Az asszony a lányát<br>Nem magának tartja.   | 2. Szépen fölönveli<br>Más kézre ereszti<br>Keservesen nézi<br>Hogy más ölelgeti.”,    |
| 1. „Könnyebb kősziklából<br>Poharat csinálni<br>Mint két édes szívnek<br>Egymástól megválni. | 2. Mikor két édes szív<br>Egymástól megválík<br>Még az édes méz es<br>Keserűvé válik.” |

vagy

2): általános, álló helyzetképet ábrázolnak, pl.

- |  |   |
|--|---|
| 1. „Mikor a kislány<br>Szépen felöltözik<br>Elmén a templomba<br>Rögtön imádkozik.   | 2. Hányja-vettye fejét<br>Két ragyogó szemét<br>Még meg nem találja<br>Kedves szeretőjét.”, |
| 1. „Dudaszó hallatszík<br>A kertek aljába<br>Juhászlegény fújja<br>Szíve fájdalmába. | 2. Oly keservesen szól<br>A kertek aljába<br>Még madár sem repül<br>Szíve fájdalmába.”      |

Ide tartozik még az országszerte ismert katonadal 6 szótagos változata: 4. *kotta.* Ugyanez a szöveg, kicsit átformálva, hosszabb dallamsorokra is énekelhető, íme egy 11 szótagos példa:

„Már minálunk verbuválnak kötéllel  
Mefogják a szegény legényt erővel  
A gazdagnak öt-hat fiát meghagyják  
A szegénynek, ha egy is van, elhajtják.”

12-es szövegváltozatával viszont még nem találkoztam. Úgy látszik, így, változatlanul nem kívánkozik más hosszúságú dallamra. A jól megszerkesztettség is erősíti önállóságát, a sorok nem tűnhetnek félsornak: a második sor szinte újakezdi a dalt a szóismétléssel, s a betűrímek a sorok elején (szépen, szépen, szegény) és a sorvégrímek (ragrímek) adta strófaszervezet (aaba, cdcd) is ezt az önállóságot támasztják alá.

3): egy alaphelyzethez fűznek megállapítást:

- |   |  |
|---|--|
| 1. „Rászállott a páva<br>Vármegye házára<br>De sok vizet hozott<br>A rabok számára. | 2. Igyatok, ti foglyok<br>Ne szomorkodjatok<br>Kérjétek az Istent<br>Majd megszabadultok.” |
|---|--|

vagy ugyan szubjektív indítású, de a folytatása általánosító:

- |  |  |
|--|--|
| 1. „Mefogtak már engem<br>Vasra is verettek<br>A szegedi fegyház<br>Fenekére tettek. | 2. Annak a fenekét<br>Tisza vize mossa<br>De sok szegény legény<br>Könnyeit az mossa.” |
|--|--|

(*Szubjektíven* most csak az értjük, hogy valamiképpen megszólal az „én”, és az érzelmeinek kifejezése a fontos számára. A pávaszövegben is megszólal, felszólít: Igyatok, ti foglyok..., de ott nem azért, hogy önmagáról beszéljen. Vagy: Egyszer egy kis madár / Hozám kezdett járni... — itt is önmagáról szól, de csak sorsáról vall allegorikusan).

4): az alaphelyzet vagy helyzetkép felvázolását szubjektív reakció vagy hozzáfűzés követi ezekben a dalokban, pl.:

- |   |   |
|---|---|
| 1. „Amott jön egy legény<br>Be szomorú szegény<br>Látom a szájáról<br>Szállást kérne szegény. | 2. Adok neki szállást<br>A lovának állást<br>Magának pediglen<br>Magam mellett nyugvást.” |
|---|---|

vagy

- |   |  |
|---|--|
| 1. „Az adós, az adós,<br>Kinek az inge gyócs<br>Lám az enyém nem gyócs<br>Nem is vagyok adós. | 2. Nem vagyok én adós<br>Nékem sem adós más<br>Nem bántok én senkit<br>Engem se bántson más.”, |
| 1. „Elment az én rózsám<br>Elhagyott éngemet<br>Elvitte magával<br>Minden jókedvemet.         | 2. Gyere vissza, gyere<br>Hozd vissza kedvemet<br>Ne vidd el magaddal<br>Minden jókedvemet.”,  |
| 1. „Elment az én uram<br>Idegen országba<br>Azt izente vissza<br>Menjek el utána.             | 2. Nem megyek utána<br>Idegen országba<br>Inkább meggyászolom<br>Háromszín ruhába.             |



3. Délig feketébe  
 Délután fehérbe  
 Estefelé pedig  
 Tiszta zöld selembe.”

Az „Elment a madárka”-val

- |   |   |
|---|---|
| 1. „Elment a madárka<br>Üres a galicka<br>Az üzente vissza<br>Visszajön tavaszra. | 2. Ha tavaszra nem jön<br>Búzapirulásra<br>Ha akkorra sem jön<br>Tudom, sohasem jön.” |
|---|---|

néha kontaminálódik az utolsó példa szövege, ezt segíti a rokon szerkesztés s a közös elemek: távozás, üzenet. A hatás lehet kölcsönös: „Elment a madárka / Idegen országba / Írja levelében...” vagy a következő változatban, ahol a három 6-os strófa tartalmát kissé túlszűfölvá így foglalta egy 12-es strófába az énekes:

„Elment a madárka, üres a galicka  
 Azt üzente vissza, menjek el utána  
 Én bizony nem megyek, inkább meggyászolom  
 Délig feketében, délután fejrben.”

Lássunk más módszert is! Az „Elment az én uram...” és az „Elment az én rózsám...” szerkezeti hasonlóságuk miatt egymás után érdekes kontraszthatást kelt. A 12 szótagos példánk: 5. *kotta* jól mutatja, hogy 3 strófás 6 szótagos dalt többek közt miképpen szokták 12 szótagos dallamra húzni. Az énekes a második strófában a 3–4. dallamsorra kezd új szöveget, s azt már nem mondja végig. Helyette a 3. szakasz élén részben ismételt, és továbbfűz, már új gondolatsort bevezetve. Így a szövegszerkezet némiképp zavarossá válik. Gyakran szokták az eredeti harmadik szakaszt ismétléssel teljes 12-es strófává tenni. Ezt a nehézséget úgy szokták még sokszor megoldani, hogy három szakaszból nem alkotnak két versszakot, hanem a dallamot csak egyszer éneklük végig, s a 3.–4. dallamsort megismétlik a „maradék” szöveggel.

Ugyanezeket az eljárási módokat figyelhetjük meg a „Szerelem, szerelem...” kezdetű szövegnél is, ha 12 szótagosnak éneklük a teljes formát, hiszen eredetileg az is három strófás 6-os. Találunk néhány olyan példát is, mikor a 12-es teljes strófává alakítás olyan szépen sikerül, hogy nem érezzük bővítésnek, mert annyira szervesen beleépül az eredeti szövegbe. Ez a moldvai adat Petrás Incze János gyűjtéséből való, dallam nélkül feljegyzett, de más, hasonló dalok alapján gondolhatjuk, hogy itt is minden sort ismételnék:

„Szerelem, szerelem, átkozott szerelem,  
 Mért nem termettél volt minden falevelen.  
 Minden fa tetején, s gyívó fa levelen,  
 Gazdag gyümölcsfákon, s e szőllyő veszejin.  
 Hogy szakasztott lenne minden szegény legény,  
 Minden szegény legény, sz minden szegény lijány.  
 Mert éjen szakasztottam, sz el is szalasztottam,  
 Kit immár szakasztok, azt magamnak tartom.”

A bővítésnek egyszerűbb, kedvelt módja a hozzátoldás: *6. kotta*.

Ennek a népdalnak strófaösszetartozása egyben az első példánk a következő alcsoport-  
ra,

5): általános kép után következik a szubjektív rész, az önmagára vonatkoztatás. Ez a fajta szerkesztés igen gyakori népdalainkban. Itt említhetjük példaként még a „Megrak-  
ják a tüzet...” vagy ezt:

- |   |  |
|---|--|
| 1. „Ki a szerelemnek<br>Útján akar járni<br>Okosnak, ügyesnek<br>Józnak kell lenni. | 2. Mert én elindultam<br>S nem tudtam elmenni<br>Fele utaimból<br>Vissza kellett térni.” |
|---|--|

Azok a párhuzamba állítások is ide tartoznak, amelyekben olyan szoros a két kép köz-  
ti összefüggés, hogy versszakhatárok sem választják el őket, hanem rögtön hasonló,  
vagy inkább azonosul a kettő, pl.

- |   |  |
|---|--|
| 1. „Elhervadtam<br>Mind ősszel a tarló<br>Kinek a tetejét<br>Levágta a sarló. | 2. Engem is levágott<br>Egy semmirevaló<br>Verje meg, verje meg<br>Azér Mindenható.” |
|---|--|

A *negyedik csoportba* soroltam az anyag legnagyobb részét, ezek a lírai dal kate-  
goriához legközelebb állók vagy oda érthetők. Lehet ugyan általános érvényű monda-  
nivalójuk, ám ez mindig csak az egyéni sors vagy érzés középpontba állításán keresztül  
fejeződik ki.

- |   |   |
|---|---|
| 1. „Édesanyám voltál<br>Mért nem tanítottál<br>Gyöngye vessző voltam<br>Mért nem hajlítottál. | 2. Hajlítottál volna<br>Ráhajítottam volna<br>Ilyen árvaságra<br>Nem jutottam volna.” |
|---|---|

A második versszak az elsőben állítottat erősítheti:

- |  |  |
|--|--|
| 1. „A molnár garatja<br>Mind aranyat járna<br>Úgy se kéne nekem<br>Az ő mocskos lánya. | 2. Mocskos a bokája<br>Lisztes a ruhája<br>Azér nincsen nekem<br>Jó kedvem reája.” |
|--|--|

vagy az egyéni mondandó továbbfűződik a másodikban:

- |   |  |
|---|--|
| 1. „Két út van előttem<br>Melyiken induljak<br>Kettő a szeretőm<br>Melyiktől búcsúzzak?   | 2. Szőlétől búcsúzzok<br>A barna haragszik<br>Így hát az én szívem<br>Soha meg nem nyugszik.”, |
| 1. „Ha kiszabadulnék<br>Oly fogadást tennék<br>Mindennap háromszor<br>A templomba mennék. | 2. Ott sem imádkoznék<br>A megholt hívekér<br>Hanem csak azokér<br>A szegény rabokér.”,        |

1. „Amerre én járok  
Még a fák is sírnak  
Gyöngye ágaikról  
Levelek lehullnak.

2. Hulljatok levelek  
Rejtsetek el engem  
Mer az én édesem  
Mást szeret, nem engem.”

Gyakori az ilyen típusú szövegeknél a felszólítás (mint az előbb is) vagy a megszólítás: „Bánjad asszony, bánjad...”, „Irigyek, irigyek / Gonosz irigyeim / Tík olyanok vattok...”, „Éva szívem, Éva...”, „Nem vagy legény, nem vagy...” stb. A megszólítás ill. felszólítás mozgalmassá teszi a szöveget, de a másik személynek, akihez szól vagy aki szintén megszólal, ilyen fokú jelenléte nem teszi epikussá a dalt, csupán megszínesíti.

A felsorolt csoportok példáiról összefoglalásképpen elmondhatjuk, hogy mindegyiknek a kezdőstrófája megállhat önmagában is (pl. a „Szerelem, szerelem...”), vagy más versszak után, tehát belső versszakként (pl. 1. „Menyecske, menyecske / Ne menj a cserjésbe / Mert megmar a kégyó / Szerelem képibe. 2. Szerelem, szerelem...”), de a második, harmadik stb. versszakok tipikus helye a dal „belseje”. Sok közülük kizárólag a megszokott bevezetőjével fordul elő (pl. a „Minden fa tetején...” a „Szerelem, szerelem...” után). A szoros összefüggés abból is látszik, hogy milyen soknak van 12 szótagos párja. Néhány tipikus belső versszaknak nevezhető strófa mégis elszakadhat a szokott környezettől, s a sorrendi alárendeltséget megtartva ugyancsak belső versszakként más szöveghez kapcsolódik. Ez is azt bizonyítja, hogy csak részben a megszokás, az öröklött hagyomány ereje diktálja az énekesnek sorban az összeillő versszakokat. Olyan alkotói törvények működnek egyszersmind újból és újból, amelyek a tanult „hagyományt” is létrehozták az idők folyamán. Meg kell tehát azt vizsgálni, hogy mi teszi lehetővé az ilyen alkotást, mik a törvényei, hányféle fajtája van két versszak egymáshoz rendeltségének, milyen logikai és formai elemek szabályozzák az összekapcsolódási mechanizmust.

### III.

Elemzésünk alapja csak kisebb anyagrészt tanulmányozása, de ezen belül is lehetőség nyílik néhány tipikus jellemvonás kimutatására.

Most, hogy a dalok tartalmától, mondandójától elvonatkoztatva csak logikai, formai oldalról nézzük az összetartozó versszakokat, az előző fejezet tartalmi-műfaji alapú csoportosításától is eltekinthetünk.

A második versszaknak az elsőhöz való viszonya lehet

1): egyszerű *továbbfűzés*. Ilyenkor az, mint egy mellérendelő mondatkapcsolatban az egyik tagmondathoz a másik, csak hozzá van ragasztva. Pl.: Sütött ángyi... – Utána ment bácsi...; Egyszer egy kis madár... – Azt az irigyeim...; Hat ökor a földet... – Szépen fölönveli; Szépen muzsikálnak... – A gazdag embernek....; Nem megyek utána ... – Délig feketébe...

Az első strófa megáll magában is, a második kevésbé. Az első példában az „utána”, a másodikban az „aszt” értelme lenne homályos, a harmadik példában nem tudnánk, kire irányul a cselekvés, a negyedikben magát a cselekvést sem ismernénk az előző strófa nélkül. Mindazonáltal, elvileg bármilyen, ezeket az információkat megadó

versszak után sorra kerülhetnének. Az ötödik példa (az „Elment az én uram...” harmadik szakasza) viszont bármennyire is csak kiegészítése az előzőnek (a „hogyan”-ra ad választ), a legkevésbé önálló, hiszen nem lehetne önálló mondat sem. S nehéz elképzelni, hogy más szövegösszefüggésben is szerepelhet.

2): Másfajta az egymás utáni versszakok viszonya, ha a második az előzőben állítottakat nem csupán kiegészíti, hanem valamiképpen *indokolja*, magyarázza. Sokszor ez alakilag is kifejeződik, kötőszóval, pl.: Minden szegény legény... – Mert az katonaság...; Ki a szerelemnek... – Mert én elindultam...; Bánjad asszony, bánjad... – Mer ameddig járok..., de nem mindig; pl.:

- |   |  |
|---|--|
| 1. „Jól meggondold lányom<br>Elejét, utóját<br>Hogy kivel kötöd be<br>Két szemed világát. | 2. Nem sütőlapát az<br>Hogy megfordíthatnád<br>Se nem kölcsönkenyér<br>Hogy visszaadhatnád.” |
|---|--|

Főként, amikor alakilag is mutatja a „mert” az összefüggést, nehéz két külön strófának tekinteni, inkább egyetlen mondatnak érezzük, hiába éneklük újra az egész dallamot (ha 6-os) a második versszakra.

3): A továbbfűző funkciójú versszakfajtaához kapcsolódnak, de valamilyen módon szorosabban hozzátartoznak az előző versszakhoz azok, amelyek szinte „*ráfelelnek*” az előtte lévőre. Pl:

- |  |  |
|--|--|
| 1. „Felszállott a páva<br>Dancsikék házakra<br>Csak azt kiabálja<br>Nincs Ilusnak párja. | 2. Van Ilusnak párja<br>Héhalom faluba<br>Ott megy Fekete Jóska<br>Sallangos gatyába.” |
|--|--|

s a már idézett példák közül: Elment az én uram... – Nem megyek utána...; Elment az én rózsám... – Gyere vissza, gyere...; Édesanyám voltál... – Hajlítottál volna...

4): A következő csoportban az *ismétlés* az összefűzés módja

- a) – hosszabb rész ismétlésével, pl.: Könnyebb kösziklából... – Mikor két édes szív...; Megkötöm lovamat... – Lehajtom fejemet; Szól a figemadár... – Csókold meg az orcám; Jó utat, jó utat... – Törjön el a lábod...; Szerelem, szerelem... – Minden fa tetején...
- b) – egy-egy szó ismétlésével, pl.: Minden fa tetején... – Lám én szakítottam...; Éva szívem, Éva... – Bárcsak ez a hajnal...; Udvarom, udvarom... – Söpörtem eleget...

Az utóbbi b) esetben az első versszak egy-egy szavára asszociálódik a második. Hogy egy közös szó milyen asszociatív erővel rendelkezhet, mutatják olyan példák, ahol ugyanaz a versszak csupán azért kapcsolódik más-máshoz, mert az első versszakokban szerepel az a szó, amely felidézheti azt. A következő két sort: „Ha nem szeretnék, fel sem keresnék / Ezt a sáros utcát nem gázolnám érted” például felidézheti ez: „Jaj, de magos ég a csillagos ég / Ugyan édes rózsám szeretel-e még”, de kerülhet egészen más hangulatú versszak után is: „Amerre én járok...”, ha annak a 4. sora így hangzik: „Mer az én galambom mást szeret, nem engem”. A mindkettőben szereplő „szeret” ige teremti a kapcsolatot.

Hasonló magyarázata van annak a jelenségnek, hogy egy megszokott környezetéből kiszakított versszak másik után kerülve is jól megállja a helyét, ha valami indokolja

a jelenlétét. Pl. a „Lám, én szakasztottam...” strófa nem a szokásos Szerelem, szerelem – Minden fa tetején – Lám, én szakasztottam „láncban” fordulhat csak elő, hanem:

- |   |  |
|---|--|
| 1. „Nagygombosi tanya<br>Végig sárga tearózsa<br>Szállj le huszár fekete lovadról<br>Szakajts egyet róla. | 2. Én már szakajtottam<br>Ei is hervasztottam<br>Nagybáttonyi summáslányok közül<br>Egyet választottam.” |
|---|--|

A versszakösszefűzés terén ez a technika tehát hallatlan változatosságot, gazdagságot nyújt az asszociáció révén.

5): Más a helyzet azoknál a szövegeknél, ahol a *párbeszédes forma* miatt szükség van egyformán mind a két versszakra. A második egyáltalán nem lehet meg az első nélkül, s az első is csonka lenne a folytatás nélkül. Pl.: Széles a Balaton... – Nem esek, nem esek...; Nem vagy legény... – Vissza tudnám adni...; Hallottad-e hírét... – Hallottam, hallottam...; Árokparti gyékény... – Nem vagyok én kevély...

Az utolsó példa egyben már a következő csoport felé mutat, ha a teljes előfordulási formát nézzük:

- |   |  |
|---|--|
| 1. „Árokparti gyékény<br>Kökény szemű legény<br>Kökény szemű legény<br>Mér vagy olyan kevély? | 3. Árokparti csollán<br>Bodorhajú kislány<br>Bodorhajú kislány<br>Mér vagy oly halovány?   |
| 2. Nem vagyok én kevély<br>Csak ilyen az legény<br>Kinek az gyűrejét<br>Más hordozza kezén.   | 4. Nem vagyok halovány<br>Csak ilyen az leány<br>Kinek az gyűrejét<br>Más hordozza ujján.” |

6): A *párhuzamos szerkesztés* a legerősebb kapocs két versszak között, ezek a kapcsolatok állandósulnak. Az előző példán kívül ide tartoznak a legény- vagy leánycsúfolók is. Ezeknek a szövegeknek a lényegük éppen, hogy kétszer mondják el hasonlóan, ugyanazt, s a csattanó épp a különbség a kettő közt.

- |  |  |
|--|--|
| 1. „Kukorica szára<br>Ne menj az utcára<br>Mert a leány drága<br>Száz forint az ára. | 2. De a legény olcsó<br>Három marék ocsó<br>Szapulóval mérik<br>Lapáttal tetézik.” |
|--|--|

#### IV.

Az ismertetteken kívül bizonyára sok más módja van a „strófa-lánc” alkotásnak, s lehetnek más okai is 2–3 versszak összetartozásának. Érdekes lenne más jellegű szövegeket (pl. keserveseket) megvizsgálni ebből a szempontból: vajon miképpen érvényesek máshol ezek a megállapítások, s hasonló típusú szövegek többstrófássá alakításának vajon hasonló törvényei vannak-e, vagy valóban igaz, hogy csak a hangulati egyezés hozza őket létre? Az mindenesetre biztos, hogy az itt legtermékenyebbnek mutatkozó módszer, az egy szó alapján létrejövő asszociáció nagy erővel működik mindenfajta, szokás

vagy például játék (hagyomány) által kevésbé rögzített szövegeknél. Persze ilyen rögzült kapcsolatot is a maihoz hasonlóan működő törvények teremthettek csak, hiszen a hagyomány nem őrződhetett volna meg másképp.

Annak bemutatására, hogy milyen jól működik az asszociációs technika, álljon itt egy utolsó példa más szótagszámú anyagból.

- |   |  |
|---|--|
| 1. „Ha én aztat tudtam volna<br>Hogy az alma <i>édes</i> volna<br>Párját szakaszottam volna<br><i>Szeretőm</i> nek adtam volna. | 2. <i>Szeretőm</i> is <i>annak</i> látszik<br>De csak akkor, mikor játszik<br>Szembe szeretőm angyaláz<br>Hátam mögött földig gyaláz.” |
|---|--|

A „szeretőm” szó közös, az „annak” pedig az „édes”-re utal. Egy másik alkalommal más idézi meg a második versszakot, a közös szó most is a „szerető”.

- |   |  |
|---|--|
| 1. „Udvaromon van egy vályú<br>Abból iszik háromszáz juh<br>Én vagyok a víz merője<br>Barna legény <i>szeretője</i> . | 2. A <i>szeretőm</i> <sup>(!)</sup> jönak látszik<br>De csak akkor, mikor játszik stb. |
|---|--|

Az „annak” itt nem szerepelhet, mert nincs mire utalnia, ezért helyettesíti egy önmagában is kifejező szó: a „jönak”. A teljesség kedvéért azért hozzá kell tennünk, hogy az első példa néhány változatában is nem az utalószó szerepel, hanem: „igaznak” vagy „jó-nak”, de az „annak” éppoly helyes.

Ilyen vagy hasonló apró, jelentéktelennek tűnő változások megfigyelése is rámutat, hogyan működik mindenkor a népköltészet spontán alkotó, szabályozó ereje.

#### *A dallampéldák adatai:*

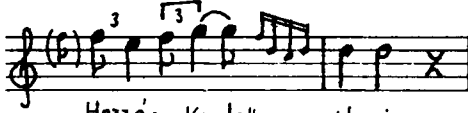
- 1/A. AP 6223/d, *Gyimes* (Libaváros) (Csík), Tankó Béláné Álózi, Tankó Veronika (42 é.), gy. Kallós Z.—Andrásfalvy B. 1963., lej. Vargyas L.
- 1/B. *Csíkverebes* (Csík), gy. Lajtha L.
2. AP 4026/a, *Egyházaskozár* (Baranya) — *Gajcsána* (Moldva), Gyurka Demeterné, gy. Domokos P. P., lej. Domokos M.
3. AP 6017/a, *Hertelendyfalva* (Torontál) — *Andrásfalva* (Bukovina), Kovács Júlia (80 é.), gy. Kiss L. 1966.
4. AP 9113/d, *Mikospuszta* (Vas), Badacsonyi Lajos (56.é.), gy. Vajda J. 1973
5. Lsz. 12050, *Lengyelfalva* (Udvarhely), Orbán Ákosné, gy. Vikár B., lej. Bartók B.
6. AP 9113/g, *Mekényes* (Baranya) — *Lészped* (Moldva), Simon Ferenc Józsefné (72 é.), gy. Mándoki L., lej. Paksa K.

Parlando rubato  $\text{♩} = \text{kb. } 76$ 

①/A



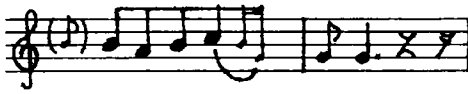
1. Egyszer egy madárka



Hozzám Kezde járni



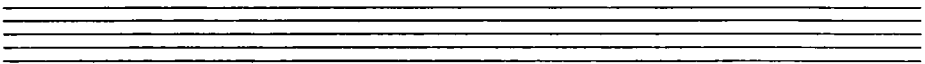
Ablakaim alá



Fészket kezdett rakni

2. Azt egy irigy ember  
Észre kezdte venni  
A madárka fészket  
Le jakarja venni.

3. Szállj el madár, szállj el  
Idegen országra  
Ott rakjál te fészket  
(A) Babám ablakára!

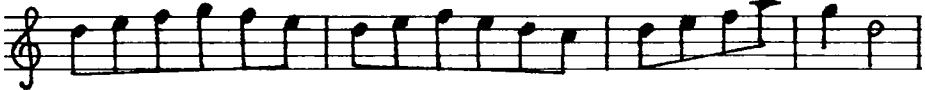


Rubato

①/B



1. Egy gyöngye Kismadár hozzám kezdte járni



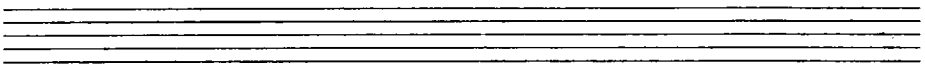
Virágos kertembe virágos kertembe fészket kezdte rakni



Azt a sok irigyim észbe kezdék fogni



Madárka a fészket abbá kezdte hagyni



## Parlando

②



6. Megélhettünk vóna

még a kősziklán es



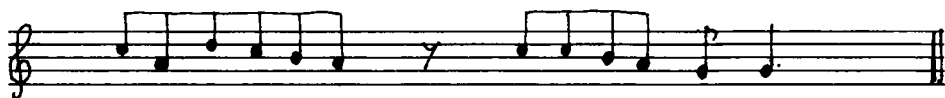
Elnyugtunk vóna

ketten egy párnán es



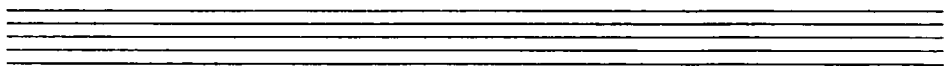
Hulljatok levelek,

rejtsetek el engem



Mert az én édesem

márt szeret, nem engem.



③



2. Rab vagyok, rab vagyok,

tatór rabja vagyok



A jó Isten tudja,

mikor szabadulok



Rab vagy édes rózsám,

én es beteg vagyok



Ha te kiszabadulsz,

én es meggyógyulok.



## Parlando

④



1. Szépen muzsikálnak



Szépen verbuválnak



Szegény legényeket



Fogják katonának

2. A gazdag embernek  
 Hat fia, nem bántják  
 A szegény embernek  
 Egy van is elhajtják.

...

⑤



1. Elment az én rózsám idegen országba



Azt írja levélben,

hogymenjek utána!



Nem megyek utána

idegen országba



Inkább meggyászolom

holtig való gyásba.

2. Délelőt veresbe, délután fehérbe  
 Estve pedig, estve gyásos feketében!  
 Elment az édesem, s itt hagyott engemet  
 Elvitte magával minden jó kedvemet

3. Minden jó kedvemet, s szabad  
 életemet :||  
 Rab vagy rózsám ...

## Poco Parlando

⑥



7. Szerelem, szerelem,

átkozott szerelem,



Mér nem természetl vót

minden fa hegyibe



Minden fa hegyibe,

divó levelire,



Hogy szakasztott volna

mindenki belülle.

8. Met én szakasztottam, s eles szalasztottam,  
 Lejdn barátimnak mind elosztogattam  
 Mégis szakasztanék, ha jóra találnék,  
 Ha jóra, vaj rosszra, vaj hótig bánatra.

Csapó Károly:

## FOLKLORISZTIKA ÉS NYELVTUDOMÁNY

Rövidesen kétszáz esztendeje lesz annak, hogy Révai Miklós kezdeményezése nyomán ráterelődött a figyelem népköltészetünkre. A pozsonyi Magyar Hírmondó nevezetes felhívása mögött az a nemzeti nyelv iránti érdeklődés húzódott meg, amely főleg politikai és irodalmi okokból a XVIII. század második felében egyre fokozódott, és amelynek eredményeképpen a múlt század elején hazánkban is megindult a tudatos gyűjtőmunka. Nem véletlen tehát, hogy a folklorisztika első száz évének történetét tulajdonképpen az irodalomtudomány írta meg. A népköltészet kínáló tanulságait kivált költőink és íróink siettek levonni a maguk számára és ezért a gyűjtőmunka módszereit, a tudományos kutatás szempontjait elsősorban irodalmi megfontolások irányították.

A népköltészet és a zene szimbiózisának felismerése, valamint a lassanként kialakuló szakembergárda áldozatos munkája révén a folklorisztika önálló tudománnyá érett és elszakadt az irodalomtól. A második százesztendő történetére visszatekintve látnunk kell a zenetudomány kiemelkedő szerepét is, hiszen a kutatásban beállott minőségi változás mellett a hangsúly zenei anyanyelvünk megismerésére és megmentésére tevődött át. Az irodalomtól való elszakadásnak azonban negatív következményei is lettek. A nemzeti nyelv és irodalom ügyétől való eltávolodás nem növelte túlságosan a tudományág népszerűségét és — különösen a két világháború között — a szakma meglehetősen elszigetelődött. A legutóbbi évtizedekben a helyzet lassanként megváltozott és a folklór-kutatások eredményei nemcsak közművelődésünkben játszanak ma már fontos szerepet, hanem ott munkálnak számtalan tudományág kutatásaiban, az őstörténettől a zenepedagógiáig.

Meglepő azonban, hogy a nagymultú és gazdag tapasztalatokkal rendelkező nyelvtudomány intenzív együttműködése a folklorisztikával tulajdonképpen még mindig várat magára. Maga az a tény, hogy a népköltészet, sőt még a mindenkor vokális népzenei alkotások sem csupán a néphez, társadalmi vagy történelmi háttérhez kötöttek, hanem szorosan nyelvhez is, hangsúlyozza az ilyen irányú vizsgálatok jelentőségét. Ennek ellenére azt kell látnunk, hogy a nyelvtudomány részvétele a folklór-kutatásokban mindeddig csak alkalmoszerű együttműködésre szorítkozott.

Különösen feltűnő a nyelvjárás kutatók idegenkedése a népköltési szövegek tanulmányozásától.<sup>1</sup> A nyelvjárás-kutatás gyakorlata tanúsítja, hogy a dialektológia alig találja használhatónak népköltési szövegeinket a maga számára. A bizalmatlanságnak több forrása is lehet. Az egyik nyilvánvaló — és legtöbbször hangoztatott — indok a költött szöveg ténye. A műfaji sajátosságok vagy a strófikus szerkezet és nem utolsó sor-

<sup>1</sup> v.ö.: Kálmán Béla: *Nyelvjárásaink*. Tankönyvkiadó, Bp. 1966. 103–104. o.

ban az, hogy a népköltészet jó része „énekekben él” kétségkívül megkülönbözteti a népköltési szövegeket az élő beszédétől, de siessünk hozzátenni: nem választja el.

A másik felmerülő kifogás a szövegek lejegyzésével függ össze. A gyűjtők többsége ugyanis – különösen a kezdeti időkben – kellő hozzáértés és tapasztalat híján pontatlan, elnagyolt vagy hiányos lejegyzéseket készített. Az is köztudott, hogy a múlt század irodalmi ízlése – felfogása miként befolyásolta a gyűjtemények szövegűségét, hitelességét. Mindezekon felül a lejegyzések többnyire az adott korszak irodalmi helyesírásával készültek, így azután – például hangtani szempontból – alig adhatnak tájékoztatást. Úgy tűnik tehát, hogy a népdalok és egyéb népköltési szövegek nyelvi szempontú vizsgálata kevés haszonnal kecsegtet, hiszen az említett kifogások indokoltak. Ennek ellenére az átfogóbb vizsgálatok előmozdítása érdekében egy-két új szempontra szeretném felhívni a figyelmet.

Először is hadd hivatkozzam *nyelvemlékeinkre*, amelyeknek olyan felbecsülhetetlen szerepe van a nyelvtörténeti kutatásokban, hogy az általuk szolgáltatott adatok alkotják ismereteink vázát. Ha szemügyre vesszük a különféle nyelvemlék-típusokat azt tapasztaljuk, hogy ezek jó része ugyancsak kötött szöveg. Szerkezeti sajátságai az a jogi, vallási vagy irodalmi gyakorlat kötötte meg, amelynek érdekében készültek. Ráadásul legrégebb szövegeink nem mentesek az idegen nyelvi hatásoktól sem (vö.: a határozott névelő hiánya az ÓMS-ban!)<sup>2</sup>. A helyesírási vagy hangjelölési problémák szintén gondot okozhatnak, hiszen jó néhány nyelvemlékünk olvasata ma is vitás. Ilyen és ehhez hasonló zavaró tényezők ellenére a nyelvemlékek történeti – sőt nyelvjárástörténeti – adataink nélkülözhetetlen forrásai, ismereteink legmegbízhatóbb fogódzói.

Ami ezek után a népköltési szövegeket illeti, „hátrányaik” mellett néhány, nem lebecsülendő „előnyvel” is rendelkeznek, amelyek különösen a diakróniás vizsgálatok szempontjából fontosak. Az írástudatlan nép emlékezete ugyanis nemcsak dallamokat és szövegeket őrzött meg – olykor több évszázad távolából –, hanem nyelvi adatokat is. A népi emlékezet pedig néha meghökkentően pontos. A közelmúltban a moldvai Klézse község nyelvjárási jelenségeit vizsgáltam<sup>3</sup> két népköltési gyűjtemény összehasonlítása alapján.<sup>4</sup> Érdeklődésemet egyrészt a két gyűjtemény keletkezése közötti – mintegy százhusz évnvi – távolság keltette föl, másrészt az anyag azonos jellege. A Petrás Incze János által lejegyzett csángó népdalok és balladának mintegy 2/3-a ugyanaz, mint amelyeket Kallós Zoltán gyűjtött „egyik legkedvesebb adatközlőjétől”. Nos, a két gyűjteményben nemcsak verssorok, hanem versszakok is találhatók igen nagy számban, amelyek betűszerint azonosak a sok emberöltőnyi távolság ellenére is. A Petrás gyűjtemény abban az időben keletkezett, amikor a moldvai csángókat még csak fehér folt jelezte a magyar dialektológia térképén, és éppen Petrás Incze az első, aki a szövegeken kívül számtalan, megbízható nyelvi adatot is közölt erről a területről.

<sup>2</sup> Első, összefüggő nyelvemlékeink (Halotti Beszéd, Ómagyar Mária Siralom) szövegéből hiányznak a határozott névelők.

<sup>3</sup> Csapó Károly: Klézse község egyes nyelvjárási jelenségei, népköltési gyűjtemények összehasonlítása alapján. Kézirat, Bp. 1977.

<sup>4</sup> Az egyik gyűjtemény Petrás Incze Jánosé, amelyik Domokos Pál Péter gondozásában jelent meg: Domokos–Rajeczky Csángó népzene I. Zeneműkiadó, Bp. 1956. A másik, Kallós Zoltán: Új guzsalyam mellett. Kriterion könyvkiadó, Bukarest 1973.

A klézsei nyelvjárás számos jelenségét hitelesen tükröző kézirata évtizedekkel megelőzi a csángó nyelvjárást elsőként ismertető nyelvész, Szarvas Gábor tanulmányát.

A népi szövegek gyűjtésekor a kutató lépten-nyomon szembekerül nyelvi tényekkel is, amelyeknek aztán a lejegyzésben óhatatlanul nyoma marad. Tapasztalataim szerint a legtöbb gyűjtemény, legyen az régebbi vagy újkeletű, tartalmaz nemcsak nyelvjárási, de kifejezetten nyelvtörténeti adatokat is. A lokalizációt természetesen megnehezíti az a tény, hogy a nyelvi adatok egy része – a szövegek vándorlása miatt – átkerülhet egyik nyelvjárás-területről a másikra. Egy helyről származó, nagyobb mennyiségű anyag esetében azonban, a nyelvi jelenségek is pontosan körülhatárolhatóak.

Nem kevésbé fontos tény az is, hogy népzenekutatóink már a századforduló idején hangfelvételeket készítettek gyűjtőútjaikon. Vikár Béla első fonográf felvételei még a múlt század utolsó éveiben készültek, és csak az első világháborúig rögzített anyag mennyisége is több száz hengerre tehető. A felvételek többsége vokális anyag, ezért nyelvi szempontból is elemezhető. Az a tény, hogy a nyelvjárás-kutatás céljait szolgáló hangfelvételek mintegy fél évszázaddal későbbben kezdődtek csak el, joggal minősítheti „nyelvemlékké” ezeket, a ma már muzeális értékű viasz-hengereket is.

A folklorista, különösen a népzenekutató szemszögéből vizsgálva a kérdést azt kell mondanunk, hogy a nyelvtudomány részvételének hasznát a folklorisztikai kutatásokban egyelőre csak sejtteni lehet. Az eddigi, inkább alkalmoszerű együttműködések többnyire egy adott kérdés tisztázására szorítkoztak, és az átfogóbb jellegű vizsgálatok igénye fel sem merült. A szövegkutatások és dallamvizsgálatok mellett az utóbbi években egyre sürgetőbb feladattá vált magának a szájhagyományozásnak a vizsgálata. A folklór lényegét érintő születés–alakulás–hagyományozás kérdése pedig a tudományos kutatás komplexitását igényli. A népzene területén is szép számmal akadnak olyan tenivalók, ahol a nyelvi tényezők hatását is figyelembe kell vennie a kutatónak. A variáns-képződés, vagy az előadásmód vizsgálatokor számolni lehet például a nyelvjárási tényezőkkel, fonetikai jelenségekkel is, hiszen a „vokális” egyúttal „verbális” is jelent.

Az említett vizsgálat során a két gyűjteményt hangtani szempontból is elemeztem, így került sor a Kallós-gyűjtemény fellelhető hangzó anyagának vizsgálatára is. A nyelvjárásra jellemző hangszín-változatokat elemezve feltűnő volt egyes fonémák dallam-formáló hatása. Különösen a diftongusok szerepét tartottam érdekesnek és ezért más anyagokat is megvizsgáltam. Elsősorban a sok versszakos csángó balladákat vettem szemügyre. Kitűnt, hogy a díszítések, hajlítások egy része szorosan kötődik a szöveghez, illetve a kettőshangzókhoz. Azaz, az ilyen típusú díszítő hangok megléte, vagy a dallamban elfoglalt helye versszakonként más és más. A kérdés és általában a hangtani tényezők dallam-formáló ereje természetesen további vizsgálatokat igényel, de úgy gondolom, hogy a dallam és szöveg viszonyának egyéb összefüggései is az eddiginél több figyelmet érdemelnek. Az említett diftongus-hatás egy nyelvészeti vizsgálódás melléktermékeként bukkant elő, de talán jól példázza az együttműködésben rejlő lehetőségeket. Nálunk a folklorista és a nyelvész eddig külön utakon járt. A népköltészet páratlan gazdagsága és a folklór-kutatásokban rejlő tudományos nyereség azt sugallják, hogy gyakrabban találkozzanak.



Borsai Ilona:

## NÉPDALSTRÓFÁK KOMPLEX VIZSGÁLATA

(A készülő summás-kötet<sup>1</sup> elé.)

Kodály Zoltán századunk elején hangsúlyozta, hogy „a népdal egyrészt nem olvasni való vers, másrészt nem zenedarab, hanem a kettő szintéziséből alakult magasabbrendű harmadik.”<sup>2</sup> Bartók Béla tíz évvel később felhívja figyelmünket e szintézis harmadik tényezőjére: „Ahhoz, hogy ez a zene teljes hatalmával megragadjon... fontos, hogy lássuk és megismerjük azt a környezetet is, melyben ezek a melódiák élnek.”<sup>3</sup> E két megállapítást, valamint a további kutatások eredményeit összegezve kimondhatjuk, hogy *a népdal komplex, összetett jelenség: egy közösség által átélt helyzet, esemény vagy érzelem szavakba és dallamokba fogalmazódása, a közösség sajátos kifejezőmódjainak megfelelően.*<sup>4</sup> Egy-egy adott helyzet, stb. tudatosulásának, a helyzetet kifejező verses szövegnek és a vele együtt felhangzó dallamnak egyaránt megvan a maga külön fejlődési vonala; s ahol ez a három vonal metszi egymást, ott keletkezik egy-egy népdalstrófa. Ahhoz tehát, hogy az egyes versszakokat a maguk teljességében megismerhessük, kívánatos egyrészt, hogy mindhárom összetevő *együtt* jelenjék meg előttünk; másrészt, hogy mindhárom összetevő fejlődési vonalát *külön is* megvizsgáljuk.

Ilyen jellegű komplex megjelenítés természetesen csak akkor lehetséges, ha a dalosok még jól ismerik a dalba foglalt helyzetet. Éppen ezért kiválóan alkalmasnak látszottak erre a célra azok a dalok, amelyek a múlt század vége felé kialakult, s 1945 után már meg is szűnt közösségi életforma, a *summáság* különböző mozzanataihoz kapcsolódtak. Az 1895–1929 között született korosztályok emlékezetében napjainkig elevenen élnek ennek a sajátos, otthonuktól hónapokat, félétet csoportosan távol töltött mezőgazdasági idénymunkának és az ezzel kapcsolatos életmódnak emlékei; az életformájukban azóta bekövetkezett gyökeres változás (a múlthoz képest hihetetlen méretű anyagi színvonal-emelkedés) növelte öntudatukat, s néhány ritka kivételtől eltekintve feloldotta gátlásaikat, így konkrét rákérdezéssel igen nagyszámú személytől a summás életre vonatkozó visszaemlékezések valóságos zuhataga idézhető fel. Ezért tűzhetjük ki célul, hogy e dalokat a maguk teljes komplexitásában mutatjuk be, azaz: dal-

<sup>1</sup>„Akár a vándormadarak...” – Volt summások visszaemlékezéseiből és dalaiból összeállította: Borsai Ilona és Kapronyi Teréz.

<sup>2</sup>Kodály 1918, 3; in Kodály 1964, 16.

<sup>3</sup>Bartók 1928, in Bartók 1966, 751. és 916.

<sup>4</sup>Ez a meghatározás természetesen nem akarja helyettesíteni Bartók tömör és máig felülmúlhatatlan megfogalmazását: „népzene olyan dallamokból tevődik össze, amelyeket sokan és sokáig énekeltek” (Bartók, 1934, 3.) -- csak más szempontból próbálja megközelíteni lényegét.

lamukkal együtt közölt szövegeket olyan helyzetekre vonatkozó visszaemlékezés-részek közé ágyazva, amelyek élményanyaga nyomán a dalok szövegei létrejöttek, vagy a helyzetnek megfelelően átalakultak. Az Alföld, Dunántúl és főként Észak-Magyarország mintegy 40 községéből hajdani summások száza mondta el kérdéseinkre summás életük több-kevesebb részletét vagy teljes folyamatát.<sup>5</sup> E visszaemlékezéseket hangszalagon rögzítettük, s azokról írtuk le szóról-szóra;<sup>6</sup> a leírások első példányaikat községenként külön-külön dossziékban, a községek betűrend szerinti sorrendjében őrizzük, egy másik példányt a hangszalagokról készített hanglemezek mellett. A harmadik példányt előbb témakörök, majd ezeken belül egyre kisebb motívumok szerint szétvágtuk, a különböző községekből származó rokon motívumokat azonos csoportokba osztottuk; s amikor e visszaemlékezés-motívumok egyike-másika egyes dalszöveg-típusokban viszsacsengett, azon típusok legjobb szöveg és dallam-változatait e motívumok közé vagy azok lezárásaként hozzátettük — így állt össze a kötet főszovege.

A főszevegben közölt elbeszélések minden mondata tehát volt summások eredeti, hiteles visszaemlékezéseinek egy-egy részlete, amely a megadott jelzet alapján községének dossziéjából eredeti összefüggésében is kikereshető, s hangszalagon, hanglemezen le is hallgatható. A kifejezéseken, mondatszerkezeteken és egyáltalán semmin sem változtattunk, legfeljebb tömörítettünk, azaz kihagytuk a tárgyalt témához nem illő részeket, amelyek nagy többsége másik témánál szerepel.

A summáscsapatok tagjai hagyományos keretek között élő, szegényparaszti rétegből kerültek ki; summásmunkára is zárt egységekben mentek, saját — esetleg szomszédos — községekből származó különböző nemű és korosztályú társakkal, legalább 30–40 tagú csoportokban.<sup>7</sup> Ezek a homogén kultúrájú csoportok a távoli nagybirtokok elzárt pusztáira is magukkal vitték hagyományos szokásaikat,<sup>8</sup> és teljes folklór anyagukat; ugyanakkor magukban hordozták a népi életformához tartozó természetes igényt, hogy dalszövegeikkel is mindazt kifejezzék, ami életükben jelentősebb szerepet játszott. Ez az igény hozta létre azt a mintegy háromezer dalszöveget, amelyekből főszevegünk 680 és a függelék mintegy 200 dalát kiválogattuk<sup>9</sup>; s ennek az igénynek köszönhetjük, hogy a teljes summás-életet bemutató 47 fejezet címét — kettő kivételével — dalszövegek soraival fejezhettük ki.<sup>10</sup>

<sup>5</sup> A „mintegy 40” szám csak azokra a községekre vonatkozik, amelyekben a kutatók hangfelvétel keretében kérdezték rá a summás életre, s így lehetőséget adtak a visszaemlékezések szó szerinti leírásának. Ezeken kívül többszáz községből vannak adataink.

<sup>6</sup> Összesen 1.100 gépelt oldal.

<sup>7</sup> Erre a témakörre vonatkozó visszaemlékezéseket tartalmaz kötetünk VIII. fejezete.

<sup>8</sup> Ezeket főként a XXXVII. fejezetbe gyűjtöttük össze; elszórtan található még a XV., XIX., XX., XXXIII. fejezetekben is.

<sup>9</sup> A főszeveg és a függelék dalai együttesen az általunk eddig ismert summás vonatkozású dalok valamennyi szövegtípusát képviselik — egyeseket többféle dallammal is. A fennmaradt, mintegy kétezrenyi dalt az egyes szöveg- és dallamtípusokat bemutató szöveg — illetve dallamjegyzetek variáns-táblázataiba dolgoztuk be, adataik felsorolásával együtt.

<sup>10</sup> A VIII. és XXXVII. fejezetek címében — megfelelő dalszöveg híján — az illető fejezetek visszaemlékezéseiből idézünk. Ugyanígy kötetünk főcíme is visszaemlékezés-idézet a VIII. fejezetből.



Az egyes fejezetek – számos, szerkesztés közben beiktatott pótgűjtés ellenére – koránt sincsenek egyenlő arányban dokumentálva sem a visszaemlékezések, sem a dalok szempontjából. A további kutatások döntik majd el, kibővíthetők-e a jelenleg gyér adatokkal képviselt fejezetek.

A főszöveg fejezeteinek címéről, tartalmáról, valamint a bennük található visszaemlékezések és dalok mennyiségéről az alábbi táblázat ad áttekintést:

- I. „Summás letterem tíz esztendő s koromba!” (Summásélet gyerekkortól): 18 visszaemlékezés, 1 dal.
- II. „Mért nincs nekem olyan anyám, mint másnak?” (Korai summáskodás okai): 17 visszaemlékezés, 1 dal.
- III. „Vótam summás potyporosi tanyába...” (Munkahelyek): 43 visszaemlékezés, 5 dal.
- IV. „Az én nevem summásnak van beírva!” (Toborzás, szerződés): 29 visszaemlékezés, 7 dal.
- V. „Mikor kezdtem kuferomba pakolni...” (Csomagolás): 58 visszaemlékezés, 8 dal.
- VI. „Máma van a, máma van az utolsó vasárnap...” (Búcsúzás): 7 visszaemlékezés, 22 dal.
- VII. „Május elsején, mikor mentem summásnak...” (Útnak indulás): 37 visszaemlékezés, 19 dal.
- VIII. „Megürült a falu...” (Hányan mentek, kikkel): 40 visszaemlékezés, dal nélkül.
- IX. „Ha felülök én a tehervonatra...” (Utazás): 47 visszaemlékezés, 18 dal.
- X. „Míg egy sáros tanyára nem találok...” (Megérkezés): 15 visszaemlékezés, 10 dal.
- XI. „Summás vagyok, hodályban kell hervadni!” (Szálláshely): 136 visszaemlékezés, 16 dal.
- XII. „Keljetek fel, summáslányok, elmúlt három óra...” (Ébresztés): 39 visszaemlékezés, 8 dal.
- XIII. „Mikor a nagy barak előtt állottunk sorjába...” (Munkabeosztás): 18 visszaemlékezés, 6 dal.
- XIV. „Korán reggel kimegyünk a mezőre...” (Munkába indulás): 26 visszaemlékezés, 9 dal.
- XV. „A hatvani répaföldön hervadok!” (Répa-munka): 65 visszaemlékezés, 23 dal.
- XVI. „Dolgozzatok, az anyátok mindenit!” (Munkafelügyelők): 83 visszaemlékezés, 33 dal.
- XVII. „Sarlót adtak, babám, menjek a saláta felé...” (Vegetárius munkák): 69 visszaemlékezés, 7 dal.
- XVIII. „Esik eső, dörög az ég, villámlik...” (Munka esőben): 30 visszaemlékezés, 10 dal.
- XIX. „Megérkeztünk a nagy szőlőtelepre...” (Szőlő-munka): 22 visszaemlékezés, 19 dal.
- XX. „Majd csak learatunk Szent Anna napjára!” (Aratás): 77 visszaemlékezés, 68 dal.
- XXI. „Gépész uram, álljon meg a masina!” (Cséplés): 22 visszaemlékezés, 6 dal.
- XXII. „Komenció hatvanöt kiló búza...” (Havi ételmiszer-adag): 16 visszaemlékezés, 8 dal.
- XXIII. „Rozskenyéren, sárga avas szalonnán...” (Reggeli): 22 visszaemlékezés, 4 dal.
- XXIV. „Paprika-csutkát bogácsával ettem...” (Takarékoskodás): 13 visszaemlékezés, 1 dal.
- XXV. „Fájuk sincsen, szalmával kell tüzelni, A vízér is igen messzi kell menni!” (Tüzelés, vízhorlás): 19 visszaemlékezés, 3 dal.
- XXVI. „Kihozták már az ebédet a répatáblára...” (Ebéd): 68 visszaemlékezés, 38 dal.
- XXVII. „Savanyú bab, döglött birka jár a számunkra...” (Visszaélések az ételmezésben): 46 visszaemlékezés, 25 dal.
- XXVIII. „Lement a nap, még sincs este...” (A napi munka vége): 26 visszaemlékezés, 17 dal.
- XXIX. „Bemegy a barakkba, Megy a babos tálhoz...” (Vacsora): 23 visszaemlékezés, 2 dal.
- XXX. „Mosdjatok, summások, mert porosak vagytok...” (Esti mosakodás): 17 visszaemlékezés, 3 dal.
- XXXI. „Ha kiállok én a hodály elébe...” (Esti dalolások, honvágy, panasz): 19 visszaemlékezés, 20 dal.
- XXXII. „Nyitva van a hodályajtó, citerálnak benne...” (Tánc esténként): 16 visszaemlékezés, 1 dal.
- XXXIII. „Adjon Isten jó éjszakát a fáradtaknak...” (Lámpaoltás): 21 visszaemlékezés, 6 népi ima, 9 nép-ének.<sup>11</sup>
- XXXIV. „Bár csak mindig így lenne, Mindég vasárnap lenne...” (Ünnepnapok): 35 visszaemlékezés, 3 dal.

<sup>11</sup> A népi szóhasználat szerint „dal” profán, az „ének” vallásos.

- XXXV. „Rózsás kötöm kiterítem, nem tudom kimosni...” (Vasárnapi tisztálkodás, szépítkezés): 25 visszaemlékezés, 1 dal.
- XXXVI. „Már vasárnap megírom a levelet...” (Levelezés): 9 visszaemlékezés, 10 dal.
- XXXVII. „Ha vót egy kis szabadidőnk, mindé’ játszottónk...” (Játékok): 19 visszaemlékezés, 16 népi játék, 3 dallammal.
- XXXVIII. „Nincs is annál betyárosabb élet...” (Zene, tánc, barátkozás): 51 visszaemlékezés, 36 dal.
- XXXIX. „Intéző úr öleli a babáját” (Gazdatisztek visszaélései): 18 visszaemlékezés, 14 dal.
- XL. „Kitelik az időnk nemsokára...” (A szegődött idő vége felé): 18 visszaemlékezés, 47 dal.
- XLI. „Isten veled, ménesi salenda...” (Búcsú a tanyától): 7 visszaemlékezés, 30 dal.
- XLII. „Intéző úr, fizessen ki...” (Fizetés, munkakönyv-kiadás): 49 visszaemlékezés, 36 dal.
- XLIII. „Intéző úr, magáról is megemlékezünk...” (Búcsú a felügyelőktől): 13 visszaemlékezés, 21 dal.
- XLIV. „Pakolunk, oszt megyünk az állomásra!” (Hazaindulás): 27 visszaemlékezés, 25 dal.
- XLV. „Nyisd ki az ajtót, kedves édesanyám, én már hazajöttem” (Hazaérkezés): 34 visszaemlékezés, 29 dal.
- XLVI. „Jön velem az igazszívű szerető... (Summás házasságok): 22 visszaemlékezés, 2 dal.
- XLVII. „Sej, én kerestem a hegyesi határba!” (A kereset felhasználása): 17 visszaemlékezés, 2 dal.

Kötetünk főszövege tehát összesen 1536 visszaemlékezés-részletet és 680 dalt tartalmaz. A számok azonban sem az előbbieken, sem az utóbbiakban nem képviselnek azonos méretű egységeket. Egy-egy mondatnyi visszaemlékezés-részletek éppen úgy külön számot kaptak, mint másfél oldalnyi elbeszélések; s az egystrófás dalok is éppen úgy, mint a többverszakosok. Ez utóbbi eljárás látszólag azonos az eddig követett gyakorlattal; mégis jelentős módon eltér tőle. Minthogy ugyanis kötetünk az egyes dalszövegeket olyan helyzetek ábrázolása közben akarja bemutatni, amelyek e szövegek ki- vagy átalakulását előidéztek, minden önálló mondanivalójú, önmagában lezárt versszakot külön dalnak tekintünk, még ha az adatközlő esetleg 5–6 másik, szorosan össze nem függő versszakkal együtt dalolta is.<sup>12</sup> A dallamokat ismertető jegyzetekben úgyis megemlítjük egyrészt, hogy az illető dallamtípus általában milyen nem-summás szövegekkel szokott együttjárni; másrészt külön felsoroljuk mindazon summás szövegek kötetbeli számát, amelyek ugyanehhez a dallamtípushoz kapcsolódva jelennek meg – ezeken belül bárki könnyen megtalálhatja, hogy eredetileg mi tartozott azonos „fűzérbe”.

A monostrófák szétválasztása egyéb szempontból is fontos volt. A főszöveg – mint említettük – *szintézisben* próbálja bemutatni minden egyes dal alkotó elemeit: a keletkezéséhez vagy használatához indítást adó helyzetet, annak versbefoglalását, és a hozzákapcsolt dallamot. E három összetevő mindegyikének megvan azonban a maga külön „holdudvara”, variáns-köre; ennek ismerete nélkül egyiről sem kaphatunk teljes és helyes képet. Feltétlenül szükséges tehát az *analitikus* módszer is: az egyes összetevők külön vizsgálata. Ezt a célt szolgálja kötetünkben három önálló jegyzet apparátus.

#### A) Jegyzetek a visszaemlékezéshez

A summás élet jellegzetes mozzanatait már a főszövegben is igyekeztünk minél több „variánsban” bemutatni, azaz: egy-egy helyzetet különböző, lehetőleg más-más vidékről

<sup>12</sup> A tartalmilag összefüggő versszakokat természetesen együtt hagytuk a lírai dalokban is; még inkább az események hírverszerű elbeszéléseiben.

származó adatközlők egyéni megfogalmazásaiban minél több oldalról bemutatni. E variáns csoportokhoz fűzött jegyzetek tovább szélesítik a változatok körét: részint különféle intézmények<sup>13</sup> publikálatlan kézírataiból, részint a múlt század vége óta napjainkig megjelent számos könyvből, tanulmányból, cikkből, szépirodalomból is vett idézetekkel; ezek a főszövegben közöltek alátámasztják vagy kiegészítik — néha ellentétes szempontú megfigyelésekkel is. A publikált művekkel kapcsolatban megelégedhetünk volna a pusztá utalással; célunk azonban az volt, hogy az olvasó minden egyes témára vonatkozóan a lehető legteljesebb dokumentációt kapja meg ugyanabban a kötetben, ne kelljen százféle, nehezen hozzáférhető mű után keresgélnie, ha az utalásban megadott szövegrészre kíváncsi.

Ugyanebben a jegyzetben ismertetjük másrészt azokat a munkafolyamatokat, munkaeszközöket, és általában a különböző vidékek számos kifejezését, amelyet a mai — és még inkább a holnapi — átlag városi ember kevéssé vagy egyáltalán nem ismer.

### *B) Jegyzete a dalszövegekhez (Mona Ilona munkája)*

Sajátos életük különböző mozzanatainak dalba foglalásakor a summások elsősorban azokat a már előzetesen ismert dalszövegeket alkalmazták, amelyek tartalmában — vagy legalább egy-két motívumában — bizonyos analógiát vagy hasonlóságot találtak sajátos életörülményeikhez.<sup>14</sup> Közösségük hagyományában élő versszakok, verssorok, vagy még kisebb motívumok, formulák asszociálódtak bennük — tudatosan vagy öntudatlanul — új életformájuk egyes helyzeteihez, s ezeket alakították át egy-két vagy akár több szóval is, hogy jobban megfeleljenek az adott helyzetnek. Dalszöveg jegyzeteinkben törekszünk nyomon követni a különböző „mikro” — „makro”- vagy „többrendű” aktualizálásokat folyamatát.<sup>15</sup> S minthogy fölmerült a kérdés, vajon egyes esetekben nem a summásdalok hatottak-e pl. a katonadalokra<sup>16</sup>, igyekeztünk az egyes versszakípusok legkorábbi feljegyzéseit megkeresni. E célból felkértük Mona Ilonát, a Népköltészeti Kataszter<sup>17</sup> egykori munkatársát, szíveskedjék végignézni a Kataszter teljes anyagát, valamint az abból kimaradt múlt századi és század eleji nyomtatott nép-

<sup>13</sup> Magyar Néprajzi Múzeum Ethnológiai adattára; Egri Dobó István Múzeum Néprajzi adattára stb.

<sup>14</sup> A summás- és katona-élet hasonló vonásairól, s az ezeknek megfelelő dalszöveg-átvételtől ld. részletesebben Borsai 1968, 100–102; rövidebben Katona Imre 1968, 40, 85.

<sup>15</sup> Kónya Sándor kifejezései: 1976, 63–64.

<sup>16</sup> Ld. pl. Nemcsik 1975, 121. lp. 74. j.

<sup>17</sup> Az egykori Népművészeti Intézet Néprajzi Osztályának azóta már elhunyt vezetője, Muharay Elemér vetette fel 1952-ben egy olyan gyűjtemény gondolatát, amely végső soron valamennyi, elsősorban a régi és nehezen hozzáférhető kézíratos és nyomtatott népköltészeti anyagot külön cédulákra gépelve, együttesen tárolja. A Népművészeti Intézet 1958-ig biztosított erre a célra anyagi fedezetet. A gépelendő gyűjteményeket — Ortutay Gyula és Vargyas Lajos javaslatára — Dégh Linda és Katona Imre bibliográfiája alapján — Pogány Péter készítette elő gépelésre, majd Mona Ilonával együtt végezték a cédulák nyers osztályozását. Az 51.044 db. cédula három példányban készült; jelenleg 2 példány a Néprajzi Kutató Csoportban, a harmadik a Néprajzi Múzeumban található.

költési gyűjteményeket, s keressen bennük kötetünk dalaival azonos típusú versszakokat, sorpárokat, motívumokat; mi magunk pedig a Bartók és Kodály-rend kéziratot anyagában kerestük ugyanezeket a párhuzamokat. Mindezek alapján a dalszöveg jegyzetek első része összefoglaló áttekintést ad a tárgyalt versszaktypusról, az alábbi szempontok szerint: a) legkorábbi feljegyzés(ek); b) földrajzi elterjedés; c) jellegzetes műfaj (műfajok); d) jellegzetes szövegváltozatok (adatainak pontos feltüntetésével).

A dalszöveg jegyzetek második része rámutat, hogy a tárgyalt versszaktypus (sor-pár, sor) milyen elemei jelennek meg a summás változatokban, s utal a kötetben szereplő egyéb versszaktypusokkal rokon elemekre is. Ezután következik a főszövegben közölt típus valamennyi változatának bemutatása, összefoglaló táblázatokban, majd a változatok adatainak felsorolása a községek betűrendjében. Végül utalunk a versszaktypus summás változataihoz kapcsolódó dallamjegyzet-számra vagy számokra (amennyiben egy-egy szövegtypus többféle dallammal is megjelenik).

E kettős vizsgálat alapján könnyen áttekinthető, melyek a hagyományból átvett dalszöveg-formulák, milyen mértékűek és hányfélék az átalakítások, melyek a többékevésbé önálló, új alkotások; s mi a viszonya mindezeknek a főszöveg visszaemlékezéseiben közölt helyzetekhez, időnként az azokat ismertető sztereotíp formulákhoz.

### C) Jegyzetek a dallamokhoz

A dallamjegyzetek felépítése a dalszöveg jegyzetekhez hasonló: a tárgyalt dallamtypusokat is törekszünk mind „vertikális” (történeti), mind „horizontális” irányban (változatok, elterjedés) bemutatni. E célból:

- a) részletes zenei jellemzést adunk az illető típusról;
- b) jelezzük a típus legkorábbi feljegyzésének (feljegyzéseinek) fontosabb adatait (község, gyűjtő, évszám, jelzet);
- c) felsoroljuk az illető dallamtypushoz leggyakrabban kapcsolódó nem summás szövegtypusok sorkezdeteit;
- d) utalunk a kötetünkben azonos dallamtypushoz tartozó versszaktypusra (típusokra);
- e) utalunk kötetünk hasonló sorokat vagy motívumokat tartalmazó egyéb dallamtypusaira.

A jegyzet második része — szintén a dalszöveg-jegyzetekhez hasonlóan — az egyes dallamtypusok summás szövegű dallamváltozatait mutatja be összefoglaló táblázatokban. Ezek a táblázatok szemléletesen mutatják, melyek voltak az országszerte legnépszerűbb, legtöbb summás szöveggel párosított dallamtypusok; melyek egy bizonyos tájegységhez vagy etnikumhoz kötöttek (észak-magyarországi palócok, vagy bukovinai székelyek<sup>18</sup> jellegzetes dallamai pl.); ritkábban melyek az egyéni alkotás-alakítás kon-

<sup>18</sup> A bukovinai székelyek Moldvában vállalt mezőgazdasági idénymunkája lényegét tekintve teljesen megfelelt a summásságnak, bár ők maguk ezt a munkát nem nevezték így. E helyett inkább a „hét hónap” vagy „móduvázás” (moldvázás) kifejezéseket használták, a cukorrépa-munkára szerződötetett lányokat pedig „céklás-lányok”-nak hívták — nyilván a román *sfecla* (cukorrépa) nyomán. — Németh István, Domokos Mária, Andrásfalvy Bertalan és Sz. Kóka Rozália gyűjtéseinek jóvoltából 22 fejezetbe illeszthettünk be összesen 47 részletet a bukovinaiak visszaemlékezéseiből is, valamint 14 dalt.

taminációs jellegű kísérletei; s viszonylag ugyancsak ritkábban melyek a városi műdalból eredt, de a közösség csiszoló ereje következtében hagyományos dallamfordulatokkal telítődött, olykor szerkezetében is megváltozott, s e változatok által népdaltípussá alakult dallamok.

Mindezek összefoglalását, valamint egyéb zenei tényezők jellemzését a bevezető tanulmány külön fejezete tárgyalja; hasonlóképpen a két előző témakör tanulságait is. Ezeket megelőzően ugyanez a tanulmány összefoglaló áttekintést ad a summás munka történelmi és társadalmi, gazdasági okairól, a summásokkal foglalkozó irodalomról, s a summásdalok gyűjtésének történetéről – külön kiemelve Bartók és Kodály, majd Seemayer értékes adatait.

Szándékunk az, hogy a summás étellel kapcsolatos, a kötet anyagának lezárásáig hozzánk eljutott minden dalt valamilyen módon regisztráljuk; természetes törekvésünk ugyanakkor, hogy elsősorban a néprajzilag hiteles, kellően dokumentált, szövegében és dallamában egyaránt a magyar népi stílusjegyeket tartalmazó dalanyag képviselje ezt a műfajt a főszövegben. Az ott közölt szövegtípusok minden változata szerepel a főszöveg dalaihoz írott jegyzetek szöveg- és dallam-táblázataiban. Mintegy 200 dalt viszont, amelyek egyik főszövegi típusnak sem változatai, de valamilyen oknál fogva nem kerülhettek a főszövegbe, külön függelékben közöljük, egymás után. (F. jelzéssel előlről számozva, a főszöveg D.1., D.2., stb. jelzésével szemben.) A függelék meglehetősen heterogén anyagot tartalmaz. Az aiábbi dalcsoportok kerültek ugyanis függelékbe:

1. szövegükben vagy dallamukban *csiszolatlan*, vagy erős műköltési hatást mutató dalok;
2. *dallam nélkül* lejegyzett versszakok;
3. a dalban megénekel *helyzet ismertetése nélkül* lejegyzett versszakok;
4. a summás élet *különböző fázisait* megéneklő több versszakos összefüggő egységek, amelyek így a főszöveg egyetlen fejezetébe sem voltak beoszthatók.<sup>19</sup>

A teljesebb dokumentáció érdekében törekedtünk fényképek közlésére is. Bár sikerült néhány szép korabeli felvételt szereznünk, ezek nagyrésze nyomda számára alkalmatlan; ezért Csapó Károly segítségével 17 községben fényképeztük legjobb adatközlőinket, a summás étellel kapcsolatos tárgyi emlékeikkel.<sup>20</sup> 1979. májusában pedig Egerszalókon Sztanó Pál, Pálfy Gyula és Manno Andrea közreműködésével film is készült, amelyen a falu lakosai osztatlan lelkesedéssel rekonstruálták a félfvre útnak in-

<sup>19</sup> Ezek közé tartozik pl. a már Bartók által közölt (1924, 103. sz.) „Darumadár útnak indul hajnalba” kezdetű dal, amely 7 versszakban mondja el a jánoshidai summások elindulását, megérkezésüket a felsőszászberki uradalomba, az ottani kasznár köszöntését s végül a summások mulatását.

<sup>20</sup> Így került elő kérésünkre a padlásról vagy máshonnan a jellegzetes „summás-láda” („kufer”), a háton hordott „négy lábú tarisznya”, a karra fűzött „fedeles kosár”; a répa-egyedő „kapircs”, répa-ásó „pika”, répa-tisztító „karajozó” kés; a „három lábú” bogrács, „hatos-tál”, „kerek kanál”; a régi „köznapló” és „ünneplő” viselet jellegzetes darabjai, mint: „vászon ganga”, „festékes surc”, „flokön szoknya”, „füzőgős litya”, „vizitke” stb.

duló summások csomagolási módját, szekerekre felszállását és elindulását, az ököristállóban való berendezkedést, szalmaszákok megtömését, stb.<sup>21</sup>

Természetesen nem tudtuk valamennyi adatközlőt fényképen megörökíteni. Mivel azonban a kötet legnagyobb része nekik köszönhető, méltányosnak véltük, hogy nevüket és adataikat összefoglaló jegyzékben, betűrendben sorakozó községeken belül szintén betűrendben közöljük. Az egyes visszaemlékezések és dalok után nevükre úgyis csak kezdőbetűkkel utalunk – e jegyzékben viszont megtalálhatjuk a feloldást.

Külön jegyzék – Bereczky János munkája – foglalja össze adatközlőink munkahelyeit (puszta, község, megye), valamint lehetőség szerint a földbirtokosok, tulajdonosok vagy bérlők nevét. (Régi Helységnevtárak és Gazdacímtárak segítségével.)

E két jegyzék adatait két egymásra utaló térképen kívánjuk szemléltetni.

A szokásos zenei- és szövegkezdet-mutatók mellett tervezünk még egy szótárszerű dallam-mutatót, az első dallamsorok alapján (ereszkedési sorrendben); valamint egy dalszöveg-motívum mutatót az alábbi csoportosításban:

- I. hagyományos népköltészeti motívumok változatlan felhasználása;
- II. hagyományos népköltészeti motívumok változatlan, de a summáséletre vonatkoztatott analógiás felhasználása;
- III. hagyományos népköltészeti motívumok, formulák summás életre vonatkozó átalakítása;
- IV. a summás élet sajátosságai nyomán keletkezett újabb motívumok, formulák.

Készülő kötetünk<sup>22</sup> vizsgálati módszere tehát kétszeresen is *komplex*: egyrészt *szintetikus*an, amennyiben az egyes dalokat a dallam-, szöveg-, és a szöveget létrehozó helyzet ismertetésének egységében mutatja be; másrészt *analitikusan*, amikor a szintézis összetevő elemeit külön-külön is vizsgálat tárgyává teszi: morfológiai, történeti, földrajzi és változat-képződési szempontból. Ezzel a komplex módszerrel kíséreljük meg egy újabb tudományág, a *népzenei szociografikus műfaj-monográfia* elindítását.

<sup>21</sup> Már előző fényképező körutaink alkalmával is tapasztalhattuk, hogy adatközlőink a múlt felidézése közben egész jeleneteket eljátszottak: hogyan készítették el az utazáshoz a mosóteknőt a belégyömösölt dunnával; hogyan kanalazták az ételt, földön ülve, a hatos-tájból; hogyan álltak fel a répaegyeléshez „vadlúd szárnya szerint”; hogyan táncoltak mezítláb a rögtönzött „cuhárek”-ban, szájharmónika, kanállal vert kapa, és ajtón „brúgózás” kíséretével – stb.

<sup>22</sup> Kötetünkben egyelőre mintegy 600 gépelt oldal van nyomdakészen: a teljes főszöveg, az 1536 visszaemlékezés-részlethez kapcsolódó jegyzetek, s mintegy 100 szöveg és dallamtípus jegyzete. A különféle mutatók cédulái egyelőre csak a főszöveg anyagáról készültek el.

*A tanulmányban említett művek jegyzéke***BARTÓK Béla**

- 1924 A magyar népdal. Bp.
- 1928 Magyar népzene és új magyar zene. „The Folksongs of Hungary” c. amerikai előadás (publ. Pro Musica, 1928. évf. 28–35, 55–58) Magyar nyelvű teljes fordítását Szóllósy András közli: B.B. 1966, 750–757. Előzőleg, lényeges rövidítésekkel, Szabolcsi Bence fordításában jelent meg. Zenei Szemle 1928, (XII.évf.) 3–4., 55–58. lp. – Szóllósy közli ezt a fordítást is: 917–920. lp.
- 1934 Népzeneink és a szomszéd népek zenéje. 127 dallammal. Bp.
- 1966 Összegyűjtött írásai 1. Közreadja: Szóllósy András Bp.

**BORSAI Ilona**

- 1968 Summásdalok. In „A parasztdaltól a munkásdalig” 95–227. Bp.

**KATONA Imre**

- 1968 A mezőgazdasági munkásság dalai. In „A parasztdaltól a munkásdalig” 21–93. Bp.

**KODÁLY Zoltán**

- 1918 A népdal feltámadása. Pesti napló, október 22. Újraközölve: K.Z. 1964, 14–17.
- 1964 Visszatekintés I.–II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Bp.

**KÓNYA Sándor**

- 1976 Katonadalaink és az aktualizálás. Hungarológiai Közlemények VII. évf. 28. sz. 59–106.

**NEMCSIK PÁL**

- 1975 Az Ózd-vidéki munkásság dalai. Bp.





Kapronyi Teréz:

## HAGYOMÁNYOS ELEMÉK AZ ÉSZAK-MAGYARORSZÁGI SUMMÁSOK DALAIBAN

A summások „falujuk közösségének zárt egységeként”<sup>1</sup> indultak útnak a távoli nagybirtokokra, és ebben a zárt közösségben éltek ott két, négy vagy többnyire hat hónap át. Nehéz munka- és életkörülményeik között úgyszólván egyedüli szórakozásuk és vígasztalásuk a közös dalolás volt.<sup>2</sup> Minthogy egy-egy községből – esetleg szomszédos falvakból is – legalább 30–40, nem egyszer 80–100 személy volt együtt, (11 éves kislánytól 70 éves férfiig), dalaikat elsősorban saját községük vagy környékük zenei hagyományából merítették.

Észak-Magyarország általában a hagyományőrzőbb vidékek közé tartozik, ennek tulajdonítható, hogy az e területről származó summások dalaikban több régies elemet őriztek meg:

- A) új életüket ábrázoló szövegeiket többnyire régebbi lírai-, katona-dalok, rab-énekek szövegmotívumaiból alakították;
- B) az így átalakított szövegeket nem egyszer régi stílusú, ereszkedő dallamokhoz kapcsolták;
- C) a népzenei új stíluson belül szívesebben éltek a régi stílus hatását mutató dallamtípusokkal;<sup>3</sup>
- D) műzenei vagy idegen eredetű dallamokat saját zenei ízlésüknek megfelelően formálták át.

A továbbiakban mindezekből néhány példát mutatunk be.

<sup>1</sup>Borsai 1968, 162.

<sup>2</sup>Erre vonatkozó visszaemlékezéseiből néhány idézet: „Mátraballáig szekéren mentünk. Nótaszóval indultunk, míg Ballára be nem értünk, mindég danoltunk.” (Fedémes, Molnár K. Tivadarné, AP.9588–11). – „Mikor már felszálltunk a vonatra, előbb ríttunk, azután meg rácsaptuk a nótát!” (Mátraderecske, Fónad Jánosné, AP.9641 k). – „Az egész utat végigdanoltuk a vagonba.” (Bükkszék, Kovács Gyuláné, AP.9604 h). „A répasorba is mindég énekeltünk.” (Egerbakta, Mata P. Józsefné. AP. 9727–1). – „Munka közbe is daloltunk bizony! Még ha térden csúsztunk az egyelésbe, akkor is!” (Nagybátony, Német Mihályné, AP.8430 j). „Esténként... kimentünk a barak elejbe, oszt danoltunk mindég.” (Bükkszék, Ördög Gáborné, AP.9610–62.) stb.

<sup>3</sup>A régi dallamstílus jellegzetes jegyeiből az alábbiak megjelenését tapasztalhatjuk számos új stílusú dallamban: I. pentaton fordulatok; II. ereszkedő dallamvonal az egyes – különösen a szélső – sorokon belül; III. rubato felé hajló előadásmód; IV. dallam-díszítések. (Borsai Ilona tanulmánya alapján, Ethnographia 1977, 136–146.)

A–B) *Első dallampélda*

Észak-Magyarországon és az Alföldön egyaránt elterjedt, főként 5, de 4 és 6 soros formában is előforduló, 6 szótagos, 7, 4, 5, VII. kadenciájú, ereszkedő kvintváltó, kisterces, lényegében pentaton dallam. Típusához pásztor és betyár balladák<sup>4</sup> mellett gyakran kapcsolódnak rabénekek<sup>5</sup> szövegek is. Mostoha szálláskörülményeik<sup>6</sup> miatt a summások rab-énekek motívumait alkalmazták saját életükre, néhány szó megváltoztatásával:

Szállj el fecskemadár,  
Hevesen keresztül,  
Borsodon keresztül,  
Vidd el a babámnak  
Ezt a szomorú hírt!

Ha kérdi, hol vagyok,  
*Mondjad, hogy rab vagyok,*  
Mondd, hogy beteg vagyok,  
*A miskolci tömlőc*  
*Vaságján hervadok!*<sup>7</sup>

Szállj el fecskemadár,  
Hevesen keresztül,  
Borsodon keresztül.  
Vidd el az anyámnak  
Ezt a szomorú hírt!

Ha kérdi, hol vagyok,  
*Mondjad, hogy itt vagyok,*  
Mondjad, hogy itt vagyok,  
*A pinkóci hodályba*  
*Szalmán hervadok!*<sup>8</sup>

A dallamot változtatás nélkül átvették, csupán az utolsó két sor szótagszáma változott, s ennek megfelelően ritmusuk is módosult.

A fenti szövegtípus alap-motívumai már a 17. századi írásos feljegyzésekben<sup>9</sup> is

<sup>4</sup> Leggyakrabban hozzákapcsolódó szöveg: „Lóra csikós, lóra...” Ennek szövegtípusára vonatkozóan ld. Vargyas 1976, II. 711–713.

<sup>5</sup> Pl.: „Hallottad-e híret a Rima vizének...” (Piros háromszögnek); „Szállj el fecskemadár...” stb. — Különböző szövegmotívumairól ld. Vargyas 1976, II. 714–744.

<sup>6</sup> Néhány idézet a summások szálláskörülményeire való visszaemlékezésekből: „Birkaóiban háltunk a birkákkal együtt...” (Nagybátony, Sulyok Repe Jánosné, AP.5994 a), — „Vótunk olyan helyen, hogy egyik ajtón mink mentünk be, másikon meg marha kifelé.” (Ostoros, Rendes Józsefné, AP.9624–63.) — „Szalma le vót rakva, mindenki összeigazította a maga zsákja alá, oszt akkor csak úgy a földön feküdtünk.” (Novak, Nagy Miklósné, AP.9735 a). — „Rongypokróc vót a takarónk, meg szalma le vót tértve, és azon fekőttönk.” (Cered, Nagy Jánosné, MJ. 39. A. 16.)

<sup>7</sup> Bekölce (Heves), gy.: Mathia Károly 1953. — publ. Vargyas 1976, II. 212. sz. 11–12. v.

<sup>8</sup> 1. sz. dallampélda szövege, adatait ld. ott. — Ugyanezt az adatot, első versszakának dallamával, eltérő és oktávtréses lejegyzésben közli Nemcsik 1975, 183. lp., második versszakának szövegét pedig a 41. oldalon. Ugyanott, érthetetlen módon, „töredékes dallam” jelzővel illeti ezt a típusának teljesen megfelelő változatot.

<sup>9</sup> Vö. pl.: „Menj el édes szolgám ... Ha kérdik mint vagyunk, Mondd meg rabok vagyunk, Térdig vasban járunk, És csak sarcoltatunk.” (Szentsei Daloskönyv 1606–1704, 34. sz.); — vagy ... „Várd meg holló, várd meg, Hadd üzenjek tölled... Ha kérdik hol vagyunk, Meg mond hadd(!) rab vagyok Tatár udvarában Félig vasba járok.” (Sárospataki Főiskola Kézirata, 1668, 21. lp. 54. sz.) — Ugyanezek a motívumok szerelmi lírában pl.: „Menj el madár, menj el, Mondd szolgálatomat, Az én asszonyomnak, Kedves szép rózsámnak, Vidd el leveletem, Mondd meg hűségemet...” (17. század második fele, Mátray Kódex, 10. sz. Stoll 1956, 53. lp. 24. sz. Hasonló motívumokból építkezik, szerelmi lírát, rab-éneket és katonadalt egyesít az alábbi, 19. sz. közepén lejegyzett, s Észak-Magyarországon mai napig is gyakran hallható dalszöveg: „Madárka, madárka, Csácsogó madárka, Vidd el az én leveletem Szép Magyarországra. Ha kérdik, ki küldte, Mondjad, hogy az küldte. Aki-

megtalálhatók, és különböző szótagszámú, ritmusú strófaszerkezetekben élnek mindmáig a néphagyományban. Ezek közül úgyszólván valamennyit megtaláljuk summás életre alkalmazott változatokkal is. A summás változatokból – helyszűke miatt ezúttal a dallamok ismertetése nélkül – egy-egy példát bemutatunk:

Szállj el páva, szállj el páva, sej, Hevesen keresztül.  
Szállj el a babám ablakára, sej, maga van egyedül,  
Ha kérdi, hol vagyok, mondd, hogy itt vagyok,  
A ménesi salendába a fapriccsen hervadok!<sup>10</sup>

Száll a daru, száll a páva Zöldmajornak határába,  
Levelet hoz a szájába, tedd a babám ablakába.  
Ha kérdi, hol vagyok, mondd, hogy beteg vagyok,  
Zöldmajornak a határába summáskislány vagyok!<sup>11</sup>

Madárka, madárka,  
Fekete madárka,  
Vidd el a levelem, ezt a gyászos levelem,  
A babám ablakába.

Ha kérdi, ki küldte,  
Mondjad, hogy az küldte,  
Kinek bánatába, cukorrépa táblába,  
Hasadt meg a szíve.<sup>12</sup>

### Második dallampélda

Észak, Észak-Kelet Magyarország egyik legjellegzetesebb 8 szótagos 8, 5, b3-as kadeneciájú, pentaton fordulatokban gazdag, kisterces, ereszkedő dallamtípusa.<sup>13</sup> Kötetlen,

#### (9 folytatása)

nek a szerelembe Meghasad a szíve. *Ha kérdi, hogy vagyok, Mond meg, rab vagyok.* Ferencz József táboraiba Közkatona vagyok." (1856–60, Meskó, gy.: III.58a lp., 74. sz.)

A summásdalok szövegeit régi népköltészeti gyűjtemények anyagával Mona Ilona vetette egybe. Tanulmányunk szöveg-elemzése az ő kutatásain alapulnak.

<sup>10</sup> *Fedémes* (Heves), Bajzáth Ferencné, Molnár Káli Tivadarné és 2 asszony, AP. 9592 c) – További summás változatai: *Egerbakta* (Heves); *Fedémes* (Heves); *Novaj* (Borsod); *Mikófalva* (Heves) községekből.

<sup>11</sup> *Koronc* (Győr), Kollár Istvánné, D.147.S/162. gy.: Volly István 1972. – További változata ugyancsak *Koronc* községből.

<sup>12</sup> *Galgahévíz* (Pest), Tóth Gáborné, AP.8401 j/gy.: Borsai Ilona 1965. A „cukorrépa táblába” kifejezés félreérthetetlenül summásokra utal; legfőbb feladatuk ugyanis a cukorrépa és egyéb kapásnövények művelése volt. További summás változatai: *Bükkszék* (Heves); *Endrőd* (Békés); *Fedémes* (Heves); *Istenmezeje* (Heves); *Mátraderecske* (Heves); *Mezőkövesd* (Borsod); *Ostoros* (Borsod); *Tóalmás* (Pest) – községekből.

<sup>13</sup> Az ország egyéb területeiről származó távolabbi változatokkal együtt összesen mintegy 800 adat alapján készült sortipológiai vizsgálatot e típus első két soráról ld. Frigyesi–Laki 1978, 510–518. lp. 2. sz. dallampéldánkat eltérő lejegyzésben ld. Nagy Zoltán 1977, 17. lp.

parlando-rubato előadásban főként pásztor-szövegekhez<sup>14</sup>, balladákhoz<sup>15</sup> kapcsolódik.

Ugyanez a dallamtípus Nógrád, Heves, Borsod megyékben gyakran hangzik fel *kötött ritmusban*, különféle lírai szövegekkel.<sup>16</sup> A zabari summások is *kötött ritmusban* dalolták, egy általánosan ismert arató szöveggel, és egy kifejezetten summásokra vonatkozó verszakkal.<sup>17</sup>

### *Harmadik dallampélda*

Országszerte ismert, Észak-Magyarországon mai napig igen népszerű, 7-es szótagszámú, többnyire 6, 3, 4-es kadenciájú, ereszkedő szerkezetű, nagyterces-kis szeptimes dudánóta. Távvolabbi variánsa már Bartalusnál megtalálható.<sup>18</sup> Az egész országban leginkább a „...i bírónak” kezdetű négy-öt összefüggő versszakból álló szövegtípushoz kapcsolódik.<sup>19</sup>

Észak-Magyarországon ezt a dallamtípust – több egyéb szövegtípuson kívül<sup>20</sup> – egy régi katona-szöveggel is dalolják.<sup>21</sup> E katona-szöveg második sorpárja több múlt századi feljegyzésben megtalálható;<sup>22</sup> olthévi hagyomány szerint pedig: „A Napoleon

<sup>14</sup> pl.: „Debrecennek van egy vize...”; „Amoda a (egy) bokor mellett...” stb.

<sup>15</sup> Főként: „Fehér László...”

<sup>16</sup> pl.: „Édesanyám rózsafája”; „Én vagyok az, aki nem jó” stb.

<sup>17</sup> Részos aratóknak – vagy az olyan summásoknak, akik az aratást részért vagy akkordban vállalták – „sem a summásgazda, sem az urasági pallér nem parancsol. Már nem ők mondják meg, hogy mikor kezdjük a napi munkát, és mikor hagyjuk abba.” (Koós 1960, 101.) A részos aratókat ugyanis nem kellett munkára sarkalni, saját érdekük volt, hogy minél több termést takarítsanak be, s így az ebből nekik járó „rész” is nagyobb legyen; az egyenlő havi bérért dolgozó summások munkáját viszont aratáskor is ugyanazok a felügyelők osztották be és ellenőrizték, mint a többi munkafolyamatok alatt.

Példánk 2. versszakának II. és III. szövegsora viszont: „Nem jönnek már az ajtóra” – már mint a hodály-ajtóra – (szálláshelyükre, reggeli ébresztésre); „Nem mondják már, hogy: – Kifelé!” – éppen ezekre a munkafelügyelőkre vonatkozik.

<sup>18</sup> Bartalus 1875, II. 92. lp. 160. sz. U.ez Bartalus kézirat I. 65. (ld. KR. 12.086). Lelőhelye: Pétervásár „a nép után”. – 7, 3, b3-as kadenciákkal, „Szépen hasad a hajnal”, „Hat ökröm a járomba”, „Kiváltalak, ki, ki, ki”, „Hej, búbanat, búbanat” kezdetű szövegsorokkal.

<sup>19</sup> Ld. pl.: „A semjéni bírónak”; „Kezd a hajnal hasadni”; „Egyesből a kettesbe”; „Kiváltalak, ki, ki, ki”; „Éjfél után egy óra”. (Járdányi, 1961, I. 107. lp.)

<sup>20</sup> pl.: „Apczon lakok, keress meg”; „Hallod-e te szolgáló” stb. E két versszakot Kodály Zoltán jegyezte fel *Ecsegen* (Nógrád) 1922-ben „Dudanóta” megjegyzéssel. (KR. 12.072).

<sup>21</sup> Id. III. sz. dallampéldánk szövege.

<sup>22</sup> Vö. pl.: „Eltört már a kocsim rúdja, Elmegyek már messzi útra, *Te néktek Apáti lányok, Jó egészséget kívánok.*” („Több helyről” 1845, Erdélyi, 90c, 21. lp. 2. sz.) – Vagy: „Sebesen megy a gőzkocsi, Ki a magyarokat viszi, *Jó egissiget kívánok, Néktek szíp magyar leányok.*” (Császár, 1874–76, EA 2962 III. 38. lp. 92. sz.)

elleni hadjáratba induló székelyek énekelték a 18. század utolsó évtizedében.<sup>23</sup> Példánk első két szövegsorát viszont századeleji feljegyzésekből ismerjük.<sup>24</sup>

Ezt az eredetileg katona-szöveget a summások változtatás nélkül vették át. A dal-szövegben ugyanis nincs külön utalás a summás életre – de az adatközlők visszaemlékezése szerint<sup>25</sup> – a faluból való elinduláskor dalolták, így tehát funkciójában vált summás dallá.

C) A summás szövegekhez kapcsolódó dallamok túlnyomó többsége a magyar népzene új stílusához tartozik.<sup>26</sup> Ezen belül elsősorban az észak-magyarországi summásokra alkalmazható az a megállapítás, hogy az „új stílusú summásdalok *egyes sorainak vonalát vizsgálva* jelentős túlsúlyban találjuk az *ereszkedő jellegű szélső sorokat*.”<sup>27</sup> *Negyedik dallampéldánk* ilyen típust mutat be:<sup>28</sup>

„A”-sorai a nónától vagy decimától az alaphangig. „B”-sorai pedig a decimától vagy undecimától a kistercig ereszkednek. Az ereszkedő dallamvonalon belül e típus igen gazdag pentaton fordulatokban – egyes változatok „A”-sorai tiszta *re-pentatóniát* képviselnek.

Népzenegyűjtőink ezzel a dallamtípussal viszonylag elég későn – csak a 30-as évektől kezdve – találkoztak. Azóta is csak az észak, észak-keleti területekről került elő.<sup>29</sup> Eddig ismert első adatunk szövege – Seemayer Vilmos 1931-es lejegyzése Mezőkövesdről<sup>30</sup> – már summás vonatkozású:

Csuhaj, nem bánám, ha hónap lenne vasárnap,  
Csuhaj, meglátnám a bús szívet a babámnak,  
Árva szívem száz felé fog repedni,  
Csuhaj, hat hónapig nem foglak megölelni!<sup>31</sup>

<sup>23</sup> Faragó József jegyzete, Jagamas 1974, 223. sz. dalhoz, 419. l. „El kell menni, nincs mit tenni, Kis Erdéjországot itt kell hagyni, *Néktek is, hévizi lányok, Jó egészséget kívánok*.” (*Székelykeresztúr, Olthévíz*, 1950)

<sup>24</sup> Vö. pl.: „*El kell menni, el, el, el, Itt van értem a level*, Ha a level nem használ, Maga jön el a császár.” (*Sárospatak*, 1913, EA 2007, 6. lp. 29. sz.)

<sup>25</sup> Pl. Nagyvisnyórról és Egerszalókról, Dédestapolcsányról. Ez utóbbi változat gyűjtője szerint e dalt „a háború előtti évek során két alkalommal is gyakran énekelték. Ha summásnak indultak a dédesiek, és valóban előállt a székér, hogy a csomagjaikat vigye ki az állomásra. Ekkor búcsúzásképpen énekelték a dalt – amely bár tartalmilag szomorú – de kötött ritmusa szerint mégis táncdal. – Hasonlóképpen énekelték akkor, ha katonának mentek sorozásra, vagy bevonultak katonának.” (Nemcsik, BD. 22/16.)

<sup>26</sup> Ld. Borsai 1968, 162.

<sup>27</sup> Borsai 1968, 163.

<sup>28</sup> A régi stílus elemeinek behatolását az új magyar népdalstílusba több más példa között ezzel a dallamtípussal is illusztrálja Borsai 1977, 142–143.

<sup>29</sup> Pest, Nógrád, Heves, Szolnok megyékből.

<sup>30</sup> IV. dallampéldánk 5. sz. változata. Közölve: Ethnographia 44. évf. 1933, 52. lp.

<sup>31</sup> Ez a szöveg, amely részint az utazás előtti „utolsó vasárnap” búcsúzkodására, másrészt a nagybirtokon töltött „hat hónap”-ra utal – majdnem szóról szóra egyezik a IV. kottapélda főszöve-

Ugyanez a dallamtípus az északi-északkeleti területeken gyakran kapcsolódott katona-szövegekhez is, mint pl.:

Csuhaj, ha felülök a fekete gőzösre,  
Csuhaj, Isten tudja, hol szállok ki belőle!  
Majd kiszállok októbernek csuhaj derekán,  
Csuhaj, szól az ágyú Galícia határán!

vagy:

Maj' kiszállok ott, ahol a fényes nap lejár,  
Csuhaj, ott ahol a 42-es ágyúgolyó expodál!<sup>32</sup>

A summások ezt a szövegtípust is jól ismerték, ezt bizonyítja a dallamtípushoz kapcsolódó alábbi szövegváltozat:

Csuhaj, ha felülök én a magyar gőzösre,  
Csuhaj, Isten tudja, hol szállok ki belőle!  
Maj' kiszállok Mátraballa tyuhaj elején,  
Tyuhaj, rí a babám víg Bükkszéknék közepén!<sup>33</sup>

A fentebb ismertetett két summás versszak tehát pusztá szócsérékkel alakult azokból a lírai- és katona-szövegekből, amelyek e területeken ugyanezzel a dallamtípussal váltak népszerűvé. Dallampéldánk 2. sz. változatának szövege már jóval meglepőbb társítás:

Segédtsizt úr, magáról is megemlékezünk,  
Hogy a répa-egyelésbe jó' kitolt velünk!  
De már mink azt elfelejtjük, mer hazamegyünk,  
Lehetséges, hogy jövőre vissza se jövünk!

vagy:

Lehetséges, hogy jövőre visszakerülünk!

Ez a summás változatában is országsszerte elterjedt szövegtípus a többi – mintegy 60 eddig előkerült – változatában mindig ugyanazzal a műzenei eredetű dallamtípus-

---

*(31 folytatása)*

gében között, 45 évvel későbbi változatával. Ugyanehhez a dallamtípushoz társuló szövegváltozat *Galgamácsáról* (dallama IV. dallampéldánk 3. sz. változata):

„Csuhajj, de szeretném, hónap vóna vasárnap,  
Csuhajj, hogy meglátnám kék szemét a babámnak.  
Gyenge a szívem, száz felé fog repedni,  
Csuhajj, még itt leszek, nem fogom megölelni!”

Ebben a változatban a „míg itt leszek” kifejezés vonatkozik a nagybirtokon töltött időre. — Lírai szövegváltozataikat csak későbbi gyűjtésekből ismerjük:

„Csuhaj, nem bánám, ha holnap lenne vasárnap,  
Csuhaj, hogy meglátnám bús szívét (szemét) a babámnak,  
Ne szomorítsd (keserítsd) ne búsítsd az árva szívemet,  
Úgyis eléggé fáj, hogy a tied nem leszek (lehet).”

<sup>32</sup> *Tiszabezdéd* (Szabolcs), gy. Arató Kálmán 1932.

<sup>33</sup> IV. dallampéldánk 1. sz. változatának szövege.

sal<sup>34</sup> jelenik meg – több kevesebb változtatással – mint az a katona szövegtípus, amelyből alakult.<sup>35</sup>

D) A summások nyitottak voltak új hatások befogadására is. A hétvégi „cuhárekon”<sup>36</sup> együtt daloltak-táncoltak a velük egy puszta lakó mezőgazdasági cselédséggel, s az ő vegyesebb zenei anyagukból is átvettek néhány dalt. Az ezekben található idegenszerű elemeket többnyire a magyar népzene stílus-jegyeinek megfelelően átformálták. V. és VI. sz. dallampéldánk ezt a folyamatot mutatja be.

### Ötödik dallampélda

ABCB szerkezetű, nagyterces, 11-es szótagszámú, 5, 1, 5-ös kadenciájú, hetero-ritmikus, hetero-metrikus dallamtípus. Századunk elején az Alföldön igen népszerű lehetett: Bartók Béla 1918-ban Körösladányon, 1926-ban pedig Endrődön egyaránt sok summás versszakkal jegyezte fel.<sup>37</sup> Későbbi változatai is elsősorban az Alföldről kerültek elő, ugyancsak summás szövegekkel.<sup>38</sup>

<sup>34</sup> Erkel Ferenc „Hunyadi László” c. operájának híres kórusművéből: („Meghalt a cselszövő”) alakult népszerű dallam. „Hogyan jutottak summás lányok, kis libapásztorok operazenehez? Valószínűnek tartom, hogy a városi hatás egyik fő-csatornáján, a katonaeleten keresztül jutottak efféle dallamok a faluba. Katonazenekarok állandóan játsszák, s a sok zenés kirukkolás beleplántálhatta őket a nép fiainak fülébe.” (Kodály 1921, in: Kodály 1964, II. 92.)

<sup>35</sup> Vikár Béla 1899-es mezőkövesdi gyűjtései között „A katona búcsúja” címen egy 9 versszakos műköltészeti elemeket tartalmazó, összefüggő szöveg található. (138. sz.) Ennek főként 6. versszaka terjedt el a nép között:  
„Örmester úr, magárúl is megemlékezek,  
Ígaz, hogy csak nagyon ritkán volt jóban velem.  
De most már azt elfelejtem, mert már itt hagyom,  
Lehet, hogy még majd világban visszaadhatom.”  
Fenti summás szövegünket nyilván ez a versszak ihlette.

<sup>36</sup> „A cuháre a mezőkövesdiek hagyományos mulatsága. Ezt bármikor és bárhol engedély nélkül össze lehet hozni, mint belső körű mulatságot.” (Koós 1960, 34.) --- Egyes visszaemlékezések szerint: „minden este cuháre vót, citerával, harmonikával, mikor milyen hangszer sikerült. Vót köztünk mindig olyan, aki tudott valamilyen hangszeren, vagy citerán, vagy harmonika, pikula. Egy novákí ember cimbalmot is hozott. Akkor nyáron mindig avval vót a cuháre. Vasárnaponként is, meg esténként is, mikor jó esett a jányoknak.” (*Mátraderecske*, Lőrík Miklósné, AP. 9643–13)

<sup>37</sup> A *körösladányi* változat kezdősorai: „Nagykertmegi magtárajtó fekete”, „Komenció harminchat liter búza”; „Kimérik a komenciós búzámat”; „Kulcsár uram, az istenit magának”; „Nagykertmegnak van egy mérges gazdjája”; „Kaszvár uram, ha kiáll a csapatba”; „Kaszvár uram, ha felül a hintóra”; „Kaszvár uram, ha kiáll a kiskertbe”;  
Az *endrődi* változat kezdősorai: „Segédtsizt úr, ha felül a lovára”; „Segédtsizt úr, ha kimegy a táblára”; „Imre bácsi, az ég áldja meg magát”; „A szőlősi cukorrépa nagy tábla”; „A szőlősi cukorrépa levele”; „Kaszvár úrnak van egy mérges írnokjá”.

<sup>38</sup> V. sz. dallampéldánk további változatainak szövegkezdetei: „Intéző úr, ha kimegy a pusztába”; „Intéző úr, ha kiáll a gang alá”; „Intéző úr, ha bemegy a szobába”; „Intéző úr, ha felül a bricskára”; „Kaszvár uram, ha kiáll a csapatba”; „Kaszvár uram, ha kiáll a kiskertbe”; „Segédtsizt úr, ha kijön a táblára”; „A sarkadi cukorrépa nagy tábla”; „Komenció hatvanöt kiló (Kerek egy mása) búza”; „Lányok, lányok, kissarkadi leányok.”

E típus első, „A”-sorának kezdő motívuma a magyar népzene stílusjegyeitől idegen motívumokat tartalmaz: súlyos hangon váltott, sorozatos hangismétlések; szekund-szekvencia; hármashangzat felbontások; funkciós gondolkodás jele: T—D—T.<sup>39</sup>

A második, „B”-tartalmú sor, szeksztről oktávra emelkedő, majd a kvinten át a tercre lehajló első motívuma önmagában — a hármashangzat felbontás ellenére — tetraton fordulatként is felfogható; talán ezért vált a dallam egyik legállandóbb elemévé. A dallamsor második része a főszövegben szereplő legrégebb változatban: a kvint-tengelyhang körülírása, a felső és felemelt alsó váltóhanggal, majd 2—1-es zárómotívum, a 11 szótagos sorok jellegzetes „hímnemű erős” zárórítmusával.<sup>40</sup> Ez a zárómotívum — az 5. sz. tercen induló változat kivételével — valamennyiben azonos; a középső motívumban viszont több változat különböző módokon helyettesíti a felemelt alsó félhangot: a) felső váltóhangot trillaszerűen ismétli; b) szeksztről vagy kvintről ereszkedik szekundokkal; c) szeksztről kvintre ereszkedés után a szekundra majd kvartra ugrik; így még a diatonikus félhangot is elkerülve, tetraton motívummá válik.

A harmadik „C” — illetve bizonyos szempontból „Av” tartalmú dallamsor kezdő motívuma közölt példánkban két ellentétes irányú terc-ugrás: egy tonika funkciójú 3—5, s egy domináns funkciójú 2—VII.

Már az alföldi változatok egy része is kikerüli a vezetőhangot, s ezáltal a funkció-váltást; az észak-magyarországi változatok ezen túl egy emfatikus szekszt indítással szabályos tetraton motívummá alakítják.

A dallamsor második része lényegében megegyezik az I. sorral, azzal a különbséggel, hogy annak kezdő üteme itt ritmus-szűkítésben és a terc-szekvencia elhagyásával jelenik meg; zárómotívuma teljesen azonos a I. sorral.

Az utóbbi évek népdal-gyűjtései arról tanúskodnak, hogy az V. sz. dallamtípusunk érdekes átalakuláson ment át az észak-magyarországi summások szájhagyományában.<sup>41</sup> Ezeket a *szerkezetileg* is teljesen *átalakult* változatokat foglalja össze *hatodik dallampéldánk*.

Ezekből szabályos új stílusú, ABBA formájú dallam lett, olymódon, hogy szélső A-sorait az előző típus B-sorából, belső B-sorait pedig az előző típus harmadik C-sorából formálta.<sup>42</sup> Az esetek többségében ez az új B-sor az új stílus szerkezeti törvényeinek megfelelően — az V. dallamtípus C-sorából átvett motívumokat részben vagy egészben egy oktávval feljebb helyezi.

<sup>39</sup> A magyar népi dallamvilágtól idegen stílusjegyek rövid összefoglalását ld. Borsai 1977/2, 8. lp.

<sup>40</sup> Vö. Bartók 1924, in 1966, 146.

<sup>41</sup> VI. példánk változatainak adatközlői mind észak-magyarországiak (Szolnok megyét is beleértve), egy kivételével (*Mezőfalva*, azelőtt *Hercegfalva*, Fejér m.); ez az adatközlő viszont gyakran dolgozott együtt Borsod-Heves megyei summásokkal. (ld. AP 10.424—2).

<sup>42</sup> E típus előkerült változatai is mind summás szövegekhez kapcsolódnak: „Intéző úr, verje meg az ég magát”; „Intéző úr, fene egye meg magát”; „Intéző úr, bemegy az irodába”; „Intéző úr, kiadja a parancsot”; „Intéző úr, ha kijön a táblára”; „Intéző úr, ha kimegy a határba”; „Intéző úr, ha bemegy a magtárba”; „Segédtszít úr, ha felül a koleszra”; „Segédtszít úr, ha kimegy a táblára”; „Fészterlaknak van egy mérges pallérja”; „Karácsonyi cukorrépa nagy tábla”; „Summásgazda lopja a nagy bődön zsírt”; „A nagy magtár (A hodályunk) fehérre van meszelve”; „Megüzenem a cibaki lányoknak”; „Ha én egyszer istennyila lehetnék.”



A szerkezeti átalakuláson túl az egyes dallam-fordulatok is többé-kevésbé hasonultak a magyar népi dallamformáláshoz. A szélső A-sorok átalakult formáját láthatjuk VI. dallampéldánkban: az előző példa hangzat-felbontásai és hangisméltései helyett magasan (oktávról) induló, ereszkedő kezdősorrá alakultak. Ez a dallamsor motívumában, dallamformálásában lényegében azonos egy országszerte jól ismert, 10-szótagos, sajátos ritmusú dal – (VII. kotta) – szélső soraival.

*A tanulmányban idézett irodalom*

BARTALUS István

1875 Magyar Népdalok egyetemes gyűjteménye. II. kötet. Bp. A Kisfaludy-társaság megbízásából gyűjtötte s énekekre és zongorára alkalmazva kiadja: ~.

BARTÓK Béla

1924 A magyar népdal. Bp.

1966 Összegyűjtött írásai 1. Közreadja: Szöllősy András. Bp.

BORSAI Ilona

1968 Summásdalok. in „A parasztdaltól a munkásdalig” 95–227. Bp.

1977 Régi stílusú elemek megjelenése az új magyar népdalstílusban. Ethnographia, 88. évf. 1. sz. 136–146.

1977/2. Népdalkörök és népzene gyűjtés. KÓTA 1977, 2. sz. 8.

ERDÉLYI János

1846 Népdalok és mondák I. Pest.

FRIGYESI Judit – LAKI Péter

1978 Egy népdal sortipológiai vizsgálata. Ethnographia 89. évf. 4. sz. 510–518. p.

JAGAMAS János – FARAGÓ József

1974 Romániai magyar népdalok. Bukarest.

JÁRDÁNYI Pál

1961 Magyar népdaltípusok I–II. Bp.

KODÁLY Zoltán

1921 Erkel és a népzene. in „Visszatekintés” II. 91–98.

1964 Visszatekintés I–II. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte és bibliográfiai jegyzetekkel ellátta Bónis Ferenc. Bp.

KOÓS Imre

1960 Summásélet. Miskolc.

NAGY Zoltán

1977 Nógrádi summásdalok. Salgótarján.

NEMCSIK Pál

1975 Az Ózd-vidéki munkásság dalai. Bp.

STOLL Béla

1956 Virágénekek és mulató nóták, 17–18. szd. Összeállította és jegyzetekkel ellátta: ~. Bp.

VARGYAS Lajos

1976 A magyar népballada és Európa I–II. Bp.

*A dallampéldák adatai*

## I.

*Tarnalelesz*, (Heves), Molnár Csinóri András (1912), M.141.A/43 gy. Nemcsik Pál 1971, lej.: Kapronyi Teréz.

## II.

*Zabar* (Nógrád), Gaál Józsefné Kovács Mária (1936), M.240/B.66. gy.: Nagy Zoltán 1975, lej.: Kapronyi Teréz

## III.

*Nagyvisnyó* (Borsod), 7 asszony, AP.10499 i/gy.: Borsai Ilona 1976.

1. sz. vált.: *Dédestapolcsány* (Borsod), Balogi Dezső (1931) BM.46/B.16. gy: Nemcsik Pál, 1968.

2. sz. vált.: *Egerszalók* (Heves), asszonyok-férfiak, gy.: Borsai Ilona, 1979. V.

## IV.

*Novaj* (Borsod), Kovács Józsefné Bartók Margit (1921), AP.10727 g/ gy.: Borsai Ilona, felv.: Bozsik Gabriella 1976. Lej.: Kapronyi Teréz

1. sz. vált.: *Bükkszék* (Heves), Ördög Gáborné Nagy Rozália (1912), AP.9612 e/ gy.: Borsai Ilona, 1975. VI.

2. sz. vált.: *Galgahévíz* (Pest), Tóth Gáborné Zsiros Margit (1914), AP.10406 i/ gy.: Borsai Ilona 1976, lej.: Kapronyi Teréz

3. sz. vált.: *Galgamácsa* (Pest), Tóth Imréné Maczó Erzsébet (1920) AP 2887 a/ gy.: Bartók János 1959.

4. sz. vált.: *Mátraszentimre* (Heves), 4 asszony, AP. 5998 i/ gy.: Borsai Ilona 1965. X.

5. sz. vált.: *Mezőkövesd* (Borsod) KR 3024. gy.: Seemayer Vilmos 1931. publ. Ethn. 1933, 52.

## V.

*Körösladány* (Békés), Kerekes Juliska 17 éves. (A támlapon megjegyzés: „többen tudják.”) BR. 5125. gy.: Bartók Béla 1918. VII.

1. sz. vált.: *Békéscsaba* (Békés) Kozma Mihályné Papp Margit (1907) AP.6088 b/; gy.: Paulovics Géza 1966. I.

2. sz. vált.: *Déaványa* (Békés), Sunyák Ferencné Bucsi Erzsébet (1914) L.sz. 13185. gy.: Bereczky Imre 1959. lej.: Paksa Katalin 1974.

3. sz. vált.: *Endrőd* (Békés), Farkasinszki Maca (19), Valuska Hermina 18. BR.5125. gy.: Bartók Béla 1926. VIII.

4. sz. vált.: *Endrőd* (Békés), Majoros Miklósné Szurovecz Erzsébet (1907) és 4 asszony, AP. 9770 b/d/el. gy.: Borsai Ilona 1975. XII. lej.: Domokos Mária.

5. sz. vált.: *Sarkad*, Csákszigeti major (Békés), Varga Jánosné D.147.S/111. gy.: Vass Gábor 1972.
6. sz. vált.: *Szentistván* (Borsod), Bárdos Pálné Bori Anna (1910) L.sz. 4844. gy.: Paulovics Géza 1956.
7. sz. vált.: *Szentistván* (Borsod), Antal Gézáné Bial Mária (1916) AP.6083 d/ gy.: Paulovics Géza 1965. XII.

## VI.

- Rimóc* (Nógrád), Kelemen Ferencné Virág Teréz (1912). M.240.A/5 gy.: Nagy Zoltán 1975. — Ugyanebben az évben Manga János is felvette Holecz Istvánné Kanyó Margit (1946) adatközlőtől. (MJ.) 28.A(11.)
1. sz. vált.: *Borsodnádasd* (Borsod), Ózdi Ferenc (1915), BM. 46/87. gy.: Nemcsik Pál 1975. — publ. Nemcsik 1975, 178.
  2. sz. vált.: *Cibakháza-Bátorszálló* (Szolnok), özv. Kósa Mihályné (1910) L.sz. 20.519. gy.: Jordán Antal 1975. lej.: Kávási Sándor.
  3. sz. vált.: *Istenmezeje* (Heves), Tóth Lajosné Ludwig Julianna (1918) M.240.B/72. gy.: Nagy Zoltán 1975. lej.: Kapronyi Teréz
  4. sz. vált.: *Mezőfalva* (Hercegfalva/Fejér) Bozsóki Józsefné Kusler Mária (1910). AP.10419 a/ gy.: Ökrös Mihályné 1976. lej.: Kapronyi Teréz
  5. sz. vált.: *Tarnalelesz* (Heves), Kovács Ignácné Barna Margit (1920) M.141/11. gy.: Nemcsik Pál 1971.
  6. sz. vált.: *Tiszasas* (Szolnok), asszonyok, L.sz.20.519. gy.: Tary Jenőné 1975. lej.: Kávási Sándor.

## VII.

A dallamtípus jellegzetes formája: Járdányi 1961, II. 131.

## I.



1. Szállj el fecskemadár, Heresen keresztül.



Borsodon keresztül,



Vidd el az anyámnak



Ezt a számo - rú hint.



2. Ha katóli, hol vagyok, Mondjad, hogy itt vagyok,



Mondjad, hogy itt vagyok,



A pinkői hódály - ba,



Szalmán her - sadok.

## II.



1. Sokat arat - tam a nyáron.



Kere - set hálтам az ágon,



Hol er - dőbe, hol mező - be,



Hol a tarló köze - nébe.



2. Eljött már a boldog óra,



Nem jönnek már az ajtó - ra,



Nem mondják már, hogy kifelé,



Mert már megjünk haza - felé.

### III.



El kell menni, el, el, el.



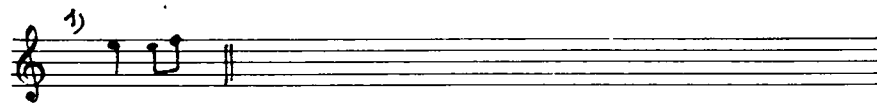
Itt van értünk a szekar!



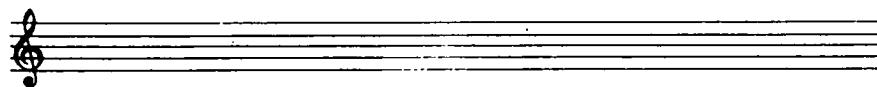
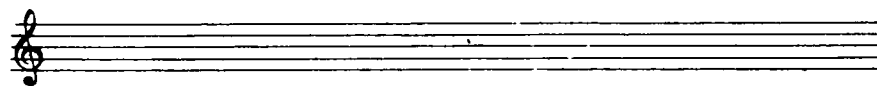
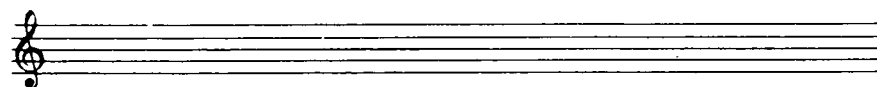
Néktek visnyó - i lámpok,



Sej, jó éjszakát kívánok!



①



IV.

$\text{♩} = 76-80$

Tyuhaj, nem bánom, ha hónap lenne vasárnap,

Tyuhaj, hogy ne látom más szívet a babámnak!

Árva ja szívem, száz felé fog repedni,

Tyuhaj, hat hónapig nem foglak megölelni.

V.

Nagykestmegi magtáraitó fekete,

Majd kinyitja a magtáros Marhási úr reggelre.

Summaislányok a zsákokat földözzák,

Majd a nyáron abba mérik a búzait.

②

⑤

③

⑥

⑦

⑤

⑤

① ④ ⑤

⑥

⑦

②

⑥

⑦



# VI.



Intéző jún, az Isten verje meg magát,



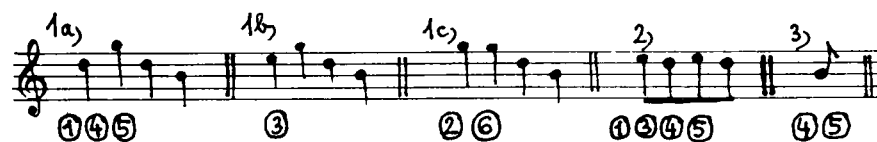
Adjá Isten, sose láthassuk egymást,



Ha lássuk is, nagy betegen találjuk,



Jövé összel a kis kutyákkal lássuk!



VII.

Ez a kislány papucsot szabadotott,



Két sarkába szerelmet rakatott,



Kiesett a szerelem a papucs sarkából,



Jaj de távol eszem a babámtól.

Vikár László:

## INTERETNIKUS DALLAMTÍPUSOK BASKIRIÁBAN

Közel másfél évtizede, 1964 nyarán nyílt először lehetőség arra, hogy a magyar népzene kutatás, hosszas felkészülés és várakozás után, helyszíni ismereteket szerezzen az őstörténet kutatásunk szempontjából elsőrendűen fontos Baskíria területén. Akkor, egy korábbi gyűjtést kiegészítve, az ún. keleti vagy ufai cseremiszeket kerestük fel, azt a közösséget, mely a Bjelaja folyó bal partján fekvő *Birszk*, *Miskino* és *Kaltaszi* kerületben él s mint idegen környezetben lévő kisebbség, évszázadok óta rendkívül értékes, a magyar zenei összehasonlítások szempontjából is meghatározó, régi hagyományt őriz. A keleti cseremiszek szokás- és hitvilága, de nyelve és zenéje is arra az időre emlékeztet, amikor őseik még a cári kényszerű keresztényesítése elől menekültek el az Ural előterébe. A következő alkalommal, tíz évvel később az északi baskír határvidéken, a *Tatisli* és *Janaul* kerületben lakó votjákok között jártunk, hogy minél több megbízható adatot gyűjtsünk az ott ugyancsak kisebbségben élő déli votjákok zenei életéről, akiknek egy másik csoportját, néhány évvel azelőtt, a szomszédos Káma-parti tatár területen ismertük meg. A körükben felvett, mindössze háromhangos dallamok tömege már akkor felkeltette érdeklődésünket s azt nyomoztuk, hogy meddig terjed s mi módon olvad bele ez az archaikus finnugor réteg a törökség ötfokú zenéjébe. Rá egy évre a Köztársaság közép-nyugati vidékén, a *Davlekanovo*, *Gyurtyuli*, *Verhnye Jarkejevo*, *Bakali* és *Csekmagus* kerületekben viszont elsősorban a tatár és a baskír népzene nyomába szegődtünk, de azért nem kerültük ki az utunkba eső cseremiszt, votják, sőt mordvin és csuvas falvakat sem. Végül 1977-ben *Meleuz*, *Kumertau*, *Fjodorovka* és *Szterlibasevo* déli körzetekben volt alkalmunk baskír, továbbá jelentős mordvin és tatár népzenei adat összegyűjtésére. Így a fenti utakon, Baskíriában összesen eddig 110 faluban jártunk s ezekben 1237 dallamot és – Bereczki Gábor, valamint a helybeli kollégák jóvoltából – mintegy 12.000 sornyi népköltészeti szöveget örökítettünk meg. Az összkép rendkívül változatos. A Volga–Káma vidék finnugor és török-nyelvű népei mind szerepelnek benne. És így van ez nemcsak Baskíriában, hanem a szomszédos Tatár Autonóm Köztársaságban is. E köztársaságok határai általában nem követik, mert nem is követhetik a népcsoportok valóságos elhelyezkedését. A hajdani népvándorlás, majd a századokon át folyó s bizonyos értelemben még ma is tartó, kisebb-nagyobb telepítés és átköltözés, a különböző fajok és kultúrák páratlan szövevényét hozta ott létre. Három finnugor és három török nép, valamint a szlávokat képviselő oroszok mind egymás közvetlen közelében élnek s az is előfordul, hogy akár egy faluban, három különböző nyelven beszélnek az emberek.

A baskíriai népzene kutatás – mindezek alapján – sajátos, összetett feladatot je-

Zenetudományi dolgozatok 1979 Budapest

lent. Célja egyrészt az, hogy megkülönböztessük és szétválasszuk a hagyományok összefonódott szárait, tehát a különbséget keressük, másrészt viszont ennek éppen az ellenkezőjét kell vizsgálni: mi az ami közös és összeköti az ottéló népeket? Ahhoz, hogy ez utóbbit sikerrel végezhessük, előbb persze a nemzeti sajátosságok körvonalait kellene tisztázni. A gyakorlatban ez a kétirányú tevékenység is összeolvad vagy legalábbis egy időben, párhuzamosan halad.

Tizenöt éve egy nemzetiség nyomában indult és jó ideig ezen az alapon folytatódott a kutatás. A cseremiszekkel kezdtük, azután a votjákok következtek, majd a tatár, baskír és mordvin anyagra is külön-külön fordítottunk figyelmet. A gyűjtés előrehaladásával azonban egyre inkább nőtt a felismerés: nem ismerhetjük meg igazán e népek zenei hagyományát, ha őket csak egyenként, egymástól függetlenül vizsgáljuk, hiszen az egyik megismeréséhez feltétlenül szükséges a másik ismerete, majd az eredmények összevetése is. Mindaddig nem tudjuk megmondani, hogy melyek az egy népre jellemző zenei sajátosságok, amíg nem bizonyosodtunk meg afelől, hogy ezek másutt is megvannak-e vagy ott valóban ismeretlenek.

Bizonyos szempontból hátrányos ugyan, hogy a Volga–Káma vidéken mi messziről jött idegenek vagyunk, de van ennek azért előnye is. Egyrészt így nagyobb területet járhatunk be, mint az ottani kutatók, akiknek a működési területe rendszerint csak a saját köztársaságukra korlátozódik, másrészt minden elfogultság nélkül, az odavalósiaknál tárgyilagosabban végezhetjük a különféle zenei összehasonlításokat. A megismerés kezdeti időszakára jellemző tévedésektől azért mi sem vagyunk mentesek. Amikor Baskíriában még csak a keleti cseremiszeket kerestük fel, a tőlük hallott dallamokról nagy biztonsággal állítottuk, hogy azok a régi cseremisiz hagyomány részei. Ma már, amikor ezt a dalanyagot a votjákok, sőt a baskírok egyes közösségeiben is megtaláltuk, sokkal óvatosabban fogalmazunk.

A Baskíriában élő nemzetiségek hagyományos zenéje több ponton találkozik egymással. A különböző helyeken és különféle módon jelentkező összefonódásból mutatunk be most néhányat.

A társadalomtudományok képviselői, de közülük is talán elsősorban a nyelvészek egybehangzóan vallják, hogy a tatárok és a baskírok között, évszázadok óta rendkívül szoros kapcsolat áll fenn. Kétségtelen, hogy a Volga–Káma vidék valamennyi népe között őket fűzi össze a legtöbb és legerősebb szál. Eredetük, történelmük, nyelvük és kultúrájuk sokban azonos vagy nagyon közel áll egymáshoz. A tatárok százezres tömegei élnek Baskíria közigazgatási területén és ha a nemzetiségük felől kérdezzük őket – számtalanszor tapasztaltuk – bizonytalan választ adtak. Tatárok-e vagy baskírok, maguk sem tudják. Sokuk tudatában ez egyet jelent.

Egy baskír zenéről szóló könyvben, az orosz Lev Nyikolajevics Lebegyinszkij, a szovjet népzene-kutatás egyik jeles egyénisége, erről, a többi között, így ír: „A baskírok és a tatárok dalkincsének jelentős része közös, mindkét népnél megtalálható. Az olyan dallamok, mint pl. az „Ujöl”, „Tyeftyeleu”, „Ak-Idel”, „Kara urman” egyaránt kedvelt és elterjedt baskír és tatár körökben. Ezt elvenni, eltulajdonítani akár az egyik, akár a másik néptől nagy hiba lenne, de nincs is erre semmi szükség. Nem érdemes a hovatarozást, a nemzeti eredetet feszegetni, a két rokonnép évszázadok óta egymás mellett, közös sorban él, természetes tehát, hogy átvesz és átad egymásnak dallamokat és ezt még a két igen hasonló nyelv is elősegíti. Hagyjuk meg a mostani gyakorlatot,

miszerint a baskírok tipikus baskírnak, a tatárok pedig tipikus tatárnak mondják ezeket. Ki a megmondhatója annak, hogy a térségben folyó Káma milyen nemzetiségű folyó?” Való igaz. A fent említett és a magyar népzenehez is közelálló „Ujöl”-t például a tatár és baskír falvakban is többször megtaláltuk. A következő példa — egy a harminc változatból — a baskírföldi tatár *Kustyirjakov*ban hangzott így 1975 nyarán. *1. kotta.*

A dal zenei jellegzetessége: a magasból fokozatosan alászálló, négysoros, nagyívű és nagy hangterjedelmű dallam, a félhangnélküli ötfokú hangkészlet, a szöveg egy-egy szótagára énekelt főhangot körüljáró gazdag díszítés, a lassú, kötetlen ritmusú, ún. tempo rubato, mely a tatár és a baskír „uzun köj”-nek, azaz „hosszú ének”-nek egyaránt sajátja. Megfigyeléseink szerint legfeljebb a díszítések hangközhasználatában tudunk némi eltérést kimutatni, amennyiben a tatárok általában simábban, a baskírok pedig — nem riadva vissza a nagyobb hangközök használatától — nemegyszer merészebben díszítenek. Ez azonban nem alapvető különbség.

Egy másik, már említett példánk a Baskír Köztársaság északi, illetve nyugati területén otthonos. Cseremiszek, votjákok és baskírok egyaránt ismerik. A dallamtípus jóval szerényebb az előzőnél, jellemzője: négy, alig díszített, rövid sor 7,4,7,3 vagy ehhez közelálló szótagszámmal, az oktáv terjedelmet csak ritkán meghaladó dúr-jellegű ötfokúság, ereszkedő dallamvonal, mely már az első dallamfél végén eléri az alaphangot és az a sajátosság, hogy a dallam utolsó sora csak mi-re-do hangokból áll. *2 a–b–c. kotta.* E három dal mindegyike az énekes anyanyelvén, tehát cseremisziül, votjákul, illetve baskírul hangzott el, ám ennek alapján aligha lehetne ezt, a nyilvánvalóan egy típusba tartozó dallamot, akár az egyik, akár a másik vagy a harmadik népcsoportnak ítélni.

Egy soknyelvű térségben, mint pl. a Volga–Káma vidéken, ahol a nyelvek cserélődésének az átlagosnál jóval nagyobb a lehetősége és gyakorlata, a nyelvnek nem lehet döntő szerepe a dalok eredetének kérdésében. A dallamokhoz kapcsolódó szöveg nemcsak az énekes személye szerint változhat. Gyakran előfordul, hogy egyazon személy is cserélgeti a nyelvet, az egyikről könnyen áttér a másikra nemcsak a beszédben, hanem akkor is, amikor énekel. Ha egy dallamnak két nyelven is van szövege, akkor maradhat a tartalom mindkét nyelven azonos, de az sem ritka, hogy a nyelvcsere tartalomváltozással jár együtt. Mindez elsősorban az orosz- és a tatárnyelvű dalszövegekre, illetve az oroszoktól és a tatároktól megtanult, de más nyelven énekelt dallamokra vonatkozik, mert végülis ez a két nyelv és hagyomány az, amely az elmúlt századok során a térség valamennyi népcsoportjával szoros kapcsolatba került s e népek kultúráját akarva-akaratlanul is befolyásolta. A tatárok dallamainak elterjedése régebbi keletű és nagyobb arányú, mint az oroszoké. A többszólamú orosz zene átvétele egyébként is nehézséggel jár.

Számos esetben a nyelvtől függetlenül, sőt annak ellenére is biztosan megállapítható a dallam eredete. Az alábbi két dal, bár szövegük votják, illetve cseremiszi, kétségkívül tatár. A dallamvonal, a díszítés és a változatok többsége ezt egyértelműen bizonyítja. *3 a–b. kotta.*

A különböző nyelven megszólaló, de zeneileg egybetartozó dallamokhoz utalhatjuk talán a mordvinok és a votjákok, minden bizonnyal régi finnugor hagyományt őrző, egyetlen motívumot ismételtető, háromhangú énekeit is. Ez az összevetés eltér az eddig felsoroltaktól, hiszen két olyan népcsoport dallamait hozza egybe, amelyek nyelvrokonok ugyan, de meglehetősen távol élnek egymástól. Döntésünket nem a kö-

zeli, hanem inkább a régmúlt századok indokolják. Közös vonás, hogy mindkét népnél az emberi élet két nagy eseménye, a lakodalom és a halál tartotta fenn e dallamokat. Sírátás és búcsúzás itt is, ott is, a felfokozott érzelmek ősi, dísztelen megnyilvánulása. Részlet egy mordvin halottsiratóból és egy votják lakodalmas dallamból. *4 a–b. kotta*

Valamennyi példánkat a baskíriai hagyományból merítettük. Ezek mind olyan dallamok, amelyek egyidejűleg több néphez is kapcsolódnak. A példasor elgondolkodtató: vajjon helyes-e, elég-e, ha – mint eddig általában – csak külön-külön szólunk ezekről az egymás mellett élő, egymásra utalt népekről, hagyományaikról s figyelmen kívül hagyjuk a nagyobb összefüggéseket? Jó úton járunk-e akkor, ha a Volga–Káma vidéknek mindig csak egy népét tanulmányozzuk, ahelyett, hogy a térségben kialakult hagyományt kutatnánk, amely számtalanszor átlépi a nyelvhatárokat. Nem kellene-e a nemzeti sajátosságok tanulmányozása mellett az eltérő nyelvű népcsoportok közötti kapcsolatokra is jobban figyelni, a közös elemek elterjedését vizsgálni? A kutatás előrehaladásával egyre több lehetőség kínálkozik a népeket és országokat átfogó nagy területek azonos jelenségeinek feltárására. Több tudományágban nagy sikerrel folynak areális kutatások. A maga módján követhetné őket a népzene-tudomány is. Egyszer csak eljön az ideje annak, hogy kilépjünk a nemzeti vizsgálódás szűk kereteiből, mely esetleg még gátja is lehet a valóság megismerésének. A tudomány igazi érdeke nem a beszűkülő, hanem az egyre szélesebb körű kutatás. A Baskíriában élő népek sokszínű, gazdag zenei hagyománya ehhez nyújt jó lehetőséget.

1. *Rubato, ♩ = cca. 88*

бик - буй -  
 ярды - на(ы)....

(AP 9577 e.)

2 a.  $\text{♩} = 69$

ОУКЫЛА - ЛАЛ....

( AP 4910 b.)

2 b.  $\text{♩} = 96$

БА - Ё - БЫК НО....

( AP 8901 e.)



2c.  $\text{♩} = 72$

А-ФИ-ЗЕЛКЭЙ БУ-ЙЫ...

(AP 10513 б.)

3a.  $\text{♩} = 63$

АЛ-ЛУ-О-МЕ...

(AP 8904 e.)

3b.

$\text{♩} = 76$

$\text{♩}$

$\text{♩}$

АЙСА ПАВА - РЫВ КА - Е - НА ....

(AP 4905 a.)

Parlando,  $\text{♩} = \text{cca. } 72$ 

4a.

УХ, ЯЛ-ГА- НЕМ....

(AP 70528 f.)

4b.

 $\text{♩} = 108$ 

ЧУДБ, ЧУДБ....

(AP 8893 n.)



Pálfy Gyula:

## ADATOK KECEL TÁNCÉLETÉHEZ

A népi táncéltre vonatkozó adatokhoz egyrészt a megfigyelés, másrészt a szóbeli visszaemlékezések nyomán juthatunk. A néprajzi módszerrel gyűjtött anyag fontos kiegészítését és történeti elmélyítését szolgálhatják az írott források. A levéltárak történeti adatai a néprajzi anyagot is alátámaszthatják, a töredékes szűkszavúságuk viszont gyakran csak ennek nyomán válik értelmezhetővé. A hivatalos állami, megyei, városi levéltárak értékes anyaga mellett a még falvainkban itt-ott fellelhető egyesületi irattárakat is érdemes felkutatni.

A következőkben Kecel nagyközség tűzoltóságának irattárából közlünk néhány – *a húszas évek táncéletére* vonatkozó – dokumentumot.<sup>1</sup>

Kecel a Kiskunság peremén, Kiskőröstől 12, Kiskunhalastól 22, Kalocsától 24 km-re fekszik. Lélekszáma a tanyavilágával együtt 1926-ban 9071.

A keceli tűzoltótestület terjedelmes irattárának 1921-től 1930-ig terjedő részét vizsgáltam át. E legkorábbi anyagban már viszonylag sok táncéltre vonatkozó adatot találtam. Ilyen adatok egyrészt pénztárnaplóban, másrészt a mulatságok *rendezői*, ill. *táncrendezői* által vezetett befizetési nyilvántartásokban vannak. Ezeket kiegészítik a báli meghívók, engedélyek, jegyzékek és elismervények.<sup>2</sup>

### *A táncalkalmak helye és ideje*

A község állandó táncalkalmai a vizsgált időszakban:

- *Spontán* táncos mulatás a kocsmáknál vasárnap délutánonként, ritkábban esténként.

<sup>1</sup>Második éve, hogy a Bárh János múzeumigazgató által szervezett munkaközösség Kecel múltjának többszempon্তু feldolgozásán munkálkodik. E közös munka készülő táncfejezetének része ez a dolgozat.

<sup>2</sup>Megköszönöm Kiss Mártonnak és Laták Edének, a keceli tűzoltóság vezetőinek, hogy az idevágó iratanyagot a Zenetudományi Intézet kézírattárának rendelkezésére bocsátották: Akt.: 914–15. lapon található meg.

A „Tűzoltó egyesület” 1870-ben alakult, de irattár csak az 1921-beli újjáalakulás óta létezik. Az irattár anyaga nincs kötegelve, így csak remélhető, hogy a 30-as évek iratai közé nem keveredett az előző évtized anyagából.

- *Szervezett* táncmultságok, a Tűzoltótestület, az Ipartestület és a Gazdakör szervezésében.<sup>3</sup>

Az adatanyag jellegénél fogva főként a tűzoltóság szervezte táncmultságokról alkothattunk képet.

A tűzoltórendezvényeket a falu néhány – arra alkalmas – kocsmájában<sup>4</sup>, az *Ipartestület* kölcsönként helyiségében vagy esetleg a tűzoltószertárakban bonyolították le.

A vizsgált adatokból kiderül, hogy általában a fő – naptári ünnep szerinti – táncalkalmak itt is a farsang és a szüret idejére esnek. [Lásd az I. sz. táblázat utolsó sorát.]

Ugyanezt mutatja más szempontból a II. sz. táblázat felső sora. Itt a zenészek fizetésének és az átlagos belépődíjnak a hányadosai szerepelnek.<sup>5</sup> A zenészeknek ugyanis többet fizethetnek a rendezők, ha nagyobb a bevétel (vagyis ha több a résztvevő), bár úgyis értelmezhetjük a hányadosokat, hogy a zenészek akkor kérték a legtöbbet, amikor legnagyobb szükség volt a munkájukra. Mindenesetre tény, hogy az arányszám csak a farsangi és szüreti multság idején nagyobb az átlagosnál. (Erre az arányszámra az infláció okozta torzulás kiegyenlítése érdekében van szükség. Az infláció mértékét a II. sz. táblázat alsó sorában láthatjuk a zenészek egyre emelkedő alkalmankénti fizetéséből.)

#### *A táncalkalmak terminológiája*

A táncrendezvények megjelölésére a pénztárkönyv tanúsága szerint – a gyakoriság sorrendjében – a következő kifejezéseket használták:

- „Táncmultságból” 73,
- „Táncmultság jövedelme” 23,
- „Jelmezes multság” 7,
- „Szüreti multságból” 5,
- „Majálisi multságból” 3,
- „Táncmultság” 3,
- „Táncmultságon” 3,
- „Tűzoltóbál” 2,
- „Farsangi táncmultságokból” 1,
- „Majális jövedelme” 1,
- „Tűzoltóbál jöved.” 1,
- „Tűzoltók(bál)” 1 alkalommal.

Kitűnik, hogy a 123 táncalkalom bejegyzéséből csak 5 esetben nem szerepel a multság kifejezés. A táncalkalmak megjelölésére tehát elsősorban a *multság* szót használták.

<sup>3</sup>Mindkettő szervezett „bélyegzős” testület volt, de az 1947–52 közötti időszakban irattáruk elkallódott vagy lappang.

<sup>4</sup>A gyakoriság sorrendjében: a *Nagyvendéglő* (tul.: Flaisz Károlyné), a *Csizovszkié*, a *Bohus-féle* és a *Kisáé*.

<sup>5</sup>Azaz hányszorosa a zenészek fizetése egy átlagos belépődíjnak.

A multság szó bármely más megjelölésnél többször fordul elő, a Kecelre más-honnan érkezett meghívókon is. A szóhasználat jelzett aránya alapot ad kijelenteni, hogy a Kiskunságban – a délnyugati részében bizonyosan –, a *multság* szó a táncalkalmak általános megjelölése volt.

A dokumentumok egy másik, ritkábban használt kifejezése a *bál* (ejtve olykor *báld*). Egy esetben pedig a *táncvigalom* alakkal is találkozunk.

### *A táncalkalmak száma és gyakorisága*

A táncalkalmak számából a lakosság tánckedvére, aktivitására is következtethetünk. A háború utáni időszakban, 1922-ig a táncalkalmak száma fokozatosan növekszik. 1923-mal kezdődően viszont a rendezvények száma – az infláció növekedtével – csökken, s a gazdasági stabilizáció kezdetén újra „felugrik”. A fentiekről számszerűen tájékoztat az I. sz. táblázat jobboldali oszlopa.

A táblázat a dokumentumokból kimutatható összes keceli táncalkalmat tartalmazza. Az 1923-as év a legteljesebb, csupán három januári táncalkalom nyilvántartása hiányzik. A pénztárkönyvi bejegyzésekhez képest mintegy 20%-kal növekszik a táncalkalmak száma az egyéb dokumentumok kiegészítő adataival. (Néha ugyanis előfordult, hogy több rendezvény bevételét egy tételben könyvelték.)

A nagyobb ünnepeken délután is és este is táncoltak. Így volt ez legtöbbször a többnapos rendezvényeknél is. A délutáni és esti tánc külön kezeléséről a nyilvántartások tanúskodnak. A táncalkalmak leggyakoribb időszakai közé tartozik (1923-ban):

- a 3 napos *farsang*, amelyről mindhárom napon két nyilvántartást is vezettek.
- *Majális*ról csak egy nyilvántartás van, de vonallal választották el a délutáni és esti érkezőket.
- *Szt. István 2* napos ünnepén a második napon már csak délután tartottak táncot.
- *A szüreti multság*on délután és este is táncoltak.

Egy hónapnál hosszabb *táncszünet* az év folyamán háromszor fordult elő: a böjtenben, a nyári gazdasági munkák idején és szept.–dec.-ben. Ez az utóbbi volt a leghosszabb, szept. 16-tól dec. 31-ig.

Egyébként általában 1–2 hetenként rendeztek táncot. [Lásd a II. sz. táblázat fejlécét.]

A farsang tehát összesen 6, a majális 2, stb. táncalkalom. Az I. sz. táblázatból azt is megtudjuk, hogy 1923-ban tartották meg utoljára a teljes, három napos farsangot.

### *A résztvevők száma*

A táncmultságokon résztvevők számát – és legtöbbször nevét – a nyilvántartásokból tudjuk. Ezekből kiderül, hogy akik délután érkeztek, azoknak este nem kellett újra fizetni. (Az, hogy egyikük sem maradt volna ott estére, nem valószínű.)

A nyilvántartásokat sajnos nem egyforma következetességgel őrizték meg. Az 1923-as év mellett 1925-, 26-, 27-ből is maradtak fenn jegyzékek, de ezek már igen

hiányosak. A meglévő adatok alapján az átlagos látogatottságról közelítőleg a következő képet kapjuk:

évszám	hónap	a résztvevők száma		
		átlag	minimum	maximum
1923	II.–XII.	116	52	228
1925	II., XI.	81	64	111
1926	II., XII.	100	92	107
1927	IV., V., VI.	51	16	80

Mivel 1925-ben és 26-ban mindössze négy multság volt, az 1923-beli 24-gyel szemben látható, hogy az érdeklődés csökkenése jóval nagyobb, mint azt pusztán az átlagos befizetők számából gondolnánk. Föltehetőleg azért szerveztek ilyen kevés táncot, mert a pénzromlás miatt nem volt már olyan nyereséges, mint még 1923-ban. A következő – 1927-es – évből viszont az derül ki, hogy a valóságos igénynél sűrűbben szerveztek táncokat még olyan hónapokban is, amelyek más években is „gyöngébbek” voltak. Valószínűleg azért, mert a tűzoltóságnak fontos volt a mielőbbi gazdasági megerősödés.

A résztvevők létszámáról számszerű tájékoztatást a II. sz. táblázat 2. sora ad. A táblázatban – már említett – sorozatrendezvények összevont résztvevőszámmal szerepelnek. Ezek közül a leglátogatottabb és a leghosszabb a farsang. Az összesen 820 résztvevő megoszlása az ünnep 3 napján:

	délután	este	
1927. II. 11.	132	194	= 326
II. 12.	155	187	= 342
II. 13.	<u>100</u>	<u>52</u>	= <u>152</u>
Összesen:	<u>387</u>	<u>433</u>	<u>820</u>

Az első két napon este többen jönnek, mint délután, az utolsó napon szinte alig. Az első két nap látogatottsága után, meglepő, hogy milyen kevesen búcsúztatják a farsangot, pedig az utána következő hosszú böjtben már nem szabad táncolni, mert különben – mint mondják – *löhullik a szíva*.

### *Engedély, meghívók, teremdíszítés*

Minden éjszakába nyúló, ill. este kezdő rendezvényre a kiskőrösi járási főszolgabírótól kellett engedélyt kérni. Ennek hátoldalára a községi elöljáróság írta rá a maga engedélyt (1. sz. melléklet).

A szolgabírói hivataltól kapott *véghatározat*ban szerepelt:

- a tánchely, általában a tulajdonos nevével jelölt kocsmá,
- a minimális belépődíj,
- a meghosszabbított záróra időpontja,



- az állítandó Petőfi szoborhoz a kötelező hozzájárulás,
- a tiltott táncok felsorolása.<sup>6</sup>

A tilalom ellenére a *vanszteppet* mégis úgy emlegeti a század elején született korosztály, hogy táncolták, sőt a tánciskolában is tanították.

Jelesebb alkalmakra Kiskőrösről Kalocsáról vagy Gyomárról rendeltek meghívókat, 250–300 pld-ban. Csupán egyetlen Kecelre szóló meghívó maradt meg (a hátoldallára írott számvetésnek köszönhetően), hiszen ezeket elküldték azoknak, akiket meghívtak.

A bérelt, ill. kölcsönkért termet a táncrendezvényekre – különösen a szüreti multság idején – már kora reggel elkezdték díszíteni. A feldíszített teremről egy 1926–27-es budapesti árjegyzék alapján alkothatunk képet.

Egyéb kellékek beszerzéséről tanuskodik egy számla a gyomai Kner nyomdától (szerpentin, konfetti) és néhány „Keceli Hangya Szövetkezet” és Vasbolt számla (drót, zsinag, szappan, sidol stb.).

A rendezők a bevétel terhére rendszerint megvendégelték az ellenőrző rendőröket (*kétszer 3 deci borral*), a zenészeket, a máshonnan jött vendég tűzoltókat és nem ritkán saját magukat is.

### A táncalkalmak haszna

Hogy miért rendezett táncmultságokat a tűzoltóság, arra az 1901-ben elfogadott alapszabály egy részlete világít rá:

#### „Jövedelem 17. §

A testület jövedelmét képezik:

- a) az alapító és pártoló tagok járulékai;
- b) Keczel község által nyújtott segély;
- c) a testület javára tett adományok és hagyományok;
- d) a testület által rendezett ünnepélyek és vigalmak esetleges jövedelme;
- e) jutalmak és gyűjtés útján való pénzösszegek.”<sup>7</sup>

Ha figyelembe vesszük, hogy az „a” és „c” cikkely tulajdonképpen azonos tartal-

<sup>6</sup>A multságok tánckészletére vonatkozó írásos adat nem került elő. A néprajzi adatok szerint a *csárdás* volt az uralkodó tánc. A lassú és friss részt nem különböztetik meg. *Marsolni* tömegesen nem szoktak, csak néha azok, akiket *kikisértek* vagy *kikisértettek*. A bál legvégén, amikor a *kikisérő*- v. *kikisértő nőtá* szól, néha *marssal* hagyják el a termet. A *kisérő*- v. *kisértő nőtá*t használták *kimuzsikáláskor* v. *kimuzsikáltatáskor* is, de ilyenkor nem táncoltak. (A kikisérés, kimuzsikálás kifejezések és változataik, a báli gyakorlatban kizárólag a Rákóczi indulót jelentik.) A *férceles* v. *fércölés* – a nők énekszóra járt körtánca – táncszünetben fordult elő. A férceles fogalma újabban keveredik a friss csárdás közben kialakuló körcsárdással. Ezt *négyeselésnek* v. *négyesölésnek* nevezik. Verbunkra a falu legöregebbjei sem emlékeznek. Talán az I. világháború eleje táján megindult tánciskola hatása, hogy a fentiekén kívül néha a *magyar kettősre*, *polkára*, *keringőre* és a *padigatterre* is sor került. MTA Akt.: 906. Isz.

<sup>7</sup>A keceli tűzoltóság irattárában csak másolatban – 1922. aug. 19. – van meg az alapszabály, ami a „P–P–SKkun vármegye levéltárában az Alapszabályok gyűjteménye K. betűs csomójában található eredetivel mindenben szóról-szóra megegyez.” Körbélyegző és főlevéltárnok aláírása.

mú és magánemberekre számít, valamint azt, hogy a községi pénztár az év vége előtt a maradványából nagy összeget átutalt a tűzoltóság pénztárába – 1926. dec.-ben pl.: 2.106.000<sup>8</sup> koronát –, láthatjuk, hogy a tűzoltóságnak rendszeres és komoly összeget biztosító pénzforrása kizárólag a táncmulatságok rendezése volt.

A táncmulatságokból származó bevétel nagyságát összegszerűen a III. sz. táblázat 1. oszlopából tudhatjuk meg. A 2. oszlopban a más forrásokból származó bevételek szerepelnek, a 3. oszlopban látható számok jelzik, hogy a táncból származó jövedelem rendszerint többszöröse az összes többi bevételnek.

### Zenészek

Az irattárból a következő zenészek által aláírt elismervények kerültek elő. *Lakatos Péter zenekarvezető* (7 alkalommal) cigányprímást a községben az idősebbek ma is nagy szeretettel, szinte legendás hírrel övezik. *László András* (2), *Téglás Gábor*, *Szrenko Ferenc*, *Földes Mihály*, *Mészáros János*, *Ondrovics Ferenc* (egy-egy alkalommal). Az utóbbiak valószínűleg *tamburabanda* v. ún. *kanalasbanda*<sup>8</sup> tagjai voltak, akiket csak szükségből fogadtak meg.

Egy esetben van utalás arra, hogy fizettek *rezesbandának* is, de nevek és átvételi elismervény nélkül. A rezesbanda csak a kilenced részét kapta annak az összegnek, mint amit az ugyanakkor muzsikáló cigányzenekarnak fizettek. A tamburabanda és a rezesbanda tagjai parasztzeneészek voltak. Így érthető a különbség (2. sz. mell.).

Az átvételi elismervényeken a zenészek munkáját a következő kifejezésekkel jelölik:

„... a farsangi 3 napokban teljesítet zene-díja fejében...”

„... Szüreti Bál kijátszásáért...”

„... zenedíj fejében...”

„... mint Zenedíjat...”

„... mint zenész díját...”

„... Bálak kijátszásáért...”

„... Tűzoltó Jelmez Bál kijátszásáért...”

„... a Tűzoltó mulatság fejében...”

„... zene díj fejében...”

„... Önkéntes Tűzoltó Bál kijátszásáért...”

Az általános és természetes szóhasználatnak a fenti kifejezésekben a *kijátszásáért* látszik, az iskolás-hivatalos *zenedíj fejében*-nel szemben (3. sz. mell.)

### Kapcsolatok

A keceli tűzoltóknak küldött és megőrzött meghívókból tudhatjuk meg, hogy kikkel tartottak kapcsolatot. Az első meghívó 1925. okt. 11-re, az utolsó 1931. jan. 3-ra szól.

<sup>8</sup>A tamburabanda helyi szinonímája.

Vannak mulatságra és vannak tűzoltóversenyre szóló meghívók. A versenyek után általában este vagy már délután is közös táncmulatságot szerveztek.

Az összesen húsz meghívóból 4 db szól versenyre, ezek Pécelről, Kispestről, Esztergomból és Sopronból érkeztek, a csak szórakozni hívók pedig a következő helységekből:

- |                         |                         |
|-------------------------|-------------------------|
| A. Hajós                | E. Akasztó (2 db)       |
| B. Császártöltés (2 db) | F. Csengőd              |
| C. Kiskunhalas          | G. Soltszentimre (3 db) |
| D. Kiskőrös (5 db)      | H. Lajosmizse.          |

A községek A, B és H kivételével a Kiskunsághoz tartoznak, a kapcsolatuk tehát észak felé erősebbnek mondható. Furcsa, hogy a csak 24 km-re fekvő Kalocsával nincs kapcsolatnak nyoma, meghívók készítéséről szóló 1 db számla kivételével. Soltszentimre – kisebb és messzebb van – a második helyen áll három meghívóval.

A meghívókon a táncalkalmakat a következő módon jelezték:

- B,F,2G: „... szüreti mulatság”-ra (4 db)  
 A, C: „... zártkörű táncmulatság”-ra (2 db)  
 B, G: „... Táncmulatság”-ra (2 db)  
 2D: „... műkedvelő előadással egybekötött zártkörű táncmulatság”-ra (2 db)  
 E: „... zártkörű táncvigalom”-ra  
 E: „... zártkörű szüreti mulatság”-ra  
 D: „... mozielőadással egybekötött táncmulatság”-ra  
 D: „... tánccal egybekötött zártkörű műkedvelő előadás”-ra  
 D: „... Keresztény Iparos Olvasóegylet ... ötvenéves emlékünnepély”-ére.

Sajnos a táncrendről e máshonnan érkezett meghívókból sem kapunk tájékoztatást. Csak annyit tudunk meg a táncokról, hogy Soltszentimrén kétszer, Akasztón egyszer a nyitótánc a „magyarkettes” volt. Két meghívó a csábítóbbak közül a 4. és 5. sz. melléklet.

Az áttekintett időszakban a Tűzoltó- és az Ipartestület hozzávetőlegesen ugyanannyi bált rendezett, a Gazdakör kevesebbet. Több alkalmat jelenthetett ugyan a spon-tán vasárnapi kocsmázás, de esetenként jóval kevesebb résztvevővel, mint a szervezett mulatságok.

Az élő táncagyomány megmaradásához nélkülözhetetlen a táncalkalmak folytonossága. A Keceli Önkéntes Tűzoltótestület elsősorban anyagi érdekből kezdeményezett táncmulatságai<sup>9</sup> a háború után jelentősen hozzájárultak a helyi táncok életének meghosszabbításához.

<sup>9</sup> „1927-ben a tűzoltóságnak sikerült... engedélyt kapni egy mozgóképszínház működtetéséhez” (100 éves a Keceli Tűzoltó Testület. Kiadja: Kecel Községi tanács é.n. /1970/). Valószínűleg azért csökkent le a táncrendezést bizonyító dokumentumok száma 1927 után, mert a fő bevételi forrás ettől kezdve a mozi lett.

## I. sz. táblázat

	I.	II.	III.	IV.	V.	VI.	VII.	VIII.	IX.	X.	XI.	XII.	
1921	—	—	—	3	6	2	2	4	2	4	—	2	= 25
1922	5	4	8	1	1	4	3	4	5	3	2	1	= 41
1923	3	7	—	5	2	—	—	3	3	—	—	1	= 24
1924	—	—	6	—	—	1	—	—	—	1	1	1	= 10
1925	—	2	1	—	—	—	—	—	—	—	—	1	= 4
1926	—	2	—	—	—	—	—	—	—	—	1	1	= 4
1927	1	2	1	2	4	7	—	3	6	4	3	1	= 34
Össz.:	9	17	16	11	13	14	5	14	16	12	7	8	142

## II. sz. táblázat

	6 alk.					
	II.3.	II.11–13.	IV.1.	IV.2.	IV.15.	IV. 22.
1923						
1.	28,56	43,71	29,16	32,75	30	37,78
2.	116	820	76	106	124	119
3.	5500	21000	7500	2000	3000	4000
	2 alk.		3 alk.	2 alk.		
	IV.29.	V.20.	VIII.19–20.	IX.8.	IX.16.	XII.31.
1923						
1.	39,23	38,37	20,79	45,71	26,19	28,94
2.	102	233	366	304	118	80
3.	4000	8000	35000	45000	45000	70000

Az 1-es rovatban a zenészek bérének és az átlagos belépődíjaknak a hányadosai, a 2-es rovatban a fizető résztvevők száma, a 3-as rovatban a zenészek bérei szerepelnek koronában.

## III. sz. táblázat

## Évi bevételek

Év	Évi bevételek		
	1. Táncalkalmak	2. Egyéb	3. Tánc és egyéb jöv. hányadosa
1921	24 778,50 K	1 387,84 K	17,85
1922	102 729 K	20 895,40 K	4,92
1923	803 479 K	630 850 K	1,27
1924	4 582 400 K	5 499 080 K	0,83
1925	2 955 400 K	1 128 197 K	2,62
1926	2 846 800 K	2 496 000 K	1,14
1927	2 118,59 P	303,74 P	6,98

Pest-Pilis-Solt-Niszon vármegye

járásának főszolgabírája.

280 Pilyk  
k. g. 1922.

Tárgy

Hendri Antikváris Társaság  
Hendri

Táncszínház

és táncvizalom engedélyezése iránti kérvénye

**Véghatározat.**

Az 1901. évi 64773 számú belügyministeri körrendelet 2. §-ában, továbbá az 1900. évi 343. számú vármegyei szabályrendelet 40. §-ában gyökerező jogból kifolyólag az illetékes községi előjárásúgnak véleménye alapján megengedem, hogy fentnevezett kérelmező

*Stier Harógné* vendéglő helyiségében 1. évi  
*október* hó *31.* napján *2000* korona *8* fillér beléptidj  
mellől táncvizalmat tarthasson, mely alközzommal a zárórát másnap reggeli *8* óráig  
meghosszabbíthat. *Táncok a Pilyk színpadára 10000 k. befizetés*

Az Önk. Nép. (vansztop), foxtrott, mexiz és egyéb — a fizilést sértő — modern táncok táncolása, nonlése és éneklése egyáltalán tilos

Mírói 1. *Hendri* község előjáróságát és általa a folyamodókat.

2. \_\_\_\_\_ a m. kir. rendőrsparancsnokságot egy-egy

véghatározaton értesítem.

*Hendri* 1922 évi *október* hó *28* n.

1. melléklet

Táncvizalom rendezését megengedő főszolgabírói véghatározat

## Mérleg

Bevétel . . . . .	205,500 kor.
Kiadások . . . . .	3,000 "
<hr/>	
Maradvány: . . . . .	202,500 kor.
1. Kézen kimentatis pénzektől és számmi munkától Minda tiszteletre: . . . . .	61,690 "
2., Lőp. munkától Polovai " " . . . . .	53,950 "
<hr/>	
Együtt: . . . . .	318 140 koron

Maradványok az esti bevétel

a munkát jogjára pénzt: . . . . .	79,850 "
Tiszteletre 2. ad. tiszteletre: . . . . .	200 "
<hr/>	
Összesen: . . . . .	<u>398 190 kor.</u>

## Kiadások:

1., Kézimunka . . . . .	45000 kor.
2., Lőp. munk . . . . .	40000 "
3., Szülő . . . . .	42500 "
4., Apró kiadások . . . . .	7525 "
5., Vendéglátás . . . . .	2000 "
6., Petőfi Alapra . . . . .	5000 "
7., Engedély költség . . . . .	920 "
8., Kereskedelmünk . . . . .	5000 "
9., Rendőrségnek napi díj . . . . .	3000 "
<hr/>	
Összesen: . . . . .	<u>120945 koron</u>

2. melléklet

Az 1923. szept. 8-án tartott szüreti multság mérlege  
(A büntetéspénzeket a szőlőlopáson rajtakapottakkal fizettették.)

nyugtá :  
 Az alulírott az 1923 évi Kept. 8. sz.  
 megtartott Szűchi Bül. ki-  
 játásaiért 45000 ar-arany  
 pénztörz. Koronás felvétel  
 Kezrel 1923 évi Kept. 8.  
 Lakatos Péter  
 Zenszárosító

## 3. melléklet

Lakatos Péter cigányprímás nyugtája az előbbi szüreti mulatságon





\* MEGHÍVÓ \*

Az „Akasztói Önkéntes Tűzoltó-Testület”

1927 szeptember 18-án, vasárnap este 7 órai kezdettel,  
Csatai Lajos kert(vendéglő)helyiségében jótékonycélú  
reggelig tartó zártkörű

## *szüreti táncmulatságot*

rendez, melyre kívül címzett urat és kedves családját  
bajtársi szeretettel, tisztelettel meghívják és várják  
az Önkéntes Tűzoltók

Beléptidj a délutáni ünnepségre és az esti táncmulatságra  
személyenként 1 pengő. Családjegy (3 személyre) 2 pengő 50 fill.  
A tűzijátékra külön személyenként 10 fillér.

Felülfizetések a nemes és közérdekű céla való tekintettel,  
köszönettel fogadtatnak. A tiszta jövedelem az  
akasztói önkéntes tűzoltók felruházására fordítatik.

Zenét Bodrics Dezső kiskőrösi cigányprimás jőnevű zenekara  
szolgáltatja.

Tisztelettel kerjük, hogy a diszítés céljára adandó gyümölcs és virág stb.  
ajándékokat a mulatság napján reggel 6 órakor a vendéglőben átadni  
szíveskedjenek, melyért előre is hálás köszönetüket nyilváníttják  
az Önkéntes Tűzoltók

Rendezőség és műsor a belső oldalon

4. melléklet

Meghívó Akasztóra, szüreti táncmulatságra (1. oldal)



CZAPARY MIKLÓS KASZTOVSZKY DEZSÓ  
elnökök

ID. GELENCSEI JOZSEF  
vigalmi elnök

IFJ. CSEMY KÁLMAN  
torendező

NAGY FERENC  
penztáros

DANIEL KAROLY  
ellenőr

SZENDI JÁNOS  
jegyző

ZACHAR ISTVÁN  
rendezőbizottsági elnök

CSERNAK ISTVÁN, HOVODZÁK MIKLÓS, NOVITZ DEZSÓ, PRÖLL JÁNOS,  
SZAKÁCS FERENC, SZAKÁCS ISTVÁN, SZAMEK ISTVÁN,  
SZŐRÖS ANTAL  
rendezők

PÓSA JÓZSEF  
VÉKONY PÁL  
bírók

PÓSA JÓZSEFNE  
VÉKONY PÁLNE  
bírónek

**CSŐSZLEÁNYOK:**

UJSÁSZI MARGITKA  
BAGLYAS ERZSIKE  
BOZÓ MARISKA  
GUCSI JULISKA  
GUCSI MARISKA  
JUDÁK ERZSIKE  
LACZI JULISKA  
SINKÓ GIZUSKA  
B. SZABÓ ANNUSKA

**CSŐSZÖK:**

KOVÁCS SÁNDOR öreges.  
BOZÓ MARTON  
ILLÉS LAJOS  
VÖRÖS JÓZSEF  
KISS MIHÁLY  
TÓTH JÓZSEF  
MAKKOS JÁNOS  
ANTAL MIHÁLY  
TÓTH IMRE

KELEMEN JÁNOS  
cigányvajda

HEGEDŰS ISTVÁN  
Kátsa cigány

NAGY ESZTIKE

SZÉHN MARISKA

cigánylányok

SZŐRÖS ANDRÁS  
pósta

SZENDI ISTVÁN  
kisbíró

CSEMY GYULA  
lezig zsidó

KRAJCSINKÓ JÓZSÓ  
kanalastól,

Árvából repülőgépen való érkezését táviratilag bejelentette

\*

5/a melléklet

Meghívó Soltszentimrére szüreti mulatságra (2. oldal)

## **MŰSOR:**

1.  
GYŰLEKEZÉS DÉLUTÁN 3 ÓRAKOR.  
UTANNA DÍSZES FELVONULÁS A FŐ-UCCÁN LOVASBANDÉRIUMMAL,  
ÖKRÖSSZEKEREKKEL ÉS EGYÉB ALKALMATOSSÁGOKKAL,  
ONNAN VISSZA A HELYSZÍNÉRE

2.  
MEGNYÍTÓ MAGYARKETTES

3.  
CONFETTI

4.  
VILÁGPÓSTA

5.  
SZÉPSÉGVERSENY

6.  
KRAJCSINKÓ, ARVAMEGYEI KANALASTÓT  
SAJÁT KÉSZÍTMÉNYEINEK ELADÁSA

7.  
SZABADLOPÁS

8.  
NYEREMÉNYEK KIOSZTÁSA

9.  
TÁNC A JÖVŐ HÉTIG

MEGHÍVÓ KIVÁNATRA FELMUTATANDÓ.  
JEGYEK ELŐRE VÁLTHATÓK A FŐRENDEZŐNÉL  
ÉS A MULATSÁG NAPJÁN ESTE 6 ÓRÁTÓL A PÉNZTÁRNÁL.  
JÓ ÉTELEKRŐL ÉS ITALOKRŐL ÉS A VENDÉGEK KÉNYELMES  
ELHELYEZÉSÉRŐL GONDOSKODVA VAN



5/b melléklet  
Meghívó Soltszentimrére szüreti mulatságra (3. oldal)

Sztanó Pál:

## A DALLAMMÉRÉSRŐL

Nem újkeletű az a törekvés, amely a vokális vagy hangszeres zene méréseken alapuló pontos ábrázolását célozza. Kottairásunk jelrendszere ma elsősorban preskriptív: a szerzőtől induló, az előadónak szóló utasításokat rögzíti, ez azonban kevés a zenei folyamatok leírására. Igaz, hogy kialakulását annakidején a szájhagyomány útján őrzött dallamok rögzítése, tehát egyfajta lejegyzési igény serkentette, de ez csupán látszólag ellentmondásos. A kottairás mindig feltételez egy sor egyértelmű előadói tradíciót. Mennél kevesebb ilyenre számíthat, annál több pontosító segédjelzést kell alkalmaznia. A jelölések szaporításának azonban határt szab a reprodukálhatóság lelassulása. (Meg kellene vizsgálni a kottajelek átlagos kiolvasási sebességét.)

A népzene kutatás tudományá fejlődésével együtt kialakult egy olyan igény is, amely az elhangzott dallamok elérhető legpontosabb leírását kívánja. Nagy segítség ebben a hangrögzítés és többszöri visszajátszás lehetősége. Az ilyen pontos, leíró kották nem elsősorban előadók számára készülnek, hanem zenei stílusjegyek vizsgálatára. A hallás útján való lejegyzésnek azonban korlátai vannak. Bárki tapasztalhatja, ha valamely felvételt teljes aprólékosággal lejegyez, azt már másnap nem ugyanúgy írja le, s az eltérések újabb próbálkozások után sem szűnnek meg.

A dallammérés első csábító ígérete az *objektivitás*. Azonos felvétel mérése mindig azonos eredményt ad. Ez esetben azonban a rendkívüli részletesség miatt a reprodukálás lehetősége többnyire ki van zárva. Az ilyen „gépi lejegyzés” előállításának alapelve többnyire az alaphang periódusidejének mérése és azzal arányos távolságok egymás mellé rajzolása. (Pl. egy 200 Hz-es alaphang másodpercenként 200 eredménypontot jelent, amit 1/4=60 metrumjelzés esetén tulajdonképpen 200 db 1/800-os hangjegyfejjel kellene leírni.)

Érzékelésünk számára a közepes tartományban elegendő kb. 5 periódus ideje (1/20–1/100 sec.), hogy felfogjuk a hang magasságát, amennyiben azt az előzményétől és folytatásától izoláltan hallgathatjuk. Ezen a módon az előbbi 1 sec. időtartamú negyedhangot 50 részmeghallgatással, ugyanannyi apróhangban le is tudnánk írni megfelelő idő alatt. Minthogy a mérés a gépi lejegyzéskor a dallam elhangzásával nagyjából egyidejűleg megtörténik, így második előnyének látszik a *gyorsaság*.

A lejegyzendő dallamok hangkészlete más és más, úgyszólván soha nem illeszkedik a 12 fokra osztott temperált hangsorba. Az eltéréseket esetenként könnyen észre vesszük. Nem kell ahhoz zongorahangolólnak lenni és mesterségbeli fogásokat alkalmazni, hogy akár egy negyed v. nyolcad hangmagasság különbséget észleljünk. Az észlelteket mégsem tudjuk megnyugtatóan leírni, mert zenehallásunk nem reflex-szerű: nem

kapcsolhatjuk ki a közben állandóan működő gondolkodási, értékelési funkciókat, melyek a pillanatnyi lelkiállapottól és a korábban szerzett ismeretektől (előítéletek) függetlenül befolyásolnak. Harmadik csábítás tehát a *pontosság*. A műszerek segítségével nem okoz gondot egy kisszekund távolság 100 részre (centekre) osztása és ezek jelzése. A gép ítélete nem ingadozik. A gép nem fárad ugyan el, de nem is gondolkodik.

Éppen a logikai műveletek hiánya az, ami miatt mégsem terjedhettek el ezek az eljárások, különösen a mi gyakorlatunkban. A gyors és pontos mérésekből származó adatmennyiség grafikus ábrázolásban is áttekinthetetlen, nem tudja helyettesíteni a lejegyzési munkát, még annak helyenkénti ellenőrzésére is nehézkes. Zenei összehasonlító, rendszerező feladataink zöme nem igényel mikroszkópikus pontosságú leírásokat. A dallamgrafikonoknak, mint új írásmódnak értékelését meg kellene tanulni. Mivel ez a zenei közhasználatban úgyszólván ismeretlen, még a finomabb dallamszerkezetek kutatói is inkább beérik a hagyományos kottaábrázolással.

A számítástechnika előretörése új lehetőségeket nyit meg ezen a területen is. Mint minden más esetben, úgy itt is az történik, hogy az elérhető új eszközöket sorra kipróbáljuk régi problémáink megoldásában hasznosítani. Kézenfekvő, hogy a dallam-mérésből keletkező adathalmaz gépi feldolgozása kiküszöböli az eddigi áttekinthetlenséget, az eredményeket a felhasználás kívánalmai szerint egyszerűsíti, megőrizve ugyanakkor az objektivitást és gyorsaságot. Egyszerűen minden eddigi gondunkat megoldja – feltéve ha sikerül olyan programot szerkeszteni, amely elvégzi a lejegyző logikai funkcióit.

Máris több kezdeményezésről tudunk, melyek az „automatikus lejegyzés” megvalósítását ígérik.<sup>1</sup> Nincs még itt az ideje az eljárások bemutatásának, sem bírálatának, hiszen fejlesztés alatt álló rendszerekről van szó. Eddig csupán Sundberg (Stockholm) módszerét ismerjük olyannak, mely a gép bemenetére adott hangsorozatból konvencionális kottaképet állít elő.<sup>2</sup> Az ilyen eljárások tökéletesedése azonban nem sok idő múlva várható, mivel a fejlettebb számítástechnikai eszközök egyre inkább lehetővé teszik kottaábrák kirajzolását is.

Intézetünkben, ha nem is központi feladatként, de régebb óta ismerkedünk a lejegyzés automatizálásának kérdéseivel. Az, hogy a feladat melyik részletével foglalkozunk, mindig a rendelkezésre álló eszközöktől függ. Nem törekedtünk az első kínálkozó alkalommal az akkor éppen legmodernebb készülékek beszerzésére, hiszen a digitális technika rohamos fejlődése máris elavulttá tette akár a Sona-Graph, akár a Dahlback által használt fotografikus rendszert. A számítógépes adatfeldolgozás, melyben költséges célműszereket viszonylag könnyen változtatható, továbbfejleszthető programokkal lehet helyettesíteni, időtállóbb megoldási lehetőségekkel kecsegtet.

<sup>1</sup>D. Byrd: Music notation by computer. Indiana University 1970.

D. Byrd: Transcription by plotter. Indiana University 1970.

D. A. Gombert: Automatic music printing 1972.

J. Sundberg, P. Tjernlund: A computer program for the notation of played music. Stockholm 1970.

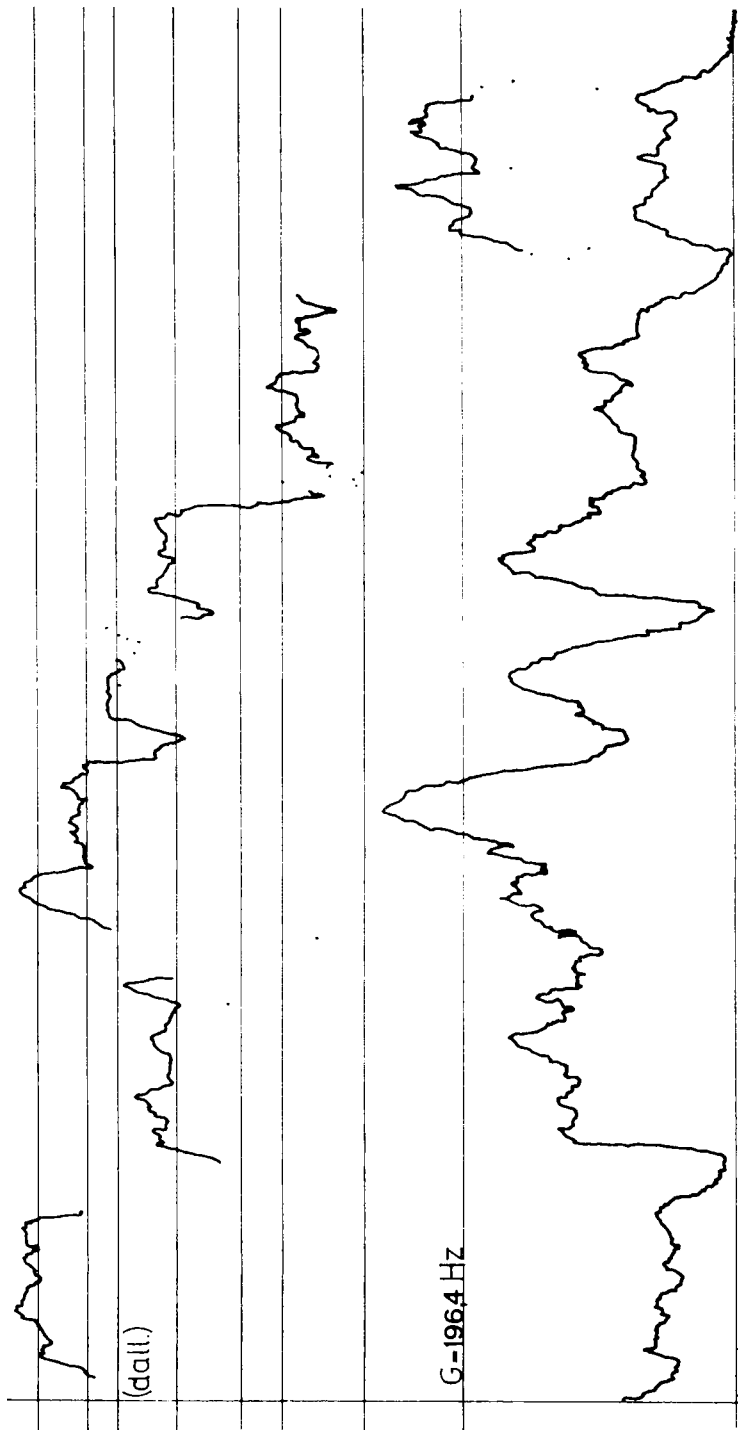
J. Wenkler: A computer-oriented music notation including ethno-musicological symbols. New York 1970.

M. Rimmel, I. Ruutel, J. Sarv, R. Sule: Automatic notation of one-voiced song. Tallin 1975.

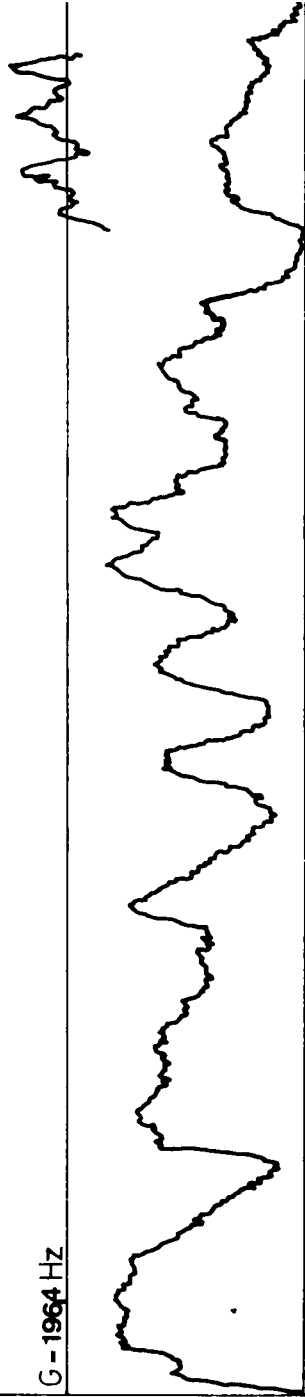
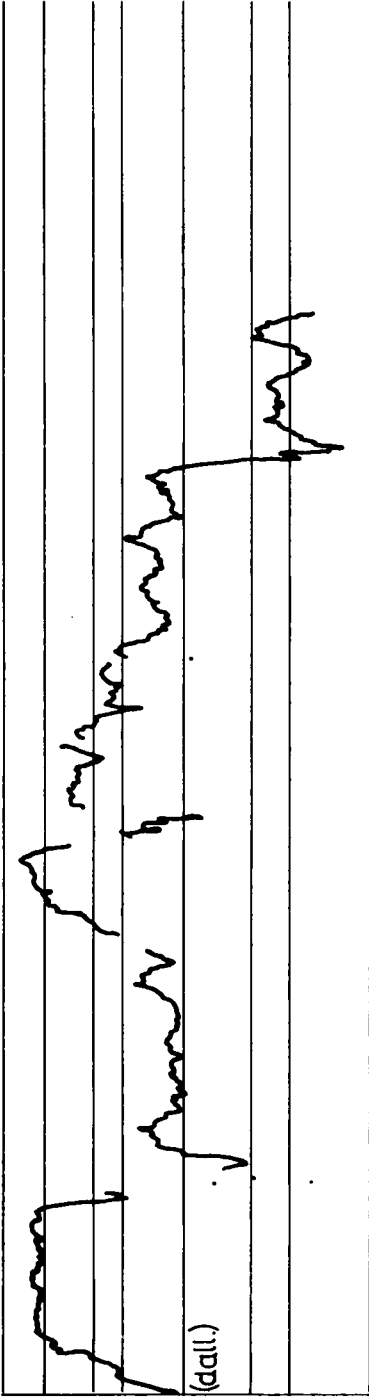
<sup>2</sup>A. Askenfelt: Automatic notation of played music. Stockholm 1976.

A mérés nélkülözhetetlen elsődleges információi a hangmagasság és intenzitás pillanatnyi adatai. Ezek előállítására digitális (számokkal kifejezett) periódusidő- és egyidejűleg digitalizált hangerő mérést alkalmazunk. Az eljárást 1966–70 között fejlesztettük ki. Ábránk egy dallam alapadatainak grafikonjait mutatja be. Ez az ábra lényegében még azonos a korábbi mérési rendszerekével, azoknál csupán a nehézkes oscillografikus rögzítés kiküszöbölése miatt egyszerűbb. Az adatok azonban megjelennek a felvevő készülék tárolójában gépi feldolgozásra kész formában is. A tároló és számítógép csatlakoztatása után elkezdhattuk a feldolgozó programok kifejlesztését. El kellett döntenünk, mekkora legyen a mérés felbontása, tehát 1 sec. alatt hány adatra van szükség a kellő pontosság érdekében. Úgy találtuk, hogy a leggyorsabb vibrato, valamint apróhangok ábrázolására is elegendő 100 minta/sec. Ez gyakorlatilag minden második-ötödik periódus tudomásulvételét jelenti. Hasonló megfontolás alapján a kimondottan véletlenszerű, magukban álló adatokat is figyelmen kívül hagyjuk. (Megvizsgálandó azonban lejegyzési tesztek segítségével mi az a legrövidebb időszak, ami alatt a kísérleti személy még hangmagasság változást tud észlelni és értékelni.) A feldolgozó programok célja a mérésekből kapott állandóan változó hangmagasság adatok és időtartamértékek összevonása. Végősoron kottakép megvalósítására törekszünk, tehát temperált hangsorba kell kényszeríteni a nem abban hangzó dallamokat. Racionális értékekben ( $1/8$ ,  $1/4$ ,  $1/2$  stb.) kell kifejezni a körülöttük mozgó hanghosszúságokat. A hangsúlyok elhelyezkedéséből ritmusképletekre, ütemvonalakra kell következtetni. Számos kérdés is adódik, melyeket lejegyzés közben magától értetődően oldunk meg, adósak maradunk azonban gépi nyelvre fordítható megfogalmazásukkal. Így pl. kézenfekvőnek látszik, hogy a több-kevesebb vibratóval előadott hangmagasság átlagértékét jelöljük a leírt kottafejvel. De vajon mindig azt kell-e tennünk? A vibrato, különösen énekhangban, számos esetben eléri a kisszekundot. Gyakran előfordul hallás utáni lejegyzéskor, hogy az egyszerű átlagolástól eltérő korrekciót alkalmazunk, különösen ha a lejegyzendőben már jól ismert dallam változata sejtethető. Ilyen módon nagymértékben hamis előadásból is kihámozzuk az előadó szándékát, rekonstruálni tudjuk a dallamot. A mérésekben egy adott hang kezdetét az a hely jelzi, ahol a magasságértékek bizonyos határokon belül állandósulnak. Vajon a lejegyző számára is ez a kezdet? Ábránkon látható, hogy a dinamika csúcsok (hangsúlyok) helyenként  $1/16$  hangjegyértékkel is hátrább helyezkednek el, mint a dallamhang kezdete. Mennyiben befolyásolják ezek a szubjektív időtartam megítélést? A kottafej időértéke általában a következő hang kezdetéig tart, magába foglalva a közbeeső, esetleg zöngétlen hangzó idejét is. Mikor kell folyamatosnak elfogadni a dallamvonalat, mikor jelezzünk szünetet? Ezekre és hasonló kérdésekre megfelelően kidolgozott kísérleti felvételek lejegyeztetése és statisztikai értékelése útján keresünk választ.

Jelenleg a ritmus-tesztvizsgálatok kiértékelése folyik és előkészültünk a hangmagasság-érzékelés sajátosságainak tanulmányozására. Nehezíti a munkát, hogy a vizsgálati anyag elkészítéséhez szükséges technikai eszközöket is saját fejlesztésben kell előállítanunk. Mindaddig amíg az említett kísérleteket el nem végeztük, a nyitva levő kérdésekre egyelőre mintegy önkényes választ kellett adnunk. Ennek figyelembe vételével a hangmagasság értékek egyszerűsítése tekintetében eddigi programjaink kielégítően működnek. Reméljük rövidesen ugyanezt mondhatjuk el a ritmusfeldolgozásról is. Mindazonáltal a lejegyzési munka teljes automatizálása nem látszik maradéktalanul



Mi - kor gu-lyás boj - tár vol - tam



G - 1964 Hz

Az ál - - lás - bann el - a - - lud - - tam

megoldhatónak. Mindig lesznek olyan pontok, ahol a döntéshez nagy számú variáns előzetes ismerete, sőt intuitív tényezők is szükségesek. Az általában túlnyomó többségben lévő, különösebb problémát nem okozó részletek hallás utáni lekottázása nagyobb elmélyülést nem igénylő, de időtrabló tevékenység. Törekvünk a nagytömegű gépies munka gépi elvégztetésére, kihagyva, ill. megjelölve azokat a pontokat, ahol továbbra is igénybe kell venni az emberi gondolkodás sokrétűségét. Jelentős előrelépést várunk attól, hogy a közeljövőben megvalósul az Akadémia CDC 3300-as számítógépével való párbeszédés kapcsolatunk. Ezáltal figyelemmel kísérhetjük a feldolgozás folyamatát, egyszerűbbé válik a beavatkozás és programjaink fejlesztése.

Remélem, hogy nemcsak hasznos segédeszközt tudunk nyújtani a lejegyzéshez és más zenei vizsgálatokhoz, de közben néhány érzékelési-értékelési funkció működéséről is újabb ismereteket szerezhethetünk.

Fenti céljaink megvalósításában Sztanó Tamás a feldolgozó program fejlesztésével, Manno Sándor pedig eszközeink tervezésével és kivitelezésével végez értékes munkát. Köszönet illeti e helyen is mindkettőjüket.



# A MAGYAR ZENETUDOMÁNY BIBLIOGRÁFIÁJA

1977 (kiegészítés)  
1978

Összeállította:

Dzsibrailné, Molnár Zsuzsanna

## BEVEZETÉS

Bibliográfiánk két részből áll. Az első a *Zenetudományi dolgozatok 1978*-ban közzétett 1977-es bibliográfia kiegészítése. Azoknak a publikációknak az adatait tartalmazza, amelyek a kézirat lezárása után jutottak tudomásunkra.

A második rész az 1978-ban kiadott magyar zenetudományi irodalmat, valamint a magyar zenével foglalkozó egyéb szakirodalmat regisztrálja. Pontosabban szólva: jegyzékünk magába foglalja (1) valamennyi magyarországi szerző hazai és külföldi kiadványban megjelent publikációját, (2) a külföldön élő magyar szerzők hazai kiadványban közzétett publikációit, valamint (3) a külföldi szerzők magyarországi kiadványban a magyar zenéről közreadott tanulmányait. Mindazokat a publikációkat, melyek ugyan a magyar zenével foglalkoznak, de a fenti kritériumok alapján kiszorultak volna a bibliográfiából, a *Függelék*-be soroltuk.

Forrásként az MTA Zenetudományi Intézet könyvtárának dokumentációját használtuk, amely a *Magyar Nemzeti Bibliográfia* (Könyvek Bibliográfiája, Időszaki Kiadványok Repertórium), *Hungarica Irodalmi Szemle* és a *Külföldi Magyar Nyelvű Kiadványok* alapján tartja nyilván több évre visszamenően a magyar zenetudományi irodalmat. Dokumentációnk azonban nem tartalmazza a kereskedelmi forgalomba nem kerülő kiadványokat, s ezért ki kellett egészítenünk. A kiegészítés részben saját gyűjtés, részben a munkatársak bejelentése alapján történt.

A zenetudomány fogalmát kissé tágabban értelmeztük, így kerültek a bibliográfiába olyan fejezetek, mint pl. „Zenepedagógia”, „Zeneélet” stb. Továbbá, nemcsak könyveket, tanulmányokat és hosszabb lélegzetű cikkeket vettünk bele, hanem kisebb terjedelmű közleményeket is. Bibliográfiánk készítésekor ugyanis lényeges szempont volt, hogy az Intézet dolgozóinak egész évi szakirodalmi munkásságáról, lehetőség szerint, teljes képet adjunk. Terjedelmi okokból azonban figyelmen kívül kellett hagynunk pl. a Műsorfüzet ismertetéseit, a napilapokban megjelent kritikákat, stb.

A fontosabb tanulmányköteteket szerzők szerint, analitikusan dolgoztuk fel, s ezt a tanulmánykötet leírásánál minden esetben jeleztük. A folyóiratcímeket általában nem rövidítettük; ahol igen, annak feloldását a Rövidítésjegyzékben adjuk. A bibliográfia szerkezeti beosztása — az első rész kivételével — a következő.

- I. Általános művek
- II. Általános zenetörténet
- III. Magyar zenetörténet
- IV. Népzenetudomány

Zenetudományi dolgozatok 1979 Budapest

V. Zenepedagógia

VI. Zeneélet

A szakcsoporton belül az önállóan megjelent műveket és a cikkeket, tanulmányokat külön-külön szerzők szerinti betűrendben soroltuk fel.

Budapest, 1979. július

### Rövidítésjegyzék

#### *Franz Liszt*

Franz Liszt. Beiträge von ungarischen Autoren. Hrsg. von Klára Hamburger. Budapest, 1978, Corvina.

#### *Liszt Studien 1.*

Kongress-Bericht. Eisenstadt 1975. Im Auftrag des European Liszt Centre (ELC). Hrsg. von Wolfgang Suppan. Graz, 1977, Akademische Druck- und Verlagsanstalt.

(Liszt Studien 1.)

#### *MNemzet*

Magyar Nemzet

*Muzs.* Muzsika

*MZ* Magyar Zene

*StudMus. Tomus XVIII.*

Studia musicologica 1976. Tomus XVIII. Budapest, (1978), Akadémiai Kiadó

*StudMus. Tomus XIX.*

Studia musicologica 1977. Tomus XIX. Budapest, (1978), Akadémiai Kiadó.

1977

*a) önállóan megjelent munkák*

1.  
BARTÓK Béla  
Scrisori. 2. Ed. ŋngrij., adnotatǎ de Ferenc László. Bucureşti, 1977. Kriterion. 266 l.  
/Biblioteca Kriterion/
2.  
BENCZE Lászlóné  
Szívárványos az ég alja. Bihari népdalok. [A régi vándor dudásokról, hegedűsökről szóló emlékezést írta Szűcs Sándor.] [Kiad. a] Berettyóújfalu, Nagyközségi Tanács. Berettyóújfalu, 1977. 233 l.
3.  
DILLE, D[enijs]  
Généalogie sommaire de la famille Bartók. Antwerpen, 1977, Metropolis. 72 l. 12 t.
4.  
FARAGÓ József  
Balladák földjén. Válogatott tanulmányok, cikkek. [Közrem.] (Almási István). Bukarest, 1977, Kriterion. 577 l. 2 t.  
Bibliogr. 545–565. l.
5.  
HALMOS, Endre  
Die musikpädagogische Konzeption Zoltán Kodály's im Vergleich mit modernen curricularen Theorien. Ein Beitrag zur komparativen Musikpädagogik. Wolfenbüttel–Zürich, (1977), Mösele. 464 l.  
/Schriften zur Musikpädagogik 4/  
Bibliogr. 294–326. l.
6.  
Kongress-Bericht. Eisenstadt 1975. Im Auftrag des European Liszt Centre (ELC). Hrsg. von Wolfgang Suppan. Graz, 1977, Akademische Druck- und Verlagsanstalt. 233, (3) l.  
/Liszt Studien 1/  
Részletezését ld. az egyes szerzőknél.
7.  
LAKATOS István  
A kolozsvári magyar zenés színpad (1792–1973). Adatok az erdélyi magyar nyelvű színház történetéhez. (Előszó Benkő András). Bukarest, 1977, Kriterion. 186, [5] l. 10 t.  
Bibliogr. 106. l.
8.  
(MOŽI, Alexander)  
Szlovák-magyar zenei kapcsolatok. Bratislava, 1977, Slov. ped. nakl. 163 l.  
/Tanulók kiskönyvtára/
9.  
ORAMO, Ilkka  
Modaalinen symmetria. Tutkimus Bartókin kromatiikasta. Helsinki, 1977, Suomen Musiikkiteollinen Seura. 197 l.  
/Acta Musicologica Fennica 10./
10.  
PÁRKAI István  
A kórusvezénylés alapjai. Budapest, 1977, NPI. 120 l.

11.  
PATAY Pál  
Régi harangok. (Budapest, 1977), Corvina. 55 l. 24 t.  
nen (15 bis 18. Jhd.) /Musicologica Hungarica 5./ (Ism.)  
= Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 1977. 21. 218. l.
12.  
SIKLÓS László  
Táncház. Budapest, 1977, Zeneműkiadó. 241 l.  
/Zeneélet./
13.  
Soome-ugri rahvaste musikapärändist – Muzükal'noe naszledie finno-ugorszkih narodov. Koost... toimet 1. Rüütel, Tallinn, 1977, Eesti Raamat. 514 l.
14.  
SZENDE Ottó  
Handbuch des Geigenunterrichts. Düsseldorf, 1977, Sandvoss. XIV, 269 l.
15.  
UJVÁRY Zoltán  
Gömöri népdalok és népballadák. Gyűjt. ~. Miskolc, 1977, Herman Ottó Múzeum.  
/A Miskolci Herman Ottó Múzeum Néprajzi Kiadványai 8./
16.  
ALTENBURG, Detlev  
Eine Theorie der Musik der Zukunft. Zur Funktion des Programms im symphonischen Werk von Franz Liszt.  
= Liszt Studien 1. 9–26. l.
17.  
AMELN, Konrad  
Bárdos Kornél: Volksmusikartige Variierungstechnik in den ungarischen Passio-
18.  
BARBAG-DREXLER, Irena  
Liszts Klavierbearbeitungen. Ein Beitrag zum Thema „Der vergessene Liszt“.  
= Liszt Studien 1. 27–36. l.
19.  
BENARY, Peter  
Geschmack und Stil bei Franz Liszt.  
= Liszt Studien 1. 37–46. l.
20.  
BENKŐ András  
Levéltári adalékok Beszterce 16. századi zenei életéhez.  
= Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei. 1977. 2. 202–205. l.
21.  
BORONKAY Antal  
Frühe und endgültige Fassungen von Liszt-Werken in der Neuen Liszt-Ausgabe.  
= Liszt Studien 1. 47–52. l.
22.  
BREUER János  
Bach und Bartók.  
= Bericht über die Wissenschaftliche Konferenz zum 3. Internationalen Bach-Fest der DDR. Berlin, 1977. 307–313. l.
23.  
DONATH, Adolf  
Franz Liszt und Polen.  
= Liszt Studien 1. 53–64. l.
24.  
FALVY Zoltán  
Franz Liszt in den Schriften Béla Bartóks.  
= Liszt Studien 1. 65–72. l.

*b) cikkek, tanulmányok*

25.  
GÁRDONYI Zoltán  
Hauptproblem der Neuen Liszt-Ausgabe.  
= Liszt Studien 1. 73–80. I.
26.  
GRUBER, Gernot  
Zur Formproblem in Liszts Orchesterwerken –exemplifiziert am ersten Satz der Faust-Symphonie.  
= Liszt Studien 1. 81–96. I.
27.  
GUT, Serge  
Die historische Position der Modalität bei Franz Liszt.  
= Liszt Studien 1. 97–104. I.
28.  
HEINEMANN, Ernst Günter  
Kunstbegriff und Engagement bei Liszt.  
= Liszt Studien 1. 105–114. I.
29.  
HILMAR, Ernst  
Kritische Betrachtungen Liszts Transkriptionen von Liedern von Franz Schubert.  
= Liszt Studien 1. 115–124. I.
30.  
KAISER, Manfred  
Anmerkungen zur Kompositionstechnik Franz Liszts. Am Beispiel der „Hunnenschlacht“.  
= Liszt Studien 1. 125–130. I.
31.  
KOLLERITSCH, Otto  
Liszt in der Kritik Robert Schumann.  
= Liszt Studien 1. 131–136. I.
32.  
LAMPERT Vera  
Zenei múltunkból. [Bárdos Kornél: Pécs zenéje a 18. században. Budapest, 1976.] (Ism.)  
= Muzs. 1977. 9. 34. I.
33.  
PRESSER, Diether  
Liszts „Années de Pèlerinage. Première Année: Suisse“ als Dokument der Romantik.  
= Liszt Studien 1. 137–145. I.
34.  
REINHARD, Kurt  
Adnan Saygun: Bartók's folk music research in Turkey. Ed. by László Vikár. Budapest, 1976. (Ism.)  
= The World of Music. 1977. 3–4. 169–171. I.
35.  
RÜSCH, Walter  
Franz Liszt in Bellagio.  
= Liszt Studien 1. 155–162. I.
36.  
SCHÖNEGGER, Hermann  
Linz: Lorca-Oper von Szokolay [Sándor].  
= Die Bühne. 1977. 230. 17. I.
37.  
SEBESTYÉN Albert  
Franz Liszts Originalkompositionen für Violine und Klavier.  
= Liszt Studien 1. 163–178. I.
38.  
SUPPAN, Wolfgang  
Blasorchesterbearbeitungen Liszt'scher Werke.  
= Liszt Studien 1. 179–202. I.
39.  
SUTTER, Milton  
Liszt and the Weimar Organist-Composers.  
= Liszt Studien 1. 203–214. I.

40.

SZELÉNYI László

Liszt Operpläne. Ein wenig bekanntes Kapitel aus dem Schaffen des Komponisten.

= Liszt Studien 1. 215–224. l.

41.

SZIGETI Kilián

A szombathelyi egyházmegye egyházi zenéjének története.

= A 200 éves szombathelyi egyházmegye emlékkönyve. (Szerk. Tóth Imre. Kiad. a Szombathelyi Egyházmegyei Hatóság.) Szombathely, 1977. 243–430. l.

42.

SZOMJAS-SCHIFFERT György

A Dorog környéki német népköltészet.

= Új Forrás. 1977. 3. 134–137. l.

43.

TÖLLY, Ernst

Das ungarische Volkslied in der Wart.

= Die Obere Wart. Oberwart, 1977. 351–354. l.

44.

WAGNER, Manfred

Liszt und Bruckner – oder ein Weg zur Restauration sakraler Musik.

= Liszt Studien 1. 225–234. l.

## I. ÁLTALÁNOS MŰVEK

### *a) önállóan megjelent munkák*

45.

DARVAS Gábor

Zenei zseblexikon. Budapest, 1978. Zene-műkiadó. 341 l.

46.

Film + zene = filmzene? Írások a filmzenéről. Szerk. Kenedi János. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 452 l. 2 t.

47.

FRANK Oszkár

A funkciós zene harmónia- és formavilága. 2. kiad. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 342 l.

48.

Terminorum musicae index septem linguis redactus. Hétnyelvű zenei szótár. Magyar, német, angol, francia, olasz, spanyol, orosz. (Rédacteur en chef Horst Leuchtmann. A magyar terminológiáért felelős Székely András.) Budapest–Kassel, 1978, Akadémiai Kiadó – Bärenreiter. 798, (8) l.

### *b) cikkek, tanulmányok*

49.

ALBERT Gábor

Barry S. Brook: Thematic catalogues in music. An annotated bibliography. New York, (1972). (Ism.)

= StudMus. Tomus XIX. 444–446. l.

50.

ALBERT Gábor

Guide for dating early published music. A manual of bibliographical practices. Compiled by D.W. Krummel. Hackensack-Kassel, 1974. (Ism.)

51.

BREUER János

Zene és szocializmus. Utóhang egy termékeny beszélgetéshez. [Maróthy János, Ujfalussy József.]

= Társadalmi Szemle. 1978. 5. 81–86. l.

52.  
EGLY Tibor  
Jegyzetek J. S. Bach zongoraműveinek előadásához. [1–2.]  
= Parlando. 1978. 5. 1–12. l.  
7–8. 6–17. l.
53.  
HUTIRA Albin  
Zeneműves disszonancia, értetlenség egy szakma körül. (Gondolatok a magyarországi zeneműterjesztésről.)  
= Parlando. 1978. 3. 17–21. l.
54.  
OLDAL Gábor  
Hangrögzítés és zenei közizlés. [2–6.]  
= Parlando. 1978. 1. 19–20. l.  
3. 29–30. l.  
5. 25–27. l.  
9. 23–24. l.  
11. 29–30. l.
55.  
PATACHICH Iván  
Eine neue Notation elektronischer Musik.  
= Melos-Neue Zeitschrift für Musik. 1978. 2. 113–117. l.
56.  
PÉTERI Judit  
Ismét a régi zene előadásáról egy csemláló-kurzus ürügyén.  
= Muzs. 1978. 2. 30–33. l.
57.  
SZAK Péter  
A reprodukció fenomenológiája.  
= MZ 1978. 4. 413–424. l.
58.  
SZÉKELY András  
Miért és hogyan játszottunk régi zenét? [1–3.]  
= Muzs. 1978. 8. 15–19. l.  
9. 24–27. l.  
10. 16–23. l.
59.  
[Színes hallás.] [Tanulmányok.] (Írta: Barna Tamás, Bíró Gábor, Greguss Pál, Király József, Lázár László, Nemcsics Antal, Németh Aladár, Szabó-Jilek Iván, Takács Ferenc.)  
= Kolorisztikai Értesítő. Budapest, 1978. (Népszava Lapkiadó). 20. évf. 2–3. 51–135. l.
60.  
SZŐKE Péter  
A zene három szférája a fizikai, az állati és az emberi lét szintjén.  
= Magyar Filozófiai Szemle. 1978. 6. 809–849. l.
61.  
VALKÓ Mihály  
A zene és a képzőművészet a képernyőn.  
= Társadalmi Szemle. 1978. 1. 77–81. l.
62.  
WILHEIM András  
Hét nyelven. [Terminorum musicae index septem linguis redactus. Budapest–Kassel, 1978.] (Ism.)  
= Muzs. 1978. 5. 27–28. l.

## II. ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

### a) önállóan megjelent munkák

63.  
BARTHA Dénes–RÉVÉSZ Dorrit  
Joseph Haydn élete dokumentumokban. (2. kiad.) Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 380, [6] l.

64.

GÁL György Sándor

Új operakalauz. A kottapéldákat vál. és szerk. Németh Amadé. Budapest, 1978, Zeneműkiadó.

1. 620, [4] l.

2. [4], 627–1246. l.

65.

GÁT, József

Die Technik des Klavierspiels. 4. Aufl. [Budapest]–Kassel–Basel–Tours–London, (1978), Corvina–Bärenreiter. 291 l.

66.

A hét zeneműve. (Szerk. Kroó György.) Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 142 l.

1978/1. január–március. [Írta]: Boronkay Antal, Hamburger Klára, Kárpáti János, Kecskeméti István, Kovács János, Kovács Sándor, Molnár Antal, Pándi Marianne, Papp Márta, Péteri Judit, Pintér Éva, Sólyom György, Somfai László.

67.

A hét zeneműve. (Szerk. Kroó György.) Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 114 l.

1978/2. április–június. [Írta]: Boronkay Antal, Fittler Katalin, Juhász Előd, Kárpáti János, Komlós Katalin, Kovács Sándor, Laki Péter, Maróthy János, Meixner Mihály, Pándi Marianne, Pintér Éva, Somfai László.

68.

A hét zeneműve. (Szerk. Kroó György.) Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 153 l.

1978/3. július–szeptember. [Írta]: Batta András, Boschán Daisy, Frigyesi Judit, Grabócz Márta, Hamburger Klára, Kovács Sándor, Lampert Vera, Péteri Judit, Somfai László, Szabó József, Virány Gábor.

69.

A hét zeneműve. (Szerk. Kroó György.) Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 156 l.

1978/4. október–december. [Írta]: Boronkay Antal, Grabócz Márta, Hamburger Klára, Homolya István, Kecskeméti István, Komlós Katalin, Kovács János, Kovács Sándor, Maróthy János, Péteri Judit, Pintér Éva, Somfai László, Ujfalussy József, Wilhelm András.

70.

HÉZSER Zoltán

Wolfgang Amadeus Mozart életének krónikája. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 253, [3] l.

/Napról napra... Nagy muzsikuskok életének krónikája 14./

71.

KERTÉSZ Iván

Beszéljünk az operáról. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 265 l.

72.

NÁDOR Tamás

Antonio Vivaldi életének krónikája. (2. kiad.) Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 147 l.

/Napról napra... Nagy muzsikuskok életének krónikája 9./

Bibliogr. 173–174. l.

73.

PÁNDI Marianne

Maurice Ravel. Budapest, 1978, Gondolat. 202 l.

Bibliogr. 190–195. l.

74.

VÁRNAI Péter

Beszélgetések Luigi Nonoval. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 131 l.

Műjegyz. 129–132. l.

75.

VÁRNAI Péter

Verdi operakalauz. Tito Gobbi előszavával. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 445 l.



## b) cikkek, tanulmányok

76.  
BÁRDOS Lajos  
Bach nyitó-kadenciái.  
= Parlando. 1978. 9. 1–5. l.
77.  
BÁRDOS Lajos  
A hangközök jelzői.  
= Parlando. 1978. 12. 8–10. l.
78.  
BÁRDOS Lajos  
Schubert-harmóniák. [1–2.]  
= Parlando. 1978. 10. 7–10. l.  
11. 1–6. l.
79.  
BARLAY Ö. Szabolcs  
Girolamo Diruta: Il Transilvano – jelentősége külföldön és Magyarországon.  
= MZ 1978. 1. 3–24. l.
80.  
BARLAY Ö. Szabolcs–PERNYE András  
Girolamo Diruta: Il Transilvano – Stíluskritikai analízis és forráskutatói adalékok. Történelmi előzmények 1–2.  
= MZ 1978. 3. 298–313. l.  
4. 335–360. l.
81.  
BENKŐ Dániel–PERNYE András  
Daniel Croner. Tabulatura. 1681. Wratislavia.  
= StudMus. Tomus XIX. 297–324. l.
82.  
BOROS Attila  
Gondolatok Hugo Wolfról.  
= Muzs. 1978. 6. 15–16. l.
83.  
CZIDRA László  
A zenei régmúlt feltámadása. Beszélgetés.  
[Riporter]: Pernye András.  
= Kritika. 1978. 4. 7. l.
84.  
FARKAS Márta, Sz[ekeresné]  
Dokumente über Ludwig Bösendorfers Tätigkeiten in Ungarn.  
= StudMus. Tomus XIX. 425–442. l.
85.  
GÁBRY György  
A tárogató.  
= MZ 1978. 4. 368–377. l.
86.  
GRABÓCZ Márta  
[Dittersdorf: Ester.]  
= Lemez melléklet [magyar, angol, német és orosz nyelven] a Hungaroton SLPX 11745–46 lemezekhez. Budapest, 1978. 14 l.
87.  
GRABÓCZ Márta  
[Vivaldi: L'Olimpiade.]  
= Lemez melléklet [magyar, angol, német és orosz nyelven] a Hungaroton SLPX 11901–03 lemezekhez. Budapest, 1978. 66 l.
88.  
HARSÁNYI Istvánné  
A francia egzisztencializmus és a zene.  
= Magyar Filozófiai Szemle. 1978. 4. 473–488. l.
89.  
KECSKEMÉTI István  
Napvilágra került Schubert-kéziratok.  
= MZ 1978. 3. 232–249. l.
90.  
KECSKEMÉTI István  
Somfai László Haydn-képeskönyve.  
[Somfai László: Joseph Haydn élete ké-

pekben és dokumentumokban. Budapest, 1977.] (Ism.)

= MZ 1978. 4. 361–367. l.

91.

KOVALCSIK Katalin

Wagner és Nietzsche.

= Parlando. 1978. 1. 15–18. l.

92.

LAKI Péter

A második bécsi iskola és a dal.

= MZ 1978. 3. 314–321. l.

93.

LAKI Péter

Százötven éve halt meg Franz Schubert.

= Muzs. 1978. 11. 8–10. l.

94.

LAMPERT Vera

A hiteles Haydn-kép. [Somfai László: Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban. Budapest, 1977.] (Ism.)

= Muzs. 1978. 4. 12–13. l.

95.

LÁSZLÓ Ferenc

A Halál és a Zeneköltő. [Franz Schubert].

= Muzs. 1978. 11. 11–14. l.

96.

LÁSZLÓ Ferenc

Die Sonatenform „in zwei Zeitmassen“ bei Mozart.

= StudMus. Tomus XVIII. 153–167. l.

97.

LEGÁNY Dezső

Zenetudományi írások. Szerk. Szabó Csaba. Bukarest, 1977. (Ism.)

= MNemzet. 1978. okt. 22.

98.

MALINA János–NAGY Ottó

Hárfák, citerák, lyrák, lantok. Pengetős hangszerek az ókortól máig.

= Élet és Tudomány. 1978, 46. 1456–1460. l.

99.

MARÓTHY János

Albrecht Betz: Hanns Eisler. Musik einer Zeit, die sich eben bildet. München, 1976. (Ism.)

= StudMus. Tomus XIX. 447–448. l.

100.

MARÓTHY János

Bürgerliche Entfremdung und proletarische Vermenschlichung in der Musik.

= Arbeitshefte. Akademie der Künste der DDR. Sektion Musik. 1978. 22. 11–13. l.

101.

MARÓTHY János

Eisler újrafelfedezése.

= Népszabadság. 1978. nov. 17.

102.

MARÓTHY János

Harmonic Disharmony. Shostakovich's Quintet.

= StudMus. Tomus XIX. 325–348. l.

103.

MARÓTHY János

Knepler, Georg: Geschichte als Weg zum Musikverständnis. (Ism.)

= MZ 1978. 4. 440–441. l.

104.

MARÓTHY János

Luigi Nono, Texte – Studien zu seiner Musik. Hrsg. von Jürg Stenzl. Zürich–Freiburg, 1975. (Ism.)

= StudMus. Tomus XIX. 454–456. l.

105.  
MARÓTHY János  
Utószó.  
= Albrecht Betz: Hanns Eisler. Egy formálódó kor zenéje. Budapest, 1978, Zene-műkiadó. 263–265. l.  
7–8. 19–22. l.  
10. 27–29. l.  
12. 7–8. l.
106.  
MARÓTHY János  
Zdeněk Nejedlý, a jövő tudósa.  
= Muzs. 1978. 8. 1–2. l.
107.  
MARÓTHY János  
Zeneszerző-interjúk. [Várnai Péter: Beszélgetés Luigi Nonoval. Budapest, 1978.] (Ism.)  
= Muzs. 1978. 12. 38. l.
108.  
MOLNÁR Antal  
150 éve halt meg Franz Schubert.  
= Parlando. 1978. 10. 2–6. l.
109.  
MÜLLER István  
Zur Entstehung des harmonischen und des temperierten Tonsystems.  
= StudMus. Tomus XVIII. 183–258. l.
110.  
NAGY Ferenc  
És a Borisz kié? [Modeszt Petrovics Muzsorgszkij.]  
= Muzs. 1978. 1. 29–35. l.
111.  
OROMSZEGI Ottó  
A basszuspáztorsíp fejlődése az elektronikus fagottig. (XVI–XX. század.) II. fej. 1–6.  
= Parlando. 1978. 3. 24–28. l.  
4. 25–27. l.  
5. 22–25. l.
112.  
PERNYE András  
Somfai László: Joseph Haydn élete (képekben és dokumentumokban. Budapest, 1977.) (Ism.)  
= Kritika. 1978. 2. 22. l.
113.  
RAJECZKY Benjamin  
Polska Piesn i Muzyka Ludowa 1. Kuja-wy. Kraków, 1975. (Ism.)  
= StudMus. Tomus XIX. 458–460. l.
114.  
SOMFAI László  
[Haydn: Lo speziale.]  
= Lemez melléklet [magyar, angol, német és orosz nyelven] a Hungaroton SLPX 11926–27 lemezekhez. Budapest, 1978. 64 l.
115.  
SOMFAI László  
Könyvajánlat csodálkozással. [Charles Rosen: A klasszikus stílus – Haydn, Mozart, Beethoven. Budapest, 1977.] (Ism.)  
= Muzs. 1978. 2. 11–12. l.
116.  
STADLER Vilmos  
A barokk zene a korabeli hangszerek tükrében. A barokk fuvola.  
= Muzs. 1978. 7. 41–46. l.
117.  
SZEBENYI Júlia  
Tanári vallomás Schumann gyermekeknek írott műveiről.  
= Parlando. 1978. 11. 14–20. l.

294

118.

TALLIÁN Tibor

Archivdokumente über die Tätigkeit Stefano Landis in Rom in den Jahren von 1624 bis 1639.

= StudMus. Tomus XIX. 267–296. l.

119.

TÓTH Aladár

Schubert.

= MZ 1978 3. 227–231. l.

120.

UJHÁZY László

Fafúvók a reneszánszban és napjainkban. Néhány gondolat új fafúvós hangszerek építéséről.

= MZ 1978. 1. 25–54. l.

121.

VARGA Ferenc

Adalékok India ősi hangrendszerének megfejtéséhez.

= MZ 1978. 1. 76–102. l.

122.

WILHEIM András

The genesis of a specific twelve-tone system in the works of Varèse.

= StudMus. Tomus XIX. 203–226. l.

123.

WILHEIM András

Szabolcsi Bence: Bevezetés a zenetörténetbe. Budapest, 1977. (Ism.)

= Muzs. 1978. 4. 14–16. l.

124.

WILHEIM András

Új „összhangzattant”? [J. N. Holopov: A 20. századi zene harmóniavilágáról. Budapest–Uzsgorod, 1978.] (Ism.)

= Muzs. 1978. 10. 34–36. l.

125.

ZOLTAI Dénes

Micsoda pillanat. A korai romantikus zenefelfogás kialakulástörténetéhez.

= Világosság. 1978. 4. 216–221. l.

### III. MAGYAR ZENETÖRTÉNET

#### a) önállóan megjelent munkák

126.

BÁRDOS Kornél

A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846. Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó. 259 l.

127.

BREUER János

Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez. (Budapest, 1978, Magvető). 422, [2] l.

/Elvek és utak./

Bibliogr. 399–422. l.

128.

BREUER János

Tizenhárom óra Kadosa Pállal. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 172, (4) 1.

129.

A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának 125 esztendeje. (1853–1978). Szerk. Breuer János. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 72 l. 37 t.

130.

CSOMASZ TÓTH Kálmán

Maróthy György és a kollégiumi zene. Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó. 239 l. 12 t.

131.

DOMOKOS Pál Péter

Hangszeres magyar tánczene a 18. század-

ban. Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó.  
183 l.

132.

FEUER Mária  
Pillanatfelvétel. Magyar zeneszerzés 1975-  
1978. Budapest, 1978, Zeneműkiadó.  
167, [3] 1.  
/Zeneélet./

133.

FLÓRIÁN László – VAJDA János  
Reinitz Béla. Budapest, 1978, Zeneműki-  
adó. 417 l. 12 t.  
Műjegyz. 374–394. l.  
Bibliogr. 397–402. l.

134.

Franz Liszt. Beiträge von ungarischen  
Autoren. Hrsg. von Klára Hamburger. Bu-  
dapest, 1978, Corvina. 335 l. 8 t.  
Részletezését ld. az egyes szerzőknél.

135.

LÁSZLÓ Zsigmond–MÁTÉKA Béla  
Franz Liszt par l'image. Publié par ~. Bu-  
dapest, 1978, Corvina. 239 l.

136.

SZÉKELY Júlia  
Bartók tanár úr. (Átdolg. kiad.) Budapest,  
1978, (Móra). 243 l. [24] t.

137.

Zenei írások a Nyugatban. Szerk. Breuer  
János. Budapest, 1978, Zeneműkiadó.  
516 l.

138.

VÁGÓ Ernő  
Vándor Sándor tanítványai: A Vándor  
Kórus története. Budapest, 1978, Tán-  
csics. 190 l.

*b) cikkek, tanulmányok*

139.

A. J.  
Szabó Ferenc sírjánál.  
= Parlando. 1978. 3. 15. l.

140.

AVASI Béla  
Lajtha Lászlóra emlékezünk.  
= Honismeret. 1978. 2. 28–30. l.

141.

BAJOMI LÁZÁR Endre  
Reményi Ede levelei Victor Hugo-hoz.  
= MNemzet. 1978. jan. 15.

142.

BALASSA Sándor  
Csak egyféle mérce létezik. [Riporter]:  
Feuer Mária.  
= Élet és Irodalom. 1978. 5. 13. l.

143.

BÁRDOS Lajos  
Modale Harmonien in den Werken von  
Franz Liszt.  
= Franz Liszt. 133–167. l.

144.

BÁRDOS Lajos  
Die volksmusikalischen Tonleitern bei  
Liszt.  
= Franz Liszt. 168–196. l.

145.

BARTÓK Béla  
levele Vecsey Ferenchez. [Közread.] De-  
mény János.  
= Új írás. 1978. 10. 71–73. l.

146.

BARTÓK Béla  
Liszt-Probleme.  
= Franz Liszt. 122–132. l.

147.

BARTÓK Béla

Die Musik und das Publikum von heute.

= Franz Liszt. 118–121. l.

148.

BÉKEFI Ernő

Franz Liszt.

= Franz Liszt. 7–48. l.

149.

BERLÁSZ Melinda

Benkő András: A Bolyaiak zeneelmélete.  
Bukarest, 1975. (Ism.)

= StudMus. Tomus XIX. 443–444. l.

150.

BERLÁSZ Melinda

Benkő András: A Bolyaiak zeneelmélete.  
Bukarest, 1975. (Ism.)

= MZ 1978. 3. 324–325. l.

151.

BERLÁSZ Melinda

„Csongor und Tünde” – Tanzspiel von  
Leó Weiner.= Oper heute 1. Hrsg. von Horst Seeger.  
Berlin, 1978, Henschelverlag. 247–258. l.

152.

BERLÁSZ Melinda

Farkas Márta, Sz[ekeresné]: Bartalus Ist-  
ván. Budapest, 1976. (Ism.)

= MZ 1978. 3. 322–325. l.

153.

BERLÁSZ Melinda

László Zsigmond 85 éves.

= Muzs. 1978. 5. 35–36. l.

154.

BORSA Gedeon

Das Gesangbuch von Gál Huszár. (1560).  
[Huszár Gál: A keresztyéni gyülekezetek-  
ben való isteni dicheretec. 1560.] (Ism.)

= StudMus. Tomus XVIII. 259–283. l.

155.

BREUER János

Hrsg.: László Somfai: Documenta Bartó-  
kiana Heft 5. [Budapest, 1977.]

= MZ 1978. 1. 105–109. l.

156.

BREUER János

Kadosa Pál az Új Magyar Zene-Egyesület-  
ben.

= Muzs. 1978. 9. 1–5. l.

157.

BREUER János

Kodály-ügyben.

= MZ 1978. 4. 433–436. l.

158.

BUDINSZKY Irén, B[iegelbauerné]

Babits Mihály: Jónás könyve és Petrovics  
Emil azonos c. művének összevetése.

= Parlando. 1978. 7–8. 32–43. l.

159.

CZEGLÉDI Sándor

Megifjodó öreg graduálok.

= Confessio. 1978. 4. 68–78. l.

160.

DEMÉNY János

Ady költészetének hatása Bartók és Ko-  
dály életművében.

= Tiszatáj. 1978. 1. 47–50. l.

161.

DÉNES Zsófia

Örökség. Bartók Béla halála évfordulójá-  
ra.

= Élet és Irodalom. 1978. 38. 12. l.

162.

DILLE, Denijs

En réalisant quelques oeuvres éditées de  
Bartók.

= StudMus. Tomus XVIII. 3–18. l.

163.  
ECKHARDT Mária, P[árkainé]  
Liszt kapcsolata korának hazai kórusmoz-  
galmával. 1–2.  
= Kóta. 1978. 5. 5–6. l.  
6. 1. l.
164.  
ECKHARDT Mária, P[árkainé]  
Liszt kapcsolata korának hazai kórusmoz-  
galmával.  
= MZ 1978. 2. 121–129. l.
165.  
ECKHARDT Mária, P[árkainé]  
Pflege der Lisztschen Kunst-Aktivität der  
ungarischen Liszt-Gesellschaft.  
= Liszt Information-Communication des  
European Liszt Centre. 1978. 8. 14–15. l.
166.  
ECKHARDT Mária, P[árkainé]  
Ein Spätwerk von Liszt: der 129. Psalm.  
= StudMus. Tomus XVIII. 295–333. l.
167.  
ERDEI Ferenc  
Ady, Bartók, Lenin. [Rádióbeszélgetés  
Huszár Tiborral. 1970. jan. 16.]  
= Erdei Ferenc: Művekkel élő társadalom.  
Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó. 237–  
242. l.
168.  
ERDEI Ferenc  
Bartók Béla. (Zenei Szemle. 1948. 8.  
393–395. l.)  
= Erdei Ferenc: Művekkel élő társadalom.  
Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó.  
116–117. l.
169.  
ERDEI Ferenc  
Kodály Zoltán köszöntése. (Magyar Tu-  
domány. 1963. 2. 79–83. l.)
- = Erdei Ferenc: Művekkel élő társadalom.  
Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó. 126–  
131. l.
170.  
FARKAS Márta, Sz[ekeresné]  
Kadosa Pál hetvenöt éves.  
= MNemzet. 1978. szept. 6.
171.  
FARKAS Márta, Sz[ekeresné]  
Egy régi magyar zongorakészítő. (Bereg-  
szászy Lajos.)  
= MNemzet. 1978. febr. 19.
172.  
FEUER Mária  
Mit teszünk mai zenénk hírnevéért? [In-  
terjú.]  
= Muzs. 1978. 6. 1–6. l.
173.  
FISCHER Sándor  
Az énekmondó. Reinitz Béla centenáriu-  
mára.  
= MZ 1978. 3. 250–261. l.
174.  
GÁBRY György  
Bodor Péter zenélő kútja.  
= Új Tükör. 1978. 47. 27. l.
175.  
GÁBRY György  
Liszt Ferenc magyarországi hagyatéka.  
= MZ 1978. 2. 116–120. l.
176.  
GÁRDONYI Zoltán  
Neue Ordnungsprinzipien der Tonhöhen  
in Liszts Frühwerken.  
= Franz Liszt. 226–273. l.

177.

GÁRDONYI Zoltán

Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts.

= Franz Liszt. 197–225. l.

178.

HAMBURGER Klára

Római Liszt-dokumentumok.

= MZ 1978. 1. 55–75. l.

179.

HORVÁTH Klára, S.

Beszélgetés Decsényi János zeneszerzővel.

= Ifjú Zenebarát. 1978. 1. 8–9. l.

180.

JEMNITZ Sándor

levelei Theodor Wiesengrund-Adornohoz.

[Közread. és bev. Breuer János.] [1–2.]

= Muzs. 1978. 3. 1–4. l.

4. 45–47. l.

181.

KANYAR József

„Karádot nem hagyjuk abba, ezentúl sem...” [Kodály Zoltán].

= Somogy. 1978. 3. 98–99. l.

182.

KOVÁCS Sándor

Az alapelveken nem kell változtatni. A Fiatal Zeneszerzők Csoportja munkájáról.

= Kritika. 1978. 10. 5. l.

183.

KROÓ György

Zenei alagút. [Dukay Barnabás–Jeney Zoltán–Sáry László–Kocsis Zoltán–Vidovszky László: Hommage à Dohnányi.]

= Élet és Irodalom. 1978. 4. 13. l.

184.

LAMPERT Vera

A Bartók-művekben feldolgozott népdalok forráskatalógusa.

= MZ 1978. 2. 166–175. l.

185.

LAMPERT Vera

Zenei városmonográfia. [Bárdos Kornél: A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846. Budapest, 1978.] (Ism.)

= Muzs. 1978. 10. 36–38. l.

186.

LÁSZLÓ Ferenc

Bartók's first encounter with folk music.

= The New Hungarian Quarterly. 1978.

72. 67–75. l.

187.

LÁSZLÓ Ferenc

Megjegyzések a Bartók-életrajz Dósa Lidi-epizódjához.

= Muzs. 1978. 2. 1–8. l.

188.

LEGÁNY Dezső

Liszt in Rom – nach der Presse. Teil 1.

= StudMus. Tomus XIX. 85–108. l.

189.

LEGÁNY Dezső

Liszt's and Erkel's relations and students.

= StudMus. Tomus XVIII. 19–50. l.

190.

LEGÁNY Dezső

Österreichisch-ungarische Beziehungen im letzten Zeitabschnitt des Leben von Liszt.

= Grazer Musikwissenschaftliche Arbeiten

3. 1978. 7–16. l.

191.

MARÓTHY János

Útban az aranygyapjúért. [Szabolcsi Ben-ce: Bevezetés a magyar zenetörténetbe. Budapest, 1977.] (Ism.)

= Muzs. 1978. 5. 26–27. l.

192.

MARÓTHY János

Zeneszerző-interjúk. [Breuer János: Ti-



- zenhárom óra Kadosa Pállal. Budapest, 1978.] (Ism.)  
= Muzs. 1978. 12. 39. l.
193.  
MARÓTI Gyula  
Fejezetek a magyar kóruskultúra történetéből.  
= Kóta. 1978. 1. 3. l.  
2. 4. l.  
3. 12. l.
194.  
NYERS Ilona  
Szalmás Piroska. 1898–1941.  
= Pártélet. 1978. 80–81. l.
195.  
OLSVAI Imre  
On a theme of Kodály's Dances of Galánta.  
= Bulletin of the International Kodály Society. 1978. 2. 34–46. l.
196.  
PÉTERFFY Ida  
Pár adat a békés-tarhosi énekiskola történetéhez.  
= Békési Élet. 1978. 1. 106–108. l.
197.  
PETNEKI Anna  
Mihály Sztáray, ein ungarischer Komponist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.  
= StudMus. Tomus XIX. 349–424. l.
198.  
PINTÉR Mária  
A Nemzeti Zenede története.  
= Parlando. 1978. 12. 1–3. l.
199.  
PRAHÁCS Margit  
Franz Liszt und die Budapester Musikakademie.  
= Franz Liszt. 49–94. l.
200.  
RAICS István  
A Budapesti Filharmóniai Társaság 125 éve.  
= Muzs. 1978. 11. 34–35. l.
201.  
RAICS István  
Liszt nyomában. Rómában és Tivoliban.  
= Muzs. 1978. 9. 13–15. l.
202.  
RAICS István  
Reinitz Bélára emlékezünk.  
= Muzs. 1978. 11. 1–3. l.
203.  
RAICS István  
180 év Erdély művelődéstörténetéből. [Lakatos István: A kolozsvári magyar zenei színpad. Bukarest, 1977.] (Ism.)  
= Muzs. 1978. 3. 37. l.
204.  
RAJECZKY Benjamin  
Kontrafaktor in den Ordinarium-Sätzen der ungarischen Handschriften.  
= StudMus. Tomus XIX. 227–234. l.
205.  
SÁROSI Bálint  
Zoltán Aladár emlékére.  
= Muzs. 1978. 10. 40–41. l.
206.  
SCHEIBER Sándor  
Jüdische Musiker in Ungarn im 18. Jahrhundert.  
= StudMus. Tomus XVIII. 335–337. l.
207.  
SOMFAI László  
Die Gestaltwandlungen der „Faust-Symphonie“ von Liszt.  
= Franz Liszt. 292–324. l.

- 300
208.  
SOMFAI László  
Strategics of variation in the second movement of Bartók's Violin Concerto 1937–1938.  
= StudMus. Tomus XIX. 161–202. I.
209.  
SZANYINA, Nyina  
Természetes hangsorok a harmincas-negyvenes évek Kadosa-műveiben.  
= MZ 1978. 3. 262–276. I.
210.  
SZELÉNYI István  
Der unbekannte Liszt.  
= Franz Liszt. 274–291. I.
211.  
SZENDREI Janka  
A középkori magyar hangjegyzírás.  
= MZ 1978. 2. 130–143. I.
212.  
SZERZŐ Katalin  
Eine Oper der ungarischen Wagner-Schule Edmund von Mihalovich: Eliane.  
= StudMus. Tomus XIX. 109–160. I.
213.  
SZIGETI Kilián  
Az időmértékes (menzurális) korális éneklés Magyarországon.  
= MZ 1978. 3. 282–297. I.
214.  
SZILÁGYI János  
Bartók- és Kodály-dokumentumok a Petőfi Irodalmi Múzeum kéziratárában.  
= MZ 1978. 4. 425–432. I.
215.  
SZOMJAS-SCHIFFERT György  
A mester több, mint az ezermester. Egy ismeretlen Bartók-levél története.  
= Tiszatáj. 1978. 5. 63–69. I.
216.  
TALLIÁN Tibor  
Bartóki örökség. [Kárpáti János: Bartók kamarazenéje. Budapest, 1976.] (Ism.)  
= Muzs. 1978. 6. 39–41. I.
217.  
TALLIÁN Tibor  
Der Briefwechsel Bartók's mit R. St. Hoffmann.  
= StudMus. Tomus XVIII. 339–365. I.
218.  
TALLIÁN Tibor  
Kodály és a zenés színpad. Előzmények és következmények.  
= MZ 1978. 4. 378–384. I.
219.  
TOKAJI András  
A koalíciós évek mozgalmi dalainak társadalmi élete.  
= Kultúra és Közösség. 1978. 1–2. 7–26. I.
220.  
TÓTH Ferenc  
Hollósy Kornélia és Dombegyház.  
= Békési Élet. 1978. 4. 491–496. I.
221.  
TUSA Erzsébet  
Előadói vallomások Liszt késői műveiről.  
1–3.  
= Muzs. 1978. 7. 39–40. I.  
10. 28–31. I.  
11. 41–43. I.
222.  
UJFALUSSY József  
Kulturális hagyományunk Bartók Béla és Kodály Zoltán életművében.  
= Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei. 1978. 1–2. 23–33. I.

223.  
UJFALUSSY József  
Zene a Magyar Tanácsköztársaságban.  
= Művészeti és irodalmi élet 1918–19-  
ben. Kiad. a TIT Társadalomtudományi  
Osztálya. Budapest, 1978. 65–73. l.

224.  
VARGHA Dezső  
A Pécsi Dalárda megalakulása és működé-  
sének első éveit. 1862–64.  
= Baranyai Művelődés. 1978. 2. 162–  
167. l.

225.  
VIRÁGH László  
Una nuova melodia di Balassi.  
= StudMus. Tomus XVIII. 285–294. l.

226.  
VOLLY István  
A 130 éves szabadságharc dalai.  
= Parlando. 1978. 3. 8–9. l.

227.  
WILHEIM András  
Fejezetek egy majdani/remélt magyar ze-  
nekritika-történetből. [Zenei írások a  
Nyugatban. Szerk. Breuer János. Buda-  
pest, 1978.] (Ism.)  
= Muzs. 1978. 9. 39–42. l.

228.  
WILHEIM András  
Két Bartók-vázlat.  
= MZ 1978. 4. 401–412. l.

229.  
WILHEIM András  
Kodály-émlékkönyv. [Magyar Zenetörté-  
neti Tanulmányok Kodály Zoltán emlé-  
kére. Budapest, 1977.] (Ism.)  
= Muzs. 1978. 6. 42–43. l.

230.  
WILHEIM András  
A költő Bartók-képe. [Fodor András: Val-  
lomások Bartókról. Budapest, 1978.]  
(Ism.)  
= Muzs. 1978. 10. 31–33. l.

231.  
WILHEIM András  
Patay Pál: Régi harangok. Budapest,  
1977. (Ism.)  
= Muzs. 1978. 4. 17–18. l.

#### IV. NÉPZENETUDOMÁNY

##### *a) önállóan megjelent munkák*

232.  
BORSAI Ilona – HAJDÚ Gyula – IGAZ  
Mária  
Magyar népi gyermekjátékok. 3. kiad.  
(Szerk. Keszler Mária). Budapest, 1978,  
Tankönyvkiadó. 128 l.  
/Ének-zene szakköri füzetek 2./

233.  
Daloló abc. Magyar gyermekdalok és  
mondókák. Összeáll. Forrai Katalin. Bu-  
dapest, (1978), Zeneműkiadó. 46 l.

234.  
ERDÉLYI Zsuzsanna  
Hegyet hágék, lőtöt lépék: archaikus népi  
imádságok. 2. kiad. (Az előszót írta Ortu-  
tay Gyula, zenei lejegyzéseket Károly S.  
László, Olsvai Imre és Tóth Margit vége-  
zte, illusztr. Gyulai Líviusz.) Budapest,  
1978, Magvető. 771 l.

235.  
MOLNÁR István  
Dobozi csárdás, verbunk és csárdás, régi  
magyar katonatánc és csárdás. (A zenei  
feldolgozó Vavrincez Béla, a táncok leírása,

térrajza és táncírása: Szentpál Mária.) Budapest, 1978, NPI. 127 l.

/Együtteseink műsorából 15./

236.

PÓCZONYI Mária

Népzene és zeneirodalom. (Budapest), 1978, NPI. 160 l.

/Néptáncpedagógusok kiskönyvtára./

237.

RÉDEI Károly

Zyrian folklore texts. (The elaboration of the musical examples by Mária Domokos.) Budapest, 1978, Akadémiai Kiadó. 652 l.

/Bibliotheca Uralica 3./

238.

SÁROSI Bálint

Gypsy music. (Budapest), 1978, Corvina. 286 l.

Bibliogr. 257–264. l.

239.

VARGA Borbála

A családi szertartások művészeti elemeiről: különös tekintettel zenei vonatkozásaikra. (Szerk. Rácz Zoltán.) Budapest, 1978, NPI. 84 l.

240.

[VUJICSICS Tihamér] VUJIČIĆ, Tihomir Muzičke tradicije južnih slovena u mađarskoj. A magyarországi délszlávok zenei hagyományai. (Budapest, 1978, Tankönyvkiadó). 407 l. 1 t.

*b) cikkek, tanulmányok*

241.

ALMÁSI István

Népballadák a Küküllő mentéről.

= Nyelv- és Irodalomtudományok Osztályának Közleményei. 1978. 1. 85–94. l.

242.

BÁRDOS Lajos

A mazurkák népi skálái.

= Parlando. 1978. 4. 1–9. l.

243.

BÉKEFI Antal

A köfjejtők dallamos munkarigmusai és jelzőkiáltásai. (25 képpel és 22 kottameléklettel.)

= Ethnographia. 1978. 3. 388–425. l.

244.

DOBSZAY László

A típus-fogalom a magyar népzene kutatásban.

= Ethnographia. 1978. 4. 497–509. l.

245.

FÁBIÁN Zoltán

Két szarvas-ének.

= Új Aurora. 1978. 3. 18–25. l.

246.

FRIGYESI Judit – LAKI Péter

Egy népdal sortipológiai vizsgálata.

= Ethnographia. 1978. 4. 510–518. l.

247.

HAJDÚ Péter

Szöveg és dallam viszonya a szamojéd énekekben.

= Uralisztikai olvasókönyv. Budapest, 1977, (1978), Tankönyvkiadó. 493–502. l.

248.

HALMOS István

Lajtha körispataki gyűjtésének hangkészlete és tonalitása.

= MZ 1978. 4. 385–400. l.

249.

HALMOS István

Táncmelékek Pakisztánból.

= Táncművészet. 1978. 10. 21–23. l.

250.  
HALMOS István  
Towards a pure instrumental form.  
= StudMus. Tomus XIX. 63–84. l.
251.  
HESZKE Béla  
Vargyas Lajos. A magyar népballada és Európa. Budapest, 1976. (Ism.)  
= Parlando. 1978. 4. 28–29. l.
252.  
HORVÁTH Béla  
Két bukovinai székely ballada. (A halálra táncoltatott lány, Bíró Margit.)  
= Dunatáj. 1978. 12. 56–63. l.
253.  
KERÉNYI György  
Kodály is gyűjtött láncdalt.  
= MNemzet. 1978. jan. 13.
254.  
MARTIN György  
Egyívású hagyomány.  
= Magyarország. 1978. 38. 39. l.
255.  
MARTIN György  
Kis Mátyás tánca.  
= Sándorfalva története és népelete. Szeged, 1978. 361–364. l.
256.  
MARTIN György  
A magyar és a román táncfolklor viszonya az európai összefüggések tükrében.  
= Művelődés. 1978. 2. 9–13. l.
257.  
MARTIN György  
Molnár István alkotóművészete és a magyar tánc hagyomány.  
= Táncművészet. 1978. 9. 3–6. l.
258.  
MARTIN György  
Molnár István életrajza és művei.  
= Fővárosi Művelődési Ház jubileumi különkiadása. Budapest, 1978. 1. l.
259.  
MARTIN György  
Struktur eines improvisativen Männertanzes.  
= StudMus. Tomus XIX. 39–62. l.
260.  
MARTIN György  
A tánc ciklus – a néptánc legnagyobb formai egysége.  
= MZ 1978. 2. 197–217. l.
261.  
MARTIN György  
Török táncok, táncélmények.  
= Táncművészet. 1978. 12. 26–29. l.
262.  
NAGY Dezső  
Katonanóták.  
= Folklor Archivum. 1978. 8. (Az amerikai magyarok folklórja.) 92–93. l.
263.  
NAGY Dezső  
Kortesnóták.  
= Folklor Archivum. 1978. 8. (Az amerikai magyarok folklórja.) 93–96. l.
264.  
NAGY Dezső  
Munkásfolklor.  
= Művészeti és irodalmi élet 1918–19-ben. Kiad. a TIT Társadalomtudományi Osztálya. Budapest, 1978. 75–119. l.
265.  
NAGY Dezső  
Siratók.

= *Folklór Archivum*. 1978. 8. (Az amerikai magyarok folklórja.) 82–86. l.

266.

PAKSA Katalin

Hungarian folksongs amidst twin-bar and strophic structures.

= *StudMus*. Tomus XIX. 11–38. l.

267.

PAKSA Katalin

Special structure transformations in the group „Jaj-nóta” of Hungarian folk songs.

= *StudMus*. Tomus XVIII. 51–79. l.

268.

PAKSA Katalin

A szegedi táj népe és népzeneje.

= *MZ* 1978. 2. 150–165. l.

269.

PESOVÁR Ernő

A csárdás kialakulása.

= *MZ* 1978. 2. 218–224. l.

270.

PESOVÁR Ernő

Molnár István és a magyar koreográfiai iskola.

= *Táncművészet*. 1978. 9. 1–3. l.

271.

RAJECZKY Benjamin

Arbeiten über die ungarische Volksmusik des Mittelalters. Die Totenklage.

= *Historische Volksmusikforschung. Kongress-Bericht, Seggau 1977*. Graz, 1978, Akademische Druck- und Verlagsanstalt. (Musikethnologische Sammelbände 2.) 137–146. l.

272.

SÁROSI Bálint

A gyimesi csángó hegedűstílus.

= *MZ* 1978. 2. 176–183. l.

273.

SÁROSI Bálint

Laurence Picken: Folk musical instruments of Turkey. London, 1975. (Ism.)

= *StudMus*. Tomus XIX. 456–458. l.

274.

SÁROSI Bálint

Marianne Bröcker: Die Drehleier – ihr Bau und ihre Geschichte. 1–2. Düsseldorf, 1973. (Ism.)

= *StudMus*. Tomus XIX. 448–450. l.

275.

SÁROSI Bálint

Népzene. 1–6.

= *Muzs*. 1978. 7. 20–24. l.

8. 34–36. l.

9. 44–45. l.

10. 41–44. l.

11. 36–39. l.

12. 33–35. l.

276.

SÁROSI Bálint

Romániai magyar népdalok. Közzéteszi Jagamas János és Faragó József. București, 1974. (Ism.)

= *StudMus*. Tomus XIX. 460–465. l.

277.

SÁROSI Bálint

Ungarische Zigeunermusik.

= *Franz Liszt*. 95–117. l.

278.

SZABOLCSI Bence

Osztják hősdalok, magyar síratók melodái. (Ethnographia 1933)

= *Uralisztikai olvasókönyv*. Budapest, 1977, (1978), Tankönyvkiadó. 512–516. l.

279.  
SZENDREI Janka  
A magyar népdalok új stílusrendjének elveiről.  
= Ethnographia. 1978. 4. 484–496. l.
280.  
SZOMJAS-SCHIFFERT György  
Středoevropská píseň ponocného.  
= Hudební věda. 1978. 3. 247–257. l.
281.  
SZOMJAS-SCHIFFERT György  
Az új stílusú rondó forma kifejlődése a magyar és a cseh-morva népzeneben.  
= Ethnographia. 1978. 1. 23–93. l.
282.  
TARI Lujza  
Kodály hangszeres gyűjtése.  
= MZ 1978. 2. 184–196. l.
283.  
TARI Lujza  
Melodietypen des deutschen Volksgesanges. Hrsg. im Auftrag des Deutschen Volksliederarchivs von Wolfgang Suppan und Wiegand Stief. Bd. 1. Zwei- und Dreizeiler. Tutzing, 1976. (Ism.)  
= StudMus. Tomus XIX. 452–454. l.
284.  
VARGYAS Lajos  
Child and DgF as sources for the ballad genre.  
= Selected Papers of the International Conference on Nordic and Anglo-American Ballad Research. University of Washington, Seattle, May 2–6. 1977. Seattle, 1978. 193–203. l.
285.  
VARGYAS Lajos  
Hallották-e hírét? Pásztordalok, rabénekek, balladák. Újvidék, 1977. (Ism.)  
= Hungarológiai Közlemények. 1977. szept. [1978]. 32. 133–137. l.
286.  
VARGYAS Lajos  
A honfoglaló magyarság hitvilágának legfejlettebb rétege a nyelv és a folklór tükrében.  
= Mitosz és történelem. Szerk. Hoppál Mihály és Istvánovits Márton. Budapest, 1978, MTA Néprajzi Kutatócsoport. (Elő-munkálatok a Magyarság Néprajzához 3.) 15–28. l.
287.  
VARGYAS Lajos  
Kutatások a népballada középkori történetében. (Ethnographia 1960.)  
= Uralisztikai olvasókönyv. Budapest, 1977. [1978], Tankönyvkiadó. 372–376. l.
288.  
VARGYAS Lajos  
Trends of dissemination of the ballad genre.  
= European Medieval Ballad. A Symposium. Odense, 1978. 75–78. l.
289.  
VARGYAS Lajos  
Penavin Olga: Kórógyi népballadák, balladás történetek, balladás dalok. Újvidék, 1976. (Ism.)  
= Hungarológiai Közlemények. 1977. szept. [1978.] 32. 145–147. l.
290.  
VÍG Rudolf  
A népi énektechnikáról.  
= Ének-zene tanítás. 1978. 1. 22–27. l.
291.  
VIKÁR László  
A finnugor népek zenéje. (Uráli népek. Budapest, 1975.)

= Uralisztikai olvasókönyv. Budapest, 1977, [1978], Tankönyvkiadó. 517–530. l.

292.

VIKÁR László

A kazányi tatárok zenéje.

= MZ 1978. 2. 144–149. l.

293.

VIKÁR László

On the issue of Cheremis-Hungarian folk music relationship.

= StudMus. Tomus XIX. 3–10. l.

## V. ZENEPEDAGÓGIA

### a) önállóan megjelent munkák

294.

BARKÓCZI Ilona—PLÉH Csaba

Kodály zenei nevelési módszerének pszichológiai hatásvizsgálata. (Szerk. Kárpáti Imréné. Kiad. a Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet megbízásából a Bács megyei Lapkiadó Vállalat.) (Kecskemét, 1978). 154 l.

295.

FORRAI Katalin

Ének az óvodában. 5. kiad. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 337 l.

296.

KOKAS Klára

Amerikában tanítottam. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 133 l.

297.

SZÓNYI Erzsébet

Musical reading and writing. London, 1978, Boosey and Hawkes.

### b) cikkek, tanulmányok

298.

Alkotó, kísérletező munka az ország zeneiskoláiban. [Beszélgetések.] [Riporter]: S. Horváth Klára.

= Parlando. 1978. 1. 1–4. l.

2. 15–19. l.

3. 7–12. l.

4. 9–14. l.

5. 13–18. l.

9. 12–13. l.

299.

BÁRDOS Lajos

Morgolóadások. 1–4.

= Ének-zene tanítás. 1978. 1. 28–32. l.

2. 54–58. l.

3. 113–118. l.

4. 153–155. l.

300.

FORRAI Katalin

Zeneóvoda, óvodai zene.

= Parlando. 1978. 3. 13–15. l.

301.

ILLÉS Andor

A zenei elemek alkalmazásának szintjei az általános iskolában.

= Ének-zene tanítás. 1978. 4. 148–152. l.

302.

KADOSA Pál

Másfél évtized a Fodor Zeneiskolában.

= Parlando. 1978. 7–8. 23–28. l.

303.

KEDVES Tamás

A zenepedagógus mint az állandó önfejlesztés modellje. [1–2.]

= Parlando. 1978. 10. 15–20. l.

11. 7–13. l.



304.

KEULER Jenő

Korunk zenéje a mai pedagógiában. 1–2.

= Parlando. 1978. 1. 5–9. l.

2. 9–15. l.

305.

LUKÁCS Tiborné

Aktivitás, motivációs munka az ének-zene tanításban.

= Ének-zene tanítás. 1978. 3. 118–120. l.

306.

NOVÁK István

Zene és környezete.

= Napjaink. 1978. 3. 32. l.

307.

OLÁH Emőd

Az audio-vizuális eszközök hatékony felhasználását akadályozó tényezők az óvónőképzős ének-zene módszertanának oktatásában.

= Pedagógusképzés. 1978. 2. 72–81. l.

308.

PUKÁNSZKY Béla

Metodikai áttekintés az utóbbi száz év kiemelkedő gordonkaskoláiról. [1–2.]

= Parlando. 1978. 9. 6–11. l.

10. 11–14. l.

309.

SERHÓK-SULYOK Gizella

Vizsgálódások és felfedezések a népdalok érzelmi hatásáról.

= Ének-zene tanítás. 1978. 4. 156–158. l.

310.

STRAKY Tibor

A debreceni állami zeneoktatás 25. éve.

= Parlando. 1978. 4. 17–20. l.

5. 16–21. l.

311.

SZÓNYI Erzsébet

A magyar zenepedagógia helye a nagyvilágban.

= Parlando. 1978. 7–8. 44–51. l.

312.

TILL Ottó

Szokatlan dialógus.

= Muzs. 1978. 4. 1–4. l.

313.

UJFALUSSY József

Zenepedagógia és zenetudomány.

= Parlando. 1978. 6. 1–8. l.

314.

VESZPRÉMI Lili

Ami a „Zongoratanításunk története” c. könyvből kimaradt. Mosonyi (Brand) Mihály. (1815–1870).

= Parlando. 1978. 12. 4–6. l.

315.

ZELINKA Julianna

A ritmikus hangszerek használata.

= Szocialista Nevelés. 1978. 10. 308–

310. l.

## VI. ZENEÉLET

### *a) önállóan megjelent munkák*

316.

GÁBOR István

A Vigadó története. Budapest, 1978, Zeneműkiadó. 158, [2] 1.

317.

Ifjúsági kórusok parlamentje: 1978. február 11. [Rend., közread. a] Budapesti

Kórusok Tanácsa. Budapest, 1978. 38. l.

Jegyzőkönyv.

318.

Komárom megye kórusai: 1959–1978. Kórusok XX. találkozója, Tata, 1978. [Kiad. a Szakszervezetek Komárom megyei Tanácsa és az SZMT Központi Könyvtára.] (Tatabánya), 1978. 22. l.

319.

Ötvenes a Liszt Ferenc Társaság: 1973–1978. Budapest, 1978, Liszt Ferenc Társaság. 44 l.

*b) cikkek, tanulmányok*

320.

BARTHA Dénes

Egy évtized története. Bartha Dénes amerikai munkájáról. [Riporter]: Gách Marianne.

= Muzs. 1978. 10. 12–15. l.

321.

BERLÁSZ Melinda

Tudományos ülésszak Kodály emlékére.

= Muzs. 1978. 2. 8–10. l.

322.

BREUER János

Egy zenekar születésnapjára. A Budapesti Filharmóniai Társaság 125 esztendeje.

= Budapest. 1978. 12. 42–44. l.

323.

CSENKI Imre

Régen és ma. Néhány gondolat a magyar kóruséletről.

= Kóta. 1978. 2. 1–2. l.

324.

ECKHARDT Mária, P[árkainé]

Rokonoknál jártunk.

= Kóta. 1978. 9. 19.l.

325.

FELLEGI Ádám

A kortárs zene tolmácsolásáról. [Riporter]: Feuer Mária.

= Élet és Irodalom. 1978. 13. 13.l.

326.

FEUER Mária

Beszéljünk az ÁHZ-ről. [Interjú.]

= Muzs. 1978. 5. 1–8. l.

327.

A főváros zenei életének helyzete és fejlesztésének feladatai. [Összeáll.] Budapest Fővárosi Tanács, Művelődésügyi Főosztály.

= Budapesti Nevelő. 1978. 1. 3–13. l.

328.

GÁBOR István

Két találkozás Hacsaturjánnal.

= Parlando. 1978. 7–8. 28–31. l.

329.

GÁCH Marianne

Bécsi beszélgetés Solti Györggyel.

= Film Színház Muzsika. 1978. 11. 6–8. l.

330.

GILL, Dominic

Korunk zenéje '77–2.

= Muzs. 1978. 1. 13–15. l.

331.

GYENGE János

A 4. Kodály-Napok jegyében.

= Népművelés. 1978. 6. 12. l.

332.

HALMOS László

Ady dalai Győrött. Beszélgetés. [Riporter]: Pusztai Sándor.

= Új Aurora. 1978. 2. 92–95. l.

333.  
ISPÁN Franciska  
Műjavljaemszja vetv'ju odnogo dereva.  
= Szovetszkaja Muzüka. 1978. 1. 129–131. l.
334.  
JUHÁSZ Frigyes  
A kórusmozgalom a magyar-szovjet barátság szolgálatában. Beszélgetés Nagy Máriával.  
= Parlando. 1978. 3. 5.l.
335.  
KECSKEMÉTI István  
Egy fél évszázados évfordulóra. Jegyzetek Kroó György 50. születésnapjához.  
= Muzs. 1978. 8. 19–21. l.
336.  
KOVÁCS Sándor  
A szembenállás még nem ellenségeskedés. Jegyzetek az Új Zenei Stúdióról.  
= Kritika. 1978. 3. 18–19. l.
337.  
KŐBÁNYAI János  
Beat-ünnep.  
= Valóság. 1978. 8. 90–98. l.
338.  
KROÓ György  
Rögtönzés.  
= Élet és Irodalom. 1978. 8. 13. l.
339.  
LEHEL György  
Az új zene bemutatása hivatás. [Riporter]: Feuer Mária.  
= Élet és Irodalom. 1978. 15. 13. l.
340.  
MARÓTHY János  
Bemutatók krónikája. [Dukay Barnabás, Jeney Zoltán, Kocsis Zoltán, Sáry László, Vidovszky László.]  
= Muzs. 1978. 3. 16–17. l.
341.  
MARTIN György  
Búcsú Mátyás Istvántól.  
= Táncművészet. 1978. 6. 24–25. l.
342.  
MARTIN György  
Ortutay Gyula.  
= Táncművészet. 1978. 6. 13. l.
343.  
MATUZ István  
„Matuziáda”. [Riporter]: Feuer Mária.  
= Muzs. 1978. 11. 15–17. l.
344.  
MIKÓ András  
Bartók újra Moszkvában. [Riporter]: Gách Marianne.  
= Szovjet Irodalom. 1978. 2. 171–172. l.
345.  
MOLNÁR Antal  
[Televízió-interjú.] Műsorvezető Bónis Ferenc.  
= A század nagy tanúi. (Szerk. Borus Rózsa.) Budapest, 1978, RTV–Minerva. 213–229. l.
346.  
NÉMETH Amadé  
Palló Imre halálára.  
= Muzs. 1978. 3. 14–15. l.
347.  
PALCSÓ Sándor  
[Interjú]. [Riporter]: Feuer Mária.  
= Muzs. 1978. 3. 5–7. l.

310

348.

PESOVÁR Ernő

Fesztivál és tanácskozás Rennes-ben.  
= Táncművészet. 1978. 5. 13–15. l.

349.

RAJECZKY Benjamin

Bartha Dénes 70. születésnapjára.  
= Muzs. 1978. 10. 10–11.

350.

RAJECZKY Benjamin

Indulás és érkezés. Rajeczky Benjamin beszél életútjáról. Közread. Raics István.  
= Muzs. 1978. 5. 9–12. l.

351.

SERHÓK-SULYOK Gizella

Beszámoló a Kortárs Magyar Zene Tanfolyam tapasztalatairól.  
= Parlando. 1978. 9. 14–16. l.

352.

SOMFAI László

Bartha Dénes 70 éves.  
= MZ 1978. 3. 277–281. l.

353.

S[OMFAI] L[ászló]

In memoriam Christa Landon.  
= Muzs. 1978. 1. 35. l.

354.

STRÉM Kálmán

Concerto. (Gondolatok zenéről és zenekarról.) 1–4.

= Muzs. 1978. 10. 1–5. l.  
11. 30–33. l.  
12. 42–46. l.

355.

STRÉM Kálmán

„Hegedülgetni nem érdemes.”  
= Muzs. 1978. 7. 34–38. l.

356.

STRÉM Kálmán

Hova lesznek a magyar vonósok?  
= Muzs. 1978. 2. 13–31. l.

357.

SZÁLE László

Egri panaszok.  
= Muzs. 1978. 8. 29–33. l.

358.

SZÁLE László

Győr – az ellentétek városa.  
= Muzs. 1978. 1. 1–8. l.

359.

SZEVERÉNYI Erzsébet

A politikai giccsről.  
= Muzs. 1978. 3. 27–28. l.

360.

TALLIÁN Tibor

Korunk zenéje. 1.  
= Muzs. 1978. 12. 1–15. l.

361.

UJFALUSSY József

A Zenetudományi Intézet konferenciája elé.  
= MZ 1978. 2. 115–116. l.

362.

UJHÁZY László

Hol készítsünk hangfelvételt? Néhány gondolat nagyzenekari felvételeink helyzetéről.  
= Muzs. 1978. 3. 33–36. l.

363.

VÁRNAI Péter

Magyar zenei napok Reggio Emiliában.  
= Muzs. 1978. 1. 21–23. l.

364.

VÉGVÁRI Rezső

Néptánc és népzene, táncház és tánczene.  
1–2.= Táncművészet. 1978. 1. 16–18. l.  
2. 21–23. l.

365.

WIRTHMANN Julianna

Külföldi kritikusok magyar muzsikusról.

= Muzs. 1978. 1. 28. l.

366.

WIRTHMANN Julianna

Varsói Ősz. A Vidovszky-bemutató.

= Muzs. 1978. 1. 16–18. l.

## Függelék

A magyar zene külföldön  
1978

(Válogatás)

## I. ÁLTALÁNOS MŰVEK

367.

ANISZLI Kálmán

Muzsika, bölcselet...

= Útunk. 1978. 38. 2. l.

368.

ÁRPA István

Gondolatok a zenei ízlésről.

= Neon. 1978. 12. 1. l.

369.

LÁSZLÓ Ferenc

Zene – és zeneművészet.

= A hét. 1978. 40. 4. l.

## II. ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

## a) önállóan megjelent munkák

370.

KNEIF, Tibor

Sachlexikon Rockmusik. Instrumente,  
Stile, Techniken, Industrie und Geschichte.  
Reinbek bei Hamburg, 1978, Rowohlt. 252 l.

## b) cikkek, tanulmányok

371.

BOKOR Barna

Beethoven Székelyhídon. [Interjúk. Riporter]: Szaday Géza.

= A hét. 1978. 12. 1. l.

372.

HENKEL, Hubert

Gábry György: Alte Musikinstrumente.  
2. Aufl. Budapest, 1976. (Ism.)= Musik und Gesellschaft. 1978. 4. 244–  
245. l.

373.

KATONA Ádám

Zenetudományi írások. Szerk. Szabó Csaba.  
Bukarest, 1977. (Ism.)

= Igaz Szó. 1978. 1. 61–63. l.

374.

LÁSZLÓ Ferenc

Romániai magyar zenetudomány. [Zenetudományi írások. Szerk. Szabó Csaba.  
Bukarest, 1977.] (Ism.)

= A hét. 1978. 1. 4. l.

## III. MAGYAR ZENETÖRTÉNET

*a) önállóan megjelent munkák*

375.

LANDON, Robbins H. C.  
Haydn at Eszterhaza. London, 1978. Thames and Hudson.

376.

MUSZATOV, V [ladimir Ivanovics]  
Imre Kal'man. Őcsérk zszini i tvorcseztva. Leningrad, 1978, Muzüka. 150 l.

*b) cikkek, tanulmányok*

377.

BENKŐ András  
Jodál Gábor, a dalköltő.  
= Útunk. 1978. 16. 7. l.

378.

BENKŐ András  
Bartók-levelek. [Bartók Béla: 99 Bartók-levél. Bev. László Ferenc. Jegyz. Demény János. Bukarest, 1974. 226 l.] (Ism.)  
= Útunk. 1978. 25. 2. l.

379.

CSIKY Boldizsár  
Búcsú Zoltán Aladártól. (Nekrológ.)  
= A hét. 1978. 28. 6. l.

380.

DOBOS, Kálmán  
La musique hongroise des trente dernières années.  
= Revue des archéologues et historiens d'art de Louvain. [1978], 11. 114–124. l.

381.

ELSNER, Jürgen  
Bartók Béla: Rumanian folk music. 4–5. Ed. by Benjamin Suchoff. The Hague, 1975. (Ism.)

= Musik und Gesellschaft. 1978. 2. 116–117. l.

382.

FANCSALI János  
Ady erdélyi zeneszerzők műveiben.  
= A hét. 1978. 11. 6. l.

383.

FEHÉRVÁRI László  
Eisikovits Mihály köszöntése.  
= Útunk. 1978. 40. 7. l.

384.

JAGAMAS Ilona  
Egy életmű megmentése érdekében. [Csiki Endre.]  
= A hét. 1978. 8. 6. l.

385.

JONES, John  
Robbins H.C. Landon: Haydn at Eszterhaza. London, 1978, (Ism.)  
= New Statesman. 1978. 2492. 884–885. l.

386.

KEVIN, Stephens  
Kárpáti János: Bartók's string quartets. Budapest, 1975. (Ism.)  
= Music and Musicians. 1978. 9. 35–36. l.

387.

KLEIN, Rudolf  
Kárpáti János: Bartók's string quartets. Budapest, 1975. (Ism.)  
= Österreichische Musikzeitschrift. 1978. 2. 99–100. l.

388.

LÁSZLÓ Ferenc  
Hullámvölgyben. Visszatekintés a két világháború közötti Románia magyar zenealkotására.  
= A hét. 1978. 17. 5. l.

389.  
LIGETI György  
Hl'adám všeobecný l'udský obsah.  
= Hudobný Život. 1978. 19. 4. I.
390.  
LIGETI György  
Zur Entstehung der Oper „Le Grand Macabre“.  
= Melos-Neue Zeitschrift für Musik. 1978. 2. 90–93. I.
391.  
LOBANOV, M.  
Iz isztorii vengerszkoj muzüki. [Bárdos Kornél: Volksmusikartige Variierungstechnik in den ungarischen Passionen (15. bis 18. Jahrhundert). Budapest, 1975.] (Ism.)  
= Szovetszkaja Muzüka. 1978. 8. 113–114. I.
392.  
MANN, William  
Ligeti's delightful comic opera.  
= The Times. 1978. 5. 10. I.
393.  
OEHLISCHLAGEL, Reinhard  
György Ligeti: Le Grand Macabre.  
= Schweizerische Musikzeitung. 1978. 3. 162–164. I.
394.  
PALÓCZ Tamás  
Kodály Japánban.  
= Hét. 1978. 13. 16–17. I.
395.  
Aus der Blütezeit österreichischer Militärmusik. Der Lebenslauf des k.u.k. Militärkapellmeisters Josef Pécsi-Prichystal, erzählt von seinem Sohn.  
= Zeitschrift für Heereskunde. 1978. 276. 35–38. I.
396.  
Reinitz Béla.  
= Magyar Képes Újság. 1978. 20. 19. I.
397.  
RUZICKA, Paolo  
Bartók sentito da Illyés.  
= Miscellanea del cinquantenario. Milano, 1978, Suvini Zerboni. 82–104. I.
398.  
SANDNER, Wolfgang  
Auf der Suche nach dem verlorenen Gegenstand. György Ligeti und seine Auseinanderstellung in der neuen Musik.  
= Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1978. 70. 25. I.
399.  
SCHMAHL, Martin  
Komponistenporträt Attila Bozay.  
= Musik und Gesellschaft. 1978. 2. 2. I.
400.  
SCHWARZ, Peter  
Kongress-Bericht. Eisenstadt 1975. Im Auftrag des European Liszt Centre. Graz, 1977. (Ism.)  
= Musica. 1978. 3. 282–283. I.
401.  
SWAN, Annalyn  
Nyíregyházi returns from out of the past.  
= Time. 1978. 22. 49–50. I.
402.  
TERÉNYI Ede  
Búcsú Zoltán Aladártól.  
= Igaz Szó. 1978. 7–8. 147–149. I.
403.  
[WEISS] VEJSZ, P[ál]  
Muzüka. [A magyar zene történetéről.]  
= Genezis i razvitie szocialiszticeszkogo iszkuszszstva v sztranah central'noj i jugo-

vosztocsnoj Evropü (ot isztokov do 1917 goda). Moskva, 1978, Nauka. 323–342. l.

404.

WEISSMANN, John S.  
The string-quartets of Sándor Veress.  
= Miscellanea del cinquantenario. Milano, 1978, Suvini Zerboni. 130–138. l.

#### IV. NÉPZENETUDOMÁNY

405.

BUNNER, Hans  
Woher kommt die Zigeunermusik. [Sárosi Bálint: Zigeunermusik. Budapest, 1977.] (Ism.)  
= Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1978. febr. 21.

406.

GÁGYOR Péter  
Táncszínház.  
= Irodalmi Szemle. 1978. 4. 351–354. l.

407.

GEISER, Brigitte  
[Manga János: Ungarische Volkslieder und Volksinstrumente. 2. Aufl. Budapest, 1975. (Ungarische Volkskunst 2.)] (Ism.)  
= Zeitschrift für Volkskunde. 1978. 2. 258–259. l.

408.

KELEMEN Ferenc  
„Pontozó” néptánc ügyben...  
= A hét. 1978. 39. 4. l.

409.

LASKAY Sándor  
Népi hangszereink nyomában. 1–3.  
= Művelődés. 1978. 2. 28–29. l.  
3. 27–29. l.  
4. 29–31. l.

410.

LÁSZLÓ Ferenc  
Magyar népzene Romániában.  
= A hét. 1978. 13. 1–4. l.

411.

PÁVAI István  
Kell-e eredeti népzene, széki tánc és tánc-írás?  
= A hét. 1978. 20. 5. l.

412.

RÁDULY János  
[Kosa Márton daloskönyve. /Kézirat/ Marosvásárhely, (1850–1891?).] (Ism.)  
= Művelődés. 1978. 6. 17. l.

413.

REUER, Bruno R.  
Kodály-Symposium. Ein Spiegel der gegenwärtigen Volksmusikforschung in Ungarn.  
= Neue Zürcher Zeitung. 1978. 2. 27. l.

414.

REUER, Bruno R.  
Ungarische Volksmusik aus heutiger Sicht. Das musikalische Vermächtnis Bartóks und Kodálys.  
= Neu Zürcher Zeitung. 1978. 195. 27. l.

415.

SZENTE Imre  
A magyar népzene finnugor rétege. [Szomjas-Schiffert György: A finnugor zene vitája. 1–2. Budapest 1976.] (Ism.)  
= Új Látóhatár. 1978. 1–2. 143–149. l.

416.

TÓTH Ferenc  
A néptánc, népzene jövője a Gyimesekben.  
= Művelődés. 1978. 11. 63–64. l.



417.  
VAJDA Zsuzsa  
Kivirágzott a diófa... Népi gyermekjátékok. Szerk. Kovács Ágnes. Budapest, 1977. (Ism.)  
= Hid. 1978. 5. 672–674. l.

## V. ZENEPEDAGÓGIA

418.  
BENKŐ András  
Jagamas János, a nevelő.  
= Útunk. 1978. 24. 7. l.

419.  
BONISZLAVSZKY Tibor  
A lehetőség adott, élni kell vele. Gondolatok a zenei nevelésről.  
= Neon. 1978. 23. 1. l.

## VI. ZENEÉLET

420.  
ÁG Tibor  
Az énekkari mozgalom jelenlegi helyzete és problémái.  
= Irodalmi Szemle. 1978. 4. 346–350. l.

421.  
BARABÁS Sándor  
Kórusok nyomában.  
= Művelődés. 1978. 6. 1–3. l.

422.  
Bartók-Quartett.  
= Neue Zürcher Zeitung. 1978. 27. 31. l.

423.  
BARUCH, Gerth-Wolfgang  
Schottisches, Ungarisches, Ostdeutsches. [Kodály Zoltán: Hány János.]  
= Melos. 1978. 5. 426. l.

424.  
BÉRES Katalin  
Somosdi énekesek.  
= Művelődés. 1978. 7. 24–26. l.

425.  
BOROS Zoltán  
A fiatal zene fesztiválja.  
= Művelődés. 1978. 1. 29–32. l.

426.  
CASTAGNINO, Sergio  
Puccini: Manon Lescaut. [Sass Sylvia.]  
= Opera. 1978. 8. 816. l.

427.  
ERDÉLYI Lajos  
Az ősbemutatók fesztiválja. Marosvásárhelyi Zenei Napok.  
= A hét. 1978. 26. 6. l.

428.  
ERDŐ Iván  
Eine neue Oper beim Steirischen Herbst. [Erdő Iván: Orpheus ex machina.]  
= Österreichische Musikzeitschrift. 1978. 435–438. l.

429.  
HOMFRAY, Tim  
Liszt. [Liszt-fesztivál Londonban.]  
= Music and Musicians. 1978. 5. 50–51. l.

430.  
HONOLKA, Kurt  
Hungarian opera has never been successful in Germany. [Kodály Zoltán: Hány János.]  
= Opera. 1978. 11. 1107. l.

431.  
HORVÁTH Arany  
Az éneklő kedv megtartó ereje. [Jagamas János.]  
= Művelődés. 1978. 8. 5–6. l.

432.  
KELEMEN Ferenc  
6. Erdélyi Legényestánc Fesztivál.  
= Művelődés. 1978. 11. 8–9. l.
433.  
KLEIN, Rudolf  
Budapest im Herbst – Franz Liszt Orgelwettbewerb.  
= Österreichische Musik Zeitschrift. 1978. 12. 690. l.
434.  
KLEIN, Rudolf  
Interforum '78 am Plattensee.  
= Österreichische Musikzeitschrift. 1978. 10. 555–556. l.
435.  
KRAUSE, Ernst  
Draussen vor der Tür. [Balassa Sándor.]  
= Sonntag. 1978. 47. 12. l.
436.  
LÁSZLÓ Ferenc  
Debretin '78.  
= Muzica. 1978. 10. 41–42. l.
437.  
ŁETOWSKA, Ewa  
„Norma” w Budapeszcie. [Sass Sylvia.]  
= Ruch Muzyczny. 1978. 13. 15. l.
438.  
LONCHAMPT, Jacques  
„Barbe-Bleue” à Strasbourg. [Bartók Béla]  
= Le Monde. 1978. 10. 310. 1, 21. l.
439.  
MÉSÁROSOVÁ, Marcela  
Bratislavský komorný zbor úspešný.  
[Debreceni kórusverseny.]  
= Hudobný Život. 1978. 17. 7. l.
440.  
MIKLÓSI Péter  
Tizennégy nap a dallamok szárnyán.  
= Hét. 1978. 48. 14. l.
441.  
MUGGLER, Fritz  
Vielversprechende junge Avantgarde.  
= Melos-Neue Zeitschrift für Musik. 1978. 1. 42–43. l.
442.  
PÁNDI Oszkár  
Elhunyt Tóth Antal gordonkaművész.  
= Híd. 1978. 3. 406–407. l.
443.  
PENSZDORFOVÁ, Eva  
Madarští hosté s Ferencsikem, Kissem a Onczayem. [Ferencsik János, Kiss Gyula, Onczay Csaba.]  
= Hudební Rozhledy. 1978. 7. 294–295. l.
444.  
PLESSANTS, Henry  
Bartok and Puccini harnessed together.  
= International Herald Tribune. 1978. 6.
445.  
POGÁNY Imre  
A disco-zenéről.  
= Új symposion. 1978. 158. 283–285. l.
446.  
POLACZEK, Dietmar  
Der Weltuntergang im Zirkus. (Ligeti György.)  
= Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1978. 229. 23. l.
447.  
POTEMROVÁ, Mária  
Budapestianske umelecké tyzdne 1978.  
= Hudobný Život. 1978. 23. 6. l.

448.  
RÁCZ Olivér  
A zene mindenkié. A galántai Kodály-Napok elé.  
= Hét. 1978. 22. 2–3. l.
449.  
RAJTEROVÁ, A.  
Interforum 1978.  
= Hudobný Život. 1978. 16. 6. l.
450.  
ROSENFELD, Gerhard  
Woche neuer Musik in Budapest.  
= Musik und Gesellschaft. 1978. 1. 35–37. l.
451.  
SCHEER, Regina  
Tamas Berki, VR Ungarn.  
= Sonntag. 1978. 9. 11. l.
452.  
STEIN, Wolfgang  
Budapester Ballett gastierte mit „Sylvia“ von Léo Delibes.  
= Musik und Gesellschaft. 1978. 8. 458. l.
453.  
STUCKENSCHMIDT, H.H.  
Berlin gedenkt Ferenc Fricseys.  
= Frankfurter Allgemeine Zeitung. 1978. 55. 23. l.
454.  
SZOMBATHY Bálint  
A Punk rock néhány vetülete.  
= Híd. 1978. 6. 709–727. l.
455.  
SZÓCS István  
Népművészet vagy „folk” divat?  
= Útunk. 1978. 13. 7. l.
456.  
SZÖLLŐSY VÁGÓ László  
Az amatőrizmus helye és szerepe művelődési rendszerünkben.  
= Üzenet. 1978. 2. 133–140. l.
457.  
TÓFALVI Éva  
A Pécsi Balett.  
= Hét. 1978. 15. 15. l.
458.  
VAVRA Klára  
Bartók-bemutató Moszkvában.  
= Neon. 1978. 15. 1. l.
459.  
ZAPLETAL, Peter  
Kodályovo kvartet v CF.  
= Hudební Rozhledy. 1978. 1. 18. l.
460.  
Zeitgenössische Musik – Budapest 1978.  
= Universitas. 1978. 12. 1337–1338. l.

## NÉVMUTATÓ

Az antikva szedésű számok a szerzőkre utalnak, a kurzív szedésűek viszont a róluk szóló irodalmat jelzik.

- Adorno, Theodor Wiesengrund *180*  
Ady Endre *160, 167, 332, 382*  
Ág Tibor 420  
Albert Gábor 49, 50  
Almási István 4, 241  
Altenburg, Detlev 16  
Ameln, Konrad 17  
Aniszi Kálmán 367  
Árpa István 368  
Avasi Béla 140
- Babits Mihály *158*  
Bach, Johann Sebastian *22, 52, 76*  
Bajomi Lázár Endre 141  
Balassa Sándor 142, *435*  
Balassi Bálint *225*  
Barabás Sándor 421  
Barbag-Drexler, Irena 18  
Bárdos Kornél *17, 32, 126, 185, 391*  
Bárdos Lajos 76, 77, 78, 143, 144, 242, 299  
Barkóczi Ilona 294  
Barlay Ö. Szabolcs 79, 80  
Barna Tamás 59  
Bartalus István *152*  
Bartha Dénes 63, 320, *352*  
Bartók Béla 1, 3, 9, *22, 24, 34, 127, 136, 145, 146, 147, 160, 161, 162, 167, 168, 184, 186, 187, 208, 214, 215, 216, 217, 222, 228, 230, 344, 378, 381, 386, 387, 397, 414, 438, 444, 458*
- Baruch, Gerth-Wolfgang 423  
Batta András 68  
Beethoven, Ludwig van *115, 371*  
Békefi Antal 243  
Békefi Ernő 148  
Benary, Peter 19  
Bencze Lászlóné 2  
Benkő András 7, 20, 149, *150, 377, 378, 418*  
Benkő Dániel 81  
Beregszászy Lajos *171*  
Béres Katalin 424  
Berki Tamás *451*  
Berlász Melinda 149, 150, 151, 152, 153, 321  
Betz, Albrecht *99, 105*  
Bíró Gábor 59  
Bodor Péter *174*  
Bokor Barna 371  
Bólyaiak *149, 150*  
Bónis Ferenc 345  
Boniszlavszky Tibor 419  
Boronkay Antal 21, 66, 67, 69  
Boros Attila 82  
Boros Zoltán 425  
Borsa Gedeon 154  
Borsai Ilona 232  
Borus Rózsa 345  
Boschán Daisy 68  
Bozay Attila 399  
Bösendorfer, Ludwig 84

- Breuer János 22, 51, 127, 128, 129, 137, 155, 156, 157, 180, 192, 227, 322
- Brook, Barry S. 49
- Bröcker, Marianne 274
- Bruckner, Anton 44
- Budinszky Irén, B[iegebauerne] 158
- Bunner, Hans 405
- Castagnino, Sergio 426
- Croner, Daniel 81
- Czeglédy Sándor 159
- Czidra László 83
- Csenki Imre 323
- Csiki Endre 384
- Csiky Boldizsár 379
- Csomasz Tóth Kálmán 130
- Darvas Gábor 45
- Decsényi János 179
- Delibes, Léo 452
- Demény János 145, 160, 373
- Dénes Zsófia 161
- Dille, Denijs 3, 162
- Diruta, Girolamo 79, 80
- Dittersdorf, Karl Ditters von 86
- Dobos Kálmán 380
- Dobszay László 244
- Dohnányi Ernő 183
- Domokos Mária 237
- Domokos Pál Péter 131
- Donath, Adolf 23
- Dósa Lidi 187
- Dukay Barnabás 183, 340
- Eckhardt Mária, P[árkainé] 163, 164, 165, 166, 324
- Eggy Tibor 52
- Eisikovits Mihály 383
- Eisler, Hanns 99, 101, 105
- Elsner, Jürgen 381
- Erdei Ferenc 167, 168, 169
- Erdélyi Lajos 427
- Erdélyi Zsuzsanna 234
- Erdő Iván 428
- Erkel Ferenc 189
- Esterházyak 126, 185
- Fábián Zoltán 245
- Falvy Zoltán 24
- Fancsali János 382
- Faragó József 4, 276
- Farkas Márta, Sz[ekeresné] 84, 152, 170, 171
- Fehérvári László 383
- Fellegi Ádám 325
- Ferencsik János 443
- Feuer Mária 132, 142, 172, 325, 326, 339, 343, 347
- Fischer Sándor 173
- Fittler Katalin 67
- Flórián László 133
- Fodor András 230
- Forrai Katalin 233, 295, 300
- Frank Oszkár 47
- Fricsay Ferenc 453
- Frigyesi Judit 68, 246
- Gábor István 316, 328
- Gábry György 85, 174, 175, 372
- Gách Marianne 320, 329, 344
- Gágyor Péter 406
- Gál György Sándor 64
- Garcia Lorca, Federico 36
- Gárdonyi Zoltán 25, 176, 177
- Gát József 65
- Geiser, Brigitte 407
- Gill, Dominic 330
- Gobbi, Tito 75
- Grabócz Márta 68, 69, 86, 87
- Greguss Pál 59
- Gruber, Gernot 26
- Gut, Serge 27
- Gyenge János 33
- Gyulai Líviusz 234
- Hacsaturján, Aram 328
- Hajdú Gyula 232
- Hajdú Péter 247
- Halmos Endre 5

- Halmos István 248, 249, 250  
 Halmos László 332  
 Hamburger Klára 66, 68, 69, 134, 178  
 Harsányi Istvánné 88  
 Haydn, Joseph 63, 90, 94, 114, 115, 375  
 Heinemann, Ernst Günter 28  
 Henkel, Hubert 372  
 Heszke Béla 251  
 Hézser Zoltán 70  
 Hilmar, Ernst 29  
 Hollósy Kornélia 220  
 Holopov, Jurij Nikolaevics 124  
 Homfray, Tím 429  
 Honolka, Kurt 430  
 Hoppál Mihály 286  
 Horváth Arany 431  
 Horváth Béla 252  
 Horváth Klára, S. 179, 298  
 Hugo, Victor 141  
 Huszár Gál 154  
 Hutira Albin 53
- Igaz Mária 232  
 Illés Andor 301  
 Illyés Gyula 397  
 Ispán Franciska 333  
 Istvánovits Márton 286
- Jagamas Ilona 384  
 Jagamas János 276, 418, 431  
 Jemnitz Sándor 180  
 Jeney Zoltán 183, 340  
 Jodál Gábor 377  
 Jones, John 385  
 Juhász Előd 67  
 Juhász Frigyes 334
- Kadosa Pál 128, 156, 170, 192, 209, 302  
 Kaiser, Manfred 30  
 Kálmán Imre 376  
 Kanyar József 181  
 Károly S. László 234  
 Kárpáti Imréné 294  
 Kárpáti János 66, 67, 216, 386, 387
- Katona Ádám 373  
 Kecskeméti István 66, 69, 89, 90, 335  
 Kedves Tamás 303  
 Kelemen Ferenc 408, 432  
 Kenedi János 46  
 Kerényi György 253  
 Kertész Iván 71  
 Keszler Mária 232  
 Keuler Jenő 304  
 Kevin, Stephens 386  
 Király József 59  
 Kis Mátyás 255  
 Kiss Gyula 443  
 Klein, Rudolf 433, 434  
 Kneif Tibor 370  
 Knepler, Georg 103  
 Kocsis Zoltán 183, 340  
 Kodály Zoltán 5, 127, 157, 160, 169, 181, 195, 214, 218, 222, 229, 253, 282, 294, 394, 413, 414, 423, 430  
 Kokas Klára 296  
 Kolleritsch, Otto 31  
 Komlós Katalin 67, 69  
 Kosa Márton 412  
 Kovács Ágnes 417  
 Kovács János 66, 69  
 Kovács Sándor 66, 67, 68, 69, 182, 336  
 Kovalcsik Katalin 91  
 Kőbányai János 337  
 Krause, Ernst 435  
 Kroó György 66, 67, 68, 69, 183, 335, 338  
 Krummel, D. W. 50
- Lajtha László 140, 248  
 Lakatos István 7, 203  
 Laki Péter 67, 92, 93, 246  
 Lampert Vera 32, 68, 94, 184, 185  
 Landi, Stefano 118  
 Landon, Christa 353  
 Landon, Robbins H.C. 375, 385  
 Laskay Sándor 409  
 László Ferenc 1, 95, 96, 186, 187, 369, 374, 378, 388, 410, 436  
 László Zsigmond 135, 153

- Lázár László 59  
 Legány Dezső 97, 188, 189, 190  
 Lehel György 339  
 Lenin, Vladimir Il'ics 167  
 Źetowska, Ewa 437  
 Leuchtmann, Horst 48  
 Ligeti György 389, 390, 392, 393, 398, 446  
 Liszt Ferenc 16, 18, 19, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 33, 35, 37, 38, 39, 40, 44, 134, 135, 143, 144, 146, 147, 148, 163, 164, 165, 166, 175, 176, 177, 178, 188, 189, 199, 201, 207, 210, 221, 429, 433  
 Lobanov, M. 391  
 Lonchamp, Jacques 438  
 Lukács Tiborné 305
- Malina János 98  
 Manga János 407  
 Mann, William 392  
 Maróthi György 130  
 Maróthy János 51, 67, 69, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 192, 340  
 Maróti Gyula 193  
 Martin György 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 341, 342  
 Mátéka Béla 135  
 Matuz István 343  
 Mátyás István 341  
 Meixner Mihály 67  
 Mésárošová, Marcela 439  
 Mihalovich Ödön 212  
 Miklósi Péter 440  
 Mikó András 344  
 Molnár Antal 66, 108, 345  
 Molnár István 235, 257, 258, 270  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 70, 96, 115  
 Moži, Alexander 8  
 Muggler, Fritz 441  
 Muszatov, Vladimir Ivanovics 376  
 Muszorgszkij, Modeszt Petrovics 110  
 Müller István 109
- Nádor Tamás 72  
 Nagy Dezső 262, 263, 264, 265  
 Nagy Ferenc 110  
 Nagy Mária 334  
 Nagy Ottó 98  
 Nejedlý, Zdeňek 106  
 Nemcsics Antal 59  
 Németh Aladár 59  
 Németh Amadé 64, 346  
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm 91  
 Nono, Luigi 74, 104, 107  
 Novák István 306
- Nyers Ilona 194  
 Nyíregyházi Ervin 401
- Oehlschlagel, Reinhard 393  
 Oláh Emőd 307  
 Oldal Gábor 54  
 Olsvai Imre 195, 234  
 Onczay Csaba 443  
 Oramo, Ilkka 111  
 Ortutay Gyula 234, 342
- Paksa Katalin 266, 267, 268  
 Palcsó Sándor 347  
 Palló Imre 346  
 Palócz Tamás 394  
 Pándi Marianne 66, 67, 73  
 Pándi Oszkár 442  
 Papp Márta 66  
 Párkai István 10  
 Patachich Iván 55  
 Patay Pál 11, 231  
 Pávai István 411  
 Pécsi-Prichystal, Josef 395  
 Penavin Olga 289  
 Pensdorfová, Eva 443  
 Pernye András 80, 81, 83, 112  
 Pesovár Ernő 269, 270, 348  
 Péterffy Ida 196  
 Péteri Judit 56, 66, 68, 69  
 Petneki Anna 197  
 Petrovics Emil 158  
 Picken, Laurence 273

- Pintér Éva 66, 67, 69  
 Pintér Mária 198  
 Pléh Csaba 294  
 Plessants, Henry 444  
 Póczyoni Mária 236  
 Pogány Imre 445  
 Polaczek, Dietmar 446  
 Potemrová, Mária 447  
 Prahács Margit 199  
 Presser, Diether 33  
 Puccini, Giacomo 444  
 Pukánszky Béla 308
- Rácz Olivér 448  
 Rácz Zoltán 239  
 Ráduly János 412  
 Raics István 200, 201, 202, 203, 350  
 Rajeczky Benjamin 113, 204, 271, 350  
 Rajterová, A. 449  
 Ravel, Maurice 73  
 Rédei Károly 237  
 Reinhard, Kurt 34  
 Reinitz Béla 133, 133, 173, 202, 396  
 Reményi Ede 141  
 Reuer, Bruno R. 413, 414  
 Révész Dorrit 63  
 Rosen, Charles 115  
 Rosenfeld, Gerhard 450  
 Ruzicka, Paolo 397  
 Rüsck, Walter 35
- Sander, Wolfgang 398  
 Sárosi Bálint 205, 238, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 405  
 Sáy László 183, 340  
 Sass Sylvia 426, 437  
 Saygun, Adnan 34  
 Scheer, Regina 451  
 Scheiber Sándor 206  
 Schmahl, Martin 399  
 Schönegger, Herman 36  
 Schubert, Franz 78, 89, 93, 95, 108, 119  
 Schumann, Robert 117  
 Schwarz, Peter 400
- Sebestyén Albert 37  
 Seeger, Horst 151  
 Serhók-Sulyok Gizella 309, 351  
 Siklós László 12  
 Solti György 329  
 Sólyom György 66  
 Somfai László 66, 67, 68, 69, 90, 94, 112, 114, 115, 155, 207, 208, 352, 353  
 Sosztakovics, Dmitrij Dmitrievics 102  
 Stadler Vilmos 116  
 Stein, Wolfgang 452  
 Stief, Wiegand 283  
 Straky Tibor 310  
 Strém Kálmán 354, 355, 356  
 Stuckenschmidt, H. H. 453  
 Suchoff, Benjamin 381  
 Suppan, Wolfgang 6, 38, 283  
 Sutter, Milton 39  
 Swan, Annaly 401  
 Szabó Csaba 97, 373, 374  
 Szabó Ferenc 139  
 Szabó József 68  
 Szabó-Jilek Iván 59  
 Szabolcsi Bence 123, 278  
 Szaday Géza 371  
 Szak Péter 57  
 Szále László 358  
 Szalmás Piroska 194  
 Szanyina, Nyina 209  
 Szebenyi Júlia 117  
 Székely András 48, 58  
 Székely Júlia 136  
 Szelényi István 210  
 Szelényi László 40  
 Szende Ottó 14  
 Szendrei Janka 211, 279  
 Szele Imre 415  
 Szentpál Mária 235  
 Szerző Katalin 212  
 Szeverényi Erzsébet 359  
 Szigeti Kilián 4, 213  
 Szilágyi János 214  
 Szokolay Sándor 36  
 Szombathy Bálint 454



- Szomjas-Schiffert György 42, 215, 280, 281, 415  
 Szócs István 455  
 Szőke Péter 60  
 Szöllősy Vágó László 456  
 Szőnyi Erzsébet 297, 311  
 Sztáray Mihály 197  
 Szűcs Sándor 2  
  
 Takács Ferenc 59  
 Tallián Tibor 118, 216, 217, 218, 360  
 Tari Lujza 282, 283  
 Terényi Ede 402  
 Till Ottó 312  
 Tófalvi Éva 457  
 Tokaji András 219  
 Tóth Aladár 119  
 Tóth Antal 442  
 Tóth Ferenc 220, 416  
 Tóth Imre 41  
 Tóth Margit 234  
 Tölly, Ernst 43  
 Tusa Erzsébet 221  
 Ujfalussy József 51, 69, 222, 223, 313, 361  
 Ujházy László 120, 362  
 Ujváry Zoltán 15  
  
 Vágó Ernő 138  
 Vajda János 133  
 Vajda Zsuzsa 417  
 Valkó Mihály 61  
 Vándor Sándor 138  
 Varèse, Edgar 122  
 Varga Borbála 239  
 Varga Ferenc 121  
 Vargha Dezső 224  
 Vargyas Lajos 251, 284, 285, 286, 287, 288, 289  
 Várnai Péter 74, 75, 107, 363  
 Vavra Klára 458  
 Vavrinecz Béla 235  
 Vecsey Ferenc 145  
 Végvári Rezső 364  
 Verdi, Giuseppe 75  
 Veress Sándor 404  
 Veszprémi Lili 314  
 Vidovszky László 183, 340, 366  
 Víg Rudolf 290  
 Vikár László 34, 291, 292, 293  
 Virágh László 225  
 Virány Gábor 68  
 Vivaldi, Antonio 72, 87  
 Volly István 226  
 Vujicsics Tihamér 240  
  
 Wagner, Manfred 44  
 Wagner, Richard 91, 212  
 Weiner Leó 151  
 Weiss Pál 403  
 Weissmann, John S. 404  
 Wilhelm András 62, 69, 122, 123, 124, 227, 228, 229, 230, 231  
 Wirthmann Julianna 365, 366  
 Wolf, Hugo 82  
  
 Zapletal, Peter 459  
 Zelinka Julianna 315  
 Zoltai Dénes 125  
 Zoltán Aladár 205, 379, 402





72,- Ft