

ZENETUDOMÁNYI  
DOLGOZATOK  
1987





**ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK**

**1987**

© A Magyar Tudományos Akadémia  
Zenetudományi Intézete  
Budapest, 1987

Példányok megvásárolhatók:  
MTA Zenetudományi Intézet  
1014 Budapest, I. Táncsics Mihály u. 7.  
Rózsavölgyi Zeneműbolt  
1052 Budapest, V. Martinelli tér 5.  
Kodály Zoltán Zeneműbolt és Zenei Antikvárium  
1053 Budapest, V. Múzeum krt. 17–21.

**ISSN 0139–0732**

# ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

## 1987



Közzéteszi  
az MTA Zenetudományi Intézete  
Budapest

**Felelős kiadó:** Falvy Zoltán  
**Szerkesztette:** Berlász Melinda  
Domokos Mária  
**Technikai munkatársak:**  
Gupcsó Ágnes  
Szalay Olga  
**Lektorálta:** Ferenczi Ilona

## Tartalomjegyzék \*

Kárpáti András: Eukleidész: A kanón beosztása. Tanulmány és fordítás . . . . .	7
Király Péter: Adalékok 15–17. századi hangszer-terminológiánk kérdéseihez . . . . .	29
Sas Ágnes: Georg Druschetzki, Batthyány József hercegprímás zenésze . . . . .	53
Bárdos Kornél: A szabad királyi városok zenei struktúrája a kisvárosokban. (I) Modor a 17. században . . . . .	75
Rennerné Várhidi Klára: A sárospataki jezsuita kollégium naplójának zenei adatai . . . . .	87
Zeke Lajos: L'orgue symphonique. Észrevételek a Cavaillé-Coll-féle orgona hangzásáról . . . . .	103
Grabócz Márta: A szemantikai kategóriák típusai. Kísérlet a narratív irodalmi szemiotika zenei elemzésben való alkalmazására . . . . .	117
Maróthy János–Batári Márta: Zenei viselkedés. Kutatási program . . . . .	137
Szomjas-Schiffert György: Mozart és Haydn kapcsolata a cseh-morva népzenevel . . . . .	143
Paksa Katalin: Népdaldíszítés és népzenei dialektusok . . . . .	151
Vikár László: Karádi aratódalok . . . . .	171
Bálint Zsolt: Hangszeres kanászdallamok Moldvából . . . . .	183
Juhász Zoltán: Variáció és rögtönzés egy gyimesi táncdallamban . . . . .	197
Lázár Katalin: Egy motivikus szerkesztésű osztják dallamtípusról . . . . .	213
Rudasné Bajcsay Márta: Népdalszövegek számítógépes vizsgálata . . . . .	227
Kovalcsik Katalin: Egyéni életsorsokat elbeszélő cigány lassú dalok . . . . .	239
Szepesi Zsuzsanna: Major Ervin gyűjteményének kéziratai. 2. közlemény: Nem kottás kéziratok . . . . .	259

### *Documenta*

Eckhardt Mária: Liszt Ferenc levelei az MTA Zenetudományi Intézetének Major-gyűjteményében . . . . .	281
Gomboczné Konkoly Adrienne: Szabolcsi Bence három írása . . . . .	303

### *Bibliográfia*

A magyar zenetudomány bibliográfiája 1986. Kiegészítés 1985. Összeállította: Pogány György . . . . .	317
--	-----

\*Idegennyelvű összefoglalások a dolgozatok végén találhatóak.

## Contents\*

András Kárpáti: Euclide: Division du Canon (Sectio Canonis) . . . . .	7
Péter Király: Thoughts on Hungarian Terminology for Musical Instruments in the 15–17th Centuries . . . . .	29
Ágnes Sas: Georg Druschetzki, Musician of Archbishop József Batthyány . . .	53
Kornél Bárdos: Musikalische Struktur der königlichen Freistädte in kleinen Städten: Modern im 17. Jahrhundert . . . . .	75
Klára Várhidi-Renner: Angaben zur Musikgeschichte von Sárospatak aus der Historia Domus der Jesuiten-Schule . . . . .	87
Lajos Zeke: L'Orgue Symphonique – Observations on the Sound of Cavallé – Coll's Organ . . . . .	103
Márta Grabócz: Typologie des catégories sémantique. Application des termes de la sémiotique narrative littéraire dans l'analyse des oeuvres de F. Liszt . . . . .	117
János Maróthy–Márta Batári: Musical Behaviour – A Research Project . . . . .	137
György Szomjas-Schiffert: Mozart's and Haydn's Ties to Bohemian-Moravian Folk Music . . . . .	143
Katalin Paksa: Folksong Ornamentation and Folk Music Dialects . . . . .	151
László Vikár: Harvest Songs from Karád Village . . . . .	171
Zsolt Bálint: Instrumental Swineherd Tunes from Moldavia . . . . .	183
Zoltán Juhász: Variation and Improvisation in a Gyimes Dance Tune . . . . .	197
Katalin Lázár: On a Motivic Ostyak Melody Type . . . . .	213
Márta Rudas: Texts of Folksongs and the Computer . . . . .	227
Katalin Kovalcsik: Gypsy Slow Songs about Personal Experience . . . . .	239
Zsuzsanna Szepesi: The Manuscripts of the Ervin Major-Collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. II. Manuscripts without Notes . . . . .	259

## *Documenta*

Maria Eckhardt: Franz Liszt's Letters in the Ervin Major-Collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences . . . . .	281
Adrienne Gombocz: Three Writings of Bence Szabolcsi . . . . .	303

## *Bibliography*

Bibliography of the Hungarian Musicology 1986. Supplementary 1985. Compiled by György Pogány . . . . .	317
--	-----

\*Summaries in English, French or German included.



Kárpáti András:

## EUKLEIDÉS: A KANÓN BEOSZTÁSA

Tanulmány és fordítás

Az Eukleidés neve alatt fennmaradt *Sectio canonis* (A kanón beosztása) több szempontból is igen érdekes mű. Egyrészt azért, mert míg az ókori zeneelméleti traktátusok túlnyomó többsége viszonylag késői időből való, addig a *Sectio* Eukleidés korából származik (kb. i. e. 300), sőt számos jel arra mutat, hogy a benne megőrződött tudás egy még korábbi korszak eredményeit tükrözi. Másrészt: a *Sectio* semmi mást nem tartalmaz, mint kizárólag a pythagoreus zenematematika legalapvetőbb tételeit – a többi ókori zeneelméleti műben mindenütt szereplő témák (*systemák, tonosok, hangsorok* stb.) egyikéről sincs egyetlen szó sem benne. Ugyanakkor *teljes* mű, és nem töredék, mint pl. Aristoxenos írásai. A *Sectiót* olvasva tehát abban a szerencsés helyzetben vagyunk, hogy végre minden zavaró tényezőt és előítéletet figyelmen kívül hagyva valóban a pythagoreus zenematematikát vehetjük szemügyre, mégpedig nem csupán a tárgyalta anyagot magát, hanem elsősorban a gondolkodásmódot, illetve a benne megfogalmazódó *tudományos igényű* kérdésfeltevést. Tudomány vagy áltudomány? Zene vagy matematika? Ezek a kérdések a mai napig felmerülhetnek a pythagoreusok tevékenységével kapcsolatban. Az a tudás, amit a *Sectio* tükröz, aligha hagy kétséget afelől, hogy ebben az esetben miről van szó.

A mű tanulmányozását kezdetjük vagy az eredeti szövegből vagy a fordításaiból kiindulva. Az eredetinek mindössze két „újabb” kiadása áll rendelkezésünkre: az egyik a „*Musici scriptores Graeci*”-ben C. Jan által közölt szöveg (1895), a másik az Eukleidés összkiadásban H. Menge munkája, latin fordítással együtt (1916).<sup>1</sup> Minthogy manapság egyre kevesebben olvasnak görögül és latinul, az érdeklődő bizonyára örömmel fordul egy modern, angol nyelvű szöveg felé, amelyet J. Th. Mathiesen adott közre 1975-ben a *Journal of Music Theory* c. folyóiratban. Ám ha figyelmesen olvassa Mathiesen fordítását és a hozzáfűzött magyarázatokat, valószínűleg meglepődik a neves görög matematikus következtelenségein és a mű szerkezeti hibáin. Sajnos az angol fordítás és az interpretáció néhány egészen alapvető félreértést tartalmaz, olyanokat, amelyektől – mint majd látni fogjuk – az egész mű nehezen érthető.

A másik közelítési mód a műre vonatkozó szakirodalom áttekintése. A végére érve az említett érdeklődő olvasóban bizonyára felmerül néhány kérdés. Valóban Eukleidés írta-e a *Sectiót*; a ránk maradt szövegből mi az eredeti és mi a későbbi hozzátoldás; létezett-e egyáltalán a kanón a korai pythagoreusok idejében – és ezzel itt most csak a

<sup>1</sup> *Musici scriptores Graeci*. *Recognovit prooemiis et indice instruxit C. Janus* (Lipsiae 1895), 115–166. *Euclidis phaenomena et scripta musica*. Ed. H. Menge (Lipsiae 1916), XXXVII–LIV, 158–183.

legalapvetőbb problémákra utaltam. Úgy érzem tehát, hogy mindenképpen érdemes a *Sectióval* kapcsolatos viták és az egyes kérdésekben többé-kevésbé kialakult álláspontok összefoglalása után bemutatni a *Sectio canonis* fő gondolatmenetét, szerkezetét, kitérni néhány nehezebben értelmezhető helyre (különös tekintettel az említett angol fordítás problémáira) és végül az olvasó rendelkezésére bocsájtani a *Sectio canonis* mindezeideig első magyar nyelvű fordítását.

Eukleidés neve alatt két zeneelméleti mű maradt fenn, ezen kívül van néhány ókori utalás egy állítólagos harmadik zenei írásra is, amely szintén tőle származik. Talán meglepő, de csupán erről az utóbbi, elveszett műről mondhatjuk teljes biztonsággal, hogy Eukleidés írta (címe: *Musikés stoicheia* – A zene elemei), hiszen nincs okunk kételkedni az ókori szerzők (Proklos, Marinos, Porphyrios) közléseiben.<sup>2</sup> A két fennmaradt mű közül az *Introductio harmonica* (*Eisagógé harmoniké*) címűről már régen kimutatták, hogy az nem Eukleidés, hanem egy kevésbé ismert ókori szerző, Kleoneidés munkája. Mi a helyzet a *Sectio Canonis* (*Katatomé kanónos*) esetében?

Ezzel a művel jónéhány nagy tekintélyű szerző foglalkozott: filológusok, zene-történészek, matematikatörténészek és természetesen a pythagoreizmus kutatói. Mielőtt hozzáfognánk a *Sectio* értelmezéséhez, mindenképpen hasznos lesz az ő álláspontjaikat legalább vázlatosan összefoglalni. 1577-ben látott napvilágot a *Sectio* első görög nyelvű szövegkiadása latin fordítással együtt (Joannes Pena munkája). Ezt követte még öt 16-17. századi kiadás.<sup>3</sup> A modern kutatásban a sort C. Jan nyitotta meg. (Ld. 1. j.) A szöveghez írt bevezetőjében stilisztikai és szövegkritikai érvekre támaszkodva egyértelműen Eukleidés szerzősége mellett foglalt állást. A mű bevezetésének hi-telességét viszont kétségbe vonta: az értelem rovására menően tömörnek találta ezt a bevezetőt, mégpedig éppen ama sokat vitatott mondat nehezen értelmezhetősége miatt, amelyre részletesen vissza fogok térni. A nagy dán filológus és matematikatörténész, Eukleidés műveinek kiadója J. L. Heiberg is az ő szerzőségére szavazott, bár Jan stilisztikai érveit nem tekintette perdöntőnek: a *Sectióban* a matematikai nyelvezet és az „Elemekkel” nagyjából egyező szóhasználat önmagában nem bizonyítja, legfeljebb valószínűsíti Eukleidés szerzőségét.<sup>4</sup> Utánuk az ún. francia iskola kiemelkedő képviselői nyilatkoztak a műről. P. Tannery<sup>5</sup> felfigyelt arra, hogy míg a 17. tételben az *enharmonikus lichanos* „előállításáról” van szó, addig az utolsó kettőben (a tulajdonképeni kanón-metszésben) kizárólag a *diatonikus genos* hangjait tárgyalja a szerző. Ez alapján Tannery úgy gondolta, hogy az utolsó két tétel minden kétséget kizáróan hoz-zátoldás, talán az i. e. 3. században élt tudós, Eratosthenés munkája. Ebben az esetben természetesen a cím is későbbi, hiszen pontosan az utolsó két tétel tárgyalja a kanón

<sup>2</sup>Proklos, *Comment. in Euclidis Elementa* (p. 69,3 ed. Friedlein); Marinos, *Comment. ad Eucl. Data*, in *Euclidis opera omnia*. Ed. I. L. Heiberg et H. Menge, vol. VI (p. 254,19); Porphyrios, *Comment. in Ptolemaei Harm.*, (p. 267, 269, 272 Wallis)

<sup>3</sup>Dasypodius, Strasbourg 1571; Possevinus, Köln 1607; Herigonius, Paris 1644; Meibom, Amsterdam 1652; Gregorius, Oxford 1703.

<sup>4</sup>Vö. J. L. Heiberg, *Literargesch. Studien über Euklid* (Leipzig 1882) 35.

<sup>5</sup>P. Tannery, „Inauthenticité de la 'Division du canon' attribuée à Euclide”, in *Mémoires scientifiques* III. 213–219.

beosztását. Az eredeti mű témája Tannery szerint más lehetett, nevezetesen az, amit a bevezetőben tűz ki a szerző, aki a francia tudománytörténész szerint semmiképpen sem lehet Eukleidés. Minthogy a műben – Tannery szerint – az enharmónia fontos szerepet kap, ez viszont Aristoxenosra jellemző, ezért feltételezi, hogy a mű kb. Aristoxenossal egy időben keletkezett, vagy közvetlenül utána (i. e. 354–300.). Tannery az első, aki egyértelműen *Archytast*, Platón kortársát tartja a közvetlen forrásnak. Vég-ső állásfoglalása: a szerző egy akadémiához közel álló, *Archytast* követő ismeretlen matematikus lehetett. Ch. E. Ruelle,<sup>6</sup> akinek a görög zeneelmélet volt az egyik fő kutatási területe, Tannery nagy tekintélye miatt meglehetősen visszafogottan, de úgy tűnik, meggyőzően próbálta az ő érveit cáfolni. Rámutatott arra, hogy az első 18 tétel éppen-séggel az utolsó kettőt, a mű tulajdonképpeni célját készíti elő, és hogy a 10–17. tételek rendeltetése a különböző hangközök arányszámainak bizonyítással történő levezetése, függetlenül a hangsoroktól és genosoktól. Természetesen a hangközök többsége a diatonikusban, a leggyakrabban használt genosban fordul elő általában, ám ha a *ditonust* is meg akarjuk határozni, akkor nyilvánvalóan az enharmóniában kell gondolkodnunk, mert ez a hangköz csak itt fordul elő. Ellentmondás tehát nincs. Továbbá: az utolsó két tétel a diatonikus genosban mutatja be a kanón beosztását, de az eddigi tételek birtokában magától értetődő, hogy ugyanúgy megy az enharmonikusban és a chrómatikusban is. Ruelle a bevezetés problémájára is kitér: ő az első, aki felhívja a figyelmet arra a rendkívül fontos tényre, hogy a bevezető lényegében axiomatikus igényű megalapozása a továbbiaknak. Konklúziója: az egész mű egységes, logikus, szerzője Eukleidés. L. Laloy<sup>7</sup> a Ruelle által nem tárgyalt „problémás mondatot” értelmezi, mégpedig ragyogóan, és ezzel a kiegészítéssel úgyszólván tökéletessé teszi Ruelle koncepcióját. Az említett francia tudósok tehát itt mindenképpen maradandót alkottak: Tannery éles szemmel figyelt fel a problémákra, de következtetéseiben tévedett. Ruelle és Laloy őt cáfolva lényegében máig is elfogadható magyarázatát adták a *Sectio* szerkezetének. (Különös, hogy az utóbbi két kutató eredményeit a későbbi szerzők nemigen vették figyelembe.) A mai napig legmodernebbnek számító szövegkiadás szerzője, H. Menge Tanneryval vitatkozva megmutatja, hogy az ő általa logikailag hibásnak ítélt 10. tételben nincs hiba. Ugyanakkor Ruelle-t is bírálja: az utolsó két tételt illetően azt állítani, hogy a többi genosban is ugyanúgy megy a beosztás, szerinte nem más, mint a probléma megkerülése. Menge szerint végül is a szöveg mai formája nem Eukleidésé, hanem az ő bővebb művéből való kivonat.

Az ezután következő időszakban német nyelvterületen született néhány jelentős mű a pythagoreusok egész tevékenységével kapcsolatban.<sup>8</sup> Mindegyik szerző más és

<sup>6</sup>Ch. E. Ruelle, „Sur l’authenticité probable de la division du canon musical”, in *Revue des études grecques* 19 (1906), 318–21.

<sup>7</sup>L. Laloy, „Un passage d’Euclide mal interprété”, in *Revue de philologie* 24 (1900), 236–241. Bár Laloy tanulmánya korábban jelent meg, mint Ruelle-é, de a mondat értelmezésekor Ruelle 1884-ben megjelent francia fordításából indult ki, így hát joggal tekinthetjük Laloy-t Ruelle követőjének.

<sup>8</sup>Ezek a következők: E. Frank, *Plato und die sogenannten Pythagoreer* (Halle 1923), B. L. v.d. Waerden, „Die Harmonienlehre der Pythagoreer”, in *Hermes* 78 (1943). Lényegében ugyanezt a dolgozatot közölte a szerző 1979-ben megjelent *Die Pythagoreer* c. könyvében. W. Burkert, *Weis-*

más koncepcióval tárgyalja a pythagoreusokat általában, és ebbe a koncepcióba igyekeznek beleilleszteni a zenetörténeti tényeket és adatokat, köztük a *Secitót* is. Alapművek ezek a pythagoreizmus és így a zenematematika tanulmányozásához, ám a belőlük kiolvasható nézetek, vitás kérdések és vitathatatlan eredmények ismertetésére e helyütt még nagy vonalakban sem vállalkozhatom. Annyit azonban a *Sectio* ismertetésekor mindenképpen hangsúlyozni kell, hogy a kanón feltalálását még Burkert is, aki pedig általában nem ért egyet Frank túlságosan kritikus álláspontjával, legkorábban Aristotelés ideje utánra helyezi, és ezzel a kanón feltalálásának „érdemét” ő is elvitatja a régi pythagoreusoktól. A szerzőség kérdésében új adattal náluk nem találkozunk. Régebben, úgy tűnik, egyértelműbben mertek ebben a kérdésben – pro és kontra – állástfoglalni a kutatók: az újabb szakirodalomban kialakul a *Sectiót* mint „Eukleidés neve alatt fennmaradt” művet megnevező diplomatikus meghatározás.<sup>9</sup>

Szabó Árpád „The Beginnings of Greek Mathematics” c. művében<sup>10</sup> a görög matematikatörténet számos terminológiai, értelmezési és történeti kérdését, és így a pythagoreusok egész tevékenységét is új megvilágításba helyezte. Művében jónéhány fejezetet szentel a görög zenematematikának. Itt többek között azt is megmutatta, hogy a kanón késői feltalálásáról szóló elmélet tarthatatlan. Egyrészt egyértelmű utalást talált arra, hogy Platónnak ismernie kellett a kanónt, mégpedig a későbbi, 12 részre beosztott formáját,<sup>11</sup> másrészt arra is felhívta a figyelmet, hogy bizonyos régi matematikai terminusok eredete éppen a kanón használatában gyökerezik.<sup>12</sup> Vagyis a kanón, az általános ókori hagyománnyal egyezőleg valóban a régi pythagoreusok találmánya volt. Néhány részletkérdést illetően Szabó Árpád is kitér a *Sectióra*.<sup>13</sup> Az ő matematikatörténeti eredményei a mű interpretálása során alapvető fogódzót jelenthetnek, és ez egyben módszertani kérdés is: a *Sectiót* nem lehet a görög matematikatörténetből kiszakítva, pusztán zenetörténeti nézőpontból tárgyalni.

*Sectio canonis*. Mit jelent ez a cím? A kanón tehát minden bizonnyal a régi pythagoreusok kísérleti eszköze volt – hangszernek nem nevezném. Egyebek mellett ezen próbálták *igazolni* a különböző hangközök és számarányok összefüggéseit. Igazolni és nem felfedezni, és éppen ezért kell tudományos igényűnek tartanunk a pythagoreusok ezirányú tevékenységét. Lehetséges, hogy a zenészek, a hangszerkészítő mesterek már ősidőktől fogva rájöttek arra, hogy bizonyos egyszerű arányok valahogyan összefüggnek az emberi fül számára legkellemebben hangzó hangközökkel. Ám az euró-

(8. lábjegyzet folytatása)

*heit und Wissenschaft, Studien zu Pythagoras, Philolaos und Platon* (Nürnberg 1962). Én a szerző által átdolgozott újabb, angol nyelvű kiadást használtam: W. Burkert, *Lore and Science in Ancient Pythagoreism* (Cambridge, Mass. 1972).

<sup>9</sup>„Unter dem Namen Euklid überlieferte musiktheoretische Lehrbuch”, in Frank, *op. cit.* 182.; „The Sectio canonis, transmitted under the name of Euclid”, in Burkert, *op. cit.* 375.; „Fönn is maradt Eukleidész neve alatt egy matematikai-zeneelméleti jellegű munka”, in Szabó Á., *A görög matematika kibontakozása* (Bp. 1978) 62.

<sup>10</sup>Bp. 1978. Az eredeti németül: *Anfänge der griechischen Mathematik* (Bp./München 1969)

<sup>11</sup>Vö. Szabó, *op.cit.*, 118.

<sup>12</sup>uo. 121.

<sup>13</sup>Lásd Szabó, *op.cit.*, 107, 114, 118, 126–8, 131.

pai kultúra történetében a pythagoreusok kísérelték meg ezt először tudományosan is igazolni. Nyilván e célból találták fel a *monochordot*, az egyhúros „hangszert”, amely mellé később odaillesztettek egy mérőrudat, a kanónt. Az összes többi kísérlet is, amelyet a pythagoreusoknak tulajdonít a hagyomány, ugyanezt a törekvést volt hivatott szolgálni: ezért méregette állítólag maga Pythagoras a különböző kalapácsok súlyait, ezért készített Hipposas eltérő vastagságú bronzkorongokat és ezért töltögetett Lasos különböző magasságú vízoszlopokat azonos méretű edényekbe.<sup>14</sup> A kísérlet maga természetesen másodrendű, az eredmény volt a fontos. Minél többféleképpen sikerül megmutatni, hogy pl. a 2:1 arány — akár húrok hosszúsága adja, akár kalapácsok súlya stb. — mindig oktáv hangközt eredményez, annál meggyőzőbb, hogy itt tényleg valami számokban rejülő törvényről van szó. Sőt: az a körülmény, hogy némelyik kísérlet egyszerűen nem jó, vagyis nem igazolja az adott összefüggést,<sup>15</sup> még inkább azt jelzi, hogy ezeket még csak nem is végezték el, hanem kizárólag az elmélet igazolására találták ki. Aristoxenos óta ugyanis, aki a hangközök és számarányok kapcsolatát teljesen elvetette, a pythagoreusok olykor kénytelenek voltak megvédeni a Mester eredményeit.

A monochord-kísérletek azonban sokkal fontosabbak a többinél. Belőlük fejlődik ki az egész pythagoreus zeneelmélet, vagyis inkább a zenematematika. Szabó Árpád említett művében kimutatta, hogy számos egyéb matematikatörténeti problémával együtt a zenematematika is merőben új megvilágításba kerül, ha az egyik kulcsfontosságú fogalom, a *diastéma* eredetét és fejlődéstörténetét helyesen értelmezzük.<sup>16</sup> A  *Sectio canonis*  tárgyalása előtt tehát feltétlenül ismertetnem kell Szabó Árpád gondolatmenetének és eredményeinek lényegét márcsak azért is, mert a *Sectióban* a diastéma alapvető jelentőséggel bír. Az alapkérdés az, hogy mit is jelent a diastéma, illetve hogy miért jelent *hangközt*? Ha a kifeszített húrt tekintjük az alaphangnak, akkor pontosan a felénél kell lefogni (ill. a görög eljárás szerint egy mozgatható hidacszkával alátámasztani) ahhoz, hogy az egész húr és a megrövidített darab által létrehozott hangköz az oktáv legyen. Ugyanez a kísérlet elvégezhető a húr harmadolásával és negyedelésével, amikor is a kvintet és a kvartot kapjuk meg.<sup>17</sup> Ha magunk elé képzeljük a húrt, akkor az említett számviszonyok és hangközök összefüggése rendkívül szemléletesen is megjeleníthető. Például a kvart esetében a teljes húrt osszuk 4 részre, és az egyik végponthoz ren-

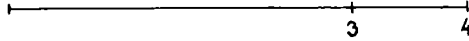
<sup>14</sup> A különböző kalapácsokkal egyező súlyokkal feszített ki állítólag maga Pythagoras egyenlő hosszú húrokat. A kísérlet leírása több ókori szerzőnél is megtalálható: Iamblichos, *Vita Pythagorica* 115–121.; Nikomachos, *Encheiridion* 6.; Gaudentios, *Eisagógé harmoniké* 11.; Macrobius, *Comm. in Somn. Scipionis* 2,1,8–25.; Boethius, *De institutione musica* 1,10. A Hipposas-féle kísérlet (négy azonos átmérőjű bronzkorong) leírását lásd Aristoxenos 90. frg. (Wehrli). A Lasos-féle kísérletet a vízoszlopokkal lásd Theón Smyrnaios, *Expositio rerum mathematicarum* p. 59,7–10 (Hiller).

<sup>15</sup> A kalapácsos kísérlet, mint azt már Galilei apja is tudta, képtelenség, hiszen a súlyok az oktáv esetében nem 1:2, hanem  $1:\sqrt{2}$  arányban állnak.

<sup>16</sup> Legújabban A. Riethmüller vizsgálta ezt a kérdést. Cikkében a *logos* és a *diastéma* jelentésének különbségeire helyezi a hangsúlyt. Alapjában véve egyetértőleg ismerteti Szabó Árpád álláspontját a *diastéma* szó fejlődéstörténetével kapcsolatban. Vö. A. Riethmüller, „Logos und Diastema in der griechischen Musiktheorie”, in *Archiv für Musikwissenschaft* 42 (1985), 18–36.

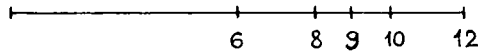
<sup>17</sup> A monochord-kísérletet Gaudentios írja le: *Eisagógé* 11.

deljük hozzá a 4-es számot. Ekkor a lefogási helyhez a 3-ast kell rendelnünk, és így érdekes módon a hangközt a *némán maradó húrszakasz* végpontjaihoz rendelt számok jellemzik:



A monochordon tehát a 3 és 4 távolsága valóban *diastéma* a szó eredeti értelmének (*két pont távolsága*) megfelelően. A diastéma szó új jelentéssel gazdagodik, a vázolt kísérlettel összefüggésben ezentúl *hangközt* is jelent, és e jelentésnek egészen konkrét, a zeneelmélet *gyakorlatából* eredő oka van.<sup>18</sup> Mivel pedig a diastémát alkotó szakasz végpontjai a kanónon számok, ezért később a diastéma szót két szám egymáshoz való viszonyának jelölésére is használták, vagyis így jelenthette ugyanez a terminus két szám *arányát* is.<sup>19</sup>

A kanónt azonban nem pusztán ilyen egyszerű kísérletekben alkalmazták a pythagoreusok. Ha a mérőrudat nem 2, 3 vagy 4 részre osztjuk, hanem 12-re, akkor a három legfontosabb konszonzancia *egyszerre* állítható elő rajta, sőt pl. az is könnyen megmutatható, hogy az oktáv egy kvart és egy kvint összegéből áll.



Az alaphangot ismét a teljes húr megpendítésével kapjuk. Ehhez képest oktáv hangközt ad a felére rövidített húr, amit a 6 és 12 közötti nem rezgő húrdarab végpontjaihoz rendelt számok jellemeznek. Mármost az oktáv kétféleképpen bontható fel kvart és kvint összegére, és ez remekül látszik a kanónon is: előbb egy kvart, aztán egy kvint, illetve megfordítva. Valóban: az előbbi oktávot jellemző diastéma (6–12) kétféleképpen bomlik megfelelő diastémák összegére: a 6–8 közötti és a 8–12 közötti, vagy a 6–9 és a 9–12 közötti. A 8–12 közötti nem rezgő húrdarab viszont éppen az alaphangtól számított kvint hangközt jellemzi, a 6–8 közötti pedig a másodszor megszólaló hang, mint új alaphang és a tőle kvartra lévő hang hangközét. Most a 6–8 közötti tekintendő a nem rezgő résznek. Ugyanígy megy megfordítva is a dolog.<sup>20</sup> Az iménti leírásból is láttuk, hogy a diastéma *korábbi* értelmezését (nem rezgő szakasz) tartva szem előtt kissé körülményes a fenti műveletek megfogalmazása. Igen, mert amikor túljutnak az egyes konszonzanciák arányszámainak pusztá igazolásán, ahol a hangsúly mindig *két ponton* volt, akkor elkezdik a fenti típusú műveleteket végezni, ahol a

<sup>18</sup> Szabó Á. hívja fel a figyelmet arra, hogy a zenei terminusok mind mennyire tapasztalati, gyakorlati eredetűek. (*op. cit.* 110.)

<sup>19</sup> A jelentés eme etiológiájának Szabó Árpád szerint az az oka, hogy a némán maradó húrdarab végpontjait jelölő számok egyúttal a megszólaló rész hosszát is megadják, és így a diastéma szó a hangközt megszólaltató két húrdarab viszonyára, illetve ezek hosszúságainak arányára is utalhat. Az idők folyamán a korábbi (eredeti) jelentés elhomályosult és ez utóbbi vált az elsődlegessé. (Vö. Szabó, *op. cit.*, 125–6.)

<sup>20</sup> A kanónon az intervallumok *összege és különbsége* valójában arányok, azaz törtszámok *szorzatát és hányadosát* jelenti.

diastémák — vagyis a hangközök — már kissé más funkcióban szerepelnek: összeadják és kivonják őket. Ekkor a szó jelentésében a hangsúly átkerül a diastéma fogalmának arra a tulajdonságára, hogy az önmagában is *egy* valami. Ehhez a felfogáshoz pedig sokkal jobban illeszkedik a diastéma arány jelentése.<sup>21</sup> Ebben a korszakban tehát a diastéma szó tartalma összemosódik a *logoséval*, ami már korábban is két akármilyen (hangközökkel nem feltétlenül összefüggő) szám arányát jelölte a matematikában. Melyik ez a korszak? Szabó Árpád meghatározása szerint az, amelyekben az eredetileg zeneelméleti indíttatású *arányelmélet* átkerült az aritmetikába és a geometriába, és amikor a *logos* korábbi általános jelentése (két szám *viszonya* általában) leszűkült két szám *arányára*.<sup>22</sup> Ez pedig mindenképpen korai időben — Platón és Archytas előtt — kellett, hogy megtörténjen.

Egy valami, ami a mi témánk szempontjából is lényeges, még magyarázatra szorul az eddigiekből. Mi az arányelmélet? Láttuk, hogy miután megvannak a konszónanciák arányszámai, fel lehet tenni pl. olyan kérdéseket, hogy milyen részekre osztható az oktáv. Láttunk rá két lehetséges megoldást. De vajon fel lehet-e osztani két egyenlő részre (hangközre) is? Ez az az első hallásra nagyon egyszerűnek tűnő kérdés, ami bizonyos okoknál fogva rendkívül termékenyítő hatással volt a tudomány fejlődésére. Világos — mai ésszel — hogy ez a probléma a racionális számok körében nem oldható meg, vagyis a 2:1 és a hasonló típusú arányok (4:2, 6:12 valamint 3:2, 4:3 stb.) nem oszthatók két egyenlő részre, azaz nem létezik hozzájuk egész számmal megadható geometriai középarányos. Erre természetesen a görögök is korán rájöttek, de hogy a kérdés különleges fontosságú volt, éppen mert valahogyan ellentmondott a józan észnek, arra az utal, hogy a tételnek több bizonyítása is fennmaradt az ókorból.<sup>23</sup>

Mint hogy nem lehet ilyen középarányost találni, a görög tudományos gondolkodás két úton haladt tovább, és ez egyben a zenetudomány és matematika végleges különválását is jelentette. A számok birodalmán belül maradván logikus a további kérdés: akkor milyen más középarányost lehet találni. A választ ismerjük: a két másik az *aritmetikai* és *harmonikus* közép.<sup>24</sup> (Ezek lényege, tulajdonságai minden kézikönyvben megtalálhatók, ezért itt most nem tárgyalom). Így indítja el az említett zeneelméleti probléma a görög matematika egyik ágának, az arányelméletnek a fejlődését, amelyben az ismertetett kezdetekből kiindulva egy sor tisztán matematikai kérdést tesz-

<sup>21</sup>Valóban: az átértelmezett diastéma-fogalom segítségével a fenti kísérlet sokkal szemléletesebben fogalmazható meg, hiszen ily módon „szemmel látható”, hogy a 6 és 9 közötti diastéma (szám-arány ill. kvint) és a 9 és 12 közötti (kvart) „összege” (lásd 20. j.) éppen a 6 és 12 közötti diastéma lesz, ami pedig éppen az oktáv.

<sup>22</sup>Talán éppen a diastéma szó kettős jelentése (ami a geometriában igen zavaró lehetett) játszott közre abban, hogy a *logos* elnyerte a matematikai értelemben vett *szám-arány* jelentést. (Vö. Szabó, *op.cit.*, 168.)

<sup>23</sup>A *Sectio canonis* 6. tételében két bizonyítás is szerepel arra, hogy az oktáv kvartból és kvintből áll, ezen kívül a 3. tétel szól a többletrészes arányok e tulajdonságáról. Boethius, azon kívül, hogy idézi Archytas bizonyítását (*De inst. mus.* 3,11.), két másikat is mutat (1,16 és 4,2).

<sup>24</sup>*Aritmetikai* (szám-tani) közép pl. a 12 és 6 között a 9, míg a *harmonikus* (vagy más néven *ellentétes*) közép a 8. A 12 és 8 különbsége ugyanannyiszor van meg a 12-ben, mint a 8 és 6 különbsége a 6-ban. (Vö. pl. Szabó Á., *A görög matematika kibontakozása*, 60–61.)

nek fel és oldanak meg, még mindig korai időben.<sup>25</sup> A másik út az, amelyik tisztán zenei szempontból próbálja meg áthidalni ezt a józan észnek ellentmondó problémát. Miért ne lehetne az oktávot pontosan kettéosztani? Nem kell mást tenni, csak eldobni a számokat: a hangközök nem számarányok. Ezt az utat választotta Aristoxenos, és mivel a számokat elvetette, a diastéma fogalmát is át kellett értelmeznie. Valószínűleg tőle származik a diastéma (= hangköz) ún. *metaforikus* értelmezése, amely szerint a konzonancia két hangját valamiféle térbeli pontnak kell elképzelnünk, és ahogy két valódi pont között van egy távolság, úgy azt mondhatjuk, hogy két hang között is egyfajta távolság van. Itt már azt a tényt, hogy a diastéma, mint hangköz valamikor valóban konkrét távolságot jelentett, valószínűleg szándékosan hagyta figyelmen kívül. A késő-órkori művek szerzőinek viszont nyilván magyarázatot kellett adniuk arra, hogy miért jelent a könyelvben távolságot jelentő szó hangközt is. De miért nem maradt fenn eredeti (nem metaforikus) definíció a hangközre? — kérdezhetnénk. A korai pythagoreusok számára a hangköz egyrészt szemmel láthatóan adott volt, másrészt kizárólag a számaiban rejlő tulajdonságait vizsgálták. Kétszeresen is szükségtelen volt tehát a definíció: részint mert még nem mondott ellent a szó hétköznapi, szemléletes jelentésének, részint mert ekkor a hangköz pusztán *eszköz* volt egy alapvetően matematikai (számfilozófiai?) indíttatású vizsgálódásban. Ez általában is érvényes: a korai pythagoreus zeneelméletben a zenei fogalmak sohasem önmagukban, a zenével kapcsolatos funkcióikban voltak érdekesek, mindig csak eszközök maradtak. Nem a diastémát kellett definiálni, hanem a benne megvalósuló különböző típusú számarányokat. Az igazi zeneelmélet Aristoxenosnál kezdődik, ekkor kell először meghatározni a hangközt magát, mint olyan fogalmat, amely a zene, a dallam felépítésében játszik szerepet. Többé már nem keverhető össze a zene és a matematika. A dolgozat elején feltett kérdések egy részére tehát akár már most is válaszolhatunk. A pythagoreus zenematematika nem más, mint sok vonatkozásban a matematika és teljes egészében a zenetudomány közös „őse”. A kanón-kísérletekben még nem válik világosan ketté, hogy melyiken van a hangsúly: számarányok vagy hangközök tulajdonságait vizsgálják-e. Ezek a kutatások az adott korban a legmagasabb tudományos gondolkodást képviselték, hiszen általános törvények igazolása, valamint absztrakt objektumok (számarányok és hangközök) tulajdonságainak vizsgálata volt a céljuk.

Mit is jelent tehát a cím: *Sectio canonis*? A kanón, mint láttuk olyasmi, mint a logarléc: bizonyos zenematematikai műveletek végezhetőek el a segítségével. A *felosztást* pedig egészen sajátosan kell itt értelmezni. Tudjuk, hogy a hangközöknek számok felelnek meg, és láttuk, hogy ezeket a kanónon lehet ábrázolni, mégpedig úgy, hogy az alaphanggal valamilyen hangközt alkotó hangokhoz egy-egy számot rendelünk a monochordon. Természetesen vetődhet fel az igény, de nyilván már csak az önálló zeneelmélet kialakulása után: hogyan lehetne a két oktávnyi hangterjedelmű ún. *változtat-*

<sup>25</sup> A kanón-kísérlet, azaz a zeneelmélet még számos más matematikai fogalom kialakulásában is fontos szerepet játszott. Vö. Szabó Á. könyvét általában, kül. 107–184., illetve korábbi cikkei közül elsősorban: „Der Ursprung des 'Euklidischen Verfahrens' und die Harmonienlehre der Pythagoreer”, in *Mathematische Annalen* 150 (1963). H. Koller szerint a zeneelmélet a görög logika fejlődésére is nagy hatással volt, bár pl. Burkert szerint Koller tézisei nem meggyőzőek. Vö. H. Koller, „Das Modell der griechischen Logik”, in *Glotta* 38 (1951).



*hatatlan teljes rendszer*<sup>26</sup> (*ametabolon systéma*) összes hangját így egy húron megadni számarányok segítségével, tehát elméletileg pontosan. Az egész mű tulajdonképpen ennek a felosztásnak az előkészítése, és e minőségében teljességgel koherens, ahogy azt Ruelle és Laloy is kimutatták már mintegy száz évvel ezelőtt.

Tekintsük át a mű szerkezetét! Az 1–9. tételek tisztán arányelméleti tételek, egyetlen zenei utalás sincs bennük. A 10–12.-ben történik meg a konszonanciák azonosítása a nekik megfelelő arányokkal, a 13.-ban pedig az egészhangközé. A 14–18. tételekben olyan zenematematikai eredményeket rögzít a szerző, amelyek csupán kiegészítik a 19–20.-ban tárgyalt tulajdonképpeni kanón beosztást, de nincsenek szorosabb logikai kapcsolatban vele. Különös, hogy ennek a ténynek eddig még senki sem tulajdonított különösebb jelentőséget. Pedig ha a 14–18. tételekről világosan látjuk, hogy funkciójuk csupán kiegészítő, akkor nem meglepő, hogy pl. a 17.-ben miért *enharmonikus lichanosok* és *paranéték* szerepelnek, amikor a 19–20.-ban végig a *diatonikus* teljes rendszernek megfelelő kanón felosztásról van szó. A 17. tétel anyaga tehát, csakúgy mint a másik háromé, valóban nem illeszkedik bele az egész műben megvalósuló logikai láncolatba, ám ettől még nem áll ellentmondásban vele, és főleg nem mutatja azt, hogy az utolsó két tétel későbbi hozzátoldás lenne. Hiszen a kanón beosztása a mű lényege, ennek kell a végén állnia, ugyanakkor az előző négy tételben tárgyaltak is a régi pythagoreusok fontos eredményei közé tartoznak, tehát nem hagyhatók el.

Láttuk, hogyan épülnek egymásra a mű egyes szerkezeti részei. Eukleidés korában természetes követelmény volt, hogy egy ennyire matematikus tétel sor előtt axiomatikus bevezetés álljon. Erre szolgál a Bevezetés, amelynek lényege végül is az, hogy leszögezze: a konszonanciák a számarányok három fajtája közül csupán kettőnek, a *többszörösnek* – képlete  $n:1$  – és az ún. *többletrészesnek* – *epimorios* görögül illetve *superparticularis* latinul, képlete  $(n+1):n$  – felelhetnek meg. Természetesen nem minden többszörös és többletrészes arány konszonancia is egyben, de minden konszonancia vagy ilyen, vagy olyan arány. Ezt az axiómát később fel is használja a szerző a 10. tételben, nélküle „csonka”, vagyis logikailag hibás lenne a mű. Első olvasásra egészen különleges ez az axiomatikus bevezető: egyfelől kristálytisza logikájú a gondolatmenete, stílusa tömör és világos, másfelől egyik mondata sokáig teljesen érthetetlen volt, és így sok zavart okozott. Lássuk a gondolatmenet lényegét: a hang mozgásból keletkezik, a mozgás viszont számarányokkal írható le, így tehát a hangok is. A számarányok

<sup>26</sup>A görög zeneelmélet legfontosabb fogalmai megtalálhatók pl. bármelyik zenei lexikonban. Az egyszerűség kedvéért azonban érdemes egészen röviden áttekinteni a leglényegesebb tényezőket. A zenei rendszer alapegysége a *tetrachord* volt, ennek szélső hangjai között mindig tiszta kvart hangköz van, ezek az *állóhangok*. A köztük levő két hang (*mozgóhangok*) helyzete szerint beszéltek a tetrachordok három *genosáról* (enharmonikus, chrómatikus, diatonikus). A tetrachord két különböző nagyságú részre oszlott, azt a részét, ahol a két hangköz együtt kisebb volt, mint a tetrachord többi része, *pyknonnak* nevezték. A tetrachordok összekapcsolódásai alkották a különféle rendszereket (*systemák*). Az öt tetrachord (*hypatón*, *mesón*, *synémmenón*, *diezeugmenón*, *hyperbolaión*) három különböző systemát alkothat: az ún. *kisebbik* és *nagyobbik teljes rendszert*, illetve a kettőből egyesített *változtathatatlan teljes rendszert*. Ez utóbbinak tehát összesen 18 hangja van. Az egyes hangok nevei vagy az egész rendszerben elfoglalt helyet határozzák meg (pl. *mesé*=középső, *paramesé*=középső melletti, *proslambanomenos*=hozzávétt, tetrachordon kívüli), vagy a tetrachordon belüli helyet a megfelelő tetrachord megjelölésével (pl. *hypaté hypatón* = a hypatonok tetrachordjának legalsó hangja stb.).

háromfélék lehetnek: többszörös, többlétes és többléthyados. És itt következik a nehézség: mit jelent az, hogy a három fajta számarány közül kettő *egyetlen* névvel nevezhető meg. Mi ez a név? Miért nem mondja meg Eukleidész? Laloy nézetem szerint tökéletesen oldotta meg ezt a nehézséget. Nem az arányfajta *gyűjtőneve* az „egyetlen”, nem is a két első típus *közös* neve, hanem az a lényeg, hogy ezeknek az arányoknak *külön-külön* van köznévi értékű elnevezésük. A 2:1 arányra a görögök azt mondták, hogy *diplasios*, a 3:1-re, hogy *triplasios*, a 4:1-re, hogy *tetraplasios* és így tovább. Ugyanígy a 3:2-es arány volt a *hémiosios*, a 4:3-os az *epitritos*, az 5:4-es az *epitetartos* stb. Ez valóban „egyetlen” nevet jelent minden esetben, a szóképzés szabálya világos, benne él a görög nyelvben. A harmadik arányfajtába tartozó példának (pl. 5:2 stb.) viszont nincs ilyen „egyetlen” nevük. Nem kell tehát keresni azt a megnevezést, amit Eukleidész „elfelejtett” megadni, mert ilyen nincs. Nem adhatta meg, mert annyi ilyen „egyetlen név” van, ahány konkrét arány tartozik az első két csoportba, vagyis végtelen sok. Ezeket az elnevezéseket a köznyelvben is használták: a diplasios, triplasiost stb. elég a szótárban megnézni ahhoz, hogy találjunk rá hétköznapi jelentést, de Laloy jó néhány többlétesre is mutatott köznyelvi<sup>27</sup> példát. Cikkében arra is felhívja a figyelmet, hogy ez a nyelvi tény miért lehetett axióma értékű. Ismert a görög nyelv és gondolkodás szó-tisztelete, amelyben beszéd és gondolkodás nem mindig vált ketté.<sup>28</sup> Az axiomatikus megalapozás tehát így folytatható: minthogy az említett arányfajták konkrét képviselői rendre *egyetlen névvel* illethetők, ugyanakkor a konszonanciák konkrét képviselői két különbözőből *egyetlen hangot* hoznak létre, ezért ez utóbbiaknak csakis az említett típusú arányok felelhetnek meg. Lehet, hogy mindez mai szemmel kissé naivnak hat, de görög szemmel és főleg görög nyelvérzéssel talán nem. Az axiomatikus megalapozottság igényét kell értékelnünk benne az akkori kor gondolkodásmódjának szellemében, nem pedig mai ismereteink fényében.

Mi a helyzet ezek után a mű forrásaival és a szerző személyével kapcsolatban? A forrásokat a szembeűnő szerkezeti részek mentén kell keresnünk. Neveket persze ne várjunk, de az egyes részeket nagyon jól bele lehet illeszteni a zenematematika (matematika) fejlődésébe, és ezzel valamiféle relatív korszakolás is megadható. A legrégebb réteg az, amelyik a konszonanciák számarányairól, az oktáv, a kvint és a kvart nagyságáról illetve az egészhangköz kettéoszthatatlanságáról szól, vagyis a 12–16. tételek anyaga. Ezek a pythagoreusok legkorábbi eredményei, és ezek azok, amelyek a legegyszerűbb kanón-kísérletekkel igazolhatók. Ebből fejlődött ki az általános arányelmélet (1–9. tételek), ez lehet tehát a második réteg. Egészen biztos, hogy a régi tételek nem eredeti megfogalmazásban és bizonyításokkal szerepelnek, hiszen itt már az arányelmélet következményeiként állnak előttünk. Vagyis valaki nyilván újrafogalmazta a régi tételeket az arányelmélet birtokában. (A 10–11. tétel a „varrat” a két rész kö-

<sup>27</sup> Xenophón, *De vectigalibus* III.; Démosthenés, *Adversus Phormionem* 24 (914,16) és *Adversus Polyclem* 17 (1212,4); Aristoteles, *Rhetorica* 3,10.

<sup>28</sup> „On sait combien l'esprit grec était facilement séduit par les mirages de la parole; ni Platon ni Aristote ne sont toujours arrivés à distinguer nettement les rapports entre les choses des rapports entre les mots, les lois du langage des lois de la pensée.” (Laloy, *op.cit.*, 240.) Mathiesen láthatólag nem tud mit kezdeni ezzel a szerinte eléggé homályos mondattal („rather opaque passage”) Laloy cikkét egyáltalán nem említi. (Vö. Mathiesen, *op.cit.* 1. és 12. sz. j.)

zött.) A *Sectio* szerzője pedig ezt a részt már így, ebben az egységes formában vette át. Hogy ez a rész még ebben az újrafogalmazott formájában is viszonylag korai, azt a diastéma szó használata mutatja, ami az első tíz tételben mindenhol *számarány* értelemben szerepel.<sup>29</sup> Mathiesen ezzel szemben a diastéma szó első előfordulásakor azt írja a 14. sz. jegyzetben, hogy „az intervallum (diastéma) ezen a ponton egyszerűen az egymáshoz viszonyított nagyságok közötti különbségre utal, és csak később jön létre az analógia a hangmagasságokkal kapcsolatban.” Pedig egyáltalán nem mindegy, hogy általában tetszőleges *nagyságokról* van-e szó, vagy a szó régebbi jelentésének megfelelően *számarányokról*. Így nem vonhatná le azt a következtetést, hogy a *Sectio* megpróbálja összebékíteni a pythagoreus és aristoxenosi nézeteket. Ha ugyanis akármilyen nagyságokról van szó, amit vonaldarabokkal lehet például ábrázolni, és ezeket osztogatva vázoljuk fel a teljes rendszert, akkor valóban nem állunk messze Aristoxenostól, hiszen a teljes rendszer a közös zenei háttér mindkét iskola számára. Ha viszont a diastémák számokat jelentenek, akkor az előbbi megállapítás súlyos félreértelmezése az egész műnek. Nincsen szó tehát semmiféle összebékítéstről, sőt, a *Sectio* a par excellence pythagoreus zeneelméleti munka. Míg Laloy cikkének mellőzése csak olyan apróbb hibához vezetett, hogy azt a bizonyos mondatot Mathiesen egyáltalán nem értelmezi (és így az olvasó nem érti, mit is akar mondani az egész bevezetés), addig a görög matematikátörténeti kutatások figyelmen kívül hagyása már komolyabb interpretációs gondot okozhat, és a jegyzetekkel ellátott modern angol fordítás értékét nagymértékben csökkenti.<sup>30</sup>

További rétegeket csak annyiban lehet kimutatni, hogy a bevezetés és az utolsó két tétel biztosan későbbi, mint a többi. Erre két bizonyítékot lehet felhozni: 1. A bevezetésben a számarány elnevezése mindenütt *logos*. 2. Az utolsó rész csak a teljes rendszer kialakulása után jöhetett létre, erről viszont a kutatás már kimutatta, hogy ezt, az öt tetrachordot tartalmazó formáját viszonylag későn nyerte el, kb. Aristoxenos idejében.<sup>31</sup> Ez viszont arra is módot ad, hogy az egész mű keletkezését is behatároljuk, és egyszersmind az írói szándékot is megpróbáljuk rekonstruálni.

Láttuk, hogy a mű — a történetileg eltérő eredetű rétegek ellenére — gondolatilag teljes mértékben egységes, tehát ilyen formájában egyetlen szerző művének kell tartal-

<sup>29</sup> „... the word *diastema* (interval) means both ‘straight line’ and ‘numerical ratio of a musical interval’. Furthermore, it is impossible for this fact to have escaped the notice of anyone who has read with sufficient care even a single sentence from the *Sectio canonis* (in the Greek original).” (Szabó Á., *op.cit.*, 111.)

<sup>30</sup> Hogy milyen messzemenő következtetést lehet levonni ugyanebből a tévesen értelmezett kifejezésből, arra példa van der Waerden egy megjegyzése is. *Egy tudomány ébredése* c. (magyarra is lefordított) művében írja, hogy a *Sectio canonis* elején szerepel három tisztán számelméleti tétel, amelyben nem számok arányáról van szó, hanem zenei intervallumokról (diastéma). Ez eddig csupán félreértés, ám ezután így folytatja: „ez tipikusan pythagoreus, minden misztikusan átfolyik egymásba, nincs különbség zenei intervallum és számarány között: a beavatott saját lelke átáramlik az isteni lélekbe, a gondolkodás többé nem emberi, hanem isteni.” Lehet, hogy ez is jellemző volt a pythagoreizmus egyes irányzataira, de az biztos, hogy a *Sectio* erre nem jó példa.

<sup>31</sup> Erre közvetlen bizonyíték ugyan nincs, mégis ez az általánosan elfogadott nézet. Mind a hangsorok (*harmonia*, *tonos*), mind a notáció történetére vonatkozó kutatási eredmények ezt látszanak igazolni.

nunk. A teljes rendszer kialakulása után joggal merülhetett fel a kérdés: hogyan lehetne a teljes rendszer összes hangközét (hangját) az akkoriban nyilván közismert pythagoreus elveknek megfelelően, ugyanakkor axiomatikus megalapozással megadni, mégpedig elméletileg, vagyis a kanónon történő műveletek segítségével? Ennek akár praktikus haszna is lehetett a hangszerek hangolásában. A szerző számára készen állt (talán valóban Archytas nyomán) az arányelmélet, ehhez kellett hozzátennie a bevezetést és a mű tulajdonképpeni célját tárgyaló utolsó részt. Azt is láttuk, hogy ez a kérdés viszont csak Aristoxenos után merülhetett fel. Miért ne lehetne hát a szerző Eukleidés, ha egyszer a mű az ő neve alatt maradt fenn, és működésének ideje is pontosan megfelel az elmondottaknak?

Az utolsó, amit a *Sectio* olvasása előtt még meg kell említeni, az a bevezetőben tárgyalt akusztika. Ahhoz, hogy a bevezető az ismertetett funkcióját betöltse, és világos logikai gondolatmenet eredményeképpen jusson el a konzonanciáknak megfelelő arányfajták axiómáig, a szerzőnek némi akusztikai anyagot is be kell iktatnia a szövegbe. Jónéhány akusztikai tárgyú szöveget ismerünk az ókorból. H. B. Gottschalk ezek összehasonlító elemzése során arra a következtetésre jutott, hogy a *Sectio* akusztikája nem származhat Archytastól, sőt terminológiája még a peripatetikusokénál is fejlettebb, vagyis csakis Aristotelés halála után keletkezhetett.<sup>32</sup> Ugyanakkor a sztoikus akusztikai iskola fejlettségi szintjét még nem éri el.<sup>33</sup> Mindez tökéletesen egybevág a mű datálását illetően az eddigiekkel: pontosan Aristotelés halála (i. e. 322) és a sztoikusok tevékenysége (i. e. 3. szd.) közötti időre esik Eukleidés kora.

A bevezető tehát mindenképpen a görög tudományos gondolkodás egy későbbi szintjét képviseli. Van még egy mozzanat a szövegben, amely ezt az állítást támasztja alá. A monochordon a mélyebb hangnak mindig a nagyobb szám, a 12 egységnyi hosszúságú húr felel meg, míg a magasabbnak a kisebb. Valóban, az ábrákon a magasabb hangok rövidebb szakasszal vannak jelölve. Ugyanakkor a bevezetőben, amikor azt ol-

<sup>32</sup> Az akusztika tudománya nagyon régen, feltehetően már az i. e. 6–5. században megvolt a görögöknél. Számos forrás fenn is maradt, ezekből lehet nyomon követni az akusztika fejlődését. A korábbiak közül a legfontosabbak: Archytas 47 B 1 tör. (*Fragmente der Vorsokratiker*, Berlin 1956); Platón, *Timaios* 67 b, 80a; Aristotelés, *De anima* 420 a 31ff; Theophrastos 89 frg. (Wehrli); Aristoxenos, *Harmonika* 30–32.; Ps.-Aristotelés, *Problemata* XI,6,16,20,21,62, XIX, 37,39,42.; Ps.-Aristotelés, *De audibilibus*; Hérakleidés Pontikos (?), in *Porphyrios, Comm. in Ptol. Harm.*, p. 30,1–31,21; 32,23–33,4 (Düring) A *Sectio* akusztikájának forrása nem lehet Archytas, mert ő még úgy gondolta, hogy a magasabb hangokat gyorsabb, a mélyebbeket lassúbb mozgás hozza létre. Már a peripatetikusok (Theophrastos) megcáfolták Archytas gondolatát, ugyanakkor náluk és Aristotelésnél még nincs meg az a terminológiai fejlettség, amellyel a *Sectio* szerzője a hangmagasságot már-már a rezgésszámmra vezeti vissza: „a mozgás viszont lehet sűrűbb vagy ritkább, a sűrűbb mozgás magasabb hangot hoz létre, a ritkább pedig mélyebbet...”. A kérdéskörrel kapcsolatban lásd H. B. Gottschalk, „The De audibilibus and Peripatetic Acoustics”, in *Hermes* 96 (1968); W. Burkert, *op.cit.*; van der Waerden, *op. cit.*; F. Wehrli, (ed.) *Die Schule des Aristoteles. VII. Herakleides Pontikos* (Basle:Schwabe 1953) stb.

<sup>33</sup> A 3. századi sztoikusok elmélete viszont már fejlettebb, mint a *Sectio*é. Ők az elsők, akik a hang terjedését hullámjelenségként írták le: „A levegő, amikor ütés éri, hullámozni kezd szabályos körökben minden irányban vég nélkül, amíg csak be nem tölti (a mozgás) a környező levegőt, ugyanúgy, mint amikor egy követ dobunk a vízbe, csak míg ebben az esetben körökben terjed, addig a levegőben gömbökben.” (Aétios, 4,19,4 = *Stoicorum veterum fragmenta*, coll. H.v.Arnim, Leipzig 1903–21, II 425.)

vassuk, hogy „ha több a mozgás, magasabb a hang”, akkor ezzel burkoltan azt állítja a szerző, hogy a hangköz magasabbik hangjának az arányt alkotó nagyobbik szám felel meg. Szabó Árpád szerint ez az az *átmeneti állapot*, amelyben az új elmélet már számításba jön, annak ellenére, hogy még a régi módszert használják.<sup>34</sup> A fentiekben vázolt forrásrétegeket is figyelembe véve talán még közelebb járunk az igazsághoz, ha ezt az átmeneti állapotot a mű különböző korú forrásrétegeivel hozzuk összefüggésbe: az ábrákon azért felelnek meg nagyobb számok a mélyebb hangoknak, mert ezek a görög tudomány korábbi állapotát tükrözik, mint a bevezető.

Összefoglalásul: a *Sectio canonist* tehát véleményem szerint Eukleidés írta, mégpedig oly módon, hogy a régi pythagoreus *zenematematikát* (i. e. 6. szd. vége – 5. szd. első fele), Archytas *matematikai, arányelméleti* eredményeit (i. e. 4. szd. első fele) és a peripatetikusok *akusztikai* gondolatait (i. e. 4. szd. második fele) egyaránt felhasználva összeállított egy teljes mértékben egységes szerkezetű, logikus felépítésű művet, olyan korban, amelyben a zeneelmélet már végleg különvált a matematikától, és amelyben éppen ezért a régi pythagoreus anyag újrafeldolgozása és a matematikus, axiomatikus szemlélet hangsúlyozása határozott állásfoglalást jelentett a két nagy ókori görög zeneelméleti iskola vitájában. Az újdonság ebben éppen az lehetett, hogy egy viszonylag újkeletű és elsősorban zeneelméleti jellegű problémát (a változtathatatlan teljes rendszer összes hangjának meghatározása) oldott meg a fent vázolt matematikai apparátus segítségével. És éppen mert a megoldás természetesen mind matematikai, mind zenei szempontból helytálló volt, Eukleidés műve bizonyára nem kis mértékben járult hozzá ahhoz, hogy a zene a matematikai tudományok (*quadrivium*) részeként még legalább kétezer éven át kénytelen volt magával cipelni az arányelmélet kissé fásasztó terhét.

### Eukleidés: A kanón beosztása<sup>35</sup>

Ha nyugalom és mozdulatlanság volna, csend volna. Ha viszont csend van és semmi sem mozdul, semmit nem lehet hallani. Ha tehát valamit hallani lehet, akkor előbb ütésnek és mozgásnak kell keletkeznie. Így minthogy minden hang ütés hatására keletkezik,

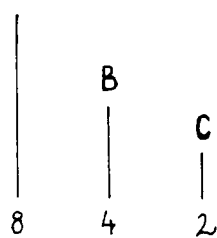
<sup>34</sup>Vö. Szabó Á., *op.cit.*, 124.

<sup>35</sup>Néhány szót a fordításról általában: H. Menge szövegét vettem alapul, eltekintve egy sajtóhibától, illetve egy nyilvánvalóan hibás szövegjavítástól (lásd 51. j.). A matematikai nyelvezetben igyekeztem Mayer Gyula 1983-ban megjelent *Elemek* fordítását követni, és vele együtt lehetőleg kerülni a tudománytörténetileg anakronisztikus kifejezéseket (pl. „A a B-vel háromkettedes arányban áll”, ahelyett, hogy „A a B  $3/2$ -szerese” stb.). Zárójelben jeleztem azt a tételt, amelyikből az adott állítás közvetlenül következik: a pusztá számok a *Sectio* tételeire utalnak, az Ax. jelölés a bevezetésbeli axiómára, az E. jelű számok pedig az *Elemek* megfelelő könyvének tételeire (tehát pl. E. 8,2. az *Elemek* 8. könyvének 2. tétele). A mű kézirati hagyományozását illetően lásd Jan, Menge és Mathiesen bevezetőit. Az ábrák ilyen művekben általában nem tekinthetők hitelesnek, használatuk mégis célszerű, mert segítenek követni a tételek gondolatmenetét. Jelen fordításban lényegében a Menge által közölt ábrákat vettem át. A görög betű-jelölések helyett latin betűket használtam. Az eredeti jelölésmód nem teljesen konzekvens: általában egy-egy betű, néhány helyen azonban két betű jelöl egy számot (szakaszt).

ütés pedig nem jöhet létre másképpen, csak ha előbb mozgás is történt — a mozgás viszont lehet sűrűbb vagy ritkább, a sűrűbb mozgás magasabb hangot hoz létre, a ritkább pedig mélyebbet — mindebből szükségképpen az következik, hogy léteznek magasabb hangok, mégpedig éppen azok, amelyek sűrűbb, azaz több mozgásból jöttek létre, illetve mélyebb hangok, amelyek ritkább és kevesebb mozgásból. Következésképpen a kívántnál magasabb hangok, amikor leszállítjuk<sup>36</sup> őket, mozgás elvétele révén nyerik el a kívánt magasságot, míg a kívántnál mélyebbek, amikor felemeljük őket, mozgás hozzáadásával. Kijelenthetjük tehát, hogy a hangok részekből állnak, hiszen elvétel illetve hozzáadás révén nyerik el a kívánt magasságot. Mármost minden részekből álló dolog egymáshoz viszonyítva kifejezhető valamilyen számarány segítségével, így a hangok egymás közti viszonyai is számarányokkal adhatók meg. A számok viszont vagy többszörös arányt alkotnak, vagy többlétrezzest (*epimorios*) vagy többlétrehányadost (*epimerés*). Ezért a hangok is, egymáshoz viszonyítva ugyanezeket az arányfajtákat kell, hogy alkossák. Mármost: egyrészt az említett arányfajták közül csupán a többszörös és a többlétrezzes rendelkezik azzal a tulajdonsággal, hogy az ilyen arányban álló számok viszonyát egyetlen elnevezés segítségével is meg tudjuk nevezni, másrészt viszont azt is tudjuk, hogy a hangok közül némelyek összhangzóak, mások disszonánsak, és hogy az összhangzóak egyetlen, a kettőből összekevert hangot alkotnak, a disszonánsak viszont nem. Tehát<sup>37</sup> minthogy mindez így van, nyilvánvaló, hogy az összhangzó hangok — mivel egyetlen, a kettőből kevert hangzást alkotnak — éppen azoknak a számoknak felelnek meg, amelyek arányát egyetlen elnevezés segítségével is meg tudjuk adni, vagyis a többszörös arányoknak vagy a többlétrezzeseknek.

1. Ha egy többszörös arányt<sup>38</sup> megkettőzve<sup>39</sup> arány keletkezik, akkor az is többszörös.

D



Legyen az arány a BC, és legyen B a C többszöröse, és arányulják úgy B a D-hez, mint C a B-hez. Azt állítom, hogy D a C többszöröse. Minthogy ugyanis B a C többszöröse, C osztja B-t, B<sup>40</sup> viszont úgy aránylott D-hez, mint C a B-hez, ezért C a D-t is osztja. Tehát a D többszöröse a C-nek.

<sup>36</sup> A görög terminológia szerint a hangokat nem felemelik és leszállítják, hanem „megfeszítik” és „elengedik”.

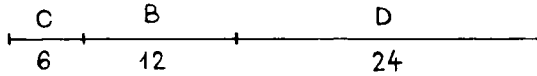
<sup>37</sup> A mondat értelmezését lásd a bevezető tanulmányban. Ennek megfelelően itt nem kezdődhet új bekezdés, hiszen nem új gondolat kezdődik, hanem éppen az eddigiek összefoglalása, a következtetés levonása.

<sup>38</sup> A *diastémát* a tanulmányban tárgyaltak miatt nem lehet „jól” lefordítani, éppen mert kettős jelentése van. Ezért, illetve a jobb érthetőség kedvéért, amikor arányt jelent, arányoknak fordítottam, amikor pedig hangközt, akkor annak. Mindazonáltal tudnunk kell, hogy mindkettő mögött ugyanaz a görög szó áll.

<sup>39</sup> „Megkettőzve”, azaz önmagával megszorozva. Ugyanígy később: „együtt véve” azaz összeszorozva és „elvéve” azaz elosztva.

<sup>40</sup> Menge szövegében a C nyilván sajtóhiba. (Vö. Mathiesen 16.j.)

2. Ha egy arányt megkettőzve az egész, ami keletkezik, többszörös, akkor az eredeti is többszörös.

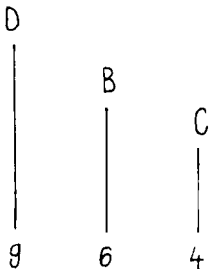


Legyen az arány a  $BC$ , és arányuljék úgy  $B$  a  $D$ -hez, mint  $C$  a  $B$ -hez, és legyen  $D$  a  $C$  többszöröse. Azt állítom, hogy a  $B$  is többszöröse a  $C$ -nek. Minthogy ugyanis  $D$  a  $C$  többszöröse,  $C$  osztja  $D$ -t. Tudjuk viszont, hogy ha egy tetszőleges sok tagú mértani sorozat első tagja osztja az utolsót, akkor a közbülsőket is osztja. (E 8,7.)<sup>41</sup> Így tehát  $C$  osztja a  $B$ -t, vagyis  $B$  a  $C$  többszöröse.

3. Többletrészes arányhoz nincs sem egy, sem több középarányos szám.<sup>42</sup>

Legyen ugyanis többletrészes arány a  $BC$ , és legyenek a legkisebb ugyanazon arányú számok  $DF$  és  $H$ . Ezeknek csak az egység a közös osztójuk. (E 8,2.) Vegyük el ( $DF$ -ből) a  $H$ -val egyenlő  $GF$ -et. Minthogy a  $DF$  és a  $H$  többletrészes arányban állnak, a  $DG$  különbség közös osztója a  $DF$ -nek és a  $H$ -nak. Így tehát a  $DG$  egység. Nincs tehát középarányos szám a  $DF$  és a  $H$  között egy sem. Ugyanis ha lenne, akkor az a  $DF$ -nél kisebb lenne, a  $H$ -nál pedig nagyobb, és így az egység osztható lenne, ami pedig lehetetlen. Nincs tehát középarányos a  $DF$  és a  $H$  között. Márpedig ugyanannyi középarányos szám illeszthető két szám közé, mint amennyi a legkisebb ugyanazon arányú számok közé. (E 8,8.)  $DF$  és  $H$  közé viszont egy sem illeszthető be, ezért  $B$  és  $C$  közé se.

4. Ha egy nem többszörös arányt megkettőzünk, akkor az eredmény nem többszörös és nem is többletrészes.

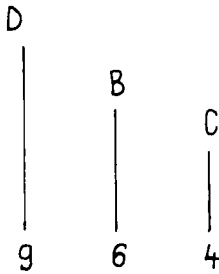


Legyen ugyanis  $BC$  egy nem többszörös arány, és arányuljék  $B$  a  $D$ -hez úgy, mint  $C$  a  $B$ -hez. Azt állítom, hogy a  $D$  a  $C$ -nek nem többszöröse és nem áll vele többletrészes arányban sem. Legyen ugyanis először  $D$  a  $C$  többszöröse. Láttuk, hogy ha egy arányt megkettőzünk és az eredmény többszörös, akkor az eredeti is többszörös. (2.) Következésképpen  $B$  a  $C$  többszöröse. Márpedig ez nem igaz, vagyis nem lehet  $D$  a  $C$  többszöröse. De többletrészes arányban sem állhatnak, ugyanis a többletrészes arányhoz nincs középarányos szám. (3.) Viszont  $D$  és  $C$  között a  $B$  középarányos. Nem lehet tehát a  $D$  sem a  $C$  többszöröse és nem állhat vele többletrészes arányban sem.

<sup>41</sup>Az *Elemekre* való hivatkozás ténye nem jelent semmit a datálás kérdéséről, mert közismert, hogy az *Elemek* anyaga Eukleidész előtti időből származik (ő csupán összeállította a művet), ráadásul éppen az ún. aritmetikai könyvek (7–9.) a legrégebbiek, és itt éppen ezekre hivatkozik a szerző.

<sup>42</sup>Középarányos számon mindig *geometriai közepet* kell értenünk.

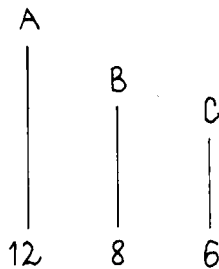
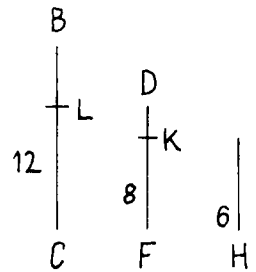
5. Ha egy arányt megkettőzve az eredmény nem többszörös, akkor az eredeti sem többszörös.



Legyen ugyanis BC egy arány, és arányuljék úgy B a D-hez, mint C a B-hez, és D ne legyen C többszöröse. Azt állítom, hogy a B sem többszöröse C-nek. Ha ugyanis B a C többszöröse lenne, akkor a D is többszöröse lenne C-nek. (1.) Ez viszont nem igaz, így hát a B nem többszöröse C-nek.

6. A kétszeres arány a két legnagyobb többletrészesből áll, mégpedig a háromkettedesből (hémiolios) és a négyharmadosból (epitritos).<sup>43</sup>

Álljon ugyanis BC háromkettedes arányban a DF-fel, és a DF négyharmadosban a H-val. Azt állítom, hogy BC a H kétszerese. Vegyük el ugyanis (DF-ből) a H-val egyenlő FK-t és (BC-ből) a DF-fel egyenlő CL-et. Minthogy BC és DF háromkettedes arányban állnak, a BL a BC harmadrésze és a DF fele. Ugyanígy: minthogy a DF és a H négyharmados arányban állnak, a DK a DF negyedrésze és a H harmadrésze. Minthogy pedig a DK a DF negyedrésze és a BL a DF fele, így a BL fele a DK. A BL viszont a BC harmadrésze volt, a DK tehát a BC hatodrésze. Ugyanakkor a DK a H harmadrésze volt, a BC tehát a H kétszerese.



Másképpen: álljon ugyanis az A a B-vel háromkettedes arányban, és B a C-vel négyharmadosban. Azt állítom, hogy az A a C kétszerese. Minthogy A a B-vel háromkettedes arányban áll, ezért A-ban megvan a B és még a fele. Így hát két A egyenlő három B-vel. Ugyanígy: minthogy B a C-vel négyharmados arányban áll, a B-ben megvan a C és még a harmada. Három B tehát egyenlő négy C-vel. Viszont három B két A-val is egyenlő, ezért két A egyenlő négy C-vel. Az A tehát egyenlő két C-vel, vagyis az A a C kétszerese.

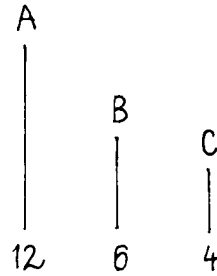
7. Egy kétszeres és egy háromkettedes arány együtt egy háromszoros arányt alkot.<sup>44</sup>

<sup>43</sup>2:1 = (3:2) × (4:3)

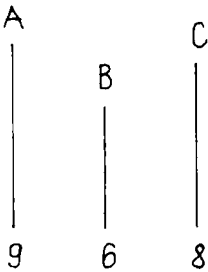
<sup>44</sup>(2:1) × (3:2) = 3:1



Legyen ugyanis **A** a **B** kétszerese, és álljon a **B** a **C**-vel háromkettedes arányban. Azt állítom, hogy az **A** a **C** háromszorosa. Minthogy ugyanis az **A** a **B** kétszerese, ezért az **A** egyenlő két **B**-vel. Ugyanígy: minthogy a **B** a **C**-vel háromkettedes arányban áll, a **B**-ben megvan a **C** és még a fele. Két **B** tehát egyenlő három **C**-vel. Ugyanakkor két **B** egyenlő **A**-val is, így hát az **A** egyenlő három **C**-vel, vagyis az **A** a **C** háromszorosa.



8. Ha egy háromkettedes arányból elveszünk egy négyharmadosat, akkor a maradék kilencnyolcados.<sup>45</sup>



Álljon ugyanis **A** a **B**-vel háromkettedes arányban és **C** a **B**-vel négyharmados arányban. Azt állítom, hogy **A** a **C**-vel kilencnyolcados arányban áll. Minthogy az **A** a **B**-vel háromkettedes arányban áll, ezért az **A**-ban megvan a **B** és még a fele. Nyolc **A** tehát egyenlő tizenkettő **B**-vel. Ugyanígy: mivel a **C** a **B**-vel négyharmados arányban áll, ezért a **C**-ben megvan a **B** és még a harmadrésze. Kilenc **C** tehát egyenlő tizenkettő **B**-vel, viszont tizenkettő **B** nyolc **A**-val is egyenlő. Így hát nyolc **A** egyenlő kilenc **C**-vel, vagyis az **A** egyenlő **C**-vel és még a nyolcadával. **A** tehát kilencnyolcados arányban áll a **C**-vel.

9. Hat kilencnyolcados arány együtt nagyobb mint egy kétszeres arány.<sup>46</sup>

Legyen ugyanis **A** egy szám. Álljon **A**-val kilencnyolcados arányban a **B**, **B**-vel kilencnyolcados arányban a **C**, **C**-vel kilencnyolcados arányban a **D**, **D**-vel kilencnyolcados arányban az **E**, **E**-vel kilencnyolcados arányban az **F** és **F**-vel kilencnyolcados arányban a **G**. Azt állítom, hogy **G** nagyobb, mint az **A** kétszerese. Minthogy tudunk hét olyan számot találni, amelyek egymással sorban kilencnyolcados arányban állnak (**E** 8,2.), keressük is meg ezeket a számokat:

**A** = 262144

**B** = 294912

**C** = 331776

**D** = 373248

**E** = 419904

**F** = 472392

**G** = 531441, és így a **G** nagyobb, mint az **A** kétszerese.

10. Az oktáv többszörös arány.<sup>47</sup>

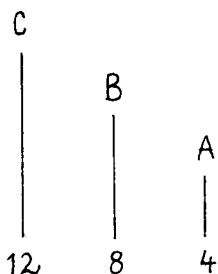
Legyen ugyanis a *nété hyperbolaión*<sup>48</sup> az **A**, a *mesé* a **B** és a *proslambanomenos* a **C**.

<sup>45</sup> (3:2) : (4:3) = 9:8

<sup>46</sup> (9:8)<sup>6</sup> > 2:1. Ezek azok a *legkisebb egész számok*, amelyekkel ez az állítás igazolható. (A görögök nem ismerték a törtszám fogalmát.)

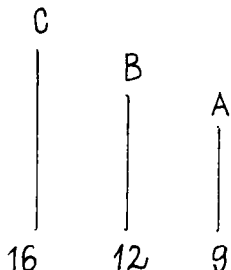
<sup>47</sup> Itt kezdődik az *arány-diasztémák* azonosítása az egyes *hangköz-diasztémákkal*.

<sup>48</sup> A teljes rendszer hangjainak neveit illetően lásd 25. j. A neveikkel megadott hangok távolságait ismerteknek kell tekintenünk a gondolatmenet során.



Az **AC** hangköz, mivel két oktávnyi, konsonancia. Ezért vagy többletrészes arány, vagy többszörös. (Ax.) Többletrészes nem lehet, mert többletrészes arányhoz nincs középarányos (3.), így hát többszörös. Minthogy pedig a két arányt, az **AB**-t és a **BC**-t együttvéve az eredmény többszörös, ezért az **AB** is többszörös. (2.)

11. *A kvart és a kvint mindketten többletrészesek.*



Legyen ugyanis a *nété synémmonón* az **A**, a *mesé* a **B** és a *hypaté mesón* a **C**. Az **AC** hangköz tehát, mivel két kvartnyi, nem konsonancia (Ax. és 4.), vagyis nem többszörös. Minthogy két arányt, az **AB**-t és a **BC**-t együttvéve az eredmény nem többszörös, ezért az **AB** sem többszörös. (5.) Ugyanakkor konsonancia, vagyis többletrészes. (Ax.) Ugyanez a bizonyítás a kvint esetében.

12. *Az oktáv kétszeres arány.*

Azt már megmutattuk, hogy többszörös. (10.) Így hát vagy kétszeres, vagy nagyobb, mint kétszeres. De mivel azt is megmutattuk, hogy a kétszeres arány a két legnagyobb többletrészesből áll (6.), ezért ha az oktáv nagyobb lenne, mint kétszeres, akkor nem csak kettő többletrészesből állna, hanem többől. Ugyanakkor tudjuk, hogy két konsonáns hangközéből áll, mégpedig a kvartból és a kvintből, ezért nem lehet az oktáv nagyobb kétszeresnél, vagyis éppen kétszeres. De mivel az oktáv kétszeres, a kétszeres arány viszont a két legnagyobb többletrészesből áll (6.), ezért az oktáv is a háromkettedes és a négyharmados arányból áll, ugyanis ezek a legnagyobbak. Másrészt viszont tudjuk, hogy a kvintből és a kvartból áll, amelyek többletrészesek. (11.) Így hát a kvint, mivel ő a nagyobbik, csak a háromkettedes arány lehet, a kvart pedig a négyharmados. Mármost az is világos, hogy az oktáv és kvint hangköz (duodecima) háromszoros arány. Megmutattuk ugyanis, hogy a kétszeres és a háromkettedes arány együtt háromszoros arányt alkot (7.), ezért az oktáv és kvint háromszoros. A kettősoktáv pedig négyszeres. Ezzel tehát megmutattuk, hogy az egyes konsonanciák határoló hangjai milyen arányban állnak egymással.

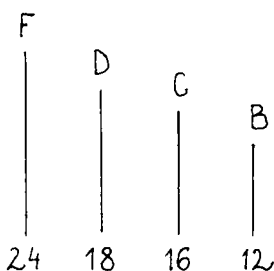
13. *Hátra van még, hogy az egészhangközzel kapcsolatban elmondjuk, hogy kilencnyolcados.*

Láttuk ugyanis, hogy ha a háromkettedes arányból négyharmadosat elveszünk, a maradék kilencnyolcados. (8.) Ha pedig a kvintből elveszünk egy kvartot, akkor a maradék egészhangköz. Vagyis az egészhangköz kilencnyolcados arány.

14. *Az oktáv kisebb, mint hat egészhangköz.*

Megmutattuk ugyanis, hogy az oktáv kétszeres arány (12.) és hogy az egészhangköz kilencnyolcados (13.). Hat kilencnyolcados arány viszont együtt nagyobb, mint a kétszeres. (9.) Így hát az oktáv kisebb mint hat egészhangköz.

15. A kvart kisebb, mint két egész- és egy félhangköz és a kvint kisebb, mint három egész- és egy félhangköz.



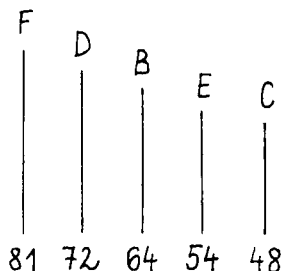
Legyen ugyanis a *nété diezeugmenón* a B, a *paramesé* a C, a *mesé* a D és a *hypaté mesón* az F. Így a CD egészhangköz, a BF pedig oktáv, ami kisebb, mint hat egészhangköz (14.). A többi hangköz tehát, vagyis a BC és a DF, amelyek egyenlőek, kisebbek együtt, mint öt egészhangköz. Vagyis a BC, ami kvart, kisebb, mint két egész és egy félhangköz, a BD pedig, ami kvint, kisebb, mint három egész és egy félhangköz.

16. Az egészhangköz nem osztható sem kettő, sem több egyenlő részre.

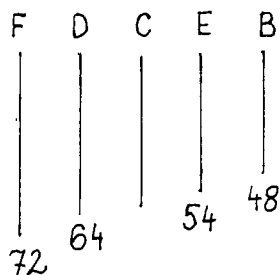
Megmutattuk ugyanis, hogy többletrészes (13.), márpedig többletrészes arányhoz nincs sem egy, sem több középarányos (3.), vagyis az egészhangköz nem osztható fel egyenlő részekre.

17. A paranétéket és a lichanosokat a következőképpen lehet konzonzanciák segítségével megadni:

Legyen a *mesé* a B. Adjunk meg egy kvartot felfelé a C-ig, majd C-ből lefelé egy kvintet D-ig. Így a BD egészhangköz. Ezután ugyanígy adjunk meg egy kvartot a D-ből felfelé E-ig, és az E-ből egy kvintet lefelé F-ig. Így az FD egészhangköz, vagyis az FB ditonus, tehát az F *lichanos*.<sup>49</sup> Ugyanígy lehet a *paranétéket* is megadni.



18. A parhypaték és triték a pyknont<sup>50</sup> nem egyenlő részekre osztják.



Legyen ugyanis B a *mesé*, a *lichanos* a C és a *hypaté* a D. Adjunk meg B-ből lefelé egy kvintet F-ig, így az FD egészhangköz, majd F-ből felfelé egy kvartot E-ig. Így az FE is és a CE<sup>51</sup> is egészhangköz. Adjuk hozzá mindkettőhöz a közös DC-t, így az FC egyenlő lesz a DE-vel. Az FE viszont kvart, ezért nincs középarányos szám az FE-hez, mivel többletrészes arány. (3.) Ugyanakkor a DF egyenlő a CE-vel, így hát a DC között sincs középarányos, ez viszont éppen a *hypatétól* a *lichanosig* terjedő hangköz. Így hát a *parypathé* nem osztja egyenlő részekre a *pyknont*. Ugyanígy a *trité* sem.

<sup>49</sup>Ez tehát az *enharmonikus genosban* van.

<sup>50</sup>Lásd 25. j. Ismét az *enharmonikus genosban*.

<sup>51</sup>A kódexekben álló CE-t Jan, majd öt követve Menge is BE-re javította, és ennek következményeit az egész tétel végigvitte. Ez a javítás egészen nyilvánvaló tévedés: a bizonyítás az eredeti formájában helyes, a javított változatban logikailag hibás. Kétségtelen, hogy a BE is egészhangköz, ám ennek nincs jelentősége a bizonyítás szempontjából. A döntő éppen az, hogy – *enharmonikus tetrachordban* – a CE is egészhangköz. Mathiesen helyesen állította vissza az eredeti szöveget. (Vö. Mathiesen 66., 67. és 69.j.)

19. *Osszuk be a kanón az ún. változtathatatlan rendszer hangjainak megfelelően.* (Ábra a 20. tétel után)

Legyen a kanón, azaz a húr hossza **AB**, és osszuk fel négy egyenlő részre a **C**, **D** és **E** pontok által. Így az **AB** lesz a *bombyx*,<sup>52</sup> mivel ez a legmélyebb hang. Az **AB** a **CB**-vel négyharmados arányban áll, így a **CB**, az **AB**-hez képest felfelé éppen a kvart összhangzatot szólaltatja meg.<sup>53</sup> Az **AB** viszont nem más, mint a *proslambanomenos*, vagyis a **CB** *hypatón diatonos (lichanos)*. Ugyanígy, mivel az **AB** a **BD** kétszerese, ez az oktáv hangközt adja, a **BD** tehát a *mesé*. Ugyanígy, mivel az **AB** az **EB** négyszerese, az **EB** a *nété hyperbolaión*. Osszuk ezután ketté **CB**-t az **F** pontban. Így a **CB** az **FB** kétszerese, ezért a **CB** az **FB**-vel oktáv összhangzatot ad, és ezért az **FB** a *nété synémmonón*. Vegyük el ezután a **DB** harmadát a **DG**-t. A **DB** a **GB**-vel háromkettedes arányban áll, vagyis a **DB** a **GB**-vel a kvint összhangzatot szólaltatja meg. A **GB** tehát a *nété diezeugmenón*. Adjuk ezután hozzá a **GB**-vel egyenlő **GH**-t, így **HB** a **GB**-vel oktávot ad, vagyis **HB** a *hypaté mesón*. Ezután vegyük el a **HB** harmadrészét, a **HK**-t. Minthogy a **HB** a **KB**-vel háromkettedes arányban áll, ezért a **KB** a *paramesé*. Vegyük el végül a **KB**-vel egyenlő **LK**-t, és így az **LB** lesz a mély *hypaté*. Így kaphatjuk meg tehát a kanónon a változtathatatlan rendszer összes állóhangját.<sup>54</sup>

20. *Már csak az van hátra, hogy a mozgóhangokat is megadjuk.*

Osszuk fel az **EB**-t nyolc egyenlő részre, és mérjük fel az egyik résszel egyenlő **EM**-et. Így az **MB** az **EB**-vel kilencnyolcados arányban áll. Ezután az **MB**-t osztva nyolc részre mérjük fel az egyik résszel egyenlő **NM**-et. Így az **NB** egészhangközzel lesz mélyebb **BM**-nél, az **MB** pedig **BE**-nél, vagyis az **NB** lesz a *trité hyperbolaión*, az **MB** pedig a *hyperbolaión diatonos (paranété)*. Ezután vegyük az **NB** harmadrészét, és mérjük fel az **NX**-et. Így az **XB** az **NB**-vel négyharmados arányban áll, tehát kvarttal mélyebb nála, vagyis az **XB** a *trité diezeugmenón*. Ezután az **XB** felét véve mérjük fel az **XO**-t, így az **OB** az **XB**-vel kvint hangközt ad, tehát **OB** a *parhypaté mesón*. Ezután az **XO**-val egyenlő **OP**-t mérjük fel, így **PB** lesz a *parhypaté hypatón*. Végül pedig vegyük a **BC** negyedrészt, a **CR**-t, és így az **RB** lesz a *mesón diatonos (lichanos)*.<sup>55</sup>

<sup>52</sup> A *bombyx* valamely hangszer legmélyebb hangjának egyik lehetséges elnevezése. (Vö. *bombeó* = zúgni, zengeni, vagyis „alaphangon megszólalni”, ill. Aristotelés, *Politika* 1093 b) Aulos-fajtát is jelenthet (Aischylos 55. frg., Plutarchos, *Moralia* 713) illetve olyan eszközt, amellyel az aulos hangját mélyíteni lehet. (Vö. K. Schlesinger, *The Greek Aulos*, London 1939, 74.)

<sup>53</sup> Innentől kezdve nem jelöltem külön, hogy melyik tételből következik az állítás, mert az egyes beosztási lépések során mindig az arányok és hangközök azonosításáról szóló tételek (12–13.) képezik a logikai láncszemet.

<sup>54</sup> Lásd 25. j. Pontosabban: az összes állóhangot és még egy mozgót is, a *lichanos hypatón*t.

<sup>55</sup> Vegyük észre, hogy 3 hang hiányzik: a *paranété diezeugmenón*, a *trité synémmonón* és a *paranété synémmonón*. Ez a legutóbbi még „menthető”, mivel egybeesik a *trité diezeugmenón*nal, a másik kettő hiányára viszont semmi magyarázatot nem találtam (senki sem említi). Ezek előállítására egyébként ugyanúgy menne, mint a többi *paranété* és *trité*.

		A proslambanomenos
		L hypaté hypatón
parhypaté hypatón.	P	
		C lichanos hypatón
		H hypaté mesón
parhypaté mesón	O	
lichanos mesón	R	
		D mesé
		K paramesé
tritè diezeugmenón:	X	
		F nété synémmenón
		G nété diezeugmenón
tritè hyperbolaión	N	
paranété hyperbol.	M	
		E nété hyperbolaión

*András Kárpáti:*

## EUCLIDE: DIVISION DU CANON (SECTIO CANONIS)

La *Division du canon musical (Sectio canonis)* attribuée à Euclide est un des documents les plus intéressants de la théorie musicale des anciens pythagoriciens, non seulement parce qu'elle est une œuvre complète dont les sources remontent aux V–IV<sup>e</sup> siècles av. J. C., mais surtout parce que le contenu de traité appartient nettement à la musico-mathématique spécialement pythagoricienne. L'étude après avoir résumé les avis différents sur la *Division* essaie d'abord d'analyser la structure, les sources et le raisonnement principal de l'œuvre, ensuite propose une réponse aux questions les plus importantes. La conclusion finale est la suivante: c'est vraiment Euclide, qui a écrit la *Division* et voici comment: il a employé également la musico-mathématique des anciens pythagoriciens (fin du VI<sup>e</sup> siècle av. J.C. — première partie du V<sup>e</sup> s.), les résultats d'Archytas dans le domaine de la théorie des proportions mathématiques (première partie du IV<sup>e</sup> s.) et les pensées des péripatéticiens au sujet de l'acoustique musicale (deuxième partie du IV<sup>e</sup> s.) et finalement il a écrit une œuvre d'une construction parfaite et logique dans une époque dans laquelle la théorie de la musique était déjà séparée définitivement des mathématiques, et dans laquelle, justement à cause de cela, cette réarrangement de la matière pythagoricienne et le soulignement de l'aspect mathématique et axiomatique est une prise de position dans la polémique des deux grandes écoles théorétiques de l'antiquité grecque. L'étude est suivie de la première traduction hongroise du traité d'Euclide.

Király Péter:

## ADALÉKOK XV–XVII. SZÁZADI HANGSZER-TERMINOLÓGIÁNK KÉRDÉSEIHEZ

„Ami pedig a különböző elnevezéseket illeti, ami ezeknek az instrumentumoknak adható, mint amilyen a phorminx, chelys, testudo, cithara stb., a disputát a nyelvészekre hagyom ...”<sup>1</sup>

Az, aki a XV–XVII. századi Magyarország zenetörténetével foglalkozik, óhatatlanul szembetalálja magát a *hegedű-hegedús*, *cithara-citharedo*, valamint más rokon jelentésű kifejezések értelmezésének nehézségeivel. Miként a *lantos-hegedús* elnevezéssel kapcsolatban már Szabolcsi Bence utalt rá, a korszak szóhasználata e téren igen konfúzusnak látszik.<sup>2</sup> Megegyező megjegyzéseket szinte minden, a témát érintő írásban találni, s ehhez még hozzátehetjük: a múlt és jelen század interpretációja, a latin szövegek fordítóinak és nem utolsósorban a zenetörténettel foglalkozóknak nem mindig megalapozott szóhasználata a zavart csak növelte.

Ha megvizsgáljuk a más európai országokból származó XV–XVII. századi forrásokat, úgy azt látjuk, a különböző vonós és pengetős hangszerek pontos azonosítása szempontjából a szóhasználat ott is éppoly sokrétű és nehezen áttekinthető volt, mint nálunk. Ez tehát semmiképpen sem tekinthető valamiféle magyar sajátosságnak. Ámde, míg másutt a szövegek értelmének pontosabb meghatározásához az elsőrendű források, így a zeneművek és teoretikai munkák, valamint a zeneélet apróbb-nagyobb eseményeiről tudósító hivatalos iratok és magánfeljegyzések (levelek, naplók stb.) tömegei állnak rendelkezésre, addig nálunk a kutató a zenei források szűkösége miatt szinte kizárólag csak másodlagos jellegű, tehát elsősorban nem zenei témájú (történeti, politikai, gazdasági, és irodalmi) munkákra és feljegyzésekre, valamint magánlevelekre elszórt és gyakran csak nehezen értelmezhető adataira támaszkodhat. Épp ezért számunkra elkerülhetetlenül fontos annak alapos elemzése, hogy a korszak hazai szóhasználata a pengetős és vonós hangszerek terminológiája szempontjából milyen is volt valójában; annyira zavaros és önkényes, mint az az első pillantásra látszik, vagy mégiscsak található olyan tendenciák, melyek alapján valamiféle rendszerre lehet gondolni. Meg kell tehát vizsgálni, vannak-e az egyes hangszernevek előfordulásának törvényszerűségei, valamint, hogy a korban mit érthettek egy-egy kifejezésen.

A latin hangszerelnevezések értelmezését Európa-szerte megnehezíti, hogy a XV–XVII. századi szövegekben leggyakrabban előforduló húros hangszerekre utaló kifejezések jóval korábbi eredetűek: a *cithara*, *lyra*, *chelys* (lat. *testudo*) mind a görögből származik. Míg azonban a hangszerneveket a latin nyelv fenntartotta, addig az évszáza-

<sup>1</sup>Marin Mersenne: Harmonie Universelle: Traité des instrumens a cordes. Livre second de instrumens a cordes. Paris, 1636. (repr. uo. 1963.) 45.

<sup>2</sup>Szabolcsi II. 112.

dok során a hangszerállomány teljesen megváltozott. A görög zeneszerszámok a középkor kezdetére a használatból eltűntek, s helyettük egészen másfélék jöttek. A változatlan elnevezések tehát az idők folyamán egyre változó instrumentarium jelölésére szolgáltak. Így érthető, hogy már a középkortól kezdve bizonyos fokig egyéni elbírálás, szókincs és műveltség kérdése volt, hogy valaki a saját kora egy hangszerének megnevezésére milyen antik kifejezést használt. Bizonyos tanult szerzőknél így megfigyelhető az a tendencia, hogy egy-egy hangszerelnevezésnél nem (vagy nemcsak) azt vették figyelembe, amit a saját koruk értett alatta, hanem azt is, amit (ismereteik szerint) az antikvitásban jelentett. Így például M. Praetorius, aki a *citharat* a ciszterre alkalmazza, megjegyzi: „bey den Alten; domit dem Namen Citharae, unsere jetzige Harffe genennet worden”.<sup>3</sup> Az efféle, a humanizmusban gyökerező szóhasználat, mint a források mutatják, Magyarországon is megfigyelhető.

Tekintve, hogy az azonos latin hangszernevek jelenthettek különböző hangszereket és a különböző elnevezések azonos hangszereket, így egy-egy latin hangszernév önmagában csak ritkán elegendő információ annak megállapításához, hogy egy forrás szerzője valójában mely instrumentumra gondolt. Épp ezért többnyire vizsgálni kell a szövegkörnyezetet is. Azt, hogy található-e abban utalás a hangszer külalakjára, játékmódjára stb. Ily módon az esetek egy részében legalább annyit meg lehet tudni, hogy a szóban forgó zeneszerszám pengetős, vagy vonós megszólaltatású volt-e. További segítséget nyújt a korszak hangszerállományának ismerete. Ennek révén néha, de nem mindig, tovább pontosítható a kérdéses hangszer meghatározása. Az adatok összevetése és elemzése pedig végül is többnyire kulcsot ad ahhoz, hogy mit is érthettek egy adott korszakban egy bizonyos latin hangszerelnevezés alatt.

Nagyon fontos azt is feltárni, hogy egy-egy forrás szövege mily mértékben önálló. Nem másolás-e, avagy nincs-e benne hosszabb-rövidebb szövegátvétel korábbi szerzőktől. Meg kell továbbá győződni arról is, hogy a szerző mennyire saját korának zenei valóságát írja le. Nem olyan kifejezéseket használ-e, melyek addigra már pontos tartalmukat veszítve mintegy közhellyé váltak.

A források vizsgálata során az a következtetés állott elő, hogy a hangszerterminológiai vizsgálódásokhoz elsősorban azok a legmegfelelőbbek, melyek valós eseményekkel kapcsolatosak: így a különféle korabeli zenélési alkalmak leírásai, továbbá az olyan feljegyzések, mint az inventáriumok, melyek a korban tényleg létezett hangszerekre utalnak.<sup>4</sup> Az efféle dokumentumok rendszerint jóval világosabb és egyértelműbb útbaigazításokkal szolgálnak, mint a bibliafordítások, vagy a XVI. századi szójegyzékek (nomenclatura) és szótárak zenével kapcsolatos utalásai.

A bibliai szövegekben a latin és magyar hangszernevek ugyanis egy olyan – jóval korábbi és teljesen másféle – kultúra hangszerei helyett szerepelnek, melyeket teljességében pontosan még ma sem ismerünk. Így persze nem lehet csodálkozni, ha a XVI–XVII. századi fordítások és parafrázisok e tekintetben zavarosak és ellentmondásosak. Egészében úgy tűnik, a bibliai idézetek a hazai zenei gyakorlattal és hangszer-

<sup>3</sup>Praetorius 54, 56.; Vö. továbbá: Ottomar Luscinius: *Musurgia seu praxis musicae*. Strassburg, 1536. 12. ahol a hárfa rajza alatt a *cythara* felirat szerepel.

<sup>4</sup>Sajnos ez az igen fontos terület a zenetörténeti kutatás számára mindaddig nincs kellően feltárva. Épp ezért ezúttal csak a különböző publikációkban itt-ott elszórt adatokra lehet támaszkodni.



kel kapcsolatban csak viszonylag csekély valóban használható tanulssággal szolgálnak. Leginkább még egy-egy hangszer, vagy játéktechnikai elem magyarországi ismertsége, felbukkanása, illetve írásba foglalása regisztrálható a XVI. század eleji bibliafordítások segítségével.

Hasonló a helyzet a szótárak és szójegyzékek esetében. Mivel ezek legfőbb célja az volt, hogy a latin nyelv megismerését és elsajátítását segítsék, így ezek szerzői, összeállítói inkább a latin kifejezéseket tartották szem előtt, s ezekhez kerestek magyar megfelelőt (nemegyszer többet is). Mivel azonban az ókori hangszerek mibenlétével a korban még nem mindig voltak tisztában, így érthető, hogy egy-egy latin hangszernevet néha egymásnak teljesen ellentmondó tartalmú magyar kifejezésekkel adtak vissza. Lásd például a Gyöngyösi szótártöredék (1550 előtt) alábbi részletét: „Barbitos est instrumentum musicum quod pulsatur plectro uel calamo — kyntorna, lant, cytra, syp: vel dulemos”.<sup>5</sup>

Végezetül úgy tűnik, hogy bizonyos esetekben a hangszerterminológiai vizsgálódások szempontjából az ugyancsak kevésbé használható források közé sorolandók a versek is. Ezekben ugyanis néha olyan, már-már frázissá vált kifejezések, szókapcsolatok szerepelnek, melyek aligha jelenthetnek többet, mint stílus színesítést. Így például gyakran látni olyan hangszernevek egymás melletti felsorolását, melyek bizonyosan ugyanazt jelentik. Épp ezért tehát gyanítani lehet, hogy egyes, csak nagyon nehezen, vagy egyáltalán nem értelmezhető, zenével kapcsolatos versrészletek valójában nem jelenthetnek többet egyszerű stílusfogásnál, vagy képzavarnál. Úgy tűnik, az efféle helyek azonban nem kizárólag csak versekben találhatók.

A hazai források hangszerekkel kapcsolatos megbízható adatainak viszonylagos csekély száma miatti hiányérzetet némileg enyhíti, hogy a kor latin szóhasználata a hangszerneveket illetően lényegében egész Európában hasonló, illetve sok esetben egyező volt. Ennek következtében ugyanis támaszkodni lehet azokra a forrásokra, melyek a hazánkban járt, vagy itt élt külföldiektől származnak, továbbá az egyéb külföldi források magyarországi vonatkozású részleteire. Mindezek mellett bizonyos esetekben pontosan a külföldi analógiák segíthetnek annak pontosabb meghatározásában, hogy egy adott latin kifejezés alatt nálunk mit érthettek.

A hangszerterminológiai kutatás magától adódó követelménye, hogy a vizsgálódásokhoz csakis eredeti szövegek használhatók. Emiatt viszont mellőzni kell mindazokat az adatokat, melyeknél nem állapítható meg, hogy magyarul íródtak-e, vagy pedig fordítások. Ennek a kritériumnak egyebek mellett sajnos épp a XVI–XVII. századi magyar történelem és kultúrtörténet igen sok fontos adalékát feltáró Takáts Sándor közlései estek áldozatul.

Az alábbiakban következnek a különböző XVI–XVII. századi magyarországi és Magyarországgal kapcsolatos forrásokban előforduló, pengetős és vonós hangszerekre vonatkozó latin és magyar kifejezések, valamint ezek használatát és jelentését illető megfigyelések, következtetések.<sup>6</sup>

<sup>5</sup>Gyöngyösi 119. (2851.); Azzal kapcsolatban, hogy a bemutatott jelenség nem csak szótárakban fordult elő, lásd: Warren Kirkendale: Ciceronians versus Aristotelians on the ricercar as exordium from Bembo to Bach. In: JAMS. XXII. 1979. 1. sz. 3–4.

<sup>6</sup>A bemutatott példák a rendelkezésre álló, még töredékességében is hatalmas anyagnak csak egy részét képviselik, az összes adat bemutatása e tanulmány keretében lehetetlen lett volna.

A *testudo* és *chelys* értelmezésével nincs különösebb gond. Ezek használata egyértelmű. Jelentésük annyi, mint *lant*. Ezt találni a Gyöngyösi szótártöredék kivételével az összes korabeli szótárunkban és szójegyzékekben, s mindez megfelel az európai gyakorlatnak is.<sup>7</sup> Előfordulásuk magyarországi forrásokban viszonylag ritka, inkább csak egy-két adat ismert velük kapcsolatban:

1553. aug. 25. Tinódi nemeslevele: „... lutniam sive testudinem ...”<sup>8</sup>

1555. jan. 16. Batthyány Boldizsár levele apjához: „Thomas Pallffy affinis noster adest, qui testudinem eleganter scit pulsare ...”<sup>9</sup>

1563. júl. 19. Bódog Józsa lefoglalt javai között: „... item testudo una cum teca ... Tabulature libelli aliquot ad testudinem ...”<sup>10</sup>

1569. jún. 1. Verancsics Antal levele unokaöccsének, Faustusnak: „... sciasque omnino testudinis, sive, ut nunc vocamus luthniae peritiam ...”<sup>11</sup>

1657. A debreceni kollégiumi törvény tiltja az „... abusus fidium, testudinum, lyrarum ...”<sup>12</sup>

Jelenlegi ismereteink szerint a XVI. századból nálunk hiányoznak az adatok a *chelysről*, a XVII. században azonban több forrásban is említik:

1637. jan. 18. Beszterce. A városi tanács megtiltja lakodalmas házakban a „sonitus chelis”-t.<sup>13</sup>

1641. Andreas Rauch: *Missa vespera et alii sacri concentus ... Nürnberg, 1641.* címlapján: „... duabus vocibus vivis, adhibito clavycimbalo chely et fidibus maioribus decantandi ...”<sup>14</sup>

1680 körül. Apafi Mihály ingóságai között: „chalys”<sup>15</sup>

1689 tavasza. Brassó. M. Fronius tűzben elégett javai között: „organum, nablium, clavichordium, chelem ...”<sup>16</sup>

Az említettekén kívül a forrásokban még egy latin kifejezés található, melyet a lanttra alkalmaztak: a *lyra*.

<sup>7</sup> Lásd a táblázatot a függelékben.; Vö. továbbá pl.: P. Phalèse: *Thesaurus musicus ... ad usum chelys, vel testudinis ... Louvain, 1574.* (Brown 1574<sup>7</sup>), ahol is a darabok mind lanttra íródtak; valamint: P. Phalèse: *Des chansons reduictz ... Louvain, 1545.* (Brown 1545<sup>3</sup>): „... lutz (lequel est en Grecz appellez chelys)” idézi: Vaccaro 453.

<sup>8</sup> Áldási Antal: *A Magyar Nemzeti Múzeum könyvtárának címeres levelei. II.* Budapest, 1923. 119.

<sup>9</sup> Iványi 397.

<sup>10</sup> Belu Sabiu: Bódog Józsa. In: *Nyelv- és irodalomtudományi közlemények. Kolozsvár, 1960. 1. sz.* 146–147.

<sup>11</sup> Verancsics Antal összes munkái. IX. Pest, 1870. 282–283.

<sup>12</sup> Szabolcsi III. 251.

<sup>13</sup> Bárdos II. 35.

<sup>14</sup> RISM. Einzeldrucke vor 1800.. VII. Kassel, 1978. R. 341.

<sup>15</sup> Szabolcsi III. 247.

<sup>16</sup> Marci Fronii fatalis urbis exusto. In: *Quellen zur Geschichte der Stadt Kronstadt in Siebenbürgen. VI.* Brassó, 1915. 420.

1485. Galeotto Marzio: *De egregie ...*: „... Sunt enim ibi musici et cytharoedi, qui fortium gesta in lingua patria ad mensam in lyra decantant ...”<sup>17</sup>

1488. Thuróczi krónika: „... quem nostrum evum resonanti lira canit ...”<sup>18</sup>

1600 körül. Istvánffy Miklós: „Fama fert et a cytharaedis ad lyram canitur ...”<sup>19</sup>

1657. A már idézett debreceni kollégiumi törvény említi *lyrat*.

A *lyra* értelmezésével kapcsolatban már bizonyos ellentmondások találhatók. Tinctoris *De inventione et usu musicae* című művében azt írja: „... lyra populariter leutum dicta ...”, majd pedig később: „Lyra est instrumentum: ex ligno concavo in modum testudinis formatum: circa medium habens orificium: et collum oblongum: super quod chorde ab infima parte ejus juxta orificium emergentes: usque ad summam equaliter tendentur.

Et hanc sonitor manu sinistra non modo sustinet: verum etiam digitorum ipsius attactu: chordas deprimit ac elevat. Altera vero: aut digitis ejus aut plectro: chordas ipsas percudit.”<sup>20</sup>

Ugyancsak a lant leírására használja a *lyra* kifejezést Ramis da Pareira *Musica practica* (1482) című művében, míg Paolo Cortese, a spanyol *vihuela de manot* érti alatta.<sup>21</sup> Mindezek az adatok együttesen arra mutatnak, hogy a reneszánsz zeneteoretikusok és humanisták figyelembe vették, hogy a görög *lyra* pengetős hangszer volt, s ennek megfelelően a *lyrat* következetesen pengetős hangszerekre alkalmazták. Ugyanakkor azonban azt is látni, hogy Európa-szerte számos országban vonós hangszereket is neveztek *lyranak*. Ez a jelentésátvitel már Bizáncban megtörtént, s később Itáliában antikizálva *lira da braccionak* hívták a hegedűcsalád egy korai tagját, valamint *lira da gambanak* a viola da gamba-félék egy változatát.<sup>22</sup> Mindezek mellett előszeretettel nevezték a XVI. századtól fogva *lyranak* a tekerőlantot. Ezt látni Sebastian Virdung *Musica getutscht* (1511) című munkájában,<sup>23</sup> s Praetorius azt írja a tekerőről, hogy: „Lyra Rustica, seu pagana, ein gemeine Lyra”.<sup>24</sup> A *lyra* kétféle jelentése figyelemre méltóan keveredik I. Lipót 1677. júl. 1-én Ladislaus, Stephanus és Martinus Lantos részére kiadott nemeslevelében. Itt a címerleírásban ugyanis az szerepel, hogy: „... in quo arbor

<sup>17</sup> Galeotto Marzio: *De egregie sapienter iocose dictis ac factis regis Mathiae*. XVII. fejelet. idézi: Zolnay László: *Magyar hadizenészek a középkorban*. In: *Népzene és zenetörténet*. II. Budapest, 1974. 129.

<sup>18</sup> Szabolcsi II. 111.

<sup>19</sup> Szabolcsi II. 112.

<sup>20</sup> „A lyra fából kialakított öblös, teknősbéka formájú hangszer, melynek közepe táján van a szájacská (hanglyuk), s hosszúkás nyaka van, mely felett a húrok [találhatók], amik az alsó része felől, a hanglyuk mellől emelkednek ki, s mindezeket állandóan azonosan megfeszítik. A hangokat a bal kéz nem csak [fogva] tartja, hanem az ujjakkal újat is fog; a hűrt lenyomja és felengedi. A másik [kéz] pedig vagy ujjal vagy pedig plectrummal a húrokat pengeti.”

<sup>21</sup> Page 16.; Paolo Cortese: *De cardinalatu*. (1510) idézi: Nino Pirrotta: *Musical and cultural tendencies in 15th century Italy*. In: *JAMS XIX*. 1966. 150.

<sup>22</sup> Emanuel Winternitz: *The lira da braccio*. In: *Musical instruments and their symbolism in western art*. New Haven–London, 1979. 86–98.; Sachs 247.

<sup>23</sup> Virdung B<sup>v</sup>

<sup>24</sup> Praetorius 5.; Vö. továbbá: Comenius: *Orbis sensualium pictus*. Nürnberg, 1658. 204–205.

propatula viridis, ad eamque suspensa Lyra cernitur ...”, a címerfestő azonban egy tekerőlantot ábrázolt.<sup>25</sup>

A *lyra* jelentésének többfélesége mindenképpen óvatosságra int. Önmagában a legtöbbször nem is dönthető el, hogy a szerzők a *lyra* alatt milyen hangszert érthettek. Épp ezért minden esetben szükséges a szövegkörnyezet vizsgálata. A Galeotto Marzio, Thuróczy, Istvánffy-féle idézetekben egyrészt az, hogy mindegyikük *lyra* kísérte énekre utalt, s abban a korban pedig Európa-szerte az énekkísérés hangszerei túlnyomó részt, habár nem kizárólagosan, a pengetősök (lant, viola da mano, vihuela stb.) voltak, valamint az, hogy az említett szerzők koruk jeles magyarországi humanistái közé számítottak, valószínűvé teszi, hogy a *lyrat* ők a Tinctoris-féle értelmezésnek megfelelően használták: feltehetően valamiféle pengetős hangszerre, valószínűleg lantra gondolhattak. Megerősíti ezt a feltevést az *Őreg graduál* (1636) előszavának azon részlete, mely szerint: „Az odakon ... értik ama külömb külömb genusu, nemü, kurta rhytmusu versetskéket, melyeket lant mellett szoktak vala mondani, az honnan ugyan lyricumoknak-is hivatnak ...”<sup>26</sup>

Nem teljesen világos azonban az idézett 1657-es debreceni kollégiumi törvény szövegének értelme. Mert noha feltételezhető, hogy a szöveg fogalmazója azzal, hogy a *testudot* és *lyrat* együtt említi, valószínűleg annak kifejezését akarta még nyomatékosabbá tenni, hogy tilos bármiféle húros hangszer használata, ezt azonban nem lehet teljes határozottsággal állítani. Kérdés, hogy az akkori debreceni diákok között lehetett-e a tekerő oly mértékben népszerű, hogy azt külön is szóba kellett volna hozni. Úgy tűnik, ennek eldöntéséhez ma még hiányoznak a megfelelő adatok.

A XV–XVI. században a *lutina* mellett a leggyakrabban használt, lantra értendő, latin kifejezés a *cithara* volt. A prágai Paulus Paulirinus traktátusa, *Liber virginti artium* (XV. század közepe) a lant pontos leírását adja *citharaként*: „Cithara est instrumentum musicum conveniens ceteris propter sonorum subtilitatem, habens quinque choras cordarum semper duplatis et novem ligaturas in collo, facientes sonorum varietates digitorum tamen registracione, cuius concavum pectoris clibanum habet officium, foramen vero oris, collum vero habet similitudinem canne pulmonis, super quod digiti perambulantes habent officium epiglotti; percussio autem cordarum habet similitudinem penularum pulmonis, a quibus vox efflagitur, sed corde navales gerunt lingue et officium quibus vox formatur. Citharista autem habet officium intellectus registrantis cantum.”<sup>27</sup> Andreas Alciatus igen népszerű emblémakiadványában (első ki-

<sup>25</sup>Béres András: Tekerőlant ábrázolása XVII. századi címerben. In: Ethnographia, 1974. 2–3. sz. 352.

<sup>26</sup>Csomasz Tóth Kálmán: A humanista metrikus dallamok Magyarországon. Budapest, 1967. 137.

<sup>27</sup>„A cithara egy olyan zeneszerszám, melynek más [hangszerekhez] hasonló finom hangása van. Öt húrpárja van, s a nyakán kilenc kötés található. A különböző hangok keletkezését az ujjak szabályozzák. A [hangszer] üreges teste a mellkas szerepét, a nyílás (hanglyuk) a szájét, a nyak a légcső alakját [mutatja], és az azon mozgó ujjak a hangszál funkcióját látják el. A húrokat ért ütés pedig hasonló a tüdő lebenyeiéhez, melyek által a hang keletkezik. A bélhúrok a nyelv szerepét töltik be, mely a hangokat képezi, míg a citharista a zenét irányító értelem szerepét látja el.”

adás 1531) az egyik, lantot ábrázoló fametszet alatt az ahhoz tartozó vers úgy kezdődik, hogy „Hanc citharam a lembi ...”, a vers utáni kommentárban pedig az olvasható, hogy „... citharam qae ab aliis Lutina vocatur, musicale instrumentum undecim fidi-bus, cuius forma est lembi ...”<sup>28</sup>

A *cithara* most bemutatott értelmezésének megfelel az ún. *Németújvári glosszák* egy részlete, ahol is a kétnyelvű szövegben a latin *cythara* magyar megfelelőjeként a *lant* szerepel:

„Lanth zod orgona zoben vigadnak ez vilagban kedvekre vannak: tenent tympanum et cytharam, gaudem ad sonitum organi ...”<sup>29</sup>

A *citharaból* képzett *citharedo* (*citharedus*) szónak a forrásokból a *citharanál* sokkal tágabb értelmezésű használata figyelhető meg:

1500. szept. 17. Buda. Zsigmond lengyel herceg magyarországi számadásai: „... duobus citharedis cum organo et alio instrumento musico ...”<sup>30</sup>

1502. okt. 13. Buda. Zsigmond lengyel herceg magyarországi számadásai: „... citharedis schkrypczom ...”<sup>31</sup>

1502. nov. Trencsén. Zsigmond lengyel herceg magyarországi számadásai: „... citharedo duobus, alias skrzypcom ...”<sup>32</sup>

1540. (1543?) júl. 6. Gyulafehérvár. Beszámoló Izabella udvarából: „... et illi Egyptii cytharoedi, relique inquam Pharaonis, qui non supremis digitulis nec aspendio more, sed pleno pectine increpant fibras ululantque pleno ore cordae.”<sup>33</sup>

1544–1556 között. A kassai iratokban a lantos és énekszerző Tinódi, aki magát következetesen lantosnak nevezte, rendszeresen *citharida-citharedusként* szerepel.<sup>34</sup>

1600. körül. Istvánffy Miklós: „... cytharaedis ad lyram canitur”<sup>35</sup>.

A *citharedo* fogalmába tehát a jelek szerint beleértették a pengetősökön kívül a vonós és billentyűs hangszereken játszókat, valamint az énekmondókat, akik éneküket húros hangszerekkel kísérték.<sup>36</sup> Mindez azt mutatja, hogy a *citharedo* jelentése lényegében azonos a *bas* hangszeren játszó muzsikus fogalmával.

A hangszerek szétválasztása halk (fr. *bas*), vagyis pengetős (lantfélék, hárfa stb.), vonós (gamba- és hegedűfélék, rebek stb.), valamint billentyűs (csembaló, virginál, klavikord), továbbá ajaksípos fúvós hangszerekre (furulyafélék, pozitív orgona), illetve

<sup>28</sup> Andreas Alciatus: *Emblematum ...* Antwerpen, 1566. 9–10.

<sup>29</sup> *NytSz* II. 521.

<sup>30</sup> *Divéki* 59.

<sup>31</sup> *uo.* 172.

<sup>32</sup> *uo.* 191.

<sup>33</sup> Johann Karl Schuller: *Das KK gemeine Haus-Hof und Staatsarchiv in Wien als Quelle Siebenbürgen Fürstengeschichte.* Hermannstadt, 1850. 24.

<sup>34</sup> Tinódi 80. és passim.

<sup>35</sup> Szabolcsi II. 112.

<sup>36</sup> Erre már Sárosi Bálint is utalt: „a citharedos fogalmába egyaránt beleférnek hegedűjátékosok, lantosok, énekmondók.” Sárosi 51.

hangos (fr. *haut*), vagyis duplanadás és fúvókás fúvóhangszerekre Európa-szerte ismert volt már a középkor óta.<sup>37</sup> A francia *bas-haut* elnevezéspárnak az olasz (spanyol) *bassa-alta* felel meg, míg a németben a *Saitenspiel* (vagy *stille Instrumente*) – *Pfeifen* – *Trompeten*. A *bas instruments* játékosait, avagy egy újabban alkotott kifejezéssel a *bassa capella* tagjait, a középkori és humanista latinban, az adatok tanúsága szerint, a *citharedo* adja vissza, míg a *haut* hangszereket a *fistulator* és *tubicinator* együtt.<sup>38</sup>

A *citharedo* fogalmába tehát lényegében beleérthető minden hangszeres zenész, aki nem vokális muzsikus (*cantor*), templomi orgonista (*organista*), valamint fúvós hangszeres (*fistulator*–*tubicinator*), illetve dobos (*tympañista*). Ugyanakkor azonban úgy tűnik, a források többnyire nem ennyire szélesen vett tartalommal használják a *citharedot*, hanem jelentése inkább csak az, hogy 'húros hangszere(ke)n játszó muzsikus'.

Az eltérő hangzárakarakterű *haut* és *bas* hangszerek megkülönböztetése a korszak mindennapos zenei gyakorlatából indult ki. Más feladatuk volt ugyanis a fúvósoknak és más a halk húros hangszereknek. A hangos *haut* instrumentumok elsősorban a nagy nyilvánosságú alkalmak szereplői voltak. Igen gyakran használták ezeket szabadtéri rendezvényeken, s e fúvósok számítottak a városi toronyzenészek elsőrangú, „hivatalos” zenészszámainak. A fúvósok, s ezeken belül is a trombiták kötelező velejárói voltak a koronázásoknak és más királyi, fejedelmi ünnepségeknek, valamint minden olyan alkalomnak, melyre sok ember gyűlt össze. Ezzel szemben, annak ellenére, hogy Európa minden részéből ismertek adatok, melyek azt tanúsítják, hogy körmenetek, fejedelmi, királyi esküvőkön, stb. lantok, hárfák, valamint vonós hangszerek is szerepeltek, a halk *bas* zenészsámok mindig is elsősorban a magán zenejáték szférájába tartoztak.<sup>39</sup> Ez egyben a magyarázata annak, hogy miért található Európa-szerte a városok

<sup>37</sup> Bowles I. 115–140.; Bowles II. 58.; Daniel Heartz: Hoftanz and Basse Dance. In: JAMS XIX. 1966. 13. sk.; Peter Danner: Before Petrucci, The lute in the fifteenth century. In: JLSA V. 1972. 6.; Heinrich Bessler: Bourdon und fauxbourdon. Leipzig, 1974<sup>2</sup>. 164–165.

Virdung B<sup>f</sup> sk. ugyancsak a *bas-haut* felosztásnak megfelelően osztályozza a hangszereket. Nála az első csoportba a húros hangszerek tartoznak, a másodikba azok, melyek levegő befúvására szólalnak meg, míg a harmadikba azok, melyek önmagukban adnak hangot, így a dobok és harangok stb.; Vö. továbbá: Vaccaro 459., ahol idéz egy anonym traktátusból, *Discours non plus melancholiques* Poitiers, 1556., melynek szerzője ugyancsak a *bas-haut* felosztásnak megfelelően osztályozza a hangszereket. A *bas-haut* hangszercsoportok legismertebb képi bemutatása Hans Burgkmair *Kaiser Maximilians I. Triumph* c. fametszet-sorozatán látható. Vö.: John Henry Van der Meer: Musikinstrumente. München, 1983. 100, 102, 103, valamint a belső címlap.

<sup>38</sup> Vö.: Bowles I. 119, 121, 137.; Erich Hertzmann: Studien zur Basse Danse im 15. Jh. In: Zeitschrift für Musikwissenschaft. XI. 1928/29. 401–402.; Tinctoris 37.

<sup>39</sup> A *haut* hangszerekkel kapcsolatban lásd: Bowles I. 122–126.; A magyarországi adatokkal kapcsolatban Szabolcsi III. 234–245.; valamint Bárdos Kornél: Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez. In: Zeneudományi Dolgozatok 1983. Budapest, 1983. 103–108. A *bas* hangszerek nyilvánosság előtti szereplését illetően lásd: Vander Straeten 256.; Jonathan Glixon: Lutenists in renaissance Venice. In: JLSA XVI. 1983. 15–26.; M. Demović: Musik und Musiker in der Republik Dubrovnik. Zagreb, 1981. 257.; A magyarországi adatokkal kapcsolatban lásd pl.: Bárdos I. 21.; Haraszi 318. (Mátyás esküvője); Szabolcsi III. 249. (Thurzó György temetése); Főkövi 27. (Bethlen Gábor esküvője).

és a királyi, fejedelmi udvarok zeneéletéről szóló beszámolókbán túlnyomórészt olyan adatok, melyek trombitákról és egyéb fúvósokról, valamint dobokról tudósítanak.

A két hangszercsoport megkülönböztetésének gyakorlata Magyarországon is nyomon követhető. Jól jelzi ezt A. Huvet beszámolója Báthori Zsigmond 1588-as megyesi beiktatását követő bankettéről: „Hinzwischen trompetete man und schlug die Herpaucken zu Tisch vor dem Hause, darinnen aber beim Tisch musicirten des Herrn Báthory István seine Wäljsche Musici ...”<sup>40</sup>

A források arra mutatnak, hogy a korban a *cithara* kifejezést is nem csak konkrét 'lant' értelemben használták, hanem mintegy megfelelően a *citharedo* általános jelentésének, gyűjtőfogalomként. Ekkor jelentése annyi lehetett, hogy 'húros hangszer', 'bas instrument', vagy egyszerűen csak 'zeneszerszám'. M. Volckmar *Dictionarium* (1623): „... cithara generale nomen ad instrumenta varia intenta”.<sup>41</sup> Ezzel megegyező értelmezést mutat a VIII. Henrik angol király részére 1517-ben Alfonso d'Estetől küldött lanttal kapcsolatos feljegyzés: „... cythara eius generis quos in Italia leutos vocant.”<sup>42</sup>

Nyilvánvalóan a most bemutatottak alapján kell értelmezni az alábbi Galeotto Marziótól származó részletet: „Moris est ut a rege petatur strena praetentis cuiusque artificii instrumentis. Tibicines tibiam, tubicines tubam, citharoedi citharam deportant.”<sup>43</sup> Annak ellenére ugyan, hogy az idézet idevonatkozó része megenged egy olyan értelmezést is, hogy a lantosok lantjukkal együtt a királyhoz járultak, mégis valószínűbb, hogy Galeotto Marzio e helyen általában a *bas* hangszerekre akart utalni. Ez annál inkább is feltételezhető, mivel az általa említett *tibicinator* (vagyis *fistulator*), *tubicinator* és *citharedo* együttesen pont a most bemutatott korabeli hangszerfelosztást tükrözi, de olyanmód, hogy külön szerepelnek a privilegizált trombitások. Ebben az esetben tehát a *citharat* leginkább 'húros hangszer', s nem pedig 'lant' értelemmel lehetne fordítani.

Ezen a helyen fontos megjegyezni, hogy noha a *citharedo* fogalmába valóban beleérthető, hogy valaki citerán játszó, még akkor is, ha a tárgyalt korszakból hiányzik bármiféle magyarországi adat arról, hogy a későbbi népi citeránknak megfelelő hangszer már akkoriban is ismert lett volna nálunk, ennek ellenére teljesen megalapozatlan az a még ma is igen elterjedt fordítási gyakorlat, hogy a *cithara-citharedo* kifejezések egyszerűen a szóalakok hasonlósága alapján *citera-citerásnak* fordítsák. Az efféle leegyszerűsítést a korabeli szóhasználat, a *cithara* és *citharedo* most bemutatott több-

<sup>40</sup> Haraszi Emil: Étienne Báthory et la musique en Transylvanie. In: Étienne Báthory roi de Pologne prince de Transylvanie. Krakó, 1935. 74.

<sup>41</sup> M. Volckmar: *Dictionarium quatuor linguarum latinae, germanicae, polonicae, graecae.* (1623) idézi: Barbara Szydłowska-Ceglowska: *Staropolskie nazewnictwo instrumentów.* Wrocław, 1977. 29.; Vö. továbbá: Gombosi Ottó: *Ad vocem cithara, citharista.* In: *Acta Musicologica.* IX. 1937. 55–57., ahol Gombosi arra a következtetésre jut, hogy 1500 körül a *cithara* gyűjtőfogalom lehetett, melybe a hárfá, lant, gitár, tengyelhegedű stb. egyaránt beletartozott.; William F. Prizer: *Isabella d'Este and Lorenzo da Pavia.* In: *Early Music History.* II. Ed.: Iain Fenlon. Cambridge, 1982. 107.; L. Wright: *The medieval gittern and citole, A case of mistaken identity.* In: *Galpin Society Journal.* XXX. 1977. 23.

<sup>42</sup> F. W. Galpin: *Old English instruments of music.* London, 1911. 42.

<sup>43</sup> Galeotto Marzio: *De egregie ... XXIV. fej.* idézi: Haraszi 342.

féle jelentésréteget hordozó tartalma semmiképpen sem támogatja. Ugyanígy igazolhatatlan az a vélekedés, hogy a *cithara-citharedo* csakis vonósjátékost jelentett volna.<sup>44</sup> A források ennek a nézetnek ugyancsak ellentmondanak.

A *citharedo*val kapcsolatban végül még az a kérdés is felmerül, hogy vajon ezt a kifejezést egykor csakis a már említett általános tartalommal használták, vagy pedig létezhetett ennek egy, a *cithara* 'lant' jelentésében 'lantos' értelmezése is. E problémának eldöntéséhez mindeddig hiányoznak a biztos támpontok. Tény azonban, hogy a forrásokban számos lantossal kapcsolatban olvasható, hogy *citharedo*. Így például a XV. század végének híres lantosa Pietro Bono egy levelét úgy írta alá, hogy „... Petrus Bono Ferrariensis citaredus ...”<sup>45</sup>, s ugyanígy említi őt Philippus Beroaldus egy epigrammája.<sup>46</sup> Bakfarkkal kapcsolatban a lengyel udvari számadásokban ugyancsak gyakran találhatók ilyen adatok,<sup>47</sup> s ajánlólevelében Melanchthon is *citharoadonak* nevezi őt.<sup>48</sup> Végül P. P. Meliről 1620-ban II. Ferdinánd császár azt írta: „... musicus et citharoadus noster ...”<sup>49</sup>

A XVI. századi szöszedeteinkben és szótárainkban a *citharedo* magyar megfelelőjeként mindenütt a *hegedűs* szerepel. Ha megvizsgáljuk a *hegedű-hegedűs* kifejezések korabeli használatát,<sup>50</sup> úgy a *cithara-citharedo*hoz hasonlót tapasztalunk. Itt is megtalálni a szónak a konkrét és általános jelentését. Amennyiben a *hegedűt* konkrét hangszerre alkalmazzák, úgy a források tanúsága szerint ez mindig vonóshangszert jelent. Ilyenféle zeneszerszámról a XV. század eleje óta vannak biztos magyarországi adatok:

1410. körül. Schlaegli Szójegyzék: „fiella — hegedew”<sup>51</sup>

1502. okt. 13. Buda. Zsigmond lengyel herceg magyarországi számadásaiban két alkalommal szerepel „citharedo skrzypcom”, vagyis vonóshangszeres.<sup>52</sup>

XVI. század eleje. Teleki kódex: „... es dauid kyral mend az eneklöckkel a hegedőt vonza vala ...”<sup>53</sup>

<sup>44</sup>Vö.: Zolnay 372. 77. jegyzet: „Arra, hogy a cytharát — amely vonós hangszer ...”; Ugyancsak a vonóshangszer értelmezés mellett foglal állást Kubinyi András: *Musikleben am Budaer Königshof*. In: *Studia Musicologica*. XV. 1973. 93. 25. jegyz.

<sup>45</sup>Haraszi 369.

<sup>46</sup>MGG. I. 118.

<sup>47</sup>Vö.: Király Péter: Újabb adalékok és néhány korrekció Bakfark Bálint lengyelországi működésével kapcsolatban. In: *Magyar Zene*. 1985. 4. sz. 415–430.

<sup>48</sup>AdolfKoczirz: *Österreichische Lautenmusik im XVI. Jh.* In: *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*. Bd. 37. Wien, 1911. (repr. Graz, 1959.) XXXV.

<sup>49</sup>Vander Straeten VI. Brüssel, 1882. 109.

<sup>50</sup>Lásd a táblázatot a függelékben.; Ugyancsak *hegedűsök*nek fordítja Galeotto Marzionak a Mátyás király újévi ajándékával kapcsolatos történetben szereplő *citharoadit* Laskai János, lásd: Laskai János: *Justus Lipsiusnak a polgári társaságnak tudományáról írt hat könyve*. Bártfa, 1648. In: Szabó Lajos: *Monda nékik egy példázatot*. Budapest, 1982. 87.

<sup>51</sup>Schlaegli 85. (2011.)

<sup>52</sup>Divéky 172.

<sup>53</sup>Viski 44.



1550. Sopron. A távozó toronymester tartozása fejében „drei geigen“-t ad át a városnak.<sup>54</sup>

1554. Tinódi: *Erdélyi história*, második része: „Sok hegedős vagy on itt Magyarországon, / Kármán Demeternél jobb nincs az rác módba, ... Az ő hegedőjét főhajtva rángattya”<sup>55</sup>

1578. Bornemisza Péter: *Ördögi kísértetekről*: „Arra hegedőt vontat, trombitát fuytat, hog hamar meg idgyac ...”<sup>56</sup>

1580 körül. Jan Zamoyski udvarának számadásai: „skrzypkom wegrcom Tall. 2 .... fl. 2/10”<sup>57</sup>

Ide tartozik végül az is, hogy Calepinus szótára (1585) a latin *plectrum* magyar megfelelőjeként azt adja, hogy „hegedew vono, pengető, nyrety<sup>o</sup>”.<sup>58</sup> A XVII. századi adatok felsorolásától eltekinthetünk, a bemutatottak így is jól jelzik a vonósok hazai elterjedtségét.

A XVI. század második feléből számos olyan adat ismert, mely arról szól, hogy a fából, vagy vasból készített kalodaféléit, melyet rabok nyakára és kezére raktak, nálunk *hegedűnek* nevezték.<sup>59</sup> Ez az asszociáció nyilvánvalóan azt jelzi, hogy a hegedűnek nevezett korabeli vonóshangszert karban, „a braccio” tartották. Feltehetően ugyancsak erre a tartásmódra utal Tinódi is az *Erdélyi história* már idézett helyén, amikor azt írja: „hegedűjét főhajtva rángattya”. Mindemellett ismert egy olyan további, XVII. századi, adat, mely *karhegedűt* említ.<sup>60</sup>

Annak ellenére, hogy feltételezhető, az „a gamba” tartású vonóshangszereket 1600 előtt is ismerhették nálunk, biztos adataink azonban csak a XVII. századból vannak:

1620. Prága. Thurzó Imre írja Bethlen Gábornak, hogy szerzett „egy jó mesterséges öreg hegedön muzsikáló musikást, möly musika fiola gambának hivattatik”<sup>61</sup>

1631. Nagyszében. A toronyzenészek hangszerei között: „1 Baßgeige, 1 Tenor-geige”<sup>62</sup>

1633. A. Nigerius soproni kántor hagyatékában: „... 1 discant und tenor geigen in einem fueteral ... 1 violgeigen”<sup>63</sup>

Elsősorban a XVI. század hazai szépirodalmának, de egyéb forrásainak is, egyik igen gyakori, már-már közhelyszámba menő fordulata volt a *lant* és *hegedű* párban

<sup>54</sup>Bárdos I. 251.

<sup>55</sup>Tinódi 138.

<sup>56</sup>Szabolcsi III. 221.

<sup>57</sup>Mirosław Perz: Mikolaj Gomólka. Krakko, 1981. 13. képmell.

<sup>58</sup>Calepinus 243. (813.)

<sup>59</sup>Viski 45.; valamint Bornemisza Péter: *Ördögi kísértetekről*. Budapest, 1977. 26.: „Hallom, hogy némelyt a törökök ... hegedő vasban tartanak ...”

<sup>60</sup>Viski 45. 9. jegyz.

<sup>61</sup>Szabolcsi III. 247.

<sup>62</sup>Gottlieb Brandsch: *Die Musik unter den Sachsen*. In: *Bilder aus der Kulturgeschichte der Siebenbürger Sachsen*. hrsg.: Fr. Teutsch. Hermannstadt, 1928. II. 313.

<sup>63</sup>Bárdos I. 58. 204. jegyz.

említése. Tekintve pedig, hogy a szövegek jelentős részénél nyilvánvaló, hogy írójuk konkrét hangszerre gondol, így világos, hogy a *hegedű-lant* páros két eltérő megszólaltatású húros hangszerre utal:

XVI. század eleje. Sándor Kódex: „hegedű, lant, cymbalim nem lezön.”<sup>64</sup>

1544. máj. 19. Komárom. Nádasy számadások: „... es attam uram akaratóból az horuat bertalan lantosának hegedősinek d.45.”<sup>65</sup>

1558. Bornemisza Péter: *Elektra* (Actus I. Scena 1.): „... első gondomis az hogi lantos, hegedus, sipos, dobos, trombitas zantalan legien ...”<sup>66</sup>

1563. Károli Gáspár: *Keet kbny minden orszagoknak es kyralioknak io és gonosz berenczeiknek okairul* ...: „Nincsen vege az soc lantolasnac, hegedősnesec, sipolasnac, dobolasnac, lakodalomnac ...”<sup>67</sup>

1590. Károli Biblia: „Ennek pedig atyafiának lubal volt neve, ez volt találoia az hegedülésnec és lantolásnac mesterségénec.”<sup>68</sup>

1610. Debrecen: „... valamig az Uristen csendes állapotot nem hoz, senki táncolni ne merjen és hegedülni, lantolni és virginálni.”<sup>69</sup>

A bemutatott idézetek, a korábban felsorolt adatokkal együtt jelzik, a korban *hegedű* alatt vonóshangszert értettek. Ide tartozik az a fontos negatívum, hogy a forrásokban nincs olyan adat, mely egyértelműen amellel szólna, hogy a *hegedűt* lantra is alkalmazták volna.<sup>70</sup>

A rendelkezésre álló források alapján úgy tűnik, a *hegedűs* kifejezésnek, akárcsak a *citharedonak* a XVI–XVII. századi szóhasználatunkban többféle jelentése különböztethető meg. Az egyik vonósjátékosra utal. Jelzi ezt Tinódi *Erdélyi históriájának* már idézett részlete, valamint az alábbiak:

1628. Szentmártoni Bodó János: *Az tékozló fiunak históriája*: „Hajnal nótáját fejénél Hegedüsse vonja”<sup>71</sup>

1669. Czeglédi István: *Redivivus Japhetka*: „... egy vén hegedős ... ragadja hegedőjét, s kezdé ... vondogálni ...”<sup>72</sup>

1683. Borsod megye: „... az emberek magukat megtartóztassák: mert az ki az hegedűst húzatja, s az szerint az hegedűs is erősen pálcákkal verettetnek meg.”<sup>73</sup>

<sup>64</sup>NytSz II. 521.

<sup>65</sup>Nádasdi I. 69.

<sup>66</sup>Szabolcsi II. 115.

<sup>67</sup>Szabolcsi III. 230.

<sup>68</sup>Károli Gáspár: Biblia. Mózes I. 4.21.

<sup>69</sup>Szabolcsi III. 250.

<sup>70</sup>Tény, hogy több forrást is találni, ahol *hegedű* pengetéséről lehet olvasni. Ez azonban többnyire egyértelműen képzavar eredménye. Vö.: Szabolcsi III. 232–233.; Wathay IX. é. 10. vsz., XXIII. é. 5. vsz.

<sup>71</sup>Szabolcsi III. 216.

<sup>72</sup>Czeglédi István: *Redivivus Japhetka*. Azaz; Czeglédi Palkónak Dobroviczai Miklós praecceptorával való beszélgetése. Kassa, 1669. In: Szabó Lajos: Monda nékik egy példázatot. Budapest, 1982. 202.

<sup>73</sup>Takáts Sándor: *Küzdelem a tánc és muzsika ellen*. In: Buda két árulója. Budapest, 1979. 295.

A *hegedüs* másik értelme lényegében ugyanaz, mint a *citharedoé*, vagyis valamilyen 'bas hangszerezen játszó muzsikus'-ra utaló gyűjtőfogalom:

1681. júl. 21. Thököly Imre írja Wesselényi Pálnak: „... tegnapelőtt este felé, hogy ide szállottam egyik hegedüsömet virginásostúl ... elkapták a putnoki s fileki vitézek ...”<sup>74</sup>

Ha megvizsgáljuk a XVI. századi névanyagunkat, úgy azt látjuk, hogy a két leggyakoribb zenére utaló családnév a *Hegedüs* és *Sípos*. Ezek száma messze felülmúlja a többi (*Lantos*, *Kántor*, *Trombitás*, *Dobos* stb.).<sup>75</sup> Figyelembe véve e két név számbeli túlsúlyát, feltehető, hogy a XV–XVI. század szóhasználatában a *sípos* egy olyan gyűjtőfogalom volt, melybe beleértették a legkülönbébb fúvós hangszereken való játékot.<sup>76</sup> Ugyanígy lehetett a *hegedüssel* is, melybe beletartozhatott a húros hangszerek mindkét fajtájának megszólaltatója, s más *bas* hangszerek is. Ez a két elnevezés tehát magába foglalta szinte a teljes korabeli muzsikusgárdát az énekesek, orgonisták és dobosok kivételével. Ezt az is bizonyítja, hogy a XVI–XVII. századi forrásokban igen gyakran említenek *hegedüst-sípóst*, illetve *hegedülést-sípólást* olyankor együtt, amikor általában a hangszeres zenészekről, vagy hangszeres zenéről akarnak beszélni:

1550. febr. 1. Pozsony. Nádasdy számadások: „item hog' uramnak vendégi valának, attam az hegedösöknek huszon öt pénzt d. 25: ittem attam az siposoknak huszon öt pénzt d. 25”<sup>77</sup>

1602. berekeresztúri Deliberatum: „Item vasárnap prédikáció végéig senki korcsmát ne szolgáltasson, se ne áruljon, ne sipoljon, hegedüljön, tomboljon, rikoltson ...”<sup>78</sup>

1630. Kassa: „déleesti prédikációk alatt az korcsmárospincékben sipolnak, hegedülnek, táncolnak, melyekből rút förtelmes dolgok következnek ...”<sup>79</sup>

1634. I. Rákóczi György hadi szabályzata: „... Jézus kiáltás után senki ne lövöldözzön, dobokat, trombitákat ne verjenek fujjanak, ne részegeskedjenek, se sipoltassa, se énekeltesse se ne hegedültesse senki magát.”<sup>80</sup>

<sup>74</sup> Szabolcsi III. 229.

<sup>75</sup> Fekete Lajos: A hatvani szandzsák 1550. évi adóösszeírása. Jászberény, 1968.: Hegedüs 9 fő, Sípos 10 fő, Lantos 4 fő, Kántor 7 fő; Szabó István: Bács, Bodrog és Csongrád megye dézsmalajstromai 1522-ből. Budapest, 1954.: Hegedüs 26 fő, Sípos 31 fő, Lantos 5 fő, Dobos 16 fő, Kántor 11 fő, stb.; Káldi Nagy Gyula: Baranya megye XVI. századi török adóösszeírásai. Budapest, 1960.; (1554) Hegedüs 64 fő, Sípos 9 fő, Lantos 7 fő, Dobos 15 fő, Kántor 8 fő; (1571) Hegedüs 42 fő, Sípos 12 fő, Dobos 6 fő, Kántor 7 fő; Kisvárdai 1521-es urbárium. In: Zichy Okmánytár. XII. Budapest, 1931.: Hegedüs 2 fő, Sípos 5 fő, Kántor 5 fő; Vass Előd: Kalocsa környékének török kori adóösszeírása. Kalocsa, 1980.: (1560) Hegedüs 5 fő, Sípos 1 fő.

<sup>76</sup> Bowles II. 148. utal arra, hogy a XV. században Németországban a *Pfeifer* a privilegizált trombitások kivételével mindenféle fúvást jelenthetett.

<sup>77</sup> Nádasdi II. 63.

<sup>78</sup> Szabolcsi III. 251.

<sup>79</sup> uo. 250.

<sup>80</sup> Szilágyi Sándor: Magyar hadi szabályzatok gyűjteménye. In: Hadtörténelmi közlemények. 1894. 145.

1636. *Öreg graduál*: „... amit amaz vizes, vagy etzetes, vagy pedig bűdös bor áru-  
ló hamis kortsomárosok, akik hegedüst, vagy furolyást fogadnak a pintzejekhez ...”<sup>81</sup>

1648. Szendrő: „... ezen fatens mondotta nekik, mint vagion az ti dolgotok,  
hogy sem sipostok, sem hegedüstök, mégis edgiüt háltok ...”<sup>82</sup>

Úgy tűnik, a XVI–XVII. században a *hegedű-hegedűs-hegedülés* kifejezéseknek az eddig bemutatottak mellett volt egy további, egészen általános jelentése, amikor is azt értették alattuk, hogy ‘zeneszerszám’ – ‘(hangszeres) zenész’ – ‘(hangszerrel) zenélni’, ‘muzsikálni’.<sup>83</sup>

1585. Calepinus szótára a *citharista* magyar megfelelőjeként azt adja, hogy: „he-  
gedwłō, muzsikás asszony”<sup>84</sup>

1649. Marosvásárhely: „Az pedig ki hegedül, cimbalmol, kobzol, lantol, sipol  
vagy háznál vagy kocsmán vasárnap és ha rajtakapják, tőle az hegedüt elveszik és a  
földhöz verik és magát a kalickába teszik.”<sup>85</sup> A szöveg a *hegedüt* másodsorra nyilván-  
valóan ‘zeneszerszám’ értelemben használja.

1672. nov. 22. Bacskó. Dessöffy István kúriájának inventáriuma: „... kübül épí-  
tett egy hosszú palota:... Hegedűseknek való szik no. 1.”<sup>86</sup> Mint azonban az ugyanitt  
két évvel korábban, 1670-ben felvett inventáriumból megtudni, az említett „szik” való-  
jában a zenészek részére szolgáló erkély volt: „... egy hosszú palota, kinek festett vas  
sarkas hevederes ajtója, ezen ajtó felett, a muzsikások deszkából csinált helye ...”<sup>87</sup>

Ezek az adatok azt jelzik, hogy a *hegedűs* és *muzsikás*, illetve a *hegedülni-mu-  
zsikálni* a korban szinonimák voltak. Megjegyzendő, hogy a későbbi forrásokban ta-  
lálhatók olyan részletek, melyek alapján arra lehet következtetni, hogy egykor nem  
csak a *hegedű-hegedülés* kifejezéseket használták nálunk ennyire általános értelemmel.  
Döbrentei Gábor jegyezte fel a múlt század elején, hogy a székely anya azt mondja  
síró gyermekének: „Ne virginálj annyit”.<sup>88</sup> Szegeden pedig még századunk elején is szo-  
kás volt nagyobb mulatságra azt mondani, hogy „áll a virgina”.<sup>89</sup> Hasonló jelenséget

<sup>81</sup> Szabolcsi III. 221.

<sup>82</sup> Schram Ferenc: Magyarországi boszorkányperek 1529–1768. I. Budapest, 1983. 134.

<sup>83</sup> A *hegedű-hegedűs* értelmezésének többféleségére már Viski is utalt (i.m. 44.), s jelzi ezt Mar-  
tin György: Kinizsi tánca a 15. és 16. századi forrásokban. In: Zenetudományi Dolgozatok 1983.  
Budapest, 1983. 83. c. tanulmánya is: A hegedű szó „ekkor a magyar nyelvhasználatban a kü-  
lönböző húros, pengetős és vonós, sőt fúvós hangszerekkel való zenélés megjelölésére szolgált.” ;  
Vö. továbbá: Baranyai Decsi János: Adagiorum. Bártfa, 1592. (repr. Budapest, 1978) passim,  
ahol a magyar *hegedűs* elnevezés különböző latin zenésznevek megfelelőjeként szerepel.

<sup>84</sup> Calepinus 44. (202.)

<sup>85</sup> Szabolcsi III. 251.

<sup>86</sup> MtKcs forr. XV. 1979. 11.

<sup>87</sup> MtKcs forr. IV. 1967. 16.; Vö. továbbá: B. Nagy Margit: Várak, kastélyok, udvarházak. Buka-  
rest, 1973. 189.; valamint MtKcs forr. XV. 1979. 205–206.

<sup>88</sup> Sárosi 50.

<sup>89</sup> Mihálka György: Szegedi népi hangszerek. In: Néprajz és Nyelvtudomány. V–VI. Szeged, 1962.  
85.

látni a *kintornával* kapcsolatban. *Quinterna* alatt a XV–XVII. században Európa-szerte kisméretű lantszerű pengetős hangszert, vagy középkori-reneszánsz *gitárt* értettek.<sup>90</sup> A magyar nyelvben a *quinterna kintornává* alakult.<sup>91</sup> Pázmány Péter *Öt levél* (1613) című művében azonban két alkalommal is olyan tartalommal használja a *kintornálás* kifejezést, melyet leginkább 'beszéd', vagy 'hangos kiabálás'-ként lehet értelmezni:

„Isten nem tudom hová tötte volna a mi sok kintornálásunkat.”

„Akarnám érteni Méltóságodtúl, mint kelljen érteni, amint az halottak fölött torkunk szakadtában nagy bögéssel kintornálunk.”<sup>92</sup>

Valószínűleg a most elmondottaknak megfelelően kell értelmezni az alábbi három bibliafordítás részletét:

XVI. század eleje. Jordánszky kódex: „az zozat kyt halleek, mykenth sok hegedűsöknec heghedűlesek vona.”<sup>93</sup>

XVI. század eleje. Teleki kódex: „... hallám menből zaz es neguen ezer vitézoknec zauat: mikepen hegedűlőknc  $\delta$  hegedűyöcbe hegedűlőköt ...”<sup>94</sup>

1626. Kálldi biblia: „és a szózat amellyet hallék, oly mint a czitarások szava, kik czitaráznak az  $\delta$  czitarájokon.”<sup>95</sup>

A XVI. századi források mind arra mutatnak, hogy miként a *citharedoba*, úgy a hegedűsbe is beleértették az *énekmondókat*, akik hangszerkísérettel históriás és más énekeket adtak elő:

1554. Tinódi: *Krónika, Dávid király*: „Dávid hegedős mast es az vilagban / Szép énök adásban.”<sup>96</sup>

1561. Gálszécs. (Kassai) Lantos Sebestyén Bertalan diák házánál szt. Gergely pápa napján: „eleg eneket mondott es hegedült es.”<sup>97</sup>

1570. Ilosvai Péter: *Ptolomeus*: „Ne kerüld el az hegedöst most azzal (ti. a borral), Hadd üsse el az rozsdát az torkáról ...”<sup>98</sup>

Igen fontos azonban megjegyezni, hogy megalapozatlan a régebbi szakirodalomnak azon gyakorlata, mely néha még manapság is felbukkan, hogy a *hegedűst* egyértelműen azonosították az *énekmondóval*. Erre a *hegedűs* kifejezés egykori sokrétű és dif-

<sup>90</sup>Vö.: Virdung BII<sup>r</sup>; Praetorius 52–53. és a XVI. tábla; Sachs 312.; Karl Geiringer: Der Instrumentenname „Quinterne” und die mittelalterliche Bezeichnungen der Gitarre, Mandola und des Colascione. In: Archiv für Musikwissenschaft. VI. 1924. 103–110.

<sup>91</sup>Vö.: Viski 44. Teleki kódex: „az  $\delta$  hegedűyöcckel: es kyntornayockal: es dobockal vrnak enekölinc vala.”; Jakó Zsigmond: Nyomtatott bibliai színjáték töredéke. In: MKSz. 1963. 313–328. A három hitvalló ifjúról szóló bibliai színjáték. Kolozsvár, kb. 1575.: „kintornaknac és Húrok-nac ... zengéseket.”

<sup>92</sup>Pázmány Péter: *Öt levél*. Budapest, 1984. 147.

<sup>93</sup>Viski 44.

<sup>94</sup>uo.

<sup>95</sup>Apoc. 14. 2. Nytsz. I. 362.

<sup>96</sup>Tinódi 387.

<sup>97</sup>Szabolcsi II. 116.

<sup>98</sup>uo. 112.

ferenciált használata egyáltalán nem szolgáltat bizonyítékot. A források tanúsága szerint, noha a *hegedűs* tágabb értelmezésébe, miként a *citharedoba* is, beletartozott az énekét hangszerral kísérő muzsikus fogalma, ugyanakkor azonban mint láttuk, nem csak ez tartozott ide. Megjegyzendő, hogy a jelek szerint a *hegedű-citharedo* jelentésébe általában beleértették a hangszeren való játékot. A csakis énekléssel foglalkozókat a források *cantor*, *kántor*, *discantor*, *énekes* stb. névvel illetik.

Az eddig bemutatottakon túl, a hazai német lakosságú városokból több adat is jelzi, hogy szokás volt a *fiedler*, illetve *geiger* kifejezéseket a *hegedűshöz* hasonlóan általánosan, 'bas hangszeres' értelemmel használni:

1532. Sopron. Az úrnapi körmenettel kapcsolatos kiadások: „Trumetern und viedlern gegeben ....”<sup>99</sup>

1539. Sopron. Az úrnapi körmenettel kapcsolatos kiadások: „Den trumetern geben 1 sd. 2 den. Den Vidlern geben 1 sd. 2 den.”<sup>100</sup>

1555. Rozsnyó. Egy bizonyos Péter 12 dénárt kap, mert a „fiedler”-ekkel Csetnekre ment.<sup>101</sup>

1610. ápr. 2. Sopron. A tanács döntése: „... wegen der abschaffung anderer geiger khan ein ersamer rath den burgersleuthen nicht verbieten ...” a zenélést.<sup>102</sup>

1610. máj. 5. Sopron. Georg Löb toronymester beadványa a tanácshoz: „... zu dem viel der fremden vnd hiegischen geigern gefunden werden ...”<sup>103</sup>

A XVI–XVII. századi magyarországi latin szövegekben még egy további, eddig nem említett kifejezés is előfordul, a *fides* és az ebből képzett *fidicen*, melyeket egykor a *hegedű*, illetve *hegedűsnek* megfelelő értelemben használtak:

1526. máj. 28. II. Lajos számadásai: „... tubicinibus et fidicinibus reginalis ...”<sup>104</sup>

1568. Liszti János püspök: „Haec omnia nostri transsilvani fidicines in tabernis longe aliter decantant.”<sup>105</sup>

1585. Calepinus szótára: „fidicen — Hegedws, muzsikás”<sup>106</sup>

1592 előtt. Gianmichele Brutus: „... laudes maiorum fidibus canunt, rebus ad illis gloriose gestis in carmina per certam temporum seriem ...”<sup>107</sup>

XVI. század vége. A pápai főiskola 1585-ös törvényeihez írt későbbi explanatio tiltja a: „... lusu chartarum, Fidium, Chlavichordiorum ...”<sup>108</sup>

<sup>99</sup>Bárdos I. 21.

<sup>100</sup>uo.

<sup>101</sup>Mikulik József: Egy magyar város viszontagságai a XVI. század második felében. In: TTár. 1883. 788.

<sup>102</sup>Bárdos I. 257.

<sup>103</sup>uo.

<sup>104</sup>Johann Christianus Engel: Monumenta Ungrica. Wien, 1809. 191.

<sup>105</sup>Szabolcsi I. 34.

<sup>106</sup>Calepinus 124. (418.)

<sup>107</sup>Toldy Ferenc közr.: Brutus János Mihály magyar históriája. Pest, 1863. 228–229.

<sup>108</sup>Szabolcsi III. 251.

1616. dec. 30. A szepesváraljai kongregáció kiadásaiban: „Fidicinibus 30”<sup>109</sup>

1625. Bethlen Gábor zenészei között: „Musico germano fidicen Michael Puchinger”<sup>110</sup>

1641. Andreas Rauch: *Missa vespera* címlapján: „... duabus vocibus vivis, adhibito clavycimbalo chely et fidibus maioribus decantandi ...”<sup>111</sup>

1657. A debreceni kollégiumi törvény tiltja az: „... abusus fidium, testudinum, lyrarum ...”<sup>112</sup>

1658. ápr. 10. Belec. Mikulich Sándor lefoglalt javai között: „Fides quatuor ...”<sup>113</sup>

Ezek az idézetek arra mutatnak, hogy a *fides* jelentése is kettős: egyrészt ’vonós-hangszer’, másrészt viszont ’húros hangszer’ volt. Ugyanígy a *fidicen* is valószínűleg éppúgy jelenthetett ’vonós hangszert’, mint ’bas hangszert’.<sup>114</sup>

Végezetül a nagyrészt német lakosságú Sopronból fennmaradtak adatok az ugyancsak ’bas hangszer’ jelentésű *stille Instrumente*-, illetve *Saitenspieler*ől:

1580. nov. A toronymester legényeivel együtt lakodalomban „... mit dem stillen Instrumenten ...” játszott.<sup>115</sup>

1592. jún. 11. Peter Thier toronymester 30 tallér kölcsönt kap a várostól „stille Instrumente” vásárlására.<sup>116</sup>

1621. Hanns Caspar Märckl toronyzenész legény beadványában írja: „... in diesem fasching khein saitenspill nicht erlaubt worden ...”<sup>117</sup>

Ha megvizsgáljuk, milyen mértékben különbözött a XVII. század szóhasználata a megelőzőétől, úgy nem sok eltérést találunk. Lényegében változatlan állapotot látni, habár a XVII. század első negyedétől kezdve alig van adat *citharedora* (e sorok írója tudomása szerint az utolsó Bethlen Gábor 1626-ban tartott esküvőjéről származik: „octo tibicines et coetereri [sic!]”),<sup>118</sup> ezzel párhuzamosan viszont növekszik a magyar hangszerelevezések és hangszeres nevek száma, s ezeken belül is a *hegedűs*é. Mindemellett úgy tűnik, mintha a XVII. századra a szóhasználat némiképp még pontosabbá is vált volna.

<sup>109</sup> Rennerné Várhidi Klára: Adatok a szepesi huszonnégy királyi város XVI–XVII. századi zenei életéhez. In: Zenetudományi Dolgozatok 1983. Budapest, 1983. 96.

<sup>110</sup> Főkövi 26.

<sup>111</sup> Lásd a 14. jegyzetet.

<sup>112</sup> Szabolcsi III. 251.

<sup>113</sup> MtKcs forr. XVIII. 1981. 25.

<sup>114</sup> Vö. továbbá: Bernardo Sacerdone: *Clarissimus Patavinus*. II. Basel, 1560. 263.: „... Antonio Rota, nobilissimo fidicen: qui in pulsando liutum in Italia eruditorum iudicio ...”

<sup>115</sup> Bárdos I. 252.; A *stille Instrumente*vel kapcsolatban lásd még: M. M. Schletttere: Aktenmaterial aus dem städtischen Archiv zu Augsburg. In: Monatshefte für Musikgeschichte. XXV. 1893. 1. sz. 5–6.

<sup>116</sup> Zolnay 316.; valamint vö.: Bárdos I. 253.

<sup>117</sup> Bárdos I. 258.

<sup>118</sup> Főkövi 27.

Egyetlen újdonságként felbukkan a XVII. században egy olyan hangszernév, mely noha a magyar nyelvben a honfoglalásnál korábbi eredetű, de a XV–XVI. századi forrásokban a jelenlegi ismereteink szerint azonban csak családnévként jelentkezik: a *koboz*. Ez nyilvánvalóan olyan hangszert jelöl, mely az 1600-as évek előtt nem volt ismert, vagy legalább is szélesben elterjedt.<sup>119</sup> Szinte teljes bizonyossággal kijelenthető, hogy a koboz nem azonos a lanttal. Egyrészt mert hiányzik bármilyen utalás, mely azt mondaná, hogy e két hangszer egyezne. Másrészt pedig számos adat található, melyben egymás mellett említenek lantot és kobozt:

1649. Marosvásárhely: „Az pedig ki hegedül, cimbalmol, kobzol, lantol, sípol ...”<sup>120</sup>

1658. ápr. 10. Belec. Mikulich Sándor lefoglalt javai között: „... Lanth, pro 12 fl. Rh., Koboz quattuor pro 6 aureis, Citharae 6. pro 6. aureis.”<sup>121</sup>

*Vásárhelyi daloskönyv* (89. ének): „Nosza vigadjunk, mert koboz is peng / Koboz is peng / Verni kész lantját Apollól!”<sup>122</sup>

A XVII. századi források több momentumra is utal arra, hogy az idők folyamán a *cithara* szó értelmében nálunk változás történt. Egyrészt ugyanis túl gyakran szerepel egymás mellett *lant* és *cithara* említése, ahhoz, hogy tévedésre gyanakodhassunk, másrészt viszont vannak olyan adatok, melyek arra utalnak, hogy a XVII. században *cithara* alatt elsősorban már *kobozt* értettek:

1622. Velencében Horváth István vesz Bethlen Gábor udvara részére egy *theorbát*, egy *lantot*, egy *cytherat*, valamint egy *muzsika hegedüt*.<sup>123</sup>

1670. Késmárk. A vár inventáriumában: „Cythara vulgo Koboz concha margaritarum ornata No. 1.”<sup>124</sup>

Valószínűleg ugyancsak kobozként kell értelmezni a Balassi Bálint *egi Cyteras lengiel leanjrol Szerzett* versében említett *citharat*,<sup>125</sup> valamint a *Wathay énekeskönyv* (1605) alábbi részletét: „... Kit szép Chiterauall, s giöngye Virginauall ök megh pöndettnekek.”<sup>126</sup>

A *koboz*tal kapcsolatban a legfontosabb kérdés az, hogy vajon a XVII. században milyen hangszert érthettek nálunk *koboz* alatt. A XVI. századi francia, német ciszterre közreadott tabulatúrák gyűjtemények címlapjain rendre a latin *cythara* kifejezés

<sup>119</sup> *Koboz* említésével a XVII. századi inventáriumokban viszonylag gyakran találkozunk: 1635 Kassa, Szüney István hagyatékában. Lásd: ifj. Kemény Lajos: Kassa város levéltárából. In: TTár, 1893. 190. ; 1664. Fülek, vár. Lásd: Thaly Kálmán: Bárány Koháry István hagyatékai leltára. In: TTár, 1885.; 1670. Kassa, Semsey György háza. Lásd: MtKcs forr. VI. 1970. 76.; 1672. Zetény, Bocskai István kúriája. Lásd: MtKcs forr. XV. 1979. 230.; 1673. Savnik. Lásd: Iványi 385.

<sup>120</sup> Szabolcsi III. 251.

<sup>121</sup> MtKcs forr. XVIII. 1981. 25.

<sup>122</sup> Szabolcsi III. 245.

<sup>123</sup> Uo. 246.

<sup>124</sup> Iványi 385.

<sup>125</sup> Varjas Béla: Balassa kódex. Budapest, 1944. 130–131. E költeménynél figyelemre méltó, hogy a kéziratban a *cithara* három különböző írásmóddal fordul elő: *cytera*, *czitera*, *chitera*.

<sup>126</sup> Wathay IX. é. 10. vsz.



olvasható,<sup>127</sup> s Praetorius, illetve A. Kircher a *cythara* alatt elsősorban ugyancsak ciszterfélét ért.<sup>128</sup> Tekintve, hogy míg a németek lakta hazai városainkból *zitter* említéséről vannak adatok, mely alatt a német nyelv egészen a XVIII. századig cisztert értett,<sup>129</sup> addig a magyar forrásokból ciszter említése nem ismert. Így viszont valószínűnek tűnik, hogy a XVII. században nálunk *cithara* (*cythara*, *czitera*)<sup>130</sup> illetve *koboz* alatt *cisztert* érthettek. Feltehetően a ciszter jellegzetes fésűskagyló formájú testére utalt a késmárki vár 1670-es inventáriumában a *concha* (kagyló) kifejezéssel.

Némi magyarázatot igényel Mikulich Sándor 1658-ban lefoglalt javainak már idézett inventáriumában. Ebben ugyanis *lant*, *koboz* és *cithara* szerepel egymás mellett. Itt tehát az inventáló a *koboz* és a *cithara* kifejezésekkel nyilvánvalóan kétféle hangszert akart megkülönböztetni. A *koboz quattuor* valószínűleg a kisméretű, négy húrpáros ciszterre utalhat, míg a *citharae 6* nyilvánvalóan a nagyobb, hat húrpáros ciszterre. Kérdés azonban, hogy ezek alapján feltételezhető-e, hogy ha a XVII. századi források *kobozt* említenek, akkor négy kórusos cisztert értettek alatta, ha pedig *citharat* akkor hat kórusost.<sup>131</sup> Valószínűleg nem. Sokkal inkább elképzelhető egy bizonyos fokú következetlenség az ilyen eseteknél. Feltehető továbbá, hogy a *koboz-cithara* fogalmába nem csak kizárólag a ciszter tartozott bele, hanem más, a ciszterrel többé-kevésbé rokon, fémhúros pengetős hangszerek is. Talán pont a fémhúr és az ezzel együtt járó plectrum-használat viszonylagos hangosságára utal Udvarhelyi György 1664. okt. 19-i levelében, amikor azt írja: „Német muzsika, s gyengén pengő lantocskák kell azoknak, kik vízzel választják el a májat a tüdőtől. Duda, dörgő sip, hegedű, virgina s koboz illik a bor mellé.”<sup>132</sup>

Befejezésként kijelenthető: a XVI–XVII. századi források vizsgálata arra mutat, hogy nem teljesen megalapozott és így nem is igazolható az a gyakran kifejtett nézet, mely szerint nálunk a húros hangszerek neveit egykor zavarosan, s gyakran egymásnak ellentmondó értelemben használják. A fentiekben bemutatott adatok azt jelzik: a régi szerzők, amikor azonos kifejezéseket (homonimákat) alkalmaztak különböző tartalmak kifejezésére, akkor csak a korabeli szóhasználat adta lehetőséggel éltek. Azzal, hogy egy-egy kifejezés magában foglalhatott többféle jelentést. (Ez a nyelvi jelenség persze napjainkban is megtalálható.) A mai olvasónak a húros hangszereket illető táncstalanságát a régi források többségénél általában nem is az egykori szerzők tudatlansága, vagy műveletlensége okozza, hanem az, hogy az idők folyamán számos kifejezés

<sup>127</sup> Lásd: Brown passim.

<sup>128</sup> Praetorius 5, 28–29, 54., valamint XVI. tábla; Athanasius Kircher: *Musurgia Universalis*. Roma, 1650. VII. tábla.

<sup>129</sup> Sachs 431.; Vö. továbbá: Jacques Bouchard levele M. Mersenne-nek (Roma 1634. I. 14.): „ou vous noterez que *citara* signifie un cistre” idézi: Victor Coelho: G. G. Kapsberger in Rome. In: *JLSA*. XVI. 1983. 130. A magyarországi adatokat illetően lásd: 1659 Sopron. Daniel Freytag „zitterschlager”. Bárdos Kornél szóbeli közlése, ezzel kapcsolatban vö. még: Bárdos I. 261.; 1637. márc. 28. Beszterce, A városi tanács tiltja: „so woll zittern und geigern” Bárdos II. 35.

<sup>130</sup> Az eltérő írásmódnak, akárcsak a *citharedo* esetében a jelek szerint nincs jelentősége. Vö. a 125. jegyzetet.

<sup>131</sup> Vö.: Praetorius 28–29.; Sachs 82–83.

<sup>132</sup> Szabolcsi III. 219.

értelme és használata erősen megváltozott. Napjainkban mi már gyakran csak egyetlen pontosan körülhatárolt tartalommal használunk olyasmit, amihez egykor többféle jelentés kapcsolódott. Jó példa erre a *hegedű*. Ennek jelentése oly mértékben leszűkült, hogy mi már csakis egy bizonyos építésű, méretű és tartású vonóshangszert nevezünk hegedűnek. Az összes többi vonóshangszert, mely akárcsak méretében is más, már eltérő elnevezéssel illetünk.<sup>133</sup>

Végezetül meg kell említeni, hogy a különböző hangszerelnevezésekkel kapcsolatos kérdések ma még semmiképpen se tekinthetők minden szempontból tisztázottnak, s remélhető, hogy a jövő kutatása a most bemutatottakat tovább tudja majd finomítani, s elképzelhető az is, hogy bizonyos részleteket megcáfol. Nyilvánvaló továbbá az is, hogy ezután is adódhatnak forrásrészek, melyeknél nem lehet biztosan tudni, hogy a szerző miféle hangszerre gondolhatott. Épp ezért minden tudományos jellegű munkánál elengedhetetlenül fontos az eredeti szövegrészlet, vagy legalább magának a hangszerre, illetve a hangszeresre vonatkozó kifejezésnek a közlése. Ez olyan kritérium, mely hozzásegíthet bennünket a kérdések még további tisztázásához, az eddig felgyülemlett igen nagy számú és szélesben elterjedt téves értelmezések kiküszöböléséhez, s így végül is eljuthatunk egykori zeneéletünk egy igen fontos területének az eddigieknél alaposabb megismeréséhez.

## Bibliográfia

- |            |   |
|------------|---|
| Bárdos I.  | Bárdos Kornél: Sopron zenéje a 16–18. században. Budapest, 1984.  |
| Bárdos II. | Bárdos Kornél: Városi zeneélet. In: Magyar zenetörténet. II. kézirát. MTA. Zenetudományi Intézet.                                   |
| Bowles I.  | Edmund A. Bowles: Haut and Bas. The grouping of Musical Instruments in the Middle Ages. In: Musica Disciplina. VIII. 1954. 115–140. |
| Bowles II. | Edmund A. Bowles: Musikleben im 15. Jh. In: Musikgeschichte in Bildern. III/8. Leipzig, 1977.                                       |
| Brown      | Howard Mayer Brown: Instrumental music printed before 1600. Cambridge, Mass. 1979.  |
| Calepinus  | Melich János közr.: Calepinus latin–magyar szótára 1585-ből. Budapest, 1912.  |
| Divéky     | Divéky Adorján: Zsigmond lengyel herceg budai számadásai. Budapest, 1914.   |
| Főkövi     | Főkövi Lajos: Musik und Musiker am Hofe Gabriel Bethlen's. In: Monatshefte für Musik-Geschichte. XXX. 1898. 3. sz.                  |
| Gyöngyösi  | Melich János közr.: A gyöngyösi latin–magyar szótártöredék. Budapest, 1898.   |

<sup>133</sup>Hasonló figyelhető meg a német *Geige* esetében, mely a XVI. században még éppúgy jelenthett, a braccio' tartású vonóshangszert, mint, a gamba' tartásút.

- Haraszti                   Haraszti Emil: Zene és ünnep Mátyás és Beatrix idejében. In: Mátyás király emlékkönyv. II. Budapest, 1940.
- Iványi                     A magyar könyvkultúra múltjából. Iványi Béla cikkei és anyaggyűjtése. Szeged, 1983.
- JAMS                       Journal of the American Musicological Society
- JLSA                       Journal of the Lute Society of America
- Murmelius               Szamota István közr.: A Murmelius féle latin–magyar szójegyzék 1533-ból. Budapest, 1896.
- MtKcs forr.              A MTA Művészettörténeti Kutatócsoportjának forráskiadványai. Budapest, 1967–1984.
- Nádasdi                  Kultúrtörténeti szemelvények a Nádasdiak 1540–1550-es számadásaiból. Budapest, 1959.
- NytSz                     Szarvas Gábor–Simonyi Zsigmond: Magyar nyelvtörténeti szótár. I–II. Budapest, 1890.
- Page                      Christopher Page: The 15th-century lute. In: Early Music. IX. 1981. 1. sz.
- Pesti                      Pesti Gábor: Nomenclatura sex linguarum. Bécs, 1538. repr.: Budapest, 1975.
- Praetorius               Michael Praetorius: Syntagma musicum. II. De Organographia. Wolfenbüttel 1619. repr.: Kassel, 1958.
- Sachs                     Curt Sachs: Reallexikon der Musikinstrumente. Berlin 1913, repr.: Hildesheim, 1979.
- Sárosi                    Sárosi Bálint: Cigányzene. Budapest, 1971.
- Szabolcsi I.             Szabolcsi Bence: A középkori magyar énekmondók kérdéséhez. In: A magyar zene évszázadai. I. Budapest, 1959.
- Szabolcsi II.            Szabolcsi Bence: A XVI. század magyar históriás zenéje. In: A magyar zene évszázadai. I. Budapest, 1959.
- Szabolcsi III.          Szabolcsi Bence: A XVII. század magyar főúri zenéje. In: A magyar zene évszázadai. I. Budapest, 1959.
- Szikszai Fabr.         Melich János közr.: Szikszai Fabricius Balázs latin–magyar szójegyzéke 1590-ből. Budapest, 1906.
- Szenci Molnár          Szenci Molnár Albert: Dictionarium latino–hungaricum. Nürnberg, 1604.
- Tinctoris                Karl Weinmann közr.: Johannes Tinctoris und sein unbekannter Traktat „De inventione et usu musicae”. Regensburg, 1917.
- Tinódi                    Tinódi Sebestyén: Krónika. Budapest, 1984.
- Vaccaro                 Jean-Michel Vaccaro: La musique de luth en France au XVIe siècle. Paris, 1981.
- Vander Straeten        Edmund Vander Straeten: La musique aux Pays-Bas. Brüssel, 1867–1888.
- Verancic                Faustus Verancic: Dictionarium quinque nobilissimarum Europae linguarum. 1595. A zenei kifejezéseket közli: Stanislav Tuksar: The beginnings of croatian musical terminology. In: Croatian renaissance music theorists. Zagreb, 1980. 59. sk.

- Virdung Sebastian Virdung: *Musica getutscht*. Basel, 1511. repr. Kassel, 1931.
- Viski Viski Károly: Hegedű. In: Kodály emlékkönyv. Budapest, 1943.
- Wathay Wathay Ferenc énekeskönyve. Budapest, 1976.
- Zolnay Zolnay László: *A magyar muzsika régi századaiból*. Budapest, 1977.

Cithara	Murmelius (1553)	Pesti (1538)	Gyöngyösi (1550 előtt)	Calepinus (1585)	Szikszai Fabr. (megj. 1590.)	Verancic (1595)	Szenci Molnár (1604)
		hegedijw		hegedw	hegedo	hegedeü	harfa, hegedő, citera
Citharista			(citharistae) hegedweloek	hegedwól	hegedos		citera pengető
Citharoedus	heghedes		hegedüs	hegedws	hegedós	hegedeus	harfas, hegedős
Chelis	laud		cythara; hegedw	lant	lant		
Testudo				lant	lant		lant
Lyra	heghede	lengijel hegedij		hegedw, lant		hegedeü	
Lyricen	heghedes			hegedws, lantos	lutnista, lantos	hegedeus	lantos, hegedős
Fidicen				hegedws, muzsikás		hegedeus	
Fides			lant, hegedw húr			huur	hegedőhur, lanthur
Plectrum			hegedew vono, pengető, nyretyw	hegedew vono, pengető, nyretyw	hegedo vonio, vagy az mivel az lantot pengetik		lant pengető, hegedő vonyo

*Péter Király:*

## THOUGHTS ON HUNGARIAN TERMINOLOGY FOR MUSICAL INSTRUMENTS IN THE 15–17TH CENTURIES

In 16th century Hungary several Latin and Hungarian words were used for plucked and bowed string instruments and their players: *cithara-citharedo*, *lyra-lyricen*, *hegedü-hegedüs*. These terms seem to have had more than one meaning. While *cithara* and *lyra* were usually applied to plucked instruments and *hegedü* to bowed, and *citharedo*, *lyricen* and *hegedüs* to their players, these expressions were also used generally for 'bass instruments' and players of 'bass instruments'. But sometimes they simply meant 'stringed instruments' or 'musicians'. Much confusion in the early sources concerning musical instruments and the misinterpretation of these sources in modern works has been caused by the liberal use of these terms in the 16th century.

During the 17th century an instrument named *koboz* occurs frequently in different Hungarian sources. Though this expression had been known since the early Middle Ages, from the middle of the 15th century it was only scarcely used. It seems that in the 17th century sources *koboz* meant cittern or other similar instruments with metal strings.

Sas Ágnes:

## GEORG DRUSCHETZKI, BATTHYÁNY JÓZSEF HERCEGPRÍMÁS ZENÉSZE

A *Studia Musicologica* 1972-es kötetében Békefi Antal egy „valószínűleg Batthyány József hercegprímás hagyatékából származó” zenemű- és hangszerjegyzék facsimiléjét közölte.<sup>1</sup> A katalógus értékelésére a rövid bevezetőben nem vállalkozott, mindössze a címszöveg és az utolsó oldalon található (az anyag értékesítésére vonatkozó) megjegyzés részleges idézésére szorítkozott. A listát Batthyány kardinális életének ismert színhelyei közül (Nagyszombat – primási székhely, Pozsony – államigazgatási központ, Rohonc – nyári rezidencia) a repertoár alapján a rohonci kastély zeneéletével hozta kapcsolatba, miután a leltár pozsonyi eredetének lehetőségét az egyházi művek hiányára hivatkozva elvetette. Különös, hogy a katalógus pesti datálását csaknem figyelmen kívül hagyta. Igaz, kevésbé köztudott – noha egyébként igen természetes –, hogy a kiterjedt birtokokkal rendelkező Batthyány-család Pest-Budán is építtetett palotákat: a budai várban ma is látható Batthyány-rezidencián kívül<sup>2</sup> a primásnak egy pesti palotájáról is tudunk.<sup>3</sup> Lettner Jakab pesti zenész feljegyzéseiben pedig a primás zeneestélyeire, báljaira vonatkozó adatokat olvashatunk.<sup>4</sup> 1798-ban „Batthyány kardinális báli muzsikájához még külön próbát is tartottak”, és Lettner „1799-ben is sokat játszott Batthyány primásnál úgy Pesten, mint birtokán rendezett bálokon, ünnepélyeken és tűzijátékokon.” A híres pozsonyi kamarazenekar és a különböző kastélyszínházak<sup>5</sup> gazdájának a zenehallgatásról tehát Pesten sem kellett lemondania. Sőt, a Békefi által közölt katalógus említett megjegyzésének *teljes szövegéből* arra következtethetünk, hogy Batthyány nemcsak Lettnerhez hasonló alkalmi zenészeket foglalkoztatott, hanem állandó pesti együttesel is rendelkezett. Miután a megjegyzés egyéb figyelemre-

<sup>1</sup>Békefi Antal, „Musikalienkatalog und Inventar des Fürstprimas Josef Batthyány (1798)” *Studia Musicologica* 14 (1972) 401–421.

<sup>2</sup>Dísz tér 3: Joseph Giessl, 1744. Ld. Kosáry Domokos (ed.), *Budapest története 3, 1790–1848* (Budapest 1975) 233.

<sup>3</sup>Johann Matthias Korabinsky, *Geographisch-historisches und Produkten Lexikon von Ungarn...*, (Preßburg 1786) 531., Franz Schams, *Vollständige Beschreibung der königlichen Freystadt Pest in Ungern* (Pest 1821) 369, és Vályi András, *Magyar Országnek leírása* (Buda 1796–1799), III. 160.

<sup>4</sup>Isoz Kálmán, „Egy pesti zenész feljegyzései 1796–1800-ig” *Tanulmányok Budapest múltjából II.* (Budapest 1923) 181–190.

<sup>5</sup>Zdenko Nováček, *Hudba v Bratislave* (Bratislava 1978) 161–162., Adolf Meier, „Die Pressburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyány, in den Jahren 1776 bis 1784” *Haydn Jahrbuch X* (1978) 81–89. Staud Géza [*Magyar kastélyszínházak III* (Budapest 1964) 9–10.] Batthyány érsek németújvári, körmendi, püspöki, magyarbéli kastélyaiban és pozsonyi nyári palotájában tartott színházi és operaelőadásokról ír, a rohonci kastélyszínház létezését kétségesnek tartja.

Zenetudományi dolgozatok 1987 Budapest

méltó mozzanatokot is tartalmaz, érdemesnek tartjuk idézni: „Es wird dem Herrn Reitmeister Kreuz aufgetragen, diesen Musicalien in ein Licitation Prothocol besonders einzubringen, und die Sätzung *durch unsern Musici, Druschetzki, und Chorus*, wie auch einem fremdem machen zu lassen. Ofen, den 20<sup>ten</sup> Jan. 1800. Georg von Hegedüs mppria”<sup>6</sup>

A két zenész közül a Chorus név viselője Joseph vagy Johann Chorus lehetett. Mindketten pesti klarinétosok voltak, egyikük, „Chorus klarinétművész az itteni zenekarnak 1789-ben volt tagja, mint átutazó művész Pesten [1790.] jún. 18-án hangversenyezett.”<sup>7</sup> Később mindkét Chorus József nádor fúvóegyüttese tagjaként működött.<sup>8</sup> Fontosabb számunkra a másik név említése: Georg Druschetzki<sup>9</sup> tudtuk ugyan, hogy 1795-től Pesten tartózkodott, hiszen 1795 és 1799 között keletkezett műveit Pesten datálta,<sup>10</sup> letelepedésének körülményei azonban mindeddig tisztázatlanok voltak. A „*durch unsern Musici*” megfogalmazás világosan arra utal, hogy a jegyzet keletkezésének idején, egy évvel a primás halála után is az ő alkalmazottjaként tartották számon. Az alkalmazás tényét döntően bizonyítja az a további körülmény, hogy Druschetzki nemcsak a gyűjtemény értékének felbecsülésében vett részt, hanem *a teljes katalógust ő maga készítette*.<sup>11</sup> Kézírását az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában őrzött autográf kottaanyag ismeretében minden kétséget kizáróan azonosíthatjuk. (Az összevetett dokumentumokban az írás általános jellegének egyezésén és egyes szavak azonos írásmódján, „helyesírásán” túl a szerző nevének azonos írásképe a legfeltűnőbb. Druschetzki a katalógus címlapján, a lista összeállítójaként ugyan nem tüntette fel nevét, a katalógus belső oldalain, a leltározott művek szerzőjeként viszont annál gyakrabban leírta. Az itt előforduló alakok pedig teljesen azonosak a datált autográf partitúrákon található aláírásokkal. (Ld. az 1–8. *facsimilét.*) Az inventárium tehát nemcsak a pesti Batthyány-palota zenei életének adaléka, hanem egyben Druschetzki Batthyány primásnál betöltött állásának bizonyítéka – s mint ilyen, alkalmat kínál arra, hogy további adatai segítségével a szerző életének egy eddig kevésbé ismert szakaszát megvilágítsuk.

Druschetzki életéről egyébként is kevés adat maradt fenn, és a különböző forrásokból származó, néha egymásnak ellentmondó adatok szembevetése és értékelése

<sup>6</sup>Békefi. i. m. 403.

<sup>7</sup>Isoz Kálmán, *Buda és Pest zenei művelődése 1686–1873* (Budapest 1926) 165. Az állítással ellentétben Chorus a könyv függelékének 1789-es színházi névsorában (222. old.) nem szerepel.

<sup>8</sup>Alexander Weinmann, *Ein vergessener österreichischer Musiker*, in: *Colloquium amicorum – Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag* (Bonn 1967) 450–461.

<sup>9</sup>(1745, Družec–1819, Buda.) A vezetéknev helyesírásában a szerző sajátkezű aláírását követjük; az autográfokon a név i-vel szerepel: Druschetzki.

<sup>10</sup>Ld. alább az 58. oldalt és a 29. jegyzetet.

<sup>11</sup>Nem Druschetzkitől származik a hátoldal megjegyzése, a f 7<sup>v</sup> „1 St. Fortepiano” bejegyzése, továbbá a teljes katalógusban az értékek összegezése.



máig nem történt meg.<sup>12</sup> A közel harmincéves magyarországi működésére vonatkozó ismeretanyag különösen szegényes, így érthető, hogy Batthyány primás, mint Druschetzki egyik valószínű munkaadója, csak a legutóbb megjelent életrajzi vázlatban, Somorjay Dorottya partita-közreadásának előszavában szerepel.<sup>13</sup> [Druschetzki] „1783 szeptemberében a bécsi *Tonkünstler Sozietät* tagja lesz, [...] néhány év múltán már Grassalkovich Antal házi zenekarának karmestere, majd – úgy látszik – rövid ideig Batthyány József hercegprimás zeneszerzője Pozsonyban.” Somorjay a keszthelyi Helikon könyvtár egy kötetének címfeliratára alapozta feltételezését, melyre Bónis Ferenc már 1951-ben felhívta a figyelmet:<sup>14</sup> „Arien aus verschidenen Opern in 6 stimmige Harmonia übersetzt [...] Von herrn Georg Druschetzky Compositeur bey Seiner Eminentz, und Primas in Ungarn Graff Joseph Battiany.” A szöveg tehát se dátumot, se városnevet nem tartalmaz, így a Batthyány és Druschetzki kapcsolatára vonatkozó részleteket egyéb forrásokban kell keresni. A *Pressburger Zeitung* 1791. aug. 6-i száma szerint július 31-én a pozsonyi St. Salvator templomban Druschetzki új miséjét Batthyány kardinális *Harmonie*-együttese játszotta.<sup>15</sup> Az újsághír tehát jóval konkrétabb, viszont csak valószínűsíti és nem bizonyítja azt, hogy Druschetzki már ekkor a primás szolgálatában állt volna.

A szóban forgó katalógust Druschetzki „A[nno] 1792”-ben,<sup>16</sup> nyilván már a primás muzsikusként kezdte vezetni, noha a címlap feliratát csak 1798-ban készítette.<sup>17</sup> A lista hosszabb időn át folytatott vezetését bizonyítják a különböző színű tintával írt bejegyzések és az egymás alá került eltérő írásfajták: a kezdeti, tisztázat-jellegű sorokat egyre hanyagabban odavetett címek követik (*ld. a 3. facsimilét*).<sup>18</sup> Az 1792 és 1798

<sup>12</sup>Ernst Ludwig Gerber, *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler...*, (Leipzig 1790–1792) I. 355., uő, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler...*, (Leipzig 1812–1814) I. 943., Johann Ernst Altenburg, *Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst* (Halle 1795) 58., Gustav Schilling (ed.) *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften...*, (Stuttgart 1835–1838) II. 500–501., Hermann Mendel, *Musikalisches Conversations Lexikon* (Berlin 1870–1883) III. 260–261., Robert Eitner, *Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten...*, (Leipzig 1899–1904) II. 260., Othmar Wessely, *Georg Druschetzky, der letzte Vertreter der „heroischen“ Paukenkunst in Linz*, in: *Heimatland. Ein Bild aus Oberösterreich* (Linz 1956) 30–31., Weinmann, i. m. és uő., „Druschetzky, Georg” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (London 1980), Major Erwin, „Druschetzky, Georg” *Brockhaus-Riemann Zenei Lexikon* (Budapest 1984) I. 465., Somorjay Dorottya, *Georg Druschetzky: Partitas for Winds* in: *Musicalia Danubiana* 4 (Budapest 1985) 9–10.

<sup>13</sup>Somorjay, i. m. 9.

<sup>14</sup>Bónis Ferenc, „A keszthelyi Helikon könyvtár magyar vonatkozású zenei anyagáról” *Új Zenei Szemle* II/2 (1951) 22–28.

<sup>15</sup>Wessely, i. m. és Darina Mudra, „Odráz hudobného života Bratislavy obdobia klasicizmu v *Pressburger Zeitung*” *Musicologica slovacica* 8 (1982) 65.

<sup>16</sup>f 8<sup>v</sup>–9<sup>r</sup>

<sup>17</sup>*Catalog über die Musicalien, und Inventarium über die Musicalische Instrumenten, welche sich hir in Pest, in der Musicalien, und Instrument Kasten Seiner Hochfürstlichen Eimenc befinden. Von Anno 1798* -/.

<sup>18</sup>A katalógus folyamatos használatára utal az is, hogy még egy 1799-es szimfónia is bevezetésre került. (Ld. alább, 58. old.)

közötti időben Druschetzki tehát bizonyítottan Batthyány kardinális alkalmazásában állt,<sup>19</sup> és a művek datálása szerint 1791-ben még Pozsonyban, 1795-ben már Pesten tartózkodott.<sup>20</sup>

A fentiek alapján leszögezhetjük, hogy a katalógus Druschetzki kezétől származó, legalább hat évet átfogó értékes dokumentum. A címlap és a hátoldal közé eső fóliót, azaz a leltár érdemi részét is ajánlatos tehát alaposabban szemügyre venni, hiszen további tanulságokkal szolgálhat.

Az álló formátumú, 15 lapból álló füzet<sup>21</sup> tartalma a következő:

- 1<sup>v</sup>: Musicalien betrefend in Sinfonien und Sinfonien Concertant, nebst Sinfoni [?] Concertino (kb. 100 mű)
- 2<sup>v</sup>: Operen ohne Singstimmen (8 mű)
- 3<sup>r</sup>: Ball Sinfonien (operákból, kb. 10 mű)
- 3<sup>v</sup>: Musicalien mit Singstimme (6 mű)  
auf 5 und 6 stimmige Harmoni, alde Sachen (154 db)
- 4<sup>r,v</sup>: Von neuen itzigen 8 und 6 Stimmigen Harmoni Musicalien (36 mű)
- 5<sup>v</sup>: Ballo auf 8 und 6 Stimmige Harmoni (19 mű)
- 6<sup>r</sup>: Musicalien auf 6 stimmige Harmoni  
Ballo (összesen 29)
- 6<sup>v</sup>: Parthien auf 8 und 6 Stimmige Harmonie (143 mű)
- 8<sup>r,v</sup>: Inventarium über die musicalische Instrumenten (kb. 80 hangszer)
- 9<sup>2</sup>: [a lap tetején:] A 1792  
Menuetten, Deutschen, Contradans Musicalien (144 db)  
(f 2<sup>r</sup>, 5<sup>r</sup>, 7<sup>r</sup> és 9<sup>v</sup>–15<sup>r</sup> üres, 1<sup>r</sup>: címszöveg, 7<sup>v</sup>: idegen kéztől származó bejegyzés: 1 St. Fortepiano, 15<sup>v</sup>: az idézett utólagos megjegyzés)

A kottaanyag tehát kb. 100 szimfóniát, 6 vokális művet, kb. 100 hat-nyolcszólamú *Harmonie*-együttesre készült opera- (operarészlet-) átíratot,<sup>22</sup> kb. 150–150 öt-hat-, ill. hat-nyolcszólamú fúvóegyüttesre szánt eredeti művet, és kb. 150 táncdarabot tartalmazott. A primás és vendégei a korábbi Batthyány-zenészek (Zimmermann, Sperger<sup>23</sup>) szimfóniáin kívül 7 Haydn és 11 Vanhal művet hallhattak, továbbá Hoffmeister,

<sup>19</sup> 1790. nov. 15-én, II. Lipót koronázási ünnepségén még Grassalkovich Antal (és Esterházy Antal) fúvóegyüttesét vezette (Wessely, i. m.), 1802. okt. 29-én Franz Langer orgonista már a palatinus karmesterének nevezi (ld. a Gallyus-hagyaték átadási jegyzékét, Somorjay, i. m.).

<sup>20</sup> *Missa in Es* – 1791. aug. 24: Pressburg, *Graduale in B „In coeli favore”* – 1791. aug. 24: [Pressburg], *Missa in C* – 1793. ápr. 4: ?, *Tantum ergo* – 1795. máj. 28: Pest, *Offertorium in Es „Jesu dulcedo”* – 1795. máj. 29: Pest etc. (OSzK, Ms. mus. 1615, 1590, 1612, 1596, 1583).

<sup>21</sup> Országos Levéltár, P. 1313. rksz. 267, fol. 120. Méret: 38.5x24.8 cm, vízjel: magyar címer, felette korona / IG APPLITEVER. (Miután a *Studia Musicologica* a katalógus valamennyi, bejegyzést tartalmazó lapjának fotóját közölte, csak néhány oldal facsimiléjét mellékeljük.)

<sup>22</sup> Egy-egy operának hatszólamú és nyolcszólamú változata is van, az átfedések a pontatlan címmegjelölések miatt nem mindig állapíthatók meg.

<sup>23</sup> Pavol Polák, „Zur Erforschung der Lebensdaten von Anton Zimmermann” *Musicaologica slovacca* 7 (1978) 171–211., Meier, i. m., Wessely, i. m.

Sterkel, Pleyel, Stamitz, Cambini etc. szimfóniáit. Haydn *Il ritorno di Tobia*-ja, Bertoni *David poenitens* c. oratóriuma mellett Paisiello, Müller, Weigel, Salieri operáinak átirata került műsorra,<sup>24</sup> és Mozart *Szöktetésének*, *Figarójának* és *Varázsfuvólájának* fúvósváltozatát is játszották.

Ez tehát az a repertoár, melyben Druschetzki otthonosan mozgott, mellyel mindennapi munkája során foglalkozott. Különösen jól ismerte a korabeli operairodalmat, hiszen a nagyszámú átirat jelentős részét valószínűleg ő készítette.<sup>25</sup> Az átiratok a bécsi zenés színpadok legkedveltebb darabjaiból készültek, melyeket a pozsonyi és pesti társulatok is szívesen játszottak. A katalógus 4<sup>r.v</sup> oldalán felsorolt 36 opera közül mindössze hét darab nem szerepelt a pozsonyi és pesti együttesek műsorán; hetet mindkét városban játszottak, hét opera a pozsonyi színház és az Erdődy gróf által szerződöttetett együttes műsorán szerepelt 1786–1793 között, a fennmaradó 13 darabot a Busch-féle pesti társulat adta elő az 1793–99-es években.<sup>26</sup> Mivel a művek kottája közforgalomban volt, nem gondolhatunk arra, hogy azokat a helyi színházak révén szerezték be; a fúvósrepertoár és a színházak műsorának megegyezése csupán arra utal, hogy az együttes közönsége az ünnepeken és bálokon is azokat a műveket akarta hallani, amelyeket korábban a színházban már megismerhetett.

Az átdolgozások mellett Druschetzki eredeti művei is nagy számban szerepelnek a katalógusban:

- 1<sup>v</sup>: Sinfonien ordinare – 8  
 Concertino Sinfonien  
 1 neue Sinfoni auf 6 Paucken  
 3 detto ohne " "  
 1 detto auf 7 Paucken
- 3<sup>v</sup>: Tedeum laudamus  
 Missa
- 6<sup>r</sup>: 7 March
- 6<sup>v</sup>: Parthien – 74  
 Gran Parthien – 16  
 betlersbaren [?] Parth[ie]<sup>27</sup> – 1  
 türkischen Par[thien] – 4  
 auf bauern Instr. Par[thien] – 2  
 1 grose Party  
 Marcia Bounapart [!]  
 detto Prager bürg. Schützen Corps

<sup>24</sup> Paisiello-tól 7, Wenzel Müllertől 6, Weigeltől 5, Salieritől 4 operát játszottak; a többi szerzővel kapcsolatban ld. a 2. és 3. facsimilét.

<sup>25</sup> Ld. az alábbi táblázatot (59. old.).

<sup>26</sup> Isoz, *Pest-Buda ...*, Függelék, továbbá Kádár Jolán, *A budai és pesti német színház története 1812-ig* (Budapest, 1914) 99–131., Heppner Antal, *A pozsonyi német színház története a XVIII. században* (Pozsony 1910) 78–80, 96–97.

<sup>27</sup> Vö. Wien, ÖNB S. m. 11 377: *Partitta Bedlersgarn Oboe Due, Clarinetti Due in C, Corni due in C, Fagotti Due, Violino Pigola, Damburino di giorgio Druschetzky*.

9<sup>f</sup>: 6 Menuetten  
12 Deutschen  
6 Contradans

Az alábbiakban a Batthyány-leltár anyagát a legtöbb Druschetzki művet tartalmazó két magyarországi gyűjtemény – a szerző hagyatékát őrző OSzK<sup>28</sup> és a fúvós-kompozíciókban gazdag keszthelyi Helikon könyvtár – kottatárával vetjük össze.

A katalógusban felsorolt eredeti művek, a 13 szimfónia, a csaknem 100 fúvós-partita etc. 1798-ban valószínűleg, de 1800-ban már biztosan készen voltak. Az OSzK az 1800 előtti évekből 15 datált autográf partitúrát őriz: 1776 – *Missá in D, Tantum ergo in D*; 1777 – *Sinfonia in G*; 1791 – *Missá in Es, Graduale in B „In coeli favore”*; 1793 – *Missá in C*; 1795 – *Tantum ergo in Es, Offertorium in Es „Jesu dulcedo”*; 1796 – *Quintetto in D* (2 vl., 2 va, vlc.); 1797 – *Te Deum in C*; 1798 – [8] *Fantasia con variazioni*; 1799 – *Gran sinfonia in G, Ungaria, Polonese con variazioni, Missa solemnis in D*.<sup>29</sup> E datált autográfok közül az 1799-es G dúr szimfóniára vonatkozik a katalógus „1 neue [Sinfoni] auf 7 Paucken” meghatározása,<sup>30</sup> a továbbiak közül csak a *Te Deum* és valamelyik mise lehet azonos a leltárban szereplő művekkel.

Az OSzK-ban található datálatlan másolatok közül néhányat kapcsolatba hozhatunk a katalógus címszávaival, s így azok keletkezési idejét az 1790-es években állapíthatjuk meg. Ezek a művek Batthyány primás halála után, minden valószínűség szerint, a szerző tulajdonába kerültek:

f 2<sup>f</sup>: 1 neue Sinfoni auf 6 Paucken – Ms. Mus. 1514: Concerto (6 timp.)

f 6<sup>v</sup>: [2] auf bauern Instr. Parthien – Ms. Mus. 1569: Partita

A két partitából csak egy van meg, s ezt nemcsak informatív címe alapján lehet azonosítani, hanem különös hangszerösszeállítása segítségével is. A címlap utasítása szerint a nyolc kezdő hangszert (2 oboa, 2 klarinét, 2 fagott, 2 kürt) a darab folyamán a következő instrumentumokra kell felcserélni: „Laÿer, Span. Fidl, Klachter, Bruma marina, Tudlsak, Citer, [2] Trombi a Tiroli”. Az inventáriumban felsorolt „paraszt-hangszerek” közül („Tudelsag, Leüer, hülzernes Klacher, Brunta marina, Zimbal, Ziter, Spanische Fidel, zwey Tirollo holder Hörne”) egy se maradt ki az együttesből: a másolt szólamokat Druschetzki sajátkezűleg írt cimbalom-szólammal egészítette ki.

A másik gyűjtemény, a keszthelyi könyvtár Druschetzki anyaga a hagyaték műfaji sokrétűségével szemben rendkívül egységes, csaknem kizárólag hatszólamú *Harmonie*-együttesre írt műveket és opera-átdolgozásokat tartalmaz. A művek ilyen egy-

<sup>28</sup> Az OSzK Druschetzki-kottái közül 69 autográf (partitúra vagy teljes szólamanyag), 20 autográf bejegyzéseket tartalmazó másolat és csak 17 az érintetlen másolatok száma. A gyűjteményt a szerző rendezte: a darabok címlapjait műfaj-besorolással (egyházi művek: I, kvartettek: II<sub>b</sub> vagy VI, vokális művek: III) és műfajon belüli sorszámmal látta el. Az anyag a Nemzeti Zenedéből került a Magyar Nemzeti Múzeum Zenetörténeti Osztálya tulajdonába.

<sup>29</sup> Ms. mus. 1611, 1548, 1615, 1590, 1612, 1596, 1583, 1574, 1588, 1526, 1549 + 1524, 1533, 1521, 1614.

<sup>30</sup> A szimfónia hangszerösszeállítása: fl., 2 cl., 2 fg., 2 clni, 2 cor. 7 timpani (G, A, H, C, D, E, F), „Damboro”, 2 vl., va, vlc. 8 vlne.

szempontú rendezettsége szélesebb repertoárból való válogatás eredményeként jöhetett létre. Felvetődik tehát a kérdés: ki, mikor, milyen gyűjteményből válogatta?

A Batthyány-kottatárát Hegedűs director már idézett utasítása alapján<sup>31</sup> 1800-ban elárverezték. Egy részének ezután nyoma veszett, a hatszólamú fúvóegyüttesre írt darabok további sorsát viszont ismerjük: ezek előbb Gallyus János zágrábi ügyvédhez, majd halála után, már 1802-ben a keszthelyi Festetics-könyvtár tulajdonába kerültek. A Gallyus-hagyaték átadási jegyzéke is fennmaradt,<sup>32</sup> így néhány, részletes címmel ellátott darab útja pontosan nyomon követhető:

Batthyány-katalógus	Gallyus-jegyzék	Keszthely, mai jelzet
4 <sup>r</sup> : König Thodor [1] 12) von Paisiello	Eine Opera auf die Harmonie genant der König Teodor fein geschrieben und verbessert von herrn Druschetzky	K 0/119
4 <sup>r</sup> : Das Neüe Son- tagskünt – Müller	deto eine Opera genant das Sonntags Kind componirt von Herr Wenzel Müller auf die Harmonie übersetzt herrn Haydnreich	K 0/121
6 <sup>r</sup> : Zauberflöte – Mozart	Opera Zauberflöte von H. Mozart componiert auf die Harmonie übersetzt herrn Druschetzky	K 0/124

A néhány kiragadott cím egyezése önmagában persze nem bizonyítja a keszthelyi Druschetzki anyag 75 kötetének azonos eredetét és sorsát. Az egyforma borítókkal, egységes címlapokkal, azonos kopista-írásokkal készült szólamanyagok összetartozása azonban nyilvánvaló. Emellett számos kotta a szerző kéznyomát őrzi: egy partita teljes egészében autográf (K 0/172), és mintegy 25 mű tartalmazza Druschetzki javításait és kiegészítéseit. A Gallyus-jegyzék megállapítását, miszerint a darabok kottája első kézből, magától a szerzőtől származik,<sup>33</sup> az anyag jellege is igazolja. A Batthyány-katalógus ismeretében tehát a keszthelyi Druschetzki-művek eredete tisztázható, a kották Zágrábon át Keszthelyre vezető, két év alatt lebonyolódott utazásának kiinduló állomása is meghatározható.

A teljes keszthelyi Druschetzki-anyag egyébként négy kopista munkája. A művek többségét ketten írták le: az első másoló 37 darabot, a második 24 szólamanyagot másolt (*ld. a 9. és 10. facsimilét*), a K 0/139-es jelzetű fortepiano-koncert szólamait pedig közösen készítették. A Batthyány-katalógus dátumai alapján megállapíthatjuk, hogy 1792–1798 között – egyidejűleg is – dolgoztak Druschetzkinék (Batthyáynak). Az OSzK datált autográf partitúráihoz tartozó stimmelik közül az első másoló az 1791-es mise ének- és vonósszólamait és az 1801-es offertórium anyagát, a második az említett mise fúvósszólamait, továbbá az 1799-es D-dúr mise és az 1801-es keltezésű *Te Deum*

<sup>31</sup>Ol. P. 1313. 77 322 – 77 622: Hegedűs György director levelei, 1785–1813.

<sup>32</sup>Idézi Somorjay, i. m. 15–16.

<sup>33</sup>37, 12 Parthien in Eb aus der ersten Hand des herrn Capellmeister Druschetzky.

szólamanyagát készítette.<sup>34</sup> Működési idejüként tehát az 1791–1801 közötti 10 évet határozhatjuk meg, s ebből az következik, hogy a kézírásukban fennmaradt datálatlan Druschetzki műveket nagy valószínűséggel szintén erre a korszakra tehetjük: így egyebek között a két operát,<sup>35</sup> továbbá két szimfóniát („No II, III”),<sup>36</sup> az Ms. mus. 1516 jelzetű C-dúr partitát etc.

A Batthyány-katalógus – és főként a Druschetzki-hagyaték kapcsán egyre-másra olyan művekről esett szó, melyek a szerzőről eddig kialakult egyoldalú megítélésnek, a „kis-igényű fúvósszerző” meghatározásnak<sup>37</sup> ellentmondanak. A fennmaradt, ill. említésből ismert, durva becslés szerint mintegy háromszáz mű<sup>38</sup> között valóban nagy számot képviselnek a fúvóegyüttesre készült darabok, ennek ellenére Druschetzki (noha feltehetően Grassalkovichnál, Batthyánynál és József nádornál is a *Harmonie*-együttes zenéje tartozott feladatkörébe) nem szorítkozott a fúvósrepertoár kizárólagos művelésére. A bécsi klasszikusok stílusához közelálló fúvóspartitákon<sup>39</sup> és a magyaros stílussal kísérletező fúvósműveken kívül<sup>40</sup> igen különböző műfajokban alkotott: a kisebb egyházi művek mellett hét misét,<sup>41</sup> két operát, Schiller verseire készült kórusműveket, szimfóniákat, versenyműveket, kb. harminc vonósnégyest, oboa-kvartetteket, pedagógiai célú hegedűduókat etc. írt. A darabok többségében természetesen szintén jelentős szerepet szánt a fúvósoknak, ugyanakkor pl. miséiben az idiomatikus fúvósszólamokra

<sup>34</sup> *Missa* (1791) – Ms. mus. 1612, *Offertorium in D „In coeli favore”* (1801) – Ms. mus. 1584, *Missa solemnis* (1799) – Ms. mus. 1614, *Te Deum in C* (1801) – Ms. mus. 1589.

<sup>35</sup> Ms. mus. 1618 és Ms. mus. 1619–1620.

<sup>36</sup> A 10 szimfónia szólamanyagára a Nemzeti Zenede könyvtárában utólagos számozás került, s ezt az OSzK anyagáról készült katalógus /Lavotta Rezső, *Zenei kéziratok II: Kéziratok zeneművek ...*, (Budapest 1940), 30–31./ a címszövegek leírásában megkülönböztetés nélkül közölte. A számozás teljesen esetleges, a vízjelek és a szerző kézírása alapján megállapítható, hogy a „No V” és a „No X” szimfónia az 1776–1777 körüli linzi évekből való. Ez a magyarázata annak, hogy két későbbi szimfónia a „No II” és „No III” számozással szerepel.

<sup>37</sup> Weinmann, *Ein vergessener ...*, 456.: „Das es [Druschetzki's *oeuvre*] vielleicht einigermaßen einseitig auf Musik für Bläser ausgerichtet ist, mag heute möglicherweise etwas gefremdlich erscheinen...” és uő., (in: Grove): „His style adheres closely to high Classicism, though the forms and textures are rather short, simple and scantily developed. His compositions are primarily oriented towards wind instruments, for which he wrote particularly well.”

<sup>38</sup> OSzK: kb. 107 jelzet (Ms. mus. 1514–1620), Keszthely: 75 kötet (K 0/116–195 között), a további művek többsége Bécsben, Prágában etc. található. (Druschetzki műveinek tematikus katalógusán Dr. Pavol Polák dolgozik, munkája elkészültével pontos adatok állnak majd rendelkezésünkre.)

<sup>39</sup> Somorjay, i. m. és Weinmann Grove-cikke.

<sup>40</sup> *Ungaria* (1799), *Zrini Ungaria*, *Rondo. Fresco Ungaria* (1803) – OSzK Ms. mus. 1533, 1534, 1523.

<sup>41</sup> Weinmann Grove-cikke 11 misét említ, és az OSzK-ban valóban 11 mise-anyagot őriznek – ezek között azonban két mise három-három változatban szerepel, vagyis összesen hét önálló misekompozícióról van szó. (Pavol Polák szíves közlése szerint ez Druschetzki összes fennmaradt miséjét jelenti.)

épített tételek mellett szigorúan szerkesztett imitációkat és fúgákat, kamaraműveiben B-A-C-H motívumból kiinduló tételt komponált.<sup>42</sup>

A műfaji szempontból összetett életművet létrehozó Druschetzki Pest-Buda zeneéletében fontosabb helyet foglalt el, mint azt korábban feltételezhattük. Itteni működése, az 1795–1819 közötti 24 év (csaknem egy emberöltő!) arra a korszakra esik, melyben a koronázóváros Pozsony uralkodó szerepét fokozatosan az „új” főváros, Pest-Buda vette át. Pozsonyban az 1770–1780-as évek virágkora után, a legtevékenyebb főúri mecénások halálával (1784: Grassalkovich Antal, 1789: Erdődy János, 1799: Batthyány József) a hangversenyélet feltételei jelentős mértékben beszűkültek. Ugyanakkor a kulturális központtá fejlődő Pesten egy polgáribb típusú, összetettebb zenei élet volt kialakulóban: a főúri együttesek (többnyire már nem zenekarok, hanem kamaracsoportok vagy fúvós „bandák”) szereplései mellett a diplomok zenés miséi, a vállalkozásként szervezett zenés színházak nyilvános előadásai és a „muzsikális akadémiák” jelentették a város zenei eseményeinek egyre növekvő kínálatát.

A templomi zenészek között ebben az időszakban nem akadt az 1791-ben meghalt Bengrafhoz hasonló jelentékeny szerző; pesti plébániatemplombeli utódja, Michael Rainer a karnagy teendői ellátása mellett nem foglalkozott komponálással.<sup>43</sup> Valószínű, hogy a pesti ferencesek, szerviták, az evangélikus templom, a budai plébániatemplom stb. zenészei néhány saját készítésű mű és a városban működő „világi” komponisták egy-egy opusza mellett<sup>44</sup> főleg a standard nemzetközi (elsősorban bécsi) repertoár darabjait játszották. Színvonalasabb komponistákat foglalkoztatott a német és magyar színház operatársulata és zenekara; a helyi zenészeken és karmester-zeneszerzőkön kívül (Lavotta, Csermák, ill. Reymann, Chudy, Czibulka, 1812–15 között Spech János)<sup>45</sup> rövidebb-hosszabb ideig cseh és osztrák kismesterek is részt vettek munkájukban: az 1790-es években Johann Gallus Mederitsch,<sup>46</sup> 1800 után Franz Roser,<sup>47</sup> Vincenz Ferrarius Tucek,<sup>48</sup> majd Franz Xavier Kleinheinz.<sup>49</sup> A főnemesség életének el-

<sup>42</sup>Ld. az 1793-as klarinét szólós misét, továbbá a misék fúgátételeit: valamennyi *Dona nobis* tételt (kivéve Ms. mus. 1612), két *Kyriét* (Ms. mus. 1605, 1613), és az Ms. mus. 1614 jelzetű mise *Osanna* tételét. B-A-C-H motívumok: *Quintetto concertando* No 2. (1806), III. tétel, *Quartetto in g*, II. tétel és *Duetti* (1811) – Ms. mus. 1570, 1561 és 1520.

<sup>43</sup>Isoz, *Buda és Pest ...*, 89.

<sup>44</sup>Pl. V. F. Tucek *Requiemje* (1814) – pesti plébániatemplom, Spech János, *Einweihungsmusik zur Einweihung der Pester evangelischen Kirche am Kohlmarkt* (1811).

<sup>45</sup>Isoz, *Buda és Pest ...*, 107–135 és Major Ervin, „Spech, Johann” in: *MGG*.

<sup>46</sup>Mederitsch Pestén írt kisérőzenéi: *Die Tempelherren* (1794), *Macbeth* (1794 és 1811 között 48 ea.), *Jolanthe, Königin von Jerusalem* (1798). Ld. Theodor Aigner, *Johann Gallus Mederitsch* (disszertáció, Salzburg 1973), II. kötet: *Thematisches Verzeichnis*, 74, 78, 86. (A *Macbeth* szölamanyaga: OSzK Ms. mus. IV. 1751)

<sup>47</sup>(1779, Naarn – 1830, Pest.) 1804-ben volt a színház tenoristája, 1805–1807 között verebi Végh Ignác alkalmazásában állt, bécsi tartózkodás után 1824-től újra Pesten működött. *Die Nixe der Quelle bei Trentschin* c. operáját 1808-ban játszották, a *Die Mädchen von Siklós...* kézirat partitúrája: OSzK Ms. mus. IV. 1782.

<sup>48</sup>(1755, Prága – 1820k. Pest.) 1810-től működött a pesti színháznál, mely 1798–1811 között hét operáját játszotta. *Lais und Amandis* c. operájának partitúrája az OSzK-ban, szölamai a Nemzeti Zenede anyagában található.

<sup>49</sup>(1772, Mindelheim – 1832, Pest.) 1805-től József nádornál, majd a Brunswick családnál zene-

sődlegesen színtere továbbra is Bécs, Pozsony és a vidéki rezidencia maradt. A Pesten (is) tartózkodó arisztokrata családok több zenekedvelő tagját említik a korabeli tudósítások,<sup>50</sup> zeneestélyeket rendező, vagy együttest fenntartó mecénások azonban csak kis számban kerültek ki közülük. Báró Podmaniczky Józsefen kívül, aki Spech Jánost 1805–1810 körül zeneszerzőként alkalmazta,<sup>51</sup> Batthyány kardinálist és József nádort említhetjük, mint a zenészek munkaadóját, együttesek gazdáját.

A pest-budai zenei intézmények korabeli szerkezetét figyelembe véve, az itt működött komponisták – egyelőre inkább csak sejthető – zeneszerzői értékét mérlegelve valószínűnek tartjuk, hogy Georg Druschetzki a primás zenészeként, majd a nádor zeneszerzőjeként és fúvóegyüttesének karmestereként jelentős szerepet töltött be a város zenei életében.

*(49. lábjegyzet folytatása)*

mester, 1814-től a színház karmestere. Ld. Haraszti Emil, „Kleinheinz Xavér Ferenc, és József nádornak ajánlott ismeretlen művei” *Budapesti Szemle* (1931) és Adolf Sandberger, „Franz Xaver Kleinheinz” in: *Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte* (München 1924) 226–247.

<sup>50</sup> Isoz, *Buda és Pest ...*, 163–164.

<sup>51</sup> Ld. Spech *Trauercantate*-jének sajátkezű ajánlását, MTA Kézirattár, Ms 10 063: *Mit dieser Cantate welche den 16<sup>ten</sup> Juni 1823 in der ewangelischen Kirche mit großer Stimmen, und orchester Besetzung aufgeführt wurde habe ich meinem dahingeschiedenen Freunde, und Wohlthäter Baron Joseph Podmaniczky ein ewiges Andenken geweiht. Pest, den 16<sup>ten</sup> Juni 1823 Johann Spech mppria*



*Ágnes Sas:*

## GEORG DRUSCHETZKI, MUSICIAN OF ARCHBISHOP JÓZSEF BATTYÁNY

The composer Georg Druschetzki (1745, Družec – 1819, Buda), famous mostly for his compositions for winds, worked in Linz in the 1770s and in Hungary from 1787–88 until his death. The present article deals with the less known years he spent in Pozsony (Bratislava) and Pest, relying upon the inventory taken by the composer himself of Archbishop József Batthyány's collection of scores and instruments.

The catalogue dating from 1792 and 1798 documents musical life in the Batthyány Palace in Pest (employment of a music ensemble and its programme) on the one hand, and verifies Druschetzki's employment by Archbishop Batthyány on the other.

Comparing the inventory, which contains among others 100 symphonies, some 400 opera arrangements and partitas for *Harmonia*-ensemble and 150 dances, with the collection of the Helikon Library at Keszthely and with the Druschetzki bequest in the National Széchényi Library it can be proved that the Keszthely material found its way there from the Batthyány music collection. With the help of the inventory the date of many works by Druschetzki which survived in manuscript and copy can also be determined.

It may be supposed, with full knowledge of the composer's multi-genre life-work and of the important post he held with Archbishop Batthyány and Palatine József for 25 years, that Druschetzki was one of the most outstanding representatives of musical life in Pest-Buda.

3 Musicalum Bruchfund, in Sinfonien und Sinfonien Concertant, und Sinfonien Concertino. unentbehrlich!

Sinfonie Concertant	Von Capuzzi	2
$\frac{9}{8}$	Von Hofmeister	1
$\frac{9}{8}$	Von Demachi	1
$\frac{9}{8}$	Von Cambini	4
Sinfonien ordinär	Von Stergel	4
$\frac{9}{8}$	Von Stamitz	6
$\frac{9}{8}$	Von Martini	1
$\frac{3}{4}$	Von G. G. G. G.	2
$\frac{9}{8}$	Von Lang	3
$\frac{9}{8}$	Von Davaux	4
$\frac{9}{8}$	Von Schmit	1
$\frac{9}{8}$	Differenz Autor	1
$\frac{9}{8}$	Von Cosek	1
$\frac{9}{8}$	Von Guenin	3
$\frac{9}{8}$	Von Kurzweil	3
$\frac{9}{8}$	Von Sperger	11
$\frac{9}{8}$	Von Druschetzki	8
$\frac{9}{8}$	Von Jo. Heiden	1
$\frac{9}{8}$	Von Zimmerman	17
$\frac{9}{8}$	Von Plejß	4
$\frac{9}{8}$	Von Wankhall	11
$\frac{9}{8}$	Von Reimann	2
Concertino Sinfonie	Von Druschetzki	11
Sinfonie Saisaufgebot in Wien	Von Maschek	1
auf 6. Faicben Concerten		2
1. Patglic Sinfonij		1
1. Neue Sinfonij auf 6. Faicben	Von Druschetzki	1
3 $\frac{9}{8}$ $\frac{9}{8}$ = $\frac{9}{8}$		3
1 $\frac{9}{8}$ auf 7. Faicben	$\frac{9}{8}$	1

Von Meinen Hugen 8, und 6. Nünigen Harmoni  
Musicalim, nambul!

8 Nünige	Opera	Titel	Componist	Preis
		König Lear	Von Salieri	1.
		König Thodor	Von Paisello	1.
		Pobbere di Sevelle	do	1.
		grotha di Trofonio	- Salieri	1.
		Das Jfuehrliff	Von Umlaut	1.
		Gaun der Diana	- Martini	1.
		una cosarara	do	1.
		Die zaubere flöthe	- Mozart	1.
		le nozze di Figaro	do	1.
		Die aufschwung auf dem Thal	do	1.
		La Frascatana	Von Paisello	1.
		Talisman	- Salieri	1.
		Die 2. Antoni	aus Authon	1.
		Cora	Von Naumann	1.
		La Molinara	Von Paisello	1.
		Pastorela Nobile	- Guglielmi	1.
		Der Faockist	- Müller	1.
		Sap Brannium fof.	do	1.
		Die zwoy Jfuehrer	Von Jfway	1.
		Das Meir Contagium	do	1.
		La Principesa da Malvi	- Weigel	1.
		il Bazo per Forza	do	1.
		il Contra Tempi	Von Sarti	1.
		la Bela Pescatrice	- Guglielmi	1.
		Am Contro Aspetato	- Regini	1.
		Die ungerühete Philofoph	- Paisello	1.
		Om die wylten aus Authon		1.
		Nauf wirt die Bolberru fall	do	1.
		Matrimonio Segreto	- Cimarosa	1.
		Die Thife auf dem Meir	- Möller	1.

DECEMBER 17 1818

125 200 30 1/2

Musicalien auf 6. Stimmige Harmonik. namlich!		40.
opera	Die Tagottist von Müller	1.-
-	Cora - - von Naumann	1.-
-	Molinara - - - Paisello	1.-
-	Zauberflote - Mozart	1.-
-	Cosarasa - - - Martini	1.-
-	Ein Contro in Aspettato v. Regini	1.-
-	La Pastorella Nobile v. Guglielmi	1.-
-	Stain der Königin von Luther	1.-
-	Hief weil der seltsame Fall	1.-
-	Zemir und Asor - - v. Gretri	1.-
7.	March von Druschetzki.	7.-
-	opera Talisman von Salieri	1.-
opera	auf Verformungsst der Branninon	1.-
-	Matrimonio Secreto	1.-
Ballo	Die Zauberflote Hoff. von Möller	1.-
-	Die Müller in der Provence - von Luther	1.-
-	il sacrificio al Dio Ran - 9/10	1.-
-	Vendemie - - - 9/10	1.-
-	Roger et Bradamante - - - 9/10	1.-
-	Alexandre et Campase de Lariffe 9/10	1.-
-	gli orazie gli Curazzi - - - 9/10	1.-
-	Die Wölffchen - - - 9/10	1.-
-	Diverse Balli	1.-

29/10  
20x 14/50.

BRUNNEN-LEHRBÜCHER  
F. BRUNNEN

11. Parthien auf 8. und 6. Stimmig  
Harmoni. nombrif!

Parthien von Mozart			
von Közelmach			5.
von Druschetzki			2.
7 Stimmig. von Wesely			74.
von Maschek			6.
Kramer			6.
Bruschek			5.
Pfab			1.
Handschüch			1.
Gran Parthien von Reimann	mit 12 Stimmen		1.
von Druschetzki			1.
Bellin'sche Parthi.	9to		16.
Türkische Par.	9to		1.
auf bawru Jos. Par.	9to		4.
1. große Parthij	9to		2.
Marcia de Bonapart			1.
9to. Frager Bürgerl. Aufzuge Corps.			1.
Andante Del Sig. Jo. Heiden			1.
Türkische Parthij im Autho			2.
		Summa	<u>130.</u>
Nur zwoarft von Parthien			13.
		zu thun	<u>143</u>
			152





Missa di Giorgio Druschetzki Presburg 24. Aug. 1911.

356

Agrie 122

3302

The image shows a handwritten musical score for a mass by Giorgio Druschetzki. The score is written on ten staves, each labeled with an instrument or voice part. From top to bottom, the parts are: *Violino*, *Violone*, *Clarin*, *Clarin*, *Clarin*, *Clarin*, *Clarin*, *Clarin*, *Clarin*, and *Clarin*. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like *pp*, *sf*, and *organo*. There are also some handwritten annotations and a large number '3302' written across the middle of the score. A circular stamp is visible in the upper right corner of the page.

7. Druschetzki: Missa in Es [No 2], az autográf partitúra első oldala



3867 Fantasia di Gio. Druschetzki Post in 8 Jan. 798.

Violino I  
Violino II  
Viola  
Vcllo  
Vcllo

1526  
Ms. Mus.  
M

3867

8. Druschetzki: Fantasia — az autográf első oldala

BUDAPESTEN 70

*Allegro*  
*Andante*

*p*

*pp*

*ppp*

MAGYAR  
KÖNYVTÁR





Bárdos Kornél:

## A SZABAD KIRÁLYI VÁROSOK ZENEI STRUKTÚRÁJA A KISVÁROSOKBAN (I) MODOR A 17. SZÁZADBAN

A korabeli Magyarország szabad királyi városai zenei struktúrájának lényege: a zeneélet központjában a város zenészei, a toronyzenészek állanak. Hármast szerepet töltenek be: a) Rendszeresen játszanak toronyzenét és őröknek a város tornyában. (Az utóbbi kötelességüktől több helyen felmentik őket, és toronyőrök veszik át ezt a feladatukat.) Játszanak a város saját ünnepein. b) Külön szerződéseik alapján rendszeresen részt vesznek a katolikus és evangélikus templomok és iskolák zenekarában. c) A szórakoztató zene területén is meghatározó szerepet játszanak. Muzsikálnak a polgárok lakodalmain és egyéb családi ünnepein. A magánzenészek csak az ő engedélyükkel és a nekik lefizetett összeg ellenében zenélhetnek, de a reprezentatív farsangi bálakon maguknak tartják fenn a játszási jogot. Ezzel kapcsolatos állandó harcukban a városi tanács megvédi toronyzenészei jogát. — A városi tanács mint kegyúr az iskolák és templomok alkalmazottait — így a zenészeket is — többnyire fizeti. Az egyeduralmat élvező felekezeti városi tanácsa azonban a reformáció és ellenreformáció korában nemegyszer megvonja segítségét a másik felekezettől, sőt toronyzenészei közreműködését is akadályozza.<sup>1</sup>

E struktúra nem csupán a nagyobb városokban volt érvényes. A Pozsony környékén levő kisvárosok közül, melyek a 17. században nyerték el szabad királyi városi kiváltságukat, már Pozsonyszentgyörgyben, Bazinban és Modorban is tudjuk bizonyítani meglétét. Ez alkalommal Modor 17. századi zenei adatait foglaljuk össze, a pozsonyi állami levéltárban végzett kutatásunk alapján.<sup>2</sup>

Kiváltságát 1607-ben nyerte el. Ettől kezdve vezetik a szabad királyi városokra jellemző módon a városi jegyzőkönyveket, a számadáskönyveket és őrzik az iratokat. 1634-ben építteti fel a városi tanács az erkélyes várostornyot a várostemplom nagybóvítása alkalmával.

A toronyzenészi intézmény megszervezésének időpontját nem jelzi a városi jegyzőkönyv, viszont a számadáskönyvben 1641-től található toronyzenészekre vonatkozó adatok. Johann Melchardt 1642 februárjáig szolgált, majd Johann Bittroff és Paul Förder követte őt. Bittroff 1644. júl. 3-án írt soraiból megtudjuk, hogy 1643. júl. 23-án nevezték ki véglegesen, s azt is, hogy előzőleg Besztercebányán volt toronyzenész.<sup>3</sup> 1645-ben eltávozott a városból, de 1650-től egy évtizeden át neve újra szerepel a számadáskönyvben. A toronyzenészek aktív működésére utal Johann Hoffmann orgonista

<sup>1</sup> Lásd részl. Bárdos Kornél, Sopron zenéje a 16–18. században. Budapest 1984; uő. Szabad királyi városaink és mezővárosaink zeneéletének struktúrája. Zenetudományi dolgozatok 1985. 73–82.

<sup>2</sup> Štatny okresný archiv Bratislava — vidiek, Mg. Modra. Továbbiakban: Archiv Modra.

<sup>3</sup> Uo. Instantiae B. 2681. sz. 1644. júl. 3.

1643-ban írt panaszos levele, mely szerint: A toronyzenészek a lakodalmi és egyéb szó-rakoztató zene területén őt megkárosítják, így nem tud tovább itt maradni.<sup>4</sup> A városi tanács joggal nem orvosolta sérelmét, mert a toronyzenész intézmény megszervezése óta ezek a feladatok a toronyzenészek kiváltságai és kötelességei. 1646-ban Sigismundus toronyzenész nevét olvashatjuk a számadáskönyvben, akiről bejegyezték, hogy 1647-ben Szokolcára távozott. Ő bizonyára az a Sigmund Auswitzer zenész, aki 1646. febr. 14-én kelt soraiban kilencheti szolgálatára hivatkozva kérte kinevezését. Mivel fizetéséből népes családjával nem tudott megélni, másfél éves szolgálat után 1647-ben lemondott állásáról.<sup>5</sup>

A sziléziai Grossglogauból való Melchior Schultz toronymester 1649. jan. 1-én kelt szerződésének szövege különösen tanulságos számunkra, mert világosan szól a toronyzenészek hármasszerepéről. Ehhez hasonló szövegű szerződéseket kaptak az előző és a következő toronymesterek is:

„Mi, Modor szabad királyi város bírása, polgármestere és tanácsa tudatjuk és ezennel nyilvánosan elismerjük, hogy a Grossglogauból származó tiszteletré méltó és művészetben jártas Melchior Schultz toronymesternek felvettük és alkalmaztuk a következő feltételek mellett. Először is az alulírott időponttól kezdve év végéig köteles folyamatosan két toronyzenész legényt tartani és velük együtt minden vasárnap és ünnepnap német evangélikus templomunk kórusán a zenekarban szorgalmasan közreműködni. Azután — miként Pozsonyban is szokásos — reggel, délben és este toronyzenét játszanak, s ha ezen felül is igénylik szolgálatukat, készségesen s ahogy illik, rendelkezésre állanak. E szolgálatáért és fáradságáért — maga és két toronyzenész legénye részére — jár neki hetenként három magyar forint (amelyet kéthetenként utalnak ki), egész évre nyolc akó bor a városgazdától és harminc mérő gabona az építőmestertől. Járándósága továbbá szabad lakás, hat öl tűzifa és minden lakodalmi mellékes jövedelem, mégpedig olyan módon, hogy a jegyesek vagy azok, akik eljegyzést és lakodalmat akarnak tartani, kötelesek előtte megfelelő időben jelentkezni a toronymesternél. — Mindezt még kiegészítettük és mindkét részről elfogadtuk: amennyiben a toronymester nem kíván tovább itt maradni, negyedével évvége előtt jelentse szándékát, miként nekünk is jogunk van erre, ha meg akarunk válni tőle. Ezután a toronymester megígérte, hogy szolgálatát a lehetőséghez mérten mindenütt hűségesen elvégzi és ellátja. Ezen szerződést, hathatósabb megerősítése céljából a magunk és a város kisebb pecsétjével ellátva, kezébe juttattuk. Modor, 1649. január 1.”<sup>6</sup>

<sup>5</sup>Uo. Instantiae A. 2680. sz. 1646. febr. 14. Az 1647-es sorainak dátumát nem jelzi, csupán a másféléves időt: „bey anderthalb Jahr.”

<sup>6</sup>Uo. Acta varia 1649. 1590. sz.: „Wir N. Richter Bürgermeister vndt Rath der königlichen Freystatt Modor vhrkunden undt bekennen hiemit öffentlich, daß wir den ehrsahmen vndt kunstreichen Melchior Schultz von Groß Glogau vor einem Thurnermeister aufgenommen vndt bestellt haben mit nachgesetzten Conditionen vndt bedingungen. Erstlichen soll er von vntengesetzten Dato an biß zu außgang eines Jahrs continue 2 Thurner gesellen halten vndt also sambt dritten in vnser euangelischen teütschen Kirchen auf dem Chor, alle Sonn: vndt Feyertage, bey der Music sich fleissig gebrauchen. Auch wie es in der Statt Prespurg gebräuchlich, früe mittags vndt abendts von dem Thurm ablesen, auch auser diesen da etwa sein Dienst begehrt wurde, sich willig vndt nachgebüß einstellen. Vmb diese seine Dienste vndt bemüchung hatt er wochentlich auf sich vndt 2 Thurner Gesellen 3 f. vngr. welche ihme alle 14 Tage sollen geliffert werden

A fenti szerződés nem említi a toronyzenészek toronyőri kötelezettségét. Az 1660-as években a számadáskönyv bejegyzései szerint két toronyőr működött a toronymester mellett. Georg Krumbholtz toronymester (1666–1675) beadványából azonban kitűnik, hogy mellékes jövedelmük gyarapítása végett a városi tanács engedélyével a toronyzenészek is vállalhattak bizonyos részt az őrködésben. Soraiban joggal fájlalja anyagi veszteségét: „... kezdetben [5 éve] rám bízták a templom tornyában az őrködés háromnegyed részét, hogy szegény gyermekeim eltartásához így is segítséghez juthassak; mivel az őrködés negyedrészeről újabban le kellett mondanom s úgy látom, a jelenlegi heti 80 dénárból nem tudok megélni (mint ezt Uraságtok is beláthatják), tekintettel arra, hogy egyéb mellékes jövedelemem is gyenge – mint ismeretes – ... kérem, hogy tartsanak meg a régebbi szolgálatomban továbbra is.”<sup>7</sup>

Modor a 16. század közepén lett protestáns. A német (és velük a magyar) evangélikusok az alsó, a temetői templomban és iskolában, a szlovákok pedig a város közepén álló kis városteplomban (amelyet a várostorony építésekor 1634-ben – mint említettük – megnagyobbítottak) és a mellette levő iskolában működtek 1635-ig. Ekkor királyi rendeletre az alsó templomot és iskolát a katolikusok kapták meg véglegesen. Emiatt 1646-ban a német evangélikusok a szlovákok helyére, ők viszont a felső városkapu közelében a Zay bárótól adományozott házba költöztek át. 1674-től több mint egy évszázadon át a bencéseké volt a városteplom és iskola. Az evangélikusok 1674–1682. nem működhetek nyilvánosan. Az 1681-es soproni országgyűlés döntése szerint Modor artikuláris hely lett, így szabad vallásgyakorlatot nyertek újra, de miként Pozsonyban, itt is csak a városfalakon kívül, a mai két evangélikus templom helyén építhették fel a német és szlovák imaházat és iskolát. Thököly Imre 1683 júliusában visszavonta jogaikat, de még ez év októberében Caraffa tábornok érvénytelenítette e rendelkezést. Így az evangélikusok a városfalakon kívül folytatták működésüket.<sup>8</sup>

*(6. l. ábjegyzet folytatása)*

vndt aufs gantze Jahr acht emer Wein von den Cammerern; Item ein Muth Korn von dem Bau-meistern, sambt freyen Losament. 6 Klaffter brennholz vndt allen hochzeitlichen accidentibus vndt einkommen, vndt zwar solcher gestalt, daß die Breüttigame, oder die Jenige so versprechen vndt Hochzeiten anstellen wollen, sollen vndt werden schuldig sein, sich bey obbemelten Thurnermeister zuor beyzeiten anzumelden, zu empfangen vndt zugewarten. Ist auch beinebenst diß angehengt vndt beederseyts angenommen worden, daß wann obbenändteter Thurnermeister nicht länger willenß vndt gesonnen were alhier zubleiben, er solches allzeit ein viertl Jahr vor außgang seinner bestimbten Jahrszeit auf künden, wie auch gleich fals wier, wann vnß selbigen weiters zuhalten nicht gefallen wurde, solches zuthun freysethet. Hierauff obberührter Thurnermeister angelobt vndt versprochen seine treüe Dienste allerseits nach möglichkeit zu praestiren vndt leisten. Zu mehrer bekräftigung ist diese Convention mit vnseren vndt der Statt kleineren Secret gefertigt vndt angehändiget worden. Actum Modor den 1. Januar Anno 1649.”

<sup>7</sup> Uo. Instantiae K. 2690. sz. dátum nélkül: „... mir auch anfangs drey viertl der Wacht auff dem Stadt Kirchthurm übergeben worden, damit ich meine Nahrungs Mittel nebenst meine armen vnerzogenen Kindern mit fueg haben könne, dieweilen ich aber das eine viertel Wacht vor kurtzer Zeit caediren müße, vndt nuhmero befindte das ich mit dem iezigen lohn per 80 d. wochentlich (wie E H E E vndt Herrligkeit leicht selbst erachten können) nicht bestehen kan, absonderlich weilien die andern Accidentia wie wohl kündig auch ziemblisch schlecht sein... wollen mir diese gnadt erweyssen vndt mich bey den vorigen gehabtten Dienst erhalten... Georg Krumbholtz Stadt Thurner in Modor.”

<sup>8</sup> Lásd részl. Johann Georg Schreiber, *Descriptio liberæ ac Regiæ Civitatis Hungariæ Interioris*

A német evangélikusok iskolájának fennmaradt 1594-es tanrendjében a tantárgyak között csak röviden zeneórát (*exercitium musicum*) említenek (szombat kivételével naponta 12–1.).<sup>9</sup>

A városi jegyzőkönyvben 1610-ben közlik a négy osztályos iskola tanrendjét (részletesen csak két osztályt). A zeneórák tartalmáról, az elméleti oktatásról és a többszólamú kórus munkájáról, amelyben a rektor, a kántor és a succentor is részt vesz, bővebben szólnak. Az eddig ismeretlen tanrend zenével foglalkozó részeit idézzük, amely teljesen megfelel a 16–17. századi evangélikus iskolák zeneoktatási gyakorlatának:

„Első osztály. Hétfőn és kedden délután az első órán a zeneelmélet szabályait tanítsák meg és véssék emlékezetükbe mindazoknak, akikben reményt látnak a tiszta hangra, sőt más osztálybélieknek is, s a zenészekről hagyományozott példákön szolmizálva gyakorolják. Csütörtökön és pénteken délután az első órán csak azoknak tartsanak zeneórát, akik a legközelebbi vasárnapon esedékes motetta éneklésében részt vehetnek. Második osztály. Hétfőn és kedden délután az első óra. Mindenki, ahogy fentebb is mondtuk, tanulja meg a poetika szabályait. Ha ugyanis kora gyermekkortól fogva hajlandóságot mutatunk a versmértékre, akkor a muzsika iránt, amely nem más, mint énekelt vers, miért nem? Sőt, ha a muzsika képes a bölcsőben síró csecsemőt is lecsendesíteni, akkor elképzelhetjük, hogy milyen nagy szerepe lehet a már beszélni tudó ifjak helyes nevelésében. Csütörtökön és pénteken délután az első óra. Mivel a motetták éneklésében az elsős és másodikos tanulók általában nem vesznek részt, amíg a rektor, a kántor, a succentor és a többiek többszólamú próbát tartanak, olvasást és írást gyakorolva figyelmesen hallgassanak.”<sup>10</sup>

A városi számadáskönyvben 1612-től folyamatosan megtaláljuk a német és szlovák evangélikus rektorok, tanítók, orgonisták és kántorok nevét és fizetését, a katolikusokét viszont nem. 1659-ben panaszkodik is Mattheus Ignatius Delandt katolikus

#### *(8. lábjegyzet folytatása)*

Modor adumbrata et cinnata per... Zittaviae 1719; Samuel Wölfel, Kurze Nachricht über das Entstehen und Schicksale der ev. Kirchengemeinde A.C. in den königlichen Freistadt Modern. Pressburg 1814; uő., Beyträge zur Geschichte des evang. Gymnasiums in königl. Freystadt Modern. Pressburg 1826; Hadrian Radványi, Benediktini v. Modre. Kézirat Archiv Modra; Szelényi Ödön, Adalékok a volt modori ev. gymnasium történetéhez. Theologiai szaklap 1918.

<sup>9</sup> Frankl V., A hazai és külföldi iskolázás a XVI. században. Budapest 1873., 336–339; Mészáros István, XVI. századi városi iskoláink és a „Studia Humanitatis”. Budapest 1981., 194–197.

<sup>10</sup> Archiv Modra. Városi jegyzőkönyv 1610. márc. 17., 98–103: „Prima Classis. A Meridie die Lunae et Martis Hora Prima. Musicae praecipua cum omnibus iis, qui spem faciunt vocis purioris etiam ex aliis classibus diligenter tractentur et inculcentur et per Exempla a Musicis tradita exercentur in solmisatione. Die Jovis et Veneris a meridie. Hora prima in Musica Exerceantur illi pueri solum, qui usui esse possunt ad proximam diem Solis in decantanda aliqua moteta pro tempore. Secunda Classis. Die Lunae et Martis a meridie. Hora prima. Omnes ut supra dictum est poesis praecipua asuefaciant. Si enim ab ineunte aetate ad numeros inclinati sumus, cur non ad Musicam quae vocalis numerus est. Adhaec si Musica in cunis placantur vagientes, quid ad rectam Institutionem facere putabimus Musicam jam sermocinantium. Die Jovis et Veneris a meridie Hora Prima. Quia ad canendas Motetas ex primanis et secundanis non adhibentur: interim dum cantantur integra Sua Harmonia a Domino Rectore Cantore Succentore et aliis, Elementa literarum, syllabarumque collectionem discentes audiant sedulo.”



plébános, hogy az evangélikus városi tanács velük kapcsolatban nem tesz eleget patrónusi köteleességének.<sup>11</sup>

A fennmaradt kérvényekből és egyéb iratokból egyelőre csak a német evangélikusok ének- és zenekarának rendszeres működését tudjuk igazolni. 1622-ből Eleazar Scheibel zenekari tag kérvényét ismerjük. Ugyanezen évben az iskola rektora zeneszeivel együtt (Rector Scholae cum suis Musicis) a szokásos borjárandóság ügyében fordul a városi tanácshoz.<sup>12</sup>

Johann Reichard kántor 1633-ban írt soraiban kifogásolja, hogy a jelenlegi rektor (Georg Gaman) nem hajlandó részt venni a kórus munkájában, jóllehet az iskola törvényei ezt előírják. (Az 1610-es, fent idézett tanrendben olvashattuk is!): „Ha igeza lenne rektorunk érvelésének, midőn azt mondja, nem az éneklés a feladata, akkor azt a véleményünket is el kellene fogadni: elnézést kell kérnem, engem sem azért alkalmaztak, hogy naponta négy vagy öt órát tartsak az iskolában!” Levele azért is fontos, mert országos jellegű evangélikus hagyományra, azaz az ünnepélyes temetéseken a kórus többszólamú éneklésére utal: „... ha a hívek igénylik és ő [ti. a rektor] felszólít engem, hogy az ünnepélyes temetésen többszólamú művet adjunk elő, akkor ő mégis az érte járó összeg nagyobb részét kapja meg, én pedig csak a negyedrészt, holott a kórusmű előadásával járó fáradság engem terhel.”<sup>13</sup>

1639-ben Burghard Baumgartner rektor és Jakob Huber lelkész közös folyamodványban kér a tanácstól támogatást az iskola részére, „különösen ami a diákokat és a diszkantistákat illeti, minthogy nehéz hozzájuk jutni és nélkülük nem lehet olyan zenét biztosítanunk, amilyent mindig szeretnénk. Ha megfelelő eltartásban nem részesülnek, semmiképpen sem tudjuk megtartani őket.”<sup>14</sup>

A templomi kórus munkájában a diákok és felnőtt fizetett zenészek, valamint az 1640-es évektől — mint szóltunk róla — a városi toronyzenészek vettek részt. Az ellenreformáció miatt idemenekült ún. exulans diákok — mint az országban másutt, itt is — ugyancsak tagjai voltak a kórusnak ezekben az években. 1639-ben Venceslaus A. Leo-

<sup>11</sup>Uo. Instantiae D. 2684. sz. 1659. szept. 7.

<sup>12</sup>Uo. Instantiae S. 2697. sz.

<sup>13</sup>Uo. Instantiae R. 2696. sz. 1633. jan. 22: „... daher dann wenn vnsers Rectoris seine ratio güldig, das er sagt, er sey zum Singen nicht bestellt, würde ja diese meine proposition auch nicht für vngüldig können censiret oder geschetzet werden, wenn ich mich entschuldigte, das ich auch nicht darzu bestellt worden, alle Tage in der Schulen 4 oder 5 Stunden mit der Jugendt zu arbeiten ... wenn es von Leutten begeret wirdt, vndt er mirs andeutet, bey den Funeribus generalibus musicam figuralem anstellen; damit er nur einen gutten partem solcher leich accidentien einnehmen thätte, vndt ich darvon nur 4. theil bekomme vnangesehen ich die meisten laboras mitt Singen haben muss.” Ugyanitt 1633. júl. 1-i dátummal található újabb kérvénye a városi tanácshoz, amelyben tanúsványt kér eddigi, hét éven át végzett munkájáról, mivel Pozsony-szentgyörgyre hívták meg kántornak. A számadáskönyv szerint azonban 1634-ben még Modoron működött.

<sup>14</sup>Uo. Acta varia 1639. 1580. sz. 1639. ápr. 6: „... besonders weil anlagt die Studenten und Discantisten, als die sehr schwerlich zubekommen vnd ohne Sie kheine Music, wie guet die immer sein möchte, etwas gelten thuet, die auch, wo sie nicht gebührlich vnterhalten werden, kheines wegs verbleiblich sindt.”

ne prágai menekült, 1642-ben Thomas Graeculi és 1643-ban Nicolai Casparides diszkantisták kérnek ruhasegélyt a tanácstól.<sup>15</sup> Paulus Davidis idősebb exulans diák, a kórus és az alumneum tagja is anyagi segítségért fordult a városi tanácshoz az 1640-es években. Írása mégis figyelemre méltó, mert díszes, diploma formájú kérvényében az iskolát és a kórust dicséri. A muzsika értékeit is kiemelő, ékes latinsággal megírt, bő irodalmi utalásokkal gazdagított szövegének legjellemzőbb részét idézzük fordításban: „... Homeros szavait átvéve Plutarchos is hangsúlyozza: A régiek a muzsika igen gyönyörű összhangjával mintegy gyógyszerrel éltek. Oly nagy ereje van, hogy képes az embert szinte magánkívüli állapotba ragadni, majd pedig a korábbi lelkiállapotba visszajuttatni. Ó, mily értékes felhasználása ez a zenének! Mi vidámítja az emberi szívet? A muzsika! Ez tetszik Istennek is, hiszen abból a célból részesítette benne az embereket, hogy ne csupán odaadó szívvel és ékes szóval, de hegedűkkel és egyéb hangszerekkel is dicsérik és ünneplik őt. Mivel ilyen ajándékkal és tudással a minden jószág Forrása engem is megajándékozott és felékesített, dicséret illeti őt. Valóban mégis nagyon örülök, hogy nem homályos szegletekben, hanem templomunk hivatalos kórusában már több mint egy éve itt, Nemes Uraságotoknál e zenei tudásommal ékeskedhetem. Mindez azonban méltó a jutalmára. Méltó ugyanis a munkás a bérére ... Ha kéréssem teljesül, minden követ megmozgatok, hogy szolgálatommal a jövőben templomunk kórusának díszére váljak ... Nemes Uraságtok legkészségesebb szolgálója és az iskola alumneumának tagja Paulus Davidis.”<sup>16</sup>

A számadáskönyvek alapján nem tudjuk igazolni, vajon elnyerte-e a templomi zenekarban a kért állást 1647-ben Laurentius Rosizkha hangszeres zenész, aki kérvénye szerint már kiségtő volt a zenekarban és jó muzsikusként is vallja magát: „... jól ismert Uraságtok előtt, hogy itt a keresztyén gyülekezetben és a templom kórusán lehetőségem szerint tanult művészetemmel és toronyzenével már közreműködhettem és szerepelhettem. Most az az alázatos kéréssem Uraságtokhoz, teljesítsék kérésemet, mert már igen sokat költöttem magamra saját pénzből. Fogadjanak fel teljesen szolgálatakba, helyezzenek Uraságtok védőszárnyai alá és oltalmába ... várom kegyes döntésüket Laurentius Rosizkha hangszeres zenész.”<sup>17</sup>

<sup>15</sup>Uo. Acta varia 1639. 1580. sz. dátum nélkül; uo. 1642. 1583. sz. 1642. febr. (nap hiányzik); uo. 1643. 1584. sz. 1643. márc. 17.

<sup>16</sup>Uo. Instantiae N. 2693. sz. Dátum nélkül: „...Plutarchus, Homeri verba transferens affirmat dicens: priscos Musicae Harmonia jucundissima tanquam remedio quodam usos fuisse: tantamque vim ei inesse, ut hominem quasi extra se rapiat et pristino vicissim reddat statui. O insignem Musicae usum! Quid cor hominis laetificat? Musica. Hac delectatur Deus, quum eam eum ob finem communicaverit hominibus, ut ipsum non tantum corde devoto et ore pleno, sed et fidi-bus alisque instrumentis laudent et celebrent. Tali dono et scientia, cum me fons omnis boni donaverit et ornaverit: Ipsi Laus! Vere tamen mihi gaudeo, quod non in angulis obscuris, verum publico Ecclesiae Musicali Choro amplius annum jam apud Generosos Nobilissimos atque Dominationes hac mea cum scientia Musica luceam. Quae utique etiam digna sua requirit praemia. Dignus enim est operarius mercede sua ... Quod dum fiet, omnem moturus sum lapidem, ut meis cum servitiis et impostum Chorom Ecclesiae Musicum ornare possim ... Amplissimis Dominationibus servus devinctissimus et scholae Alumnus Paulus Davidis.”

<sup>17</sup>Uo. Instantiae R. 2696. sz. 1647. év: „...Es wirt Ihrer Vest vndt Herrligkeit wolbewust, wie daß ich mich schon alhie bey dieser Christlichen Gemein vndt Kirchen Chor mit meiner doch

Ismerjük viszont 1650-ből Christoph Ehrenberger zenekari tag konvencióját, azaz évi fizetési szerződését: heti egy forint (vagyis évi 52 ft) készpénz, két akó bor, öt öl tűzifa és szabad lakás a járandósága. Ha ezt összehasonlítjuk az orgonisták és kántorok évi fizetésével, amely 60 ft, a terményjáradékok s szabad lakás, akkor a státusban szolgáló zenekari tagoknak a fizetését megfelelőnek tarthatjuk. Persze az orgonistáknak, kántoroknak, rektoroknak (szlovákoknak is) az évente többször esedékes kántálásból is megfelelő a részesedésük. Ez utóbbiról a zenekari tag szerződésében nincs szó!<sup>18</sup>

Ugyanezen években az evangélikusok számadáskönyvében folyamatos bejegyzések szólnak hangszerek javításáról, újak beszerzéséről, kották vásárlásáról és bekötéséről. Mindez szintén a kórus és a zenekar rendszeres munkájára utal. 1654-ben Georg Schäffer pozsonyi mester 300 forintért új orgonát épít a német evangélikusok részére, a régit megjavítja, s ezt a szlovák evangélikusok kapják meg.<sup>19</sup>

Az 1682 után újra működő evangélikus egyházat az iskolát már nem támogatja a városi tanács. Az evangélikusok számadáskönyvének részletes adatai viszont azt jelzik, hogy mostohább körülmények között a zeneélet mégis újjáéledt. A német és szlovák orgonisták, kántorok és tanárok fizetését a maguk erejéből fedezik. A németek zenekara tagjainak – úgy tűnik – rendszeres fizetést nem tudnak adni, csupán a nagyobb ünnepek előtti próbák címén juttatnak számukra kisebb összeget és vendégelik meg őket, valamint az együttes kottáiról is gondoskodnak. 1683-ban Johann Christian Stephani nagyszombati mester 100 forintért orgonát szállít a németeknek s megjavítja a szlovákok hangszerét is.<sup>20</sup>

1674-ben királyi rendelet értelmében a szlovákok kápolnájának működését megszüntetik, az épületet a városi tanács kapja meg, a kápolnai felszerelést – köztük a pozitív orgonát és hangszereket – a bizottság foglalja le. Az utóbbi 20 évben a német evangélikusok birtokában levő városteplomot, iskolát és a parókia épületét, amelyben a zenészek lakása is volt, a pannonhalmi bencések kapták meg. Vállalták a lelkipásztori munkát, az alsófokú gimnázium vezetését és a zenészek tartását. Ezért a várostól évi 100 ft készpénzt, meghatározott terményjáradékot és a szőlő jövedelmét kapták, a templom orgonistája, Johann Matteides a terményjáradék mellett évi 36 ft készpénzt kapott.<sup>21</sup>

*(17. lábjegyzet folytatása)*

nach müglichkeiten außgelehrtet Khunst vnndt Thurnerischen Musica beygewohnet vnndt gebrauchen lassen, ist ietzt an Ihr Vest vnndt Herrligkeit mein ganzes demütiges ersuchen vnndt bitten, Ihr Vest vnndt Herrligkeit wollen mier auch solcher meiner Suplication geraum geben, denn ich auch von den meinigen schon viel verzehret, entweder mich ganz fehlig in Dienst einzulassen vnnd mich vnter Ihr Vest vnndt Herrligkeit Flügel vnndt Schuz nehmen... gewarte hiemit einer Gnädigen Resolution... Laurentius Rosizkha Musicus Instrumentalis."

<sup>18</sup>Uo. Acta varia 1650., 2087. sz. 1650. ápr. 28. Christoph Ehrenberger zenekari tag, 1644. jan. 1. Elias Danielis német kántor, 1646. jan. 1. Burghard Baumgartner rektor, 1649. jan. 1. Andreas Gschiedel orgonista konvenciója.

<sup>19</sup>Uo. Fond archiv evanj. fary v Modre. Számadáskönyv 1648-tól, passim.

<sup>20</sup>Uo. passim.

<sup>21</sup>Uo. Evangélikus iratok 1674. jún. 25. A város és a komisszárius megállapodása a templomok átvételéről; 1674. jún. 26. Pongrácz György esztergomi nagyprépost és Gubassóczy János érseki

A számadáskönyv szerint a városi tanács most már rendszeresen fizeti az alsó (temetői) templom szlovák nyelvű plébánosát (150 ft) és Franz Lucsay nevű orgonistáját (20 ft). A plébánia zenéjéről eddig két dokumentumot találtunk: 1677-ben a plébános beadványában hivatkozik arra, hogy a város 1635-ben a templom átvételekor nem jelölt ki lakást „az iskola rektora és a zenészek részére.” Ezért a plébánia a saját költségén a Zihart-féle házat vásárolta meg e célra. Ennek adómentességét, javítását, esetleg jobb épület átengedését most már joggal várják el a városi tanácstól. Stomffay Pál pedig az 1680-as években „a modori szlovák plébánia ifjú zenészeivel” a saját házában Thököly-ellenes dalt énekelt. Ezért az egyik vendége feljelentette a városi kapitánynál, és csak a bencéseknek köszönhette, hogy nem börtönözték be.<sup>22</sup>

*(21. lábjegyzet folytatása)*

helynök leirata a pozsonyi királyi döntésről; Uo. Bencés iratok Inv. č. 2039. Sg. I. 13, 228: 1711. okt. 13. Idézik a bencések és a modori tanács között 1674. jún. 26-án kötött szerződés szövegét; Németh Ambrus, Adatok a bencések modori gymnasiumának történetéhez. Századok 1900. 239–242; Fináczy Ernő, Még egyszer a bencések modori gymnasiumáról. Uo. 361–363.

<sup>22</sup> Archiv Modra. Instantiae K. 2690. sz. 1677. nov. 19. A katolikus plébános kérvénye a városi tanácshoz: „... ex proventu Ecclesiae pro Scholae Rectore et Musicis Domum Zihartianam emere ... coacti fuere.” A latinosan írt német családi név mai ortográfiával Ziehart-nak lenne írandó; Uo. Instantiae S. 2697. sz. dátum nélkül. Paulus Stomffay panasza a kamarához: „... cum certis honestae conditionibus Juvenibus Musicis videlicet Ecclesiae Modrensis, nationis Slavonicae... ad hospitium meum eosdem Musicos deducens, certam cantilenam contra Tökölyum per modo praefatos Musicos mihi decantari curavi...”

*Kornél Bárdos:*

## **MUSIKALISCHE STRUKTUR DER KÖNIGLICHEN FREISTÄDTE IN KLEINEN STÄDTEN (I) MODERN IM 17. JAHRHUNDERT**

In den königlichen Freistädten des zeitgenössischen Ungarns haben die Turner als städtische Musikanten eine dreifache Funktion versehen: sie haben an den Festlichkeiten der Stadt und täglich als Turner im Stadtturm, Musik gespielt. Sie haben in den Orchestern der evangelischen und katholischen Kirchen und Schulen mitgewirkt. Auch die Unterhaltungsmusik haben sie beherrscht. Die Stadt als Patron der Schulen und Kirchen hat für ihre Unterhaltung gesorgt. Diese musikalische Struktur war auch in den Kleinstädten gültig. Modern (Modor, Modra) erhielt 1607 das Vorrecht einer königlichen Freistadt. Die Institution der Turner wurde Mitte des 17. Jahrhunderts organisiert und die dreifache Funktion wurde auch hier – nach dem Beispiel von Pozsony – ausgeübt, wie das auch in dem veröffentlichten Vertrag der Turner bewiesen wird.

Dieses Jahrhundert wird auch in dieser Stadt von den Kämpfen der Reformation und Gegenreformation geprägt. Bei den deutschen und slowakischen Evangelischen ist auch ein Orchester tätig, wir kennen aber vorläufig nur das musikalische Leben der Deutschen. Die Katholiken gelangten 1635 zur Pfarre und Schule, im Jahre 1674 bekommen die Benediktiner Kirche und Schule der deutschen evangelischen Gläubigen. Die evangelische Gemeinde durfte ihre Kirche und Schule ab 1682 ausserhalb der Mauern aufbauen. Von dieser Zeit an haben sie ihr Orchester aus eigenen Kräften selbst erhalten.



Durch Zusammenkunft. So sind die Artikel die angeführt  
 sind einigermassen angenommen worden, Daß es wenn  
 obenstehender Artikel nicht länger willens  
 durch gesamen Herrn Hofrat zu bleiben, zu solchem alle  
 sind einig. Es ist nur einigemal, immer bei demselben  
 sind einig. Wie auch gleichwohl nicht, wenn die  
 Augen weichen, so ist nicht geschehen, so ist es zu  
 sein kann. Jedoch obenstehender Artikel ist ein  
 gelöst durch den Hofrat, zum Ende alle Artikel  
 nicht möglichkeit zu präzisieren durch die  
 Artikel ist die Convention mit dem Herrn  
 der Stadt. Einigen Secret gehalten durch den Hofrat,  
 die Artikel. Datum Hofrat den 1. Januar 1649.







Rennerné Várhidi Klára:

## A SÁROSPATAKI JEZSUITA KOLLÉGIUM NAPLÓJÁNAK ZENEI ADATAI

Sárospatak városa főként református kollégiumáról híres, de a 17–18. században – mint ismeretes – jezsuita gimnáziumnak is otthont adott. E katolikus iskoláról, annak tanulmányi életéről, főképpen pedig gyakori színi előadásairól Kilián István 1973-ban megjelent részletes tanulmányában olvashatunk.<sup>1</sup> A sárospataki jezsuiták Historia Domusát, mint forrást – Visegrádi János<sup>2</sup> és Harsányi István<sup>3</sup> mellett – ő is feldolgozza. Munkájának számtalan érdekes drámatörténeti adata arra figyelmeztetett, hogy e négykötetes latin nyelvű kéziratot és a hozzá kapcsolódó egykötetes Diáriumot<sup>4</sup> zenetörténeti szempontból is érdemes megvizsgálnunk. Mielőtt a kollégium zenei életére rátérnénk, szükséges röviden az alapítás történelmi körülményeivel is foglalkoznunk.

II. Rákóczi György 1660-ban meghal, és özvegye, Báthory Zsófia a Rákócziak ősi birtokán, Sárospatakon temetteti el. Az özvegy fejedelemné, gyermekével – az apja halálakor 15 éves I. Rákóczi Ferencsel – hazajön Erdélyből felső-magyarországi birtokaira, és 1661. augusztus 15-én fiával együtt visszatér eredeti katolikus hitére. Ezután környezetét – a száz év óta katolikus papot nem látott Tiszahátot és Hegyalját – szintén elkezdí téríteni.<sup>5</sup> A vidék „rekatolizálását” először a sátoraljaújhelyi pálosokra, majd az 1663-ban Sárospatakra behívott jezsuitákra bízta. A rend itteni működését 1666-ban királyi rendelettel is megerősítik, s ez megkönnyíti, hogy a jezsuiták a város társadalmi életébe is bekapcsolódjanak. Báthory Zsófia és I. Rákóczi Ferenc a jezsuitákat a külső várban telepítik le, és kápolnát rendeztetnek be számukra, amelyet az idők folya-

<sup>1</sup> Kilián István, 'A XVII–XVIII. századi iskolai színjátszás Sárospatakon' *Herman Ottó Múzeum Évkönyve* (1973), 129–186.

<sup>2</sup> Visegrádi János, *A kegyesrendiek sátoraljaújhelyi házi könyvtárának ismertetése* (Sátoraljaújhely 1910), 1–12.

<sup>3</sup> Harsányi István, *Adalékok Sárospatak múltjához* (Sárospatak 1921).

<sup>4</sup> *Historia Domestica Residentiae S. N. Patakiensis* [S. J.] Tom. I.: 1663–1753. Tom. II.: 1711–1732. Tom. III.: 1733–1757. Tom. IV.: 1753–1772. BEK Kézirattár: Ab 95/I–IV. és Ab 96: 1694–1707. Az I. és a IV. kötet időrendben egymásnak folytatásai, mindkettő Annales. A II. és III. kötet időrendben egymásnak szintén folytatásai, mindkettő Diárium. A különálló Ab 96 jelzetű kötet időtartama pedig feltűnően egybeesik II. Rákóczi Ferenc sárospataki tartózkodásával; éppen a jezsuiták 1707-es Patakról való távozásával ér véget.

<sup>5</sup> Nagy László, *Kard és szerelem* (Budapest 1985), 343–344. Báthory Zsófia hittérítő tevékenységének józan megítélése nála így hangzik: „E korszak földesurai, hacsak az államhatalom hatékonyan nem tudta megakadályozni őket, erőszakosan térítették a jobbágyaikat mind a katolikus, mind a protestáns vallásra. ... Elmondható tehát, hogy azok a méltán elítélhető kilengések, amelyeket Báthory Zsófia, illetve tisztviselői elkövettek a protestáns papok és nemesek ellen, hasonló cselekmények retorziói voltak.”

Zenatudományi dolgozatok 1987 Budapest

mán egyre inkább kibővítenek. Gondoskodnak iskolaépületről is; a szegény diákok részére pedig huszonhat személyes szemináriumot létesítenek. Már 1664-ben 275 Ft-ot érő *organát* vásároltatnak a jezsuita kápolna számára, 1666-ban pedig 700 forintos alapítványt tesznek a jezsuita *iskola és kórus* fenntartására.<sup>6</sup> Hogy mennyire szívén viseli Báthory Zsófia a sárospataki jezsuiták sorsát, azt végrendeletének soraiból tudjuk meg, melyekkel unokájának, II. Rákóczi Ferencnek figyelmébe ajánlja az általa alapított intézményt.<sup>7</sup> „A menyi pénzem vagyon vagy Bármi, annyiban hagyom a *Pataki Pater Jesuiták Residentiájának*, ugy hogy mégh az én Apáczá Nénémnek minden esztendőben hat hordo jó alföldi bort adgyonak számára a Páterek, mind magok s mind a seminárium jövedelmébül. Melly Residentiát, mivel-hogy én fundáltam, és a te Apád-is — [ti. I. Rákóczi Ferenc] részes abban édes Ferkóm, igen nagy szemed légyen arra; Megh ne hadgyad semmiben fogyatkoztatni. Te is édes Juliánkám. Azt sem akarom semmiképpen, hogy vagy Cassai Collegiumhoz, avagy mashova applicállyák azt a Residentiát. Hanem a fundatio levele szerént maradgyon. Sőt, ha a boldogabb üdü úgy engedné, Collegium formára kellenék rendelni. Elég nagy Megyéje vagyon annak a Residentiának. Aminémü szöllőket en szerzettem és birtam sok esztendők alatt Tarczali, Tolcsvai, Bényei, Pataki és Ujheli hegyeken, *mind azokat hagyom a Pataki Szeminariumra*, hogy szegény Anyám lelkéjért mindenkor imadkozzonak. Pater Superior Ur jól viseltetvén gondot, annyi sok jó szollobkbul szép jövedelem lehet; sok Alumnusokat tartatni.”

Bár Sárospatakon a katolikus iskolázásnak is nagy hagyománya van — mint az többek közt Mészáros István tanulmánykötetéből is kiderül („A Szalkai-kódex és a XV. század végi sárospataki iskola”) — a 17. század második felében ideérkező jezsuitáknak mégis könnyű dolguk. 1550 óta a város szellemi arculatát ugyanis a nagy hatású református főiskola szabja meg. Hogy ideérkezésük után a jezsuiták nyomban felismerik a helyzetet, azt a naplójuk elején olvasható elfogulatlan jellemzésből tudjuk, melyet a református főiskoláról nyújtanak. „Tudnivaló, hogy Patakon van az a nagy múltra visszatekintő kálvinista akadémia, amely a legnagyobb Magyarország összes ilyen akadémiai között. Itt kap ellátást és tanítást mind a nemesi rend, mind az alacsonyabb származású rend legderekabb és legnépesebb ifjúsága. A tanítási anyag osztályokra van felosztva majdnem úgy, mint nálunk, a jezsuitáknál; a latin nyelvet pedig sehol sem beszélik a protestáns diákok olyan helyesen, mint ebben az iskolában.”<sup>8</sup> Mi-

<sup>6</sup> „Emerunt etiam *Organum* florenis 275.” Ab 95/l. 8. o. 1664. „Porro pro studiorum incremento, et *Chori Nostri adjumento*, comparavit aéro proprio Celsissima Fundatrix Nostra Sophia Bathori, muratam Domum pro Seminario; datis etiam Ducatis aureis septingentis, atque iam in censum elocatis, pro *Juvenibus* aliquot sustentandis, praesertim in subsidium Templi nostri spirituale.” Ab 95/l. 36. o. 1666.

<sup>7</sup> Extractum ex testamento Sophiæ Bathori de Fundatione Seminarii Patakinensis. Testamentum conditum est Anno 1679. die 15 decembris. OL Acta Jesuitica E 152/54. csomó, 2. fasciculus. 162. o.

<sup>8</sup> „Sciendum porro esse Patakinî a multo tempore, maximam omnium totius Hungariae, Calvinisticam Academiam, in eaque ali et doceri juventutem, tam Nobilium quam humiliorum florentissimam, et valde copiosam. Distributa studia per Classes, fere ad morem Societatis; nec ullibi tam terse loqui Latine Haereticos Scholares atque hic.” Ab 95/l. 1. o. 1663.

vel e kálvinista főiskola oktatási színvonala igen magas szintű – a neves professzor, Comenius is négy évig tanít főiskolájukon (1650–1654) – a reformációnak e nagy hagyományra visszatekintő központjába a katolikusoknak szükségképpen a legműveltebb, teológiaiilag legképzettebb tanárokat célszerű küldeniük. Alighogy a jezsuiták megjelennek a város közéletében, heves hitviták kezdődnek a széles nyilvánosság előtt, melyeknek két legjelentősebb szereplője a református Pósházi János professzor, és a nagy tudású Sámbar Mátyás jezsuita. A református és a katolikus iskola közötti elkerülhetetlen szellemi verseny szükségképpen hozzájárult a város kulturális életének felforrósulásához.

Mivel a jezsuita gimnázium éppen a református vártemplommal szemben kezd meg működését, elkerülhetetlen, hogy a város református népe betekintést kapjon a jezsuiták életébe. Tiszteletre méltó az az érdeklődés, mellyel a református diákok részt vesznek a katolikus körmenetek alkalmával tartott beszédeken, és a nagy dramaturgiai hozzáértéssel megrendezett jezsuita iskoladrámák előadásain.<sup>9</sup> A református főiskola diákjai már 1663-ban vágyakozva szemlélik a jezsuiták Patakon először színre vitt úrnapi misztériumjátékát, melyben Habakuk próféta mellett különféle emelőszerkezetekkel röptett angyalok is szerepelnek. Az iskoladráma technikai kivitele mind a várost, mind a fejedelmeket elkápráztatja.<sup>10</sup>

A mindennapi életben is jellemző a jezsuita szerzetesekre a rendszeres munka és tanítás. Iskolájukat 1663-ban a „*Veni Sancte Spiritus*” éneklésével nyitják meg, s ettől fogva tanulóikkal együtt végzik a liturgiát is. A *zenének* nevelési módszerükben fontos szerepet tulajdonítanak; a rendszeres *éneklés* pedig liturgiájuk természetes velejárója. A hagyományos latin nyelvű éneklés mellett itt Sárospatakon azonban – a napló tanúsága szerint – mindjárt a kezdetektől jellemző a *magyar nyelvű éneklés* gyakorlata.

A krónikás följegyzése szerint, 1665-ben a jezsuita iskola diákjai magyar nyelven, anyanyelvükön éneklék az egyházi énekeket. („*Templum nostrum ingressus, et audiens scholasticorum nostrorum cantilenas vernaculas*”. Ab 95/l. 16. o.). A templomukat látogató nép sürgetésére 1668-tól bevezetik a minden nap *orgonával kísért magyar nyelvű litániát*, a tanulók miséjén pedig Úrfelmutatás után *egy magyar népéneket*.<sup>11</sup>

Jóllehet a jezsuiták figyelembe veszik, hogy a Felvidéken általános jelenség a három nemzet együttélése – és ezért beszédeiket is ennek megfelelően szlovákul, németül és magyarul mondják –, Sárospatakon azonban a magyar lakosság túlnyomó arányát felismerve, *liturgiájukban* engedményeket tesznek a magyar nyelv javára.

Ha végighaladunk az egyházi év fontosabb eseményein, nyomon követhetjük ezt a jelenséget ádventtől pünkösdig. Ezúttal csak a legjellegzetesebb adatokat ragadjuk ki.

<sup>9</sup> „Et a Comoedia nostra, licet ex Cathedra suos prohibuerint, tanta tamen Calviniarum copia adfuit, ut vix forum sufficeret sat ingens; rem nunquam hic visam cupidissime spectarunt, et laudarunt affatim ipsi haeretici.” Ab 95/l. 3. o. 1663.

<sup>10</sup> A napló legelején olvasható híradás az 1663-ban színre vitt úrnapi drámáról mind Kilián István (i. m.), mind Staud Géza figyelmét elkerülte. (A magyarországi jezsuita iskolai színjátékok forrásai II. 1561–1773. Bp. 1986.)

<sup>11</sup> „...reassumptae sunt duae hic urgente devotione populi et annuente R. P. Vice Provinciali primo *litaniae Ungaricae* quotidianae ... *cum cantu et sono organi*; secundo *cantus Ungaricus* in Sacro Studiosorum post elevationem sine organo.” Ab 95/l. 56. o. 1668.

Ádvent egész folyamán *magyar népénekek* hangzanak el a kóruson a tanuló ifjúság közreműködésével. („Sub Sacro in choro *cantavit* organista cum Juvenibus *ungarice*; qui ordo servatur per totum Adventum”). A vízkereszt misén is szerepelnek magyar népénekek. A nagyböjtkor szokásos *Miserere* alatt elhangzik egy „canticum ungarica de passione”, sőt gyakran az egész *Misererét* magyarul éneklik. („Decantatum Miserere lingua patria”). A jezsuiták templomában magyarul éneklik a virágvasárnapi *passiót* is. („Passio in choro Ungarice decantata”). A nagyheti lamentációk rezponzóriumait *magyar népénekekkel* helyettesítik. („Loco Responsoriorum canticum ungarica”). Húsvétkor az ősi „Kristus feltámadá”-t éneklik, melyet később felvált a „Fel tamadt Krisztus e napon”. („In sepulchro intonatur Ter Alleluia et Kristus feltámadá”; „Alleluja, deinde cantilena: Fel támotd Christus ez napon”).

Az éneklés nagy alkalmai a kezdettől fogva gondosan megszervezett *körmenetek*, melyeken ott haladnak a jezsuita rezidencia költségén felfogadott *muzsikusok* is, akik egyébként kötelesek a templom valamennyi szertartásán gondoskodni a szent zene méltó megszólaltatásáról.

Az *úrnapi körmenetekre* a szomszédos vidékekről (Tállya, Regéc, Bénye stb.) ezrével zarándokolnak el Sárospatakra. Miközben a vidékiek zászlóikat lengetve *énekszóval* gyülekeznek, megszólalnak a *tábori dobok* és az ünnepet jelző ágyúk.<sup>12</sup> Az úrnapi dicsőítő verseket a körmeneten – a jezsuita gyakorlatnak megfelelően – iskolás gyermekek recitálva adják elő a négy feldíszített stációs-oltárnál. A *nagypénteki flagelláns körmenetek* stációjánál is éppen így, magyar nyelven verselnek a jezsuita gimnazisták.<sup>13</sup>

A *vízkereszt* napján tartott körmenet, vagy *háromkirály-járás* minden évben zenei kísérettel történik. A pásztorok és a háromkirályok, akiket jelmezbe öltözött diákok alakítanak – *kórus és zenekar* kíséretével jutnak el a gyermek Jézus jászoláshoz, miközben egyikük a menet élén viszi a betlehemi csillagot. A magyar nyelven elbeszélte történet iskolás diákok előadásában itt sem maradhat el.<sup>14</sup>

A városban, mely több mint száz éve református szellemben élt és gondolkodott, a jezsuita szerzetesek – főként kezdetben – erősen rászorulnak a fejedelmi tekintély védelmére. A krónikás minden esetben feljegyzi, ha Báthory Zsófia és I. Rákóczi Ferenc, majd később Zrínyi Ilona is valamely szertartásukon részt vesz. Így emlékezik meg arról is, hogy a fejedelmek 1664-ben távolabbi birtokaikról jöttek Patakra a búzaszentelő körmenetre, a keresztjáró napok processziójára és a virágvasárnapi barkaszentelési körmenetre, ahol a nép között elvegyülve pálmaágakat vittek ők is a kezükben. (Ab 95/I. 10. o.)

Farsang végén – a hamvazó szerda előtti három napon – a jezsuiták specifikus

<sup>12</sup> „Festum Corporis Christi... advenientibus his pridie Festi longissimo ordine; vexillis et scloptariis distincto, *tympanisque campestribus cantui intersonantibus*.” Ab 95/I. 42. o. 1667.

<sup>13</sup> „Parascevalis processio... inter hos figurae, quae pro feretris factae erant, ... et elegantibus, piisque *lingua vernacula versibus recitatis*.” Ab 95/I. 48. o. 1668.

<sup>14</sup> „In processione trium Regum, Festo Epiphaniae; quae processio fit *cum Clero, choro, tubis, tympanis, Tribus Regibus, Angelis et Pastoribus*; omnibus subinde recitantibus *versus hungaricos*; ... plurimi scholastici Calvinistici, alique pueri eorum, secuti sunt *stellam* pulchro ordine simul cum nostris...” Ab 95/I. 39. o. 1667.

hagyománya, hogy negyven órás könyörgést, illetőleg Szentség-imádást tartanak. A sárospataki jezsuiták is követik e hagyományt, melynek értelmében a szlovák, német és magyar nyelvű beszédek után *zenekaros misével és körmenettel* fejezik be az engesztelő szertartást. Ezen a körmeneten a nagy hideg ellenére a fejedelmek is ott vannak (1668), ami némileg növeli a városban a katolikusok népszerűségét.<sup>15</sup>

Végül a körmenetek sorában talán a legnépszerűbből kell megemlékeznünk. A pataki jezsuiták minden évben Sárlos Boldogasszony napján (júl. 2.) zárandoklatot szerveznek az újhelyi pálos atyákhoz. Sátoraljaújhelyen ugyanis e napon tartják a „sarlós vására”-t. A Thököly-szabadságharc után azonban 1689-ben e körmenet időpontját átteszik Mária mennybevételének napjára. Ezen az ünnepen ezrével sereglenek a népek Liszkáról, Tokajból és Tolcsvából Sárospatakra, hogy másnap, augusztus 15-én együtt zárandokoljanak Sátoraljaújhelyre. Mikor visszaérkeznek Patakra, a *Salve Regina*t éneklik;<sup>16</sup> pár héttel később pedig, szeptember 8-án (Kisboldogasszony napján) újabb körmenetet rendeznek, ezúttal Tolcsvára.

Karácsony nagy ünnepére (1663) a jezsuiták betlehemet állítanak, melyet a reformátusok is örömmel keresnek fel, hiszen több mint száz éve nem láttak hasonlót Patakon. A jászolban fekvő Kisded ószövetségi előképűl a kosárban vízre helyezett Mózeszt mutatják be a népnek (1668); a karácsonyi matutinum (zsolozsma) után pedig felhangzik a *trombiták* ünnepi hangja, melyhez kint díszlövészek járulnak. Ezen az ünnepélyes éjféli misén a fejedelmek is megtisztelik jelenlétükkel a jezsuita templomot: Báthory Zsófia és I. Rákóczi Ferenc mellett Zrínyi Ilona is megjelenik.<sup>17</sup>

1666-ban tartja lakodalmát Zrínyi Ilona és I. Rákóczi Ferenc. A jezsuita diákok ekkor – mint ismeretes<sup>18</sup> – egy „Comoedia Epithalamicá”-t, esküvői színjátékot adnak elő, melyben a jegyeseket a bibliai Rachel és Jákob szimbolizálja, a menyasszony édesapját (Zrínyi Pétert) pedig – aki a Makovicán megtartott esküvőről feleségével együtt szintén Patakra jön – az ószövetségi Lábán jelképezi. A napló szövege arra utal, hogy a jezsuita diákok lendületes *tánc* közben a hős Zrínyi család tornyát formálják meg, melyre a Rákócziak sasmadara száll le. A Zrínyi- és a Rákóczi-ház szövetségét allegorikusan sejtető, balettjelenetekkel tarkított iskoladráma bizonyára nagy felkészülést igényelt a diákoktól. Az előadás színvonala valóban méltó lehetett a fejedelmekhez; a megjelent főúri méltóságok, köztük Zrínyi Péter horvát bán és felesége,

<sup>15</sup> „Huic pietati finis impositus *inter tubas et tympana*. Vesperi ultima bacchanaliorum, cum processione cum Venerabili per forum Praesidii, quam praefati Principes magna cum aedificatione Catholici, et admiratione populi haeretici, in frigore secuti.” Ab 95/I. 48. o. 1668.

Ez úton mondok köszönetet Párdányi Miklósnénak, aki az első kötet részletes feldolgozását elvégezte, és akinek adatait munkámban felhasználtam.

<sup>16</sup> „Vigilia Assumptionis... movit hinc processio Ujhelinum. ... post ingressum in Templum *Salve Regina* est decantatum...” Ab 95/II. 49. r. 1717. aug. 15.

<sup>17</sup> „Dies vero Natalitii cum sua solemnitate peracti: Matutino scilicet et Sacrificio Missae, inter festivos et frequentes tormentorum ejaculationes, *tubarumque clangores*, decantato. Celsissimis quoque Principibus pietatem populi adaugmentibus.” Ab 95/I. 47. o. 1668.

<sup>18</sup> Közölte Takács József: A jezsuita iskoladráma c. művében (Bp. 1937.); megemlíti a magyar irodalomtörténeti kézikönyv II. kötete is: 216. o. A dráma politikai hátteréről ld. Kilián István i.m. 134., 138., 140. o. és a 75. jegyzetet.

nagy tetszés-nyilvánítással kísérik az előadást, a szereplők teljesítményén pedig mindenki elámul.<sup>19</sup> A Zrínyi- és a Rákóczi-ház szövetségét szimbolizáló jelenet nagy örömmel hangolja az egész lakodalmi népet, hiszen az ekkor már tervezett főúri (Wesselényi–Nádasdy) összeesküvés, melynek egyik fő szervezője éppen Zrínyi Ilona apja – sokat vár a Rákóczi-birtokok anyagi erejétől. A lakodalom egyébként az ellenzéki politikusok nagy felső-magyarországi találkozójára is alkalmat ad.

1669 újév ünnepén I. Rákóczi Ferenc és Zrínyi Ilona többek között a jezsuitákat is megvendégelik. A feljegyzések szerint a vendégsereget *trombiták és dobok zengése* szórakoztatja az ebédnél.<sup>20</sup> Délután ezt az asztali zenét a jezsuita diákok üdítő színdarabban viszonyozzák, majd újévi jókívánságokkal búcsúznak el a fejedelmi párttól. Meghívást kapnak színi előadásra a belső vár palota-termébe farsangkor is, s ebből arra következtethetünk, hogy a jezsuita tanárok és diákok gyakran megfordulnak a fejedelmi udvarban, sőt maguk a fejedelmek is szívesen tartózkodnak az ő rezidenciájukon.

Miként a város egész kulturális életét, úgy a jezsuiták zenei életét is meghatározzák a történelmi események. A már 1664-től kibontakozó Wesselényi-féle összeesküvés Habsburg-ellenes felkelésben robban ki 1670 áprilisában. A felkelésben – amelyet már ez év júniusában levernek – I. Rákóczi Ferenc viszi a vezető szerepet. Távolléte kihat a jezsuita rezidencia életére is: megcsappan a körmeneteken és beszédeken részt vevők száma, kevesebb a zenélési alkalom. Ez az eseménytelenség tulajdonképpen egészen 1694-ig tart, amikor II. Rákóczi Ferenc tanulmányainak és utazásainak befejeztével végre átveszi birtokait, s így Sárospatak is újból igazi „gazdára” lel.

A felkelés leverése után Báthory Zsófia mindent megtesz fia megmentése érdekében. A politikai helyzetet felhasználva, és hogy az – erősen protestáns színezetű – összeesküvésbe keveredett fiának a császáriaknál minél több pártfogót szerezzen, 1671. október 20-án a református főiskola épületét és annak minden vagyonát a jezsuita rendnek adományozza; a református tanulókat és tanárokat ezzel a város elhagyására kényszeríti. Az eddig református használatban levő templomot 1672-ben, császári rendelkezésre a katolikusok kapják meg; a plébániát a jezsuiták vezetik.

A továbbiakban – főként a Thököly-felkelés idején – a jezsuiták sorsa meglehetősen hányatottan alakul, hiszen Szatmárra kell menekülniük. A reformátusok ekkor visszatérnek. Két-három éves periódus után azonban ismét távozni kényszerülnek, és a városba visszaérkeznek a jezsuiták. A Rákóczi-szabadságharc idején a reformátusok is visszajönnek Sárospatakra, s ekkor nyerik vissza kollégiumuk épületét.

A várbeli, *fejedelmi trombitások*ról 1694-ben kapunk híradást, amikor Xavéri Szent Ferenc ünnepén *kisegítik a jezsuiták zenészeit*. E trombitások már valószínűleg

<sup>19</sup> „...ita et *Comici nostri* turrim Zrinianorum Insignium construxerant *saltando* ...” „Quae omnia ... declararunt sibi placuisse, et Celsissimi Principes, et Excellentissimus Banus cum Banissa Illustrissima. Aliis vehementer admirantibus *summam puerorum dexteritatem, supra aliorum capita saltantium*, et Neo-sponsis applaudentium.” Ab 95/l. 29. o. 1666.

<sup>20</sup> „In novo anno Celsissimus Princeps una cum Celsissima fuere apud nos in templo devoti, nam communicarunt publice, in refectorio in Domino laeti, qui principali liberalitate et nos et omnes hospites principaliter tractauerunt *adhibita musica mensali, et tubarum ac tympanorum sonitu*,” Ab 95/l. 56. o. 1669. Bizonyára részt vettek ebben I. Rákóczi Ferenc udvartartásának zenészei is, akikről d’Isoz Kálmán tanulmányában olvashatunk. (Zenei Szemle, 1929)

az éppen Sárospatakra érkezett II. Rákóczi Ferenc zenészei, akik ezúttal nemcsak az énekes misén, hanem *a vesperáson is fújják hangszerüket.*<sup>21</sup>

1695-ben a Vízkereszt ünnepén szokásos házszentelést maga a rendfőnök végzi. Elsőnek a fejedelmek belső-várbeli palotáját áldja meg. A kíséretében levő jezsuita diákok latinul köszöntik Rákóczit és feleségét, valamint testvérét és annak férjét, majd magyar versekbe szedve beszélik el a pásztorok imádását. A menetben a betlehemi csillagot most is a három királyok előtt viszik; a házszentelés után pedig rövid kis drámát is rögtönöznek Rákóczi tiszteletére.

A jezsuiták pataki templomában Rákóczi Julianna, és magyar érzelmű férje, Ferdinand Gobert Aspremont generális minden nagybőjti vasárnapon jelen van (1695).

A virágvasárnap előtti szombaton a diákok kimennek a szabadba a másnapi szertartáshoz zöld ágakat, barkákat szedni. Visszaérkezésükkor – a körmenet egyik stációját alakítva éneklük el a „*Gloria, laus et honor*” kezdetű processziós himnuszt, miközben megszólalnak a templom harangjai, és társaik zászlóikat lengetve fogadják őket.<sup>22</sup>

A Szent Ignác-napi énekes misén és vesperáson (1695) *trombiták és dobok*, teljes hangzású zenekar emeli az ünnep fényét. A szertartásokon mindkét fejedelmi pár jelen van, majd részt vesz azon az iskolai színjátékon is, melyet a diákok a templomtérre adnak elő egyik tanáruk rendezésében, új jelenetekkel. (Ld. melléklet)

Az úrnapi körmenetekben természetesen a zenészek is ott haladnak, hiszen az utána következő ebéden két *trombitás* is jelen van (1696).

II. Rákóczi Ferenc feleségével együtt nagy áhítattal vesz részt a nagyhét szertartásain is. Nagypénteken a szent sírt (1697) a háttérből lobogó fények segítségével Mózes lángoló, de egészen el nem égő csipkebokorjának képében jelenítik meg. A fejedelem és felesége *szent zene hangzása mellett* töltik itt az estét hosszasan elmélkedve.<sup>23</sup>

1699-ben Sarlós Boldogasszony napját, 1700-ban pedig Xavéri Szent Ferenc napját tölti a fejedelem a pataki jezsuita templomban. 1701 újév ünnepén magával hozza udvari káplánját a jezsuiták templomába, és ott *trombiták és dobok* zengése mellett tartják meg az ünnepi misét.<sup>24</sup>

Mivel Rákóczi sárospataki tartózkodása idején gyakoribbak a hangszeres zenélésre vonatkozó adatok, feltételezhető, hogy a rezidencia muzikusait külön anyagi támogatásában is részesítette.

<sup>21</sup> „*Tubicines arcenses tam in Sacro, quam in vesperis inflarunt tubas.*” Ab 96/1. v. A feltevés azért is valószínű, mert II. Rákóczi Ferenc nővére, és annak férje már 1693-ban Sárospatakon tartózkodik. A Thököly szabadságharc után császári őrséggel ellátott Sárospatak várában 25 év szünet után ez az első komolyabb zenei esemény, melyről feljegyzés is maradt.

<sup>22</sup> „*Dies Sabb. ante Dom. Palm. ... Circa secundam pomeridianam redierunt studiosi cum palmis, et fecerunt stationem ex ipsa parte oppidi. Datum est signum campana majori in turri pro processione; exiverunt studiosi cum vexillo; ... In processione cantabatur Gloria, laus et honor.*” Ab 96/4.r. 1695. márc. 26.

<sup>23</sup> „...*Seputchrum Christi gloriosum, ad quam adorandum, circa crepusculum imprimis Celsissimus Princeps pedes cum suo Aulico Comitatu advenit, quem paulo post secuta Serenissima Consort cum suo Gynecaeo, pios inter concentus Devotionem suam ultra horam nonam vespertinam protraxerunt.*” Ab 95/l. 115. o. 1697.

<sup>24</sup> „*Festum Circumcisionis Domini... Hora undecima venit Celsissimus Princeps ad templum, cui cantavit Sacrum Capellanus Aulae cum tubis et timpanis.*” Ab 96/47. r. 1701.

1702-ben a Szent Ignác-napi vesperást *vonósok* közreműködésével tartják, a következő évi Szent Adalbert napján pedig a *hegedűsök mellett trombitások és dobosok is muzsikálnak* a délutáni vesperáson.<sup>25</sup>

Bár II. Rákóczi Ferenc szívesen tölti idejét a sárospataki jezsuitáknál, az 1705-ös szécsényi országgyűlés határozata szerint mégis kénytelen a rendet az országból kiutasítani. A pataki jezsuiták hiába hivatkoznak a fejedelem nagyanyjának királyi rendelettel megerősített alapító levelére, 1707 áprilisában távozniuk kell, és csak 1711-ben a Rákóczi szabadságharc után jöhetnek vissza. Ez időtől azonban egészen feloszlásukig (1773) zavartalanul élhetnek Sárospatakon.

A sárospataki jezsuiták 1707-ben történt távozása előtt – a fejedelem parancsára – templomukban leltárt vesznek fel. Ebben felsorolnak egy *orgonát* és egy *pozitívot* is. Az „orgona” szó mellé a leltárkészítő beírja, hogy azt 12 hordó borért vásárolták, a „pozitív” szó mellé pedig beilleszti az „elegáns” jelzőt, és megállapítja, hogy a hangszert bizonyos Újkéri atya hozta rendbe.<sup>26</sup> Ezek az adatok egybevágóan Zelei Pál, sátoraljaújhelyi plébános levelével (1706), melyben arról tesz tanúságot, hogy az újhelyi plébánia templom *orgonáját* ő zálogosította el a pataki jezsuitáknál 12 hordó borért, amely 330 forinttal egyenértékű. Elbeszélése szerint erre akkor került sor, amikor a protestáns hívek kihordták az újhelyi templomból az oltárokat és szentképeket; ő pedig aggódva a szép orgonáért elhatározta, hogy azt Sárospatakra szállíttatja, mert ott a jezsuiták nagy hasznát vehetik.<sup>27</sup> Mivel az újhelyiek a zálogba adott orgonát nem tudják kiváltani, viszont nagy szükségük van a hangszerre, a pataki jezsuiták végül 1717 márciusában – cserébe az orgonáért – odaadják nekik saját pozitívjukat.<sup>28</sup>

A szatmári béke megkötése után (1711) a sárospataki uradalom mindvégig idegen nemzetiségűek birtokában marad. 1721-ben Trautsohn Donát herceg, majd halála után 1724-ben ennek fia, Trautsohn Vilmos veszi át a birtokot, amelynek 1740-től Du Jardin báró lesz az igazgatója.

A negyvenes évekig – eltekintve a zsolozsmák, lamentációk, passiók, litániák, misék és vesperások rendszeres éneklését bizonyító soroktól, a naplókban csak két említésre méltó adat jelzi a bizonyára folyamatos hangszeres zenélést.

1722-ben (júl. 31.) *trombitások és dobosok mellett hegedűsök is* igyekeznek innél szebben együtt muzsikálni az újhelyi pálosok tapasztalt *organistájával*, és a meghívott kiváló *szólóénekes*. A jezsuitáknak e főünnepére meghívást kap a város és a me-

<sup>25</sup> „Vesperae solemnnes cum fidibus.” Ab 96/ 58. r. 1702. „S. Adalberti. Sacrum et Vesperae solemnnes cum Tubis Tympanis Fidibus.” Ab 96/ 62.v. 1703. ápr. 23.

<sup>26</sup> A sárospataki jezsuiták 1707-ben történt távozása előtt készített leltár az Országos Levéltár E 152 jelzetű „Acta Jesuitica” feliratú anyagában található. 56. csomó, 8. fasciculus, 134–135. o.: „Organum emptum 12 vasis Vini” ... „Positivum elegans, quod tenetur restaurare A.R.P.D. Uykéri.”

<sup>27</sup> Zelei Pál bizonyáglevelé 1706-ból: OL E 152/54. cs. fasc. 2. 273–274. o. Ld. még Papp Ferenc jezsuita superior és Püspöki András újhelyi plébános bizonyító sorait 1713-ból és 1717-ből.

<sup>28</sup> „In Prandio fuit hic A. R. D. Andreas Püspöki Parochus Uyheliensis, cui deposui fl. Hung. 24 Pro reparatione *Organi* Ujheliensis *per commutationem cum nostro moderno* (scilicet: positivo) *illuc dati*, ne tot nobis molestias causerent.” Ab 95/II. 45. r. 1717. márc. 3.



gye számos képviselője: Farkas, Modlányi, Kossuth, Kolossváry, Skabel, Lechner, Árvay és Tavini nevezetű urak. A vendégek felvidítéséhez nemcsak a bor, hanem a felcsendülő *asztali zene* is hozzájárul.<sup>29</sup>

Jóllehet színi előadások ekkor is voltak, s ezekben a zenének is szerepe volt, az iskoladrámák zenei háttéréről azonban feljegyzés e naplókban nem maradt fenn.

1730-ban első miséjét tartja Pecti Ferenc a jezsuiták templomában. *Az énekkar és a kettős fúvós karral megerősített zenekar* mindent elkövet, hogy művészetével örökre emlékezetessé tegye ezt a napot. A templomban *trombiták* ünnepi zengése hallatszik, kint pedig *tábori dobok* hangja perdül hívogatóan.<sup>30</sup>

A negyvenes évektől számtalan adat bizonyítja a jezsuiták templomában a rendszeres hangszeres zenélést. A jeles napokon, de még a kevésbé jelentős ünnepeken is *hangszeres misét és vesperást* tartanak. (Szent András, Adalbert, Gergely, László és István napkor stb.)

A II. József császár születése alkalmából rendezett *Te Deumot* és misét *trombiták és dobok ünnepi harsogásával* tartják meg. E napon a megyegyűlés után hatalmas lakomát rendeznek. *Asztali zenéről a jezsuiták zenészei (trombitásai)* gondoskodnak, a megyei hajdúk pedig egymás után adják le a díszlövéseket.<sup>31</sup>

Mennybemenetel napján (áldozócsütörtökön) a jezsuiták misztériumjátékot, liturgikus megjelenítő drámát adnak elő. (1741, 1742.) A templom közepén elhelyezett fénylő öltözetű Krisztus-szobornál felolvassák az ünnep tartalmára vonatkozó könyörgést. A mennybemenetel eseményéhez érve hirtelen a magasba vonják az Úr alakját a mennyezet jelképező boltívig, miközben a templomfödém egyéb nyílásain angyalfigurákat küldenek elé kezükben égő gyertyával. Mihelyt felemelkedik az Úr, abban a pillanatban megszólalnak a *trombiták, dobok és egyéb hangszerek*, hogy felhívják a figyelmet a misztérium központi eseményére. Fent, alighogy eltűnt a szobor, a jezsuita rendezők különféle ajándékokat bocsátanak le ( — kifejezve ezzel az elvont értelmű lelki ajándékok kiadását —), az egybegyűlt emberek pedig ezeket bámulatos gyorsasággal elragadják, illetőleg elkapkodják.<sup>32</sup>

<sup>29</sup> „Festum S. Patris Ignatii...” „*Tubae et Timpana cum fidibus ac Organedo ex Ordine S. P. P. Eremitae Clerico et una Vocalista praeclaro non nimirum addidere splendorem. Idem et in Vesperis pomeridianis ... Hospites habuimus ... in refectorio ... Erant omnes jucundi, nam ad finem mensae clangor tubarum et timpanorum eos myxtus Baccho excitavit ad honestam animi hilaritatem.*” Ab 95/II. 81. v. 1722. júl. 31.

<sup>30</sup> „Dominica prima Octobris. Hac die primam ad aram Majorem Deo hostiam obtulit P. Franciscus Pecti. ... Litatum est *inter choros musicos duplicibus Tibicinum ac Campestrium timpanorum resonantibus.*” Ab 95/I. 178. o. 1730. okt.

<sup>31</sup> „*Te Deum Laudamus* ob neo-natum Principem Josephum; in templo *tubae et tympana resonabant ... hac finita splendidum prandium a Comitatu datum. ... Sub prandio nostrri Tubicines tubis suis applaudebant sanitatibus.*” Ab 95/ III. 83. r. 1741. ápr. 14.

<sup>32</sup> „*Jovis. Festum Ascensionis Domini J. Ch. ... dum sensim statua Christi elevabatur, tubae et tympana et reliqua musica interpolatim resonabant.*” Ab 95/III. 84. r. 1741. máj. 11. és Ab 95/I. 206. o. 1742.

Mivel a szomszédságban levő trinitárius kolostor Szentháromság vasárnapján és Máthai Szent János ünnepén tartja két kiemelkedő ünnepét, a jezsuiták mindkét alkalomra *átengedik saját zenészeiket*.<sup>33</sup>

Az úrnapi körmenetek jelentőségét a jezsuiták minden évben zenekaruk szerepeltetésével is kiemelik. 1741-ben például a jezsuiták *négy trombitása a rézdobosok kíséretével* játszik. A baldachint négy erősebb tanuló viszi, mellettük oldalt pedig hat gyertyavivő halad. Az áldások alatt felhangzik a *zene*, megszólalnak az ünnepet jelző ágyúk; tizenkét jelmezbe öltözött gyermek pedig magyar nyelven recitálja az úrnapi dicsőítő verseket.<sup>34</sup>

Karácsony nagy ünnepe változatlanul különös hangsúlyt kap. 1741-ben a matutinumot *trombita- és dobszó* mellett felhangzó *Te Deummal* zárják, a *zenekaros* éjféli mise áhítatába kívülről ünnepi ágyúzó morajlik.<sup>35</sup>

Színes leírást ad a krónikás a jezsuiták két érdekes szokásáról is: megemlíti a kis gyermekek Szent Gergely napi rekreációját (szabadban töltött szünidei napját), és a májusfa állítást a május első napját megelőző éjjel vagy hajnalban. Mindkét szokás egyben a zenélésre is alkalmat nyújt.

Szent Gergely napján (márc. 12.) az alsóbb osztályos – principista és parvista – tanulók számára külön *énekes-zenés misét* tartanak. („Sacrum lectum *sub musica* in choro”). Ezután kimennek velük a szabadba, ahol a gyermekek – olykor lovon ülve –, zászlókkal és *dobokkal* felszerelve az egész napot önfeledt vidámsággal töltik.<sup>36</sup>

A májusfa-állítást szokása már 1717-től nyomon követhető. Eleinte a várbeli hajdúk, később a katonák, majd maguk a diákok helyezik el a feldíszített fákat minden ház elé. 1743-ban *zenésző mellett* osztják szét maguk között a fákat, 1748-ban pedig már a templom és a rezidencia elé is raknak egyet-egyet.<sup>37</sup>

Ott vannak a jezsuita templom zenészei a városi és megyei közélet számtalan eseményén is, így például az 1742 januárjában kezdett és májusában befejezett megye-

<sup>33</sup> „Sabbati ante Dom. SS. Trinitatis... ut vero eorum solemnitas augeatur, ... nostra divina ad eorum tempellum ... *musica solemn* translata sunt.” Ab 95/III. 84.v.–85.r. 1741. máj. 27–28. „Pro Vesperis ob imminens festum Sancti Joannis de Matta Fundatoris Ordinis SS. Trinitatis: *invitatae etiam scholae nostrae, et musici* ad eorum solemnitatem.” Ab 95/III. 93. v. 1742. febr. 7.

<sup>34</sup> „Festum SS. Corporis Xti. ...” „umbellam portarunt 4 Studiosi linteati, 6 facigeri stipabant, 4 *tubicines inflantes processerunt cum tympanis aereis*; Ad benedictionem resonabant mortaria et *tubae cum tympanis*. Pueri 12 comice induti *ungarico idiomate* versus suos perorarunt.” Ab 95/III. 85. r. 1741. jún. 1.

<sup>35</sup> „Vig. Nat. ... Matutinum... his finitis *Te Deum Laudamus sub sono tubarum et tympanorum*, ... Sacrum Cantatum ... *constrepentibus interea tubis et tympanis*.” Ab 95/ III. 92. r. 1741. dec. 24.

<sup>36</sup> „Recreatio tota propter Festum S. Gregorii. Exierunt studiosi Nostrates sub vexillo in Equis circiter 15 et *cum timpano* forisque pro munusculis a P. Superiore Magistro Saeculari subministratis. Lusum habuerunt Annularem a meridie.”

<sup>37</sup> „Hodie Vesperis studiosi ... arbores majales distribuerunt *cum musica*.” Ab 95/III. 113. v. 1743. ápr. 30. „Vesperis octava studiosi ad Templum caeperunt *cum Musica* arbores majales ponere. dein ad Residentiam et per Arcem ac oppidum.” Ab 95/III. 1748. ápr. 30.

gyűlésen. A januári gyűlés után a házfőnök magával viszi az ebédre a jezsuita rezidencia *trombitásait*, hogy ott *asztali zenét* szolgáltatassanak a megyei tisztségviselőknek. Egy májusi gyűlés alkalmával viszont a főispán és kísérete a *jezsuiták* meghívásának tesz eleget. Az ebédnél természetesen ez alkalommal is felcsendül a *zeneszó*.<sup>38</sup>

A frissen felfogadott újonckatonák díszszemléjén a megyének ismét szüksége van a jezsuita templom jól képzett muzikusaira. Ekkor a Zemplén megyei alispán *három trombitást* kér el a jezsuita előljárótól.<sup>39</sup>

A napló *katonai zenészekről* is hírt ad. 1751-ben a Nagyboldogasszony napján tartott misén jónéhány *tábori dobos* és *nyolc trombitás* zeneti hangszerét.<sup>40</sup> Az ún. *Nádasdy lovas-ezred*, amely a hetéves háborúban Mária Teréziát győzelemre segíti, *zenészeivel* részt vesz (1763) a jezsuiták két főünnepén, és úrnapi körmenetén.<sup>41</sup>

1749-ben az egri püspök érkezik Sárospatak városába canonica visitatióra. A város a tőle telhető ünnepélyességgel fogadja: negyvenen lovagolnak ki elébe *trombitás* kísérettel, néhány pataki főúr pedig hintóval hajtat ki a határba. A püspök megérkezését *felharsanó trombita- és dobzó* jelzi az elmaradhatatlan ágyúszóval; éjszaka pedig ünnepi *zenés szerezádot* adnak a magas vendég tiszteletére.<sup>42</sup>

Szomorú alkalmat szolgáltat a *gyászzenére* 1750-ben a jezsuita generális halála. A halottak officiumán váltakozva zoltároznak a diákok, majd a Requiemben a *trombiták és dobok* hangjához *kürtök zengése* is társul.<sup>43</sup>

A jezsuita krónikás 1697-től kezdve rendszeresen megnevezi a templomukban működő *organistákat*: 1697–1702 Joannes Supka, 1702–1703 Stephanus Fogarasi, 1704–1705 Stephanus Fejérváry, 1706 Nicolaus Csernai, (1707–1711 nincsenek Sárospatakon), 1711–1718 Christoph Modlani, 1718–1723 Franciscus Csiriaki, 1723–1726 Georgius Liptai, és vele egyidőben 1724-ig Joannes Hegyesi, 1726–1729 Franciscus Olasz, 1729– bizonytalan ideig Antonius Panbuch, 1744-ig Stephanus Rhekus, 1750–1752 Martinus Simoncsics regens chori.

<sup>38</sup> „fuit Congregatio Comitatus. ... Finita Congregatione ... P. Superior comedit in domo Comitatus ... in prandio. *Tubicines nostri inibi inflarunt.*” ... „Continuatur Congregatio Comitatus. ... datum prandium in Residentia Excellentissimo Domino Comiti, et aliis Comitatus Dominis; sanitates bibantur *sub tubis et tympanis.*” Ab 95/III. 93. r. 1742. jan. 19. és 97. v. 1742. máj. 8.

<sup>39</sup> „Vice-Comes ... missus hunc a Supremo Comite *ut a Residentia expetat Tubicines* pro facienda parada militum neo conductorum in Uihelly.” „... et accepit *3 nostras Tubicines* a Superiore concessos.” Ab 95/III. 94. r. 1742. febr. 11–12.

<sup>40</sup> „Festum Assumptionis B.V.M.: ... ex voluntate Illustrissimi Domini Colonelli *8 Tubicines inflarunt et Tympana Regiminis pulsata.*” Ab 95/III. 205. v. 1751. aug. 15.

<sup>41</sup> „Festa Patriarchae Ignatii et Magni Indiarum Apostoli ... ut decus ex choro quoque accederet, *musici Inclytæ Legionis Equestris Nadasdianæ* sunt invitati.” Ab 95/IV. 12. v.

<sup>42</sup> „Excellentissimus Diaecsanus hoc Anno Visitationem Canonicam instituendo in hoc Comitatu, et Patakinum visitaverit.” Ab 95/I. 226. o. 1749. máj. 31. „Obviam iverunt Equites oppidani *40 cum Tubicine* ad Olaszí et non nulli Domini Patakinenses curribus ... Vesperi circa 11 nocte tormenta de moenibus soluta sæpius, et *musica facta.*” Ab 95/III. 187 v.

<sup>43</sup> „Praeperatio pro Exequiis celebrandis pro A.R.P. Nostro Generali .... alternatim comprecantibus studiosis officium defunctorum ... oratum est. quo finito *Requiem cantatum cum Tubis, Cornibus et Tympanis.*” Ab 95/III. 200. v.

A fenti orgonisták egyben a kántor funkcióit is ellátják, sőt világi tanítóként ők oktatják a két alsó osztályt is.<sup>44</sup>

Gyakran olvashatunk vendég-orgonistákról is: 1702-ben egy Dubek nevű, 1703-ban egy Salagrada nevű, 1717-ben pedig egy Poreus nevű vendég-orgonista jár Patakon. Sokszor szerepel a napló sorai között a *tokaji és a tálljai orgonista*, de legtöbbször az *újhelyi pálosok orgonistája* játszik a pataki jezsuita templom orgonáján. (Ab 96/22. r. 1696. aug. 10.: „Organista Ujheliensium Patrum lusit in organo.”)

A járvány, mely szinte valamennyi muzsikust ledönti a lábáról 1679-ben, egy-más után *három orgonistát is* elragad Patakon. (Ab 95/l. 86. o.: „donec musicos pene omnes prostravit, hos inter tres consequenter organistas.”)

Két hangszerest említ meg a krónikás: egy Malacsek nevű *trombitást* (1703) és egy Dobos Miska nevű *hegedűst*, aki 1702. május 16-án a Bodrogbá fulladt.<sup>45</sup>

A jezsuiták Modláni Kristóf nevű orgonistájukat és egyben jeles pártfogójukat 1739-ben a Rákócziak kriptájába temetik; 1744-ben pedig Rhekus István orgonistájukat kísérik utolsó útjára.

Az 1772-ben felvett canonica visitatio jegyzőkönyvében *orgonistaként* Emericus Szépfy szerepel, aki egyben kántorként a Szelepcsényi- és a Zsámbár-féle énekeskönyveket használja.<sup>46</sup> 1774-ben pedig a jezsuiták felosztatásakor Emericus Szeghi orgonista neve olvasható a levéltári forrásokban.<sup>47</sup>

A jezsuiták általános felosztatásakor – mint minden városban, ahol működtek – Sárospatakon is jegyzőkönyvet vesznek fel. Az ebben található leltár – amely a római katolikus templom ingó és ingatlan vagyontárgyait sorolja fel – zenetörténeti szempontból is jelentős, hiszen hasznos információkat tartalmaz a jezsuiták hangszereire és kottáira vonatkozóan. Az inventárium tárgykörünkbe vágó tételei a következők: (Tételszám) (Darabszám)

3. <i>Organum</i> 8 mutationum	1
112. <i>Tubae</i> campestris vitatae	3
113. Venatoriae, sive <i>cornua</i> aequae vitatae	4
114. <i>Tympana</i>	2

A felosztatás után egy évvel felvett leltár tehát már meglehetősen szegényes hangszer-állományt mutat ki. Egy nyolc változatú *orgonát*, *három* meghibásodott tábori *trombitát*, *négy vadászkürtöt* (szintén hibásakat), és *két dob*ot sorol fel. A jezsuiták templomában húsz-harminc évvel ezelőtt feltehetőleg sokkal gazdagabb hangszer-készletet

<sup>44</sup> „Principia et parvam scholam docuit Magister Saecularis, Joannes Supka, qui simul et cantor, et organista fuit.” Ab 95/l. 115. o. 1697. „Magister Saecularis D. Franciscus Olasz docuit Principia et Parva, ac simul egit Organistam in templo cum Cantore.” 1726. 164. o.

<sup>45</sup> „A meridie funus *Fidicinis* Dobos Miska submersi in Bodrog 6. May petus.” Ab 96/ 57. r. 1702. máj. 16.

<sup>46</sup> „Ludirectoris, Cantoris et Organistae, ac aeditui munus implet Emericus Szépfy. ... Cantionalibus vero utitur Zelephényiano, et Zsámbáriano.” OL E 152/55. cs. Canonica visitatio 1772–1773.

<sup>47</sup> „*Organista* Emericus Szeghi”: 1774. OL E 152/ 98. cs. 16. o.

vehettek volna állományba, hiszen az adatok bizonyossága szerint a negyvenes-ötvenes években szinte minden másnap „*cum tubis et tympanis*”, tehát trombiták és dobok kíséretével folytak a szertartások.

A jegyzőkönyv felvevője elmondja még, hogy a trombitákat és rézdobokat leltározás után helyükre tették, éppúgy mint a könyvtári könyvek között megtalált *különböző énekkari kottákat*. Továbbá megjegyzi, hogy a patakiak elbeszélése szerint e helyütt a *jezsuita rezidencia költségén muzsikusokat tartottak* az egyház (ill. templom) díszére, akik szükségesek voltak a méltó liturgia végzéséhez. Ahogy csökkentek azonban a templom szokásos adományai, és a rezidencia bevételei, kénytelenek voltak elbocsátani őket.<sup>48</sup>

Végighaladva a sárospataki jezsuiták zenei életének fontosabb eseményein azt láthatjuk, hogy életüknek mindig a patronáló fejedelmek adtak újabb és újabb lendületet. A kezdetben kitűzött missziós célt úgy gondolták minél hatékonyabban megvalósítani, hogy a Sárospatakon élő túlnyomóan magyar nemzetiségű lakosság körében magyarul beszéltek, liturgikus énekeiket magyarul szólaltatták meg, iskoladrámáikat magyarul adták elő. A feldolgozott adatok alapján elmondható, hogy a jezsuita kollégium olyan szilárd kulturális-szellemi alapot nyújtott a városnak, amelyre éppoly bizton lehetett építeni, mint a méltán nevezetes református főiskola hagyományaira.

<sup>48</sup> A sárospataki jezsuiták feloszlatási ún. abolíciós jegyzőkönyve: „*Conscriptio Mobilium et Immo-  
bilium ad Ecclesiam Romano-Catholicam Sáros Nagy-Patakiensis spectantium medio Infrascripto-  
rum Politici et Cameralis Commissariorum anno 1774 peracta*” OL E 145/98. cs. 12–17. o.:  
„*Quemadmodum superius attacta Instrumenta, Tubae utpote, et Tympana aenea, et Diversae  
chorales Partes in Bibliotheca inter libros repertae ac iterum ... repositae; perhibent pro decore  
Ecclesiae antea hic loci sumptibus Residentiae necessarii Musici asservantur; verum subseque  
reditibus Residentiae diminutis, templo vero dote competente destituto dimissi sunt.*” Köszö-  
nettel tartozom Kilián Istvánnak, hogy figyelmemet ráirányította az Országos Levéltárban fellel-  
hető abolíciós jegyzőkönyvre, valamint Szilágyi Gábornak, a Levéltár munkatársának, aki azt  
rendelkezésemre bocsátotta.

*Klára Várhidi-Renner:*

## ANGABEN ZUR MUSIKGESCHICHTE VON SÁROSPATAK AUS DER HISTORIA DOMUS DER JESUITEN-SCHULE

Die Sárospataker Jesuitenschule wurde 1663 von Sophie Bathory, der Witwe des Transylvaner Prinzepts (Georg Rákóczi II.) und ihrem Sohn, Franz Rákóczi I. gegründet. Obwohl das katholische Schulwesen seit dem Mittelalter hier eine feste Tradition hatte, wurde das geistlich-kulturelle Leben dieser nordungarischen Kleinstadt seit 1550 durch die hier wirkende kalvinistische Hochschule determiniert. Die Jesuiten haben mit der Missionstätigkeit und mit dem Unterricht schon Anfang ihres Einsiedelns begonnen. Kaum sind sie hier angekommen, szenieren sie mit hervorragender Bühnentechnik ihre Schuldramen.

Sie veranstalten Prozessionen *mit Musikbegleitung* zur Zeit der Epiphanie, Ende des Faschings, am Palmsonntag, am Osterfest und am Frohnleichnamfest. In ihrer Liturgie spielt die Musik eine bedeutende Rolle.

Nach Angaben der *Historia Domus* feiern die Jesuiten in den vierziger-fünfziger Jahren des 18. Jahrhunderts auch die wenig bedeutenden Tage des Kirchenjahres mit *Instrumentalmusik*. Die Messen und Vespers wurden zu dieser Zeit *mit Trompeten-Pauken-, sowie Geigen- und Hornbegleitung* zelebriert unter Mitwirkung von *Vokalsolisten, Chor und Organisten*.

Den nationalen Gesichtspunkt halten die Jesuiten (wie überall) immer vor Augen. Sie nehmen in Betracht, dass die hiesige Bevölkerung neben der slowakischen und germanischen überwiegend *ungarisch* ist. Dementsprechend lassen sie ihren Scholaren von Anfang an während der Prozessionen *ungarische Verse rezitieren*, sogar in der Kirche die Litanien und Kirchenlieder *ungarisch singen*.

Die Musiker der Jesuiten nehmen auch am gesellschaftlichen Leben der Stadt teil. *Die Trompeter* der Jesuitenkirche blasen ihre Instrumente zu festlichen Mahlzeiten der Komitatssammlung; sie werden anlässlich der Soldatenparade angeleiht, usw.

Dass die Jesuiten der Musik in ihrem Erziehungssystem eine wichtige Rolle zugeeignet haben, geht auch aus ihrer Sárospataker *Historia Domus* klar hervor.







Zeke Lajos:

## L'ORGUE SYMPHONIQUE – ÉSZREVÉTELEK A CAVAILLÉ-COLL-FÉLE ORGONA HANGZÁSÁRÓL

1

A különböző kisebb középkori orgonatípusok egybeépülése óta az orgona mindig több volt, mint önálló hangzásvilágú szólóhangszer: hangzasképe részben a változó összetételű együttesek analógiájára alakult. Ez az összefüggés a régiek számára nyilvánvaló volt (Mersenne például az orgonát az összes létező hangszer kompendiumának tartotta), a 18. század végére azonban úgyszólván teljesen elhalványult. A zenekar utánzásának a századforduló táján egyre többet hangoztatott igénye így egyáltalán nem új keletű, csupán egy régi, de elfeledett törekvés föltámadása. Igaz, ez a törekvés most hangsúlyozottabban jelentkezett, s gyakran vezetett túlzásokhoz. (Vogler abbé hangszere, az *orchestrion*, orgonának már alig nevezhető, de zenekar-imitációnak is inkább csak paródia.)

A múlt századi orgonaépítészletben három fő tendencia figyelhető meg, amely a hangszer hangzasképének korszerűsödését, azaz a szimfonikus zenekarhoz való közeledését képviseli (és itt a korszerűsége és a szimfonikus zenekaron az idő előrehaladtával egyre inkább a romantikus hangzáseszményt, illetve a romantikus nagyzenekart kell értenünk):

- a) az új hangszerutánzó regiszterek elszaporodása,
- b) az alapjátékok, főként a nyolclábos változatok túlsúlyba kerülése, végül
- c) a hangerő növekedése részint a szélnyomás fokozásának eredményeképpen,

részint pedig a regiszterek számának szinte korlátlan növelése révén.

Furcsa ellentmondás, hogy mindhárom tendencia ugyanakkor az orgona hanyatlásának irányába is mutat. Persze távolról sem azért, mert a romantikus zenekar, hangzásideál, tehát maga a romantika hanyatlást jelentene a megelőző stíluskorszakokhoz képest, hanem azért, mert ezek a tendenciák az orgona anyagszerűségét veszélyeztetik, pontosabban optimális konstrukciós elveinek feladásához vezetnek.

A barokk kori orgonák hangzásának törzsét a középbő méretezésű principálsípsorok alkották; különböző lábszámú változataikból szintetikusán lehetett fölépíteni a hang részhang-összetételét. A principálkar színe, hangása adta az orgonahang összetéveszthetetlen, egyedi karakterét, amely egyetlen más hangszer vagy együttes hangzását sem utánozta kifejezetten, de amelyet komplexitása, fénye és átütő ereje egyenrangúvá tett bármely nagyobb hangszeregyüttessel (például egy vonóskarral). A hasonló módon fölépített bőméretű kar és a nyelvkar – vagy a kettő kombinációi („nyelvplénum”) – már jobban emlékeztettek valamely hangszercsoport (fa-, illetve rézfúvók) hangzására. (A bőméretű, fuvola jellegű regiszterek és a nyelvváltozatok a principálkaral is társulhattak, részt vehettek az „organum plenum”-ban.) Az egyes hangszerek színének viszonylag hű imitálása csak a szolisztikus nyelveknél, illetve a „különcsoportba”

Zenetudományi dolgozatok 1987 Budapest

tartozó szűk menzúrájú (enyhén vonós jellegű) és átfúvó regisztereknél („Querflöte”) figyelhető meg. Ezek ritkán vegyültek egymással, és még ritkábban a három kar regisztereivel (hacsak nem dallam-kíséret viszonylatban).

A hagyományos organum plenum és a zenekari tutti-hangzás a múlt század elejére meglehetősen eltávolodott egymástól, ugyanakkor az orgona szolisztikus regiszterei is elavultak (olyan hangszerek nevét és hangját konzerválták, amelyek időközben kikapottak a használatból). Kézenfekvőnek tűnt a megoldás az orgonaépítők számára, hogy a meglazult kapcsolatot az új hangszereket utánzó változatok kialakításával, s ennek megfelelően a tradicionális orgona jellegű színek (principálok, fuvolák) visszaszorításával állíthatják helyre. A felhangregiszterek számát több okból is csökkenteniük kellett: ezek egyrészt épp a „kerülendő” középbő és bő méretezésű sípokból képződtek, másrészt az aliquotok és a kevert játékok adták a hagyományos plenumhangzás jellegzetességét, harmadrészt az új hangszíneket nem szintetikus úton hozták létre. A legtöbb új, „romantikus” regiszter nyolclábas nyelv- vagy szűk menzúrájú ajaksípsor volt, amelyekből a legkülönbözőbb segédeszközök és manipulációk alkalmazásával igyekeztek élethű hangszerutánzó színeket kicsiholni. (A vonósoknak mint a zenekar legexpresszívabb hangszereinek hangzása vonzotta legerősebben az orgonakészítőket.)

Ezért az újfajta színgazdagságért nagy árat kellett fizetni. Nemcsak az orgona természetes színei mentek veszendőbe, de csorbát szenvedett a teljes hangzáskép, sőt – a traktúra kényszerű megváltoztatása miatt – a hangszer érzékenysége is.

A manipuláció árán létrehozott regiszterek ugyanis (amelyeknek hangja néha szép és érdekes, de többször mesterkéltné és ízléstelen) nem úgy ötvöződnek egymással, mint a zenekar valódi hangszerei. Társulásuk semleges, jellegtelen színű hangtömeget eredményez. Hangszínbeli illeszkedésüknél, ha lehet, még előnytelenebb hangerejük összeadódása, aminek csak egyik oka a tény, hogy többségük meglehetősen halk. A lényegesebb ok az, hogy legtöbbjük nyolclábas, tehát az alaphangot szóllaltatja meg (a járulékos felhangok még szűk menzúrázás esetén sem túl erősek). – Közismert hallásfiziológiai jelenség, hogy a felhangdús, „színes” hang azonos fizikai intenzitás mellett jóval hangosabbnak hallatszik, mint a felhangszegény hang. Másként fogalmazva: ha egy hanghoz (a szemléletesség kedvéért vegyünk szinuszos hangot) hozzáadunk egy vele azonos intenzitású és magasságú hangot, a hangosság alig növekszik; de ha a hozzáadott hang frekvenciája különbözik az elsőétől (mondjuk annyira, mint két harmonikus részhangé), akkor a hangosság is csaknem duplájára növekszik az érzeti oldalon. (Mindez a hallás kritikus sávjaival, azaz a csiga alaphártyáján létrejövő idegi gátló mechanizmussal függ össze.)<sup>1</sup> A klasszikus orgonák szintetikus hangépítkezése tehát nemcsak a hangszín, de a dinamika alakulására is döntően kihat: egy-egy eltérő lábszámú regiszter hozzáadása az alaphangnak színét is, hangerejét is ugrásszerűen, minőségileg megváltoztatja.

Az előzőekből logikusan következik, hogy a felhangregiszterek redukálását aránytalanul sok nyolclábas változat építésével lehetett csak ellensúlyozni, annál is inkább, mert a 19. századi orgonaépítők jóval nagyobb hangerőre törekedtek elődeiknél. Természetes, hogy a mennyiség a minőség rovására ment, s a munka igazi szaktudást,

<sup>1</sup>Vö. Tarnóczy Tamás, *Zenei akusztika* (Budapest 1982), 148.

mívességet igénylő része háttérbe szorult: a sípok méretezése szabványok szerint történt; a mixtúrákat séma szerint tervezték; a gondos kidolgozást igénylő billentyűrekeszes csúszkaládát felváltotta a hangzás szempontjából hátrányosabb regiszterrekeszes kúpláda — és így tovább.

A legsajnálatosabb, az orgona elgépiesedését jelentő változtatás azonban a mechanikus traktúra föladása volt — különös, hogy ez éppen a romantikus hangzáseszmény szolgálatának jegyében történt —, amelyre már nem pusztán az anyag- és időmegtakarítás készítette az orgonaépítőket. A regiszterek szaporodásával a szelepek kinyitásához egyre nagyobb szélnyomás leküzdésére volt szükség, így a billentés túlzottan elnehezült. A csőrendszerű pneumatikus összekötő szerkezet megoldotta ugyan ezt a problémát, sőt lehetővé tette a szélnyomás további növelését, de megszüntette a játékos közvetlen kapcsolatát a hangszerrel: míg a szelepnnyitás sebessége a mechanikus orgonákon kizárólag a billentés módjától függ, tehát a hangbelépésnek a hangszínt döntően befolyásoló pillanatát az orgonista irányíthatja, addig a pneumatikus szerkezet mindig egyformán nyitja a szelepeket.

A szélnyomás fokozásának lehetőségével, amelyet a pneumatika kínált, a legtöbb orgonaépítő élt — sőt visszaélt. A hang intenzitása nagyobb lett, de szépsége, nemesége még inkább odaveszett: ha a befúvás sebessége túllép egy bizonyos határt, a síp hangja erőltetetté, préseltté válik.

## 2

Kevés orgonaépítő tudott gátat vetni e hanyatló tendenciáknak, kevesen tudták összeegyeztetni az orgona természetének megfelelő hangzásképet az új eszményekkel.

A kevesek közt is első helyen állt Aristide Cavaillé-Coll, a 19. század egyik kiemelkedő mérnöki tehetsége és feltalálója, akinél a csilhatatlan mesterségbeli tudás kivételes zenei érzékenységgel és feddhetetlen etikussággal párosult. Anyagot, időt és fáradságot soha nem sajnált, ha elképzeléseinek megvalósításáról volt szó, s ugyanezt megrendelőitől is elvárta. Legsikerültebb orgonáit — a St-Denis, a Ste-Madeleine, a Trocadero vagy a St-Sulpice hangszereit — a múlt századi orgonaépítészlet kiemelkedő alkotásai közt tartják számon.

Cavaillé-Coll újításai nem jelentenek visszalépést a hangszer klasszikus konstrukciós elveihez képest, hanem azokkal harmonikus összhangban állnak; alkalmazásuk olyan hangzást eredményezett, amely nemcsak az orgonaszerűség értelmében nemes, de egyszersmind a romantikus eszményeknek is eleget tesz, mégpedig magasabb fokon, mint a korabeli orgonák többsége.

Cavaillé kitarított a billentyűrekeszes rendszer, a csúszkaláda mellett, amivel szinte egyedül állt a múlt századi orgonaépítők között; hangszereinek hangzása így megőrizte a barokk orgonák plaszticitását. Nem tért át a pneumatikára, hű maradt a mechanikus traktúrához. A billentyűk járásának elnehezedésével ugyan neki is számolnia kellett, mivel viszonylag sok átfújó változatot épített — ezeket korábban is nagyobb szélnyomással működtették —, s a nyomásszintet más regisztereknél is növelte bizonyos fokig. A nehéz billentés leküzdésére bevezette az ún. Barker-emelő használatát.

Ez a berendezés nem más, mint egy, a klaviatúra és a mechanika kiindulási helye közé beiktatott miniatűr pneumatikus emelőszerkezet, amely kielégítő pontossággal továbbítja a billentés mozdulatának nüanszait a traktúrához, így a hang indulásának karaktere változatlanul a játékostól függ.<sup>2</sup>

Cavaillé-Coll fölismerete, hogy az orgonát soha nem a szolgálai utánszáz avatta a zenekarhoz méltó instrumentummá. A kettőnek párhuzamos, de nem azonos úton kell haladnia, így az orgona megőrizheti önállóságát, s eközben a zenekarral való kapcsolata is megújulhat. A hangsúly nem a konkrét megfeleléseken, hanem a kétféle hangzás-kép elvi analógiáin van.

A barokk együttesekben egy szólamot a fúvósok esetében többnyire egy, de a vonóskar esetében is legfeljebb kettő-négy hangszerjátékos játszott. A 18., majd 19. századi szimfonikus zenekar kibővülése nemcsak a hangszerkészlet kibővülését jelenti. Legalább olyan fontos az egyes szólamok megduplázódása vagy megsokszorozódása. A legszembetűnőbb a vonóskar felduzzadása (ami hangsúlyozottan jelentkezik éppen a múlt századi francia zenekarokban). — Ez olyan változás, amelyet a maga eszközeivel egy orgonaépítő is megvalósíthat, de nem kizárólag a hangerő növelésével (ez a változás lényegtelenebb velejárója) és kiváltképp nem a vonós szín imitálásával. A változás lényege ugyan a hangszín egyik összetevőjét érinti, de nem valóját, hanem tónusát. — Mindezt bővebben ki kell fejtenünk, akusztikai fogalmak bevonásával.

Korábban szoltunk már arról, hogy a barokk zenei praxisában az organum plenum és az egyre inkább vonóskari magra épülő ripieno hangzás bizonyos fokig egymás megfelelőivé váltak. Az orgonák princípálkarának és a vonóegyütteseknek kialakulása történetileg egymástól teljesen független, de a fejlődés egy bizonyos szakaszában hasonult egymáshoz az a szerep, amely egyfelől a princípálkarra hárult az orgonajátékban, és amelyet másfelől a vonóskar töltött be a concerto-gyakorlatban (ez világosan nyomon követhető a rokon jellegű műfajokban vagy az átiratokban — elég itt a közismert Vivaldi-Bach concerto-átiratokra utalnunk). A mixtúraplenum színe, karaktere változatlan maradt, a kor orgonakészítői nem törekedtek a vonós ripieno hangzás imitálására: a plenum és a ripieno funkcionális analógiájához elegendő volt tónusuk hasonlósága. Mindkét hangzás átható, erőteljes (erre utal mind a latin, mind az olasz jelző), mégis karcsú, világos, már-már éles.

Akusztikai nyelven szólva: egy néhány vonós által megszólaltatott hang és egy (barokk) plenum orgonahang színképe igen eltérő, de mindkettőt jellemzi a magas rendszámú felhangok erőteljes jelenléte, amely fényt, határozott vonalszerűséget kölcsönöz a hangnak. Az ilyen hangok együtthangzásban is megőrzik egyéniségüket (az egymáshoz közel eső felhangok sűrűlódása még a konzonáns hangok összeolvadását is csökkenti, s ez a hatás annál fokozottabban jelentkezik, minél erősebbek a magas rendszámú felhangok), ennél fogva a többszólamú játékban — s ez zenei szempontból meg-

<sup>2</sup> Neve ellenére ezt a berendezést nem Barker, angol orgonaépítő, hanem David Hamilton találta föl 1833-ban. Cavaillé-Coll azonnal fölismerete a találmány jelentőségét, s elsők közt alkalmazta. Egyik legkorábbi orgonájának (St-Denis) első (1833-as) tervezetét alapjaiban átalakította, amikor megismerkedett a Barker-mechanizmussal, amely lehetővé tette a szélnyomás fokozását, az átfúvók bevezetését, a szekrények új elrendezését stb. Az új, 1841-es tervezet már Cavaillé kiforrott építési elveit tükrözi.

határozó — előtérbe kerül a szólamok önállósága. Az azonosság tehát a tónus, a színárnyalat azonossága, amely független a színértéktől.

Most vegyük szemügyre a vonóskar kibővülésének akusztikai következményeit! Az egyik fontos változás kétségtelenül a dinamikai skála kiszélesedése. A vonós hangszín alapjában változatlan marad, bár a barokk hangszerek felhangdúsabbak voltak. A tónus elhomályosodásának azonban — mert ez a leglényegesebb változás — nem ez a fő oka, hanem egy sajátos akusztikai jelenség: a hangingadozás egyik fajtája. Amikor több hangszer uniszónó játszik, a nem pontosan egyforma intonáció miatt a megszólaltatott hang viszonylag széles frekvenciasávot fog át úgy, hogy a szélső határok közt nagyjából egyenletesen oszlanak meg a frekvenciaértékek. A hatás olyan, „mintha a periódus szabálytalan időközökben ingadozna.”<sup>3</sup>

Saját tapasztalatából mindenki ismeri az érzést, amit a sok vonós által megszólaltatott hang idéz elő. Az ilyen hang kerekesebb, teltebb, tömörebb, súlyosabb, mint az egyetlen vagy csak néhány hangszeren megszólaló hang. A határozatlanul ingadozó magasság egyrészt a homályosság, tompaság érzetét kelti (annak ellenére, hogy a magas, intenzív, fényt adó felhangok ilyenkor is szólnak), másrészt anyagszerű, érzéki asszociációkkal jár: kiterjedést, testet kölcsönöz a hangnak. Egy dús vonóskari akkordban a hangok sokkal jobban összesimulnak, mint például egy vonósnégyes által megszólaltatott hangzatban. Ez az összeolvadás ugyan tisztán pszichológiai természetű (a fiziológiai összeolvadás semmivel sem jobb), de zenei szempontból létező tényező: a nagy zenekarok polifón játéka mindig kevésbé alkalmasak a kis együtteseknél.

Ezt a hangingadozást az orgonán képtelenség megvalósítani. A hangnak — mégpedig az eredeti orgonahangnak — azonban hasonló tónust lehet adni a magas rendszámú felhangok redukálásával és az alaphang megerősítésével. — Ez a fölismerés Cavaillé-Coll érdeme. Így a hang sötétebb, fénytelenebb lesz; a felhangok hiánya, azaz a hang „mély” volta itt primer módon kelti a tömörség, súlyosság benyomását, amit a nagy vonóskar esetében a frekvencia szétterülése sugall. Természetes, hogy az ilyen orgonahangok együtthangzáskor szinte hiánytalanul összeolvadnak.

Látszólag visszajutottunk az alapregiszterek „túltengéséhez”, amit épp az orgonaszerűség nevében marasztaltunk el. Cavaillé orgonáin azonban egész másként jut érvényre ez a tendencia, mint a múlt század (elsősorban német) átlaghangszerein. Nála nem a főként vonós jellegű nyolclábasok elszaporodásáról van szó, amelyeknek viszonylagos felhanggazdagsága gyengítené az előbb leírt hatást, s amelyeknek összeadódása jellegtelen tónushoz vezet. Diszpozícióiban szerepelnek ugyan szűk méretezésű sípsorok, de alig több, mint a német barokk orgonákon (a régi francia orgonaépítők nem kultiválták a külön csoport regisztereit). Általában a regiszterek jellegén, összeállításuk arányain nem sokat változtatott Cavaillé az orgonaépítészet hagyományaihoz képest. Akár a középbő, bő- és szűkméretű ajakok, illetve a nyelvek, akár az alapok és a felhangregiszterek arányát vizsgáljuk (az ajakokon belül), megközelítően „klasszikus” értékeket kapunk.

Cavaillénál a principálokra, a fuvolákra és a nyelvekre átlagosan 30-30 százalék, a szűk menzúrájú sípokra pedig csak kb. 8-10 százalék jut. A 18. század első felének

<sup>3</sup>Tarnóczy i. m. 195.

francia orgonáin hasonló az arány, azzal a különbséggel, hogy a vonós színek hiányoznak, helyettük viszont több a bőméretű változat. A német barokk orgonákon fordított a helyzet: a principálok vannak túlsúlyban (kb. 50 százalék vagy több) a fuvalákkal és a nyelvekkel szemben (általában 20-20 százalék), azonban előfordulnak szűk méretezésű regiszterek is (3-10 százalékban). Cavaillé-Coll tehát mintegy középértékét vette a francia és a német arányoknak, amivel a spanyol-brabanti tradícióhoz kapcsolódott. (Ez a kapcsolat egyébként tény: tudjuk, hogy a redőnymű használatához és diszpozíciójához a 18. századi spanyol orgonák adtak számára ösztönzést.<sup>4</sup>) Az alapok és a felhangok megoszlása már „romantikusabb” valamivel, de Cavaillé soha nem mondott le a szintetikus hangépítésről, mixtúráit nagy műgonddal tervezte és építette meg. Az alapfekvésű ajakok száma nála általában duplája (vagy kicsivel több) az aliquotok és kevert játékok számának. A barokk orgonákon ez az arány 1:1 és 3:2 között ingadozik, amitől Cavaillé még mindig sokkal kevésbé tért el (2:1), mint a múlt századi német orgonaépítők, akiknél a felhangok sokszor még egynegyedét sem teszik ki az alapoknak (3:1/4:1).

Ha mindez így van, mi adja a hangzaskép lényegi újdonságát Cavaillé-Coll hangszerain? A sípok újszerű kiképzése? A felhang-regiszterek mértékletes csökkentése? Vagy a szélynyomás enyhe növelése? – Mindez közrejátszik, de nem elsődleges. A fő kérdés pedig ez: hogyan jön létre a tónusnak az előbbieken vázolt átalakulása a kibővült vonóskar analógiájára?

### 3

Cavaillé-Coll nemcsak az egyes manuálokhoz és a pedálhoz tartozó sípsorokat helyezte külön szelládákra, hanem egyetlen mű regisztereit is két csoportba osztotta, merőben új regisztrációs elveket sugallván ezzel az orgonistáknak. Az egyik szelládán az alapok álltak (*jeux de fonds*: az alaphangot, illetve annak alsó és felső oktávját megszólaltató, tehát a 16-, 8- és 4-lábas ajakregiszterek), a másikon pedig az összes többi változat, azaz a nyelvek (*jeux d'anches*) és a 4' fölötti ajaksípsorok: az aliquotok és a kevert játékok (az aliquotok és mixtúrák francia gyűjtőneve: *mutations* vagy *jeux de combinaison*). A *jeux d'anches* szelládáit lábkapcsolókkal – ún. *appek*ekkel lehetett műköedésbe hozni vagy egészében kiiktatni.

A túlnyomórészt hagyományos regisztereknek ez az átcsoportosítása korszakalkotó lépésnek bizonyult, amely az orgona eredeti jellegzetességeit és szépségeit megőrizve tette lehetővé a romantikus nagyzenekar nagy hangzástömbjeinek mint egészeknek analóg átvitelét az orgona hangzasképére.

<sup>4</sup> A redőnyszerkezetet Cavaillé a szólómű, a *Récit* szekrényén alkalmazta. Orgonáin a „*boîte expressive*” különösen érzékeny és igen nagy dinamikai átfogású, részint azért, mert a redőny lemezei meglehetősen vastagok (tehát bezárt állapotban kevés hangot engednek át), részint pedig azért, mert maga a szólómű jóval intenzívebb kiképzésű, mint a legtöbb német romantikus orgonán: a *Récit* fortissimója erőteljes, a többi műhöz képest nem marad háttérben, így a redőnyvel szabályozott crescendo-diminuendo még kopulázáskor is érvényesül; „átjön” a *Positif* vagy a *Grand-Orgue* mégoly intenzív egyenletes hangzsfelületén is.

Ha a barokk orgona nagy szembenálló hangzáscsoportjai a principálkar (mixtúraplénium / *plein jeu*), a bőméretű kar és a nyelvplénium (*grand jeu*) vagy a tiszta nyelvkar voltak — mutatis mutandis megvalósítva így a vonósokra, fafúvókra és a rézfúvók — üstdobok karára tagolódó barokk kamarazenekar hármasságát, miközben a tutti hangzást a kiegészített principálkar: a nyelves mixtúraplénium képviselte —, akkor Cavaillé-Coll orgonáin a *jeux de fonds* a vonóskar, a *jeux d’anches* a rézfúvókar megfelelője, a fafúvók csoportját bizonyos alap- és nyelvregeztetek kombinációi helyettesíthetik,<sup>5</sup> míg a zenekari tutti-t a most már csaknem minden változatot magába foglaló *grand-choeur* jeleníti meg.

A *jeux de fonds* csoportja színgazdagság, intenzitás és orgonaszerűség dolgában szinte egyenértékű a *jeux d’anches* tömbjével, ugyanakkor eleget tesz a vonóskarra emlékeztető telt, dús tónus alább leírt követelményeinek is. — Érdeemes részletesebben is kifejtünk ezeket az erényeket.

Az alapjátékokat nem a nyolclábás sípsorok túlbujánzása jellemzi, hanem a 8-, a 4- és a 16-lábás fekvések arányos eloszlása: az összes művön együttvéve a nyolclábások a felét, az alaphang alsó és felső oktávját megszólaltató változatok pedig egy-egy negyedét teszik ki az alapoknak. Ez annyit jelent, hogy a szintetikus hangképzés még ebben a csoportban is megvalósítható.

A hangzás orgonaszerű, hiszen a regiszterek túlnyomó többsége középbő és bő méretezésű, a vonós változatok alig egyötödét képviselik. Ez utóbbiak hangszíne nem szélsőségesen „romantikus” — ellenkezőleg, hagyományos sípsorokról: gambákról, kvintadénákról, salicionálokról van szó, amelyeknek újdonsága legfeljebb annyi, hogy nemcsak szolisztikusan, hanem nagyobb hangzástömbök részeként is alkalmazhatók, még a lebegésre hangolt változatok is<sup>6</sup> — ez a halvány vonós és lebegő színárnyalat nem „rontja el” az alapok (még kevésbé a *grand choeur*) karakteres orgonahangzását, csak enyhe fátyolt von köré.

A principálok és fuvolák túlsúlya az alapjátékok karában másfelől a tömör kvázi-vonóskari tónus szempontjából is kedvező, amihez a magasabb felhangok visszazorítása szükséges. Az újszerű szimfonikus karakter és az orgonaszerűség követelménye tehát e lényeges ponton egybeesik. Nem lehet véletlen, hogy a középbő és a bőméretű regiszterek közül is az utóbbiak dominálnak (az alapoknak általában több mint fele bő menzúrájú), sőt ezen belül is a felhangban legszegényebb fedett és átfújó változatok állnak első helyen. (A fedett sípban csak a páratlan számú részhangok szólnak; az átfúvás eredményeképpen pedig az első felhang válik alaphanggá, és ennek felhangjai az eredeti alaphang páros számú részhangjainak felelnek meg. Mivel a síp bősége határt szab a gerjeszthető részhangok számának, mindkét síptípusban csak néhány felhang szól, igen gyengén.)

<sup>5</sup>Ld. a 8. jegyzetet

<sup>6</sup>Cavaillé-Coll egyik „romantikus” újítása, hogy a lebegő változatokat nem principál- vagy fuvola jellegű sípokból képezte, mint elődei, hanem viszonylag erőteljes szűk változatok (gambák és salicionálok) elhangolásával alakította ki. Újdonság az is, hogy a lebegőre hangolt sípsort nem kapcsolta össze egy regiszterre vonós párjával, így az más nyolclábás változatokkal is társítható.

Az átfújó fuvolák (Flûte traversière 8', Flûte harmonique 8', Octaviant 4', Octavin 2') szerepe különösen fontos Cavallé hangszerein. A régi orgonák átfújó regiszterei a különcsoporthoz tartoztak, más típusú játékokkal ritkán társultak. Cavallé-Coll azonban erőteljes, átható, mégis felhangszegény hangjuk miatt a jeux de fonds kórusának vezető szerepét bízza rájuk a principálok mellett. Elsősorban nekik köszönhető a sokat emlegetett, telt, sötét tónus.

A másik csoport, a *jeux d'anches* nem egyszerűen a klasszikus nyelvkar, de nem is a nyelveket bőmértű alap-, aliquot és kevert játékokkal kiegészítő grand jeu regisztráció megfelelője. A nyelvkarhoz itt nemcsak a szólócsoport felhangregiszterei társulnak, hanem a principálok „fölső fele” is hozzáadódik. Itt csoportosul az orgona összes felhangregisztere, s ezek nagyrészt középbő méretezésűek, ami csak fokozza a nyelvek erejét és fényét.<sup>7</sup> Az átható nyelvhangzás, a csaknem minden művön három, sokszor négy fekvésben kiépített nagy nyelvkar már a klasszikus francia és spanyol orgonáknak is egyik megkülönböztető jegye volt, de a *jeux d'anches* grandiozitása Cavallé-Collnál minden előzményt felülmúlt, mégpedig nemcsak a principál felhangregiszterek hozzáadása révén (erre korábban is volt példa). Maguk a nyelvjátékok is fontos változásokon mentek keresztül.

A nyelvregiszterek természetüknél fogva a magas fekvésben jelentősen elhalkulnak. Ennek ellensúlyozására építették a régiek a kornettet vagy más bőmértű nyelvimitáló kevert játékot a diszkantban. Cavallé-Coll más megoldáshoz folyamodott: osztott szélládák segítségével megnövelte a magasabb nyelvspók befúvási erejét. Szintén a hangerő fokozását, ugyanakkor a tónus átalakítását is szolgálta a dupla hosszúságú rezonátor-tölcsérek alkalmazása, amely az átfúváshoz hasonló jelenséget eredményezett: a nagyobb rezonátor fölerősítette a hangot, de meggátolta a magasabb felhangok erős rezonanciáját.

A megnövelt szélnyomás (amely elsősorban a Bombarde 16', a Trompette és Trompette harmonique 8', illetve a Clairon és Clairon harmonique 4' változatokat érintette) felerősítette a nyelvspók tipikus kerregő kísérő zörejét is. — Ez a zörejhang a *rácsapó* (vagy másként: *felcsapó*) nyelvek sajátja, amely nagyban hozzájárult a barokk nyelvregiszterek éles, karcsú, vonalszerű hangzásához. Cavallé a kísérő zörej kiküszöbölésére (több más 19. századi mesterhez hasonlóan) az intenzívebb változatok esetében többnyire *átcsapó* vagy *szabad* nyelveket készített (durchschlagende Zungen, free reeds).

Ennyiből is látható, hogy Cavallé-Collt a nyelvregiszterek kiképzésében is a dúsz, kerek, telt hangzásra való törekvés vezette, s a relatív (az alapokhoz viszonyított) fel-

<sup>7</sup> A szóhasználat változásai követik a regiszterek átcsoportosulását. A „grand jeu” kifejezés lassan kikopik a használatból, akárcsak a vele jelölt regiszterkombináció. A „jeux d'anches” már nemcsak a tiszta nyelvkart, hanem elsősorban annak magas lábszámú és kevert ajakjátékokkal kiegészített változatát jelenti. A legérdekesebb a „plein jeu” jelentésváltozása, ami hűen tanúskodik a principálok kettészakadásáról a múlt századi francia orgonajáték gyakorlatában (éppen Cavallé újításai nyomán): a fogalom már nem az alapfekvésű, aliquot és kevert principálokat egyesítő mixtúraplénium (organum plenum) ekvivalense: Cavallé-Coll egyre többször használja a mixtúra megjelölésére, amelyet a régiek (sőt korábbi hangszerein még maga Cavallé is) „fourniture”-nek neveztek.



hanggazdagságon belül is a mély zengés, a sötét tónus vonzotta. Ennek csak látszólag mond ellent a tény, hogy orgonáinak összes felhangregiszterét a nyelvekhez társította. Egyrészt a kvintek, mixtúrák és cimbelek élességét ellensúlyozza a nyelvkar megnövekedett intenzitása és mélyebb tónusa, másrészt bizonyára nem véletlen, hogy a hagyományos aliquotok és kevert játékok közül Cavaillé azokat tartotta meg, amelyek kevésbé gátolják a hangok összeolvadását: azokat a változatokat tehát, amelyek az alaphang és a kvint különböző oktávjait, illetve ezek kombinációit szólaltatják meg, míg terceket és szeptimeket nem, vagy csak elvétve találhatunk hangszerein.

Végső soron a *jeux d'anches* tömbjéről is elmondható, hogy dúsabb, mélyebb tónusú és homofónabb bármely tradicionális nyelvi regiszter-összeállításnál. Ha a rézfúvókar múlt századi kibővülésére gondolunk; ha tekintetbe vesszük, hogy elsősorban mély fekvésű hangszerek csatlakoztak a régiekhez (miközben a 18. században még használatos clarino vagy az altkürt feledésbe merültek), itt is könnyű meglátni a romantikus zenekar és a Cavaillé-Coll-féle hangszer között a párhuzamot, amely ez esetben sem hangszerutánzás, hanem a hangzás bizonyos jellemzőinek áttételes, adekvát eszközökkel való megjelenítése az orgonán.

A szolisztikus nyelvregiszterek száma a szűk menzúrájú ajakokéhoz hasonlóan csekély; elnevezésük hagyományos, hangszínük ízléses, ugyanakkor romantikusan lágy és misztikus (*Voix humaine*). Legtöbbjük nagyobb kórusban is simulékonyan elvegyül (*Basson*, *Hautbois*,<sup>8</sup> *Cromorne*). Új hangszer színének utánzása csak a *Cromorne* esetében figyelhető meg, amelynek hangszíne az elavult krummhorn helyett a klarinét hangjához közelít (a *Ste-Clotilde*-beli orgona *Cromorne*-ját némely források „*Clarinette*” néven említik).

#### 4

A nagy szimfonikus zenekar és Cavaillé-Coll orgonatípusának kapcsolatai azonban ezzel még nem merültek ki. Eddig a kétféle hangzás tónusbeli analógiáival foglalkoztunk. A hangszínezet jellegzetességeit az egyik esetben a hang időbeli ingadozásaival, a másik esetben a magas, illetve mély rész- (és különbségi) hangok részvételi arányával hoztuk kapcsolatba, de mindvégig a folyamatosan hangzó, *állandósult hang* tulajdonságairól volt szó.

A hang színére, jellegére döntő befolyással vannak a megszólalás pillanataiban lejátszódó *átmeneti folyamatok*. A berezégés jellemzői, a hangbelépést kísérő zörejek oly mértékben járulnak hozzá a hangérzethez, hogy nélkülük majdnem fölismerhetetlen az egyes hangszerek hangja; ezek adják hangszínük összetéveszthetetlen sajátosságát, amelyet más hangképzésű instrumentummal lehetetlen utánozni. Egy ajaksíp részhangjainak összetételét hasonlóvá tehetjük a vonóval megszólaltatott rezgő húr

<sup>8</sup> A *Récit* oboája kivételesen nem a *jeux d'anches* szálladóján, hanem az alapokén állt, így a *Jeux de fonds* kvázi-vonóskari hangzásához enyhe fafúvós szint lehetett keverni. Ugyanez vonatkozik a *voix humaine*-re, amely csak szolisztikus használatban, néhány felhangszegény ajakregiszterrel társítva érvényesül.

színképéhez, de a húr berezgése mindig különbözni fog a síphang fölépülésének századmásodpercekben mérhető folyamatától.

A tranziens jelenségek szerepe hangérzetünkben azonban nem korlátozódik arra, hogy támpontot nyújtanak a hangszerek fölismeréséhez. Annak függvényében, hogy a hang indulásakor jelentkező átmeneti hangszín mennyire üt el a későbbi állandósult hangszíntől, vagy hogy milyen hosszú ideig hallható, változik részvételének mértéke a hangérzet alakulásában, s ez kihat a hang karakterére. Ha a berezgés kellően „sókaig” tart és színképe jelentősen különbözik a fölépült hangétól, ez határozott kezdetet ad a hangnak, fölhívja rá a figyelmet, kiemeli hangzó környezetéből. Ilyen hangoikat képez gyakorlatilag minden magában játszó hangszeres — de egy pontosan együtt játszó kamaraegyüttes is, ahol egy szólamot egy vagy csak néhány hangszer képvisel —, még akkor is, ha a hangindításnak számtalan árnyalatot kölcsönözhetnek az intonáció és az artikuláció legkülönbözőbb módjai.

Többször említett példánknál, a hagyományos kislétszámú vonóegyüttesnél maradván, nyilvánvaló, hogy a hangzás világosságához ez a tényező is nagyban hozzájárul: míg a hangoknak az együtthangzásban is megőrzött önállósága a karcsú tónus következménye, addig az időbeli tagoltság legfontosabb akusztikai faktora a tranziens jelenségek hangsúlyozott jelenléte.

A hangok egymásutánjában létrejövő megszakítatlan mozgás képzetét a mozgás fázisainak, azaz a diszkrét hangmagasságoknak pontos „térbeli” rögzítettsége ellensúlyozza — ez elmondható bármely hagyományos értelemben vett dallamról. Esetenként változhat azonban, hogy a tagoltság vagy a folyamatosság mozzanata-e a meghatározó. Nyilvánvaló, hogy az előbbi mozzanat előtérbe nyomul az utóbbi rovására, ha a hangok határozottan elkülönülnek egymástól, ha kezdetük és végük (= a következő hang indulása!) konkrétan, pontszerűen kirajzolódik.

A határozott hangindulás a barokk orgonákra természetesen éppúgy jellemző, mint minden hangszerre és a korabeli kamaraegyüttesekre. A principálok átmeneti hangszíne nem válik el élesen az állandósult hangszíntől, viszont a berezgés nem kevesebb, mint 4-5 tizedmásodpercet vesz igénybe. A nyelvsípok esetében fordított a helyzet. Hangjuk nagyon gyorsan (50 ms alatt) fölépül, ám az átmeneti hangszín oly erősen elüt a véglegestől, hogy rövidege ellenére is jól kivehetően megjelenik tudatunkban. (A nyelvsíp hangbelépésekor a harmadik részhang egy pillanatra igen intenzíven szól, elnyomva minden más rezgést, így az alaphangot is. Ugyanez a kvintes megszólalás jellemzi a legtöbb rézfúvós hangszert is.) A bőméretű sípok is gyorsan (kb. egy tizedmásodperc alatt) állnak be végleges rezgésükre, és átmeneti színképük nem különbözik feltűnően állandósult színképüktől, mégis a fuvolák hangindulása a leghatározottabb, amely a tipikus barokk orgonahang egyik legfontosabb összetevője. A bő menzúrájú sípok megszólalásakor ugyanis fokozottan jelentkezik az a rövid (2-3 századmásodpercig tartó) surrogó-huhogó zörejh hang, amelyet a sípládba benyomuló levegő okoz, amikor a maglaphang ütközik. A barokk ideál szerint — egyéb tényezők mellett — ez a „huhogás” adja az orgonahang nemességét.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Az orgonasípok berezgésére vonatkozó adatokat (Trendelenburg, Tienhaus és Franz kísérletei alapján) Tarnóczy közli (i. m. 192–193.).

A romantika a hangok időbeli kapcsolódásának vonatkozásában is új igényeket támasztott. Általánosságban azt mondhatjuk, hogy a romantika ízlése szerint az a szép hang, amely puhán, akcentusmentesen indul, hogy minél inkább hozzásimulhasson az őt megelőző hanghoz, hogy a dallam minél folyamatosabban, egymáshoz tapadó hangok megszakítatlan sorozataként ívelhessen. A „zenei frazeológia” múlt századi átalakulása jól tükrözi ezt az igényt.

A szimfonikus zenekar kibővülése már önmagában, a játékmód átalakulásától függetlenül is magával hozta a hangok síma, nyomaték nélküli megszólalását. Minél több hangszer játszik együtt egyazon szólamot, annál jobban elmosódnak a tranziens jelenségek, annál kevésbé élesen különül el az átmeneti hangszín a véglegestől. A hangszerek nem pontosan egyszerre indítják el a hangot, ami kettős következménnyel jár: a hang fölépülésének eredetileg rövid időtartama szétterül, nem a konkrét pontszerűség, hanem a határozatlan foltszerűség képzetét keltve ezáltal; ugyanakkor a berezgés egyes fázisai fedésbe kerülnek, különbségeik kioltódnak, s ez jelentős mértékben semlegesíti az átmeneti hangszín sajátos karakterét. (Az itt leírt hatás természetes a vonóskar esetében a legfeltűnőbb.)

A 19. század orgonaépítészetében – mint említettük – általános tünet a szélnyomás erős növekedése. A nagyobb befúvási sebesség azonban nemcsak azt eredményezte, amiért alkalmazták: a hangerő fokozódását, hanem mintegy mellékesen a sípok megszólalására is kihatott. Főlgyorsult a berezgés folyamata, lerövidült az átmeneti periódus, ami bizonyos fokig ugyancsak a tranziens jelenségek visszaszorulásához vezetett.

Cavaillé-Coll csak bizonyos sípsoroknál alkalmazott magas szélnyomást; orgonán az intenzív nyelvek azonnali, síma megszólalása mindenestre az előbbi jelenséggel magyarázható (az átmeneti periódus lerövidülése elsősorban a nyelveknél idézi elő az átmeneti hangszín „eltűnését” a hangéretből, mert a hang fölépülése kisebb szélnyomás mellett is ebben a síptípusban a leggyorsabb). Cavaillé azonban tudatosan törekedett az akcentus nélküli hangbelépésre, és az ajaksípok esetében, ahol ez „magától” (tehát a nyomás emelése következtében) nem állt elő, sajátos eszközöket fejlesztett ki célja eléréséhez.

Az egyik eszköz az ún. „szakáll” (a sípszáj aljára vagy/és két oldalára erősített lemezek) tulajdonképpen nem új, s a múlt században széles körben használatos volt. Míg azonban a szakállakat a legtöbb orgonakészítő a felhangok felerősítésére (sőt néha – helytelenül – hangolásra) használta, addig Cavaillé a berezgés meggyorsítására alkalmazta őket. A megfelelően beállított lemezek a felső ajakhoz terelik a leszakadó légörvényeket, ezáltal a megszólalás pillanatában az örvények szabályos (a síp alaprezgésével azonos periódusú) váltakozása rövidebb idő alatt alakul ki. A másik eszköz a maglapok alsó felének sűrű rovátkázása (különösen a bő méretű sípokban), ami által Cavaillé csaknem teljesen kiküszöbölte a maglapnak ütköző levegő surrogó zörejét.

Mindent összevéve Cavaillé-Coll orgonái még romantikus mércével mérve is akcentusszegények.

Aristide Cavaillé-Coll újításai jól ismertek az organológiai szakirodalomban. Dolgoztunkban arra a kérdésre kerestük a választ, hogy ezek az újítások milyen hangzáseszményt szolgálnak. Ez az ideál végső soron a romantikus nagyzenekari hangzás. Cavaillé-

Coll azonban – szemben a kor orgonakészítőinek többségével – felismerte az új szimfonikus hangszövegetnek azt a lényegi mozzanatát, amely egyfelől e hangzás újszerűségének, „romantikusságának” kulcsa, és amely másfelől az orgona hangképére is átvihető, és pedig e hangszer hagyományos és egyben optimális konstrukciós elveinek föladata nélkül. Ez a mozzanat végső elméleti sűrítésben így fogalmazható meg: *a zenei közeg fokozott tér- és időbeli kontinuitása.*

*Lajos Zeke:*

L'ORGUE SYMPHONIQUE – OBSERVATIONS  
ON THE SOUND OF CAVAILLÉ-COLL'S ORGAN

One of the main reasons for the decline of organ building in the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> centuries was the organ makers' endeavour to imitate the symphonic orchestra. They attempted to make the organ's sound more romantic by increasing the wind pressure and by copying the timbre of the new orchestral instruments, first of all, that of the strings. But in return for this they had to abandon mechanical action, synthetic tone-construction and characteristic colours of the organ (diapasons, flutes and mutations).

The French organ builder *Aristide Cavaillé-Coll* belonged to the very few exceptions who could put a stop to these tendencies. He recognized a crucial element of the new symphonic sonority which, on the one hand, was the clue to its novelty or 'romanticity' and, on the other, was adaptable to the sound picture of the organ without giving up its optimal constructional principles. This element – being an effect of the expansion of the orchestra and mainly of the swell of the string choir – is a sort of *continuity of musical substance, both in space and time*. Cavaillé-Coll sufficiently preserved the classical virtues of the organ. His innovations (moderate and partial increasing of wind pressure, using of overblowing flutes and free reeds, nicking of languids in the flue pipes, fundamental regrouping of the stops etc.) did not tend to alter the timbre of the traditional organ sound. Change concerned only the tone or *shade* of this sound and the speech of pipes. Dark shading of tone or, in other words, roundness and gravity of sound on Cavaillé's instruments give the impression of the above mentioned 'continuity in space' whereas prompt speech devoid of accent serves the temporal fluency.



Grabócz Márta:

## A SZEMANTIKAI KATEGÓRIÁK TÍPUSAI. KÍSÉRLET A NARRATÍV IRODALMI SZEMIOTIKA ALKALMAZÁSÁRA LISZT MŰVEINEK ELEMZÉSÉBEN

Első ízben próbálkozunk azzal a feladattal, hogy a kelet-európai országok marxista zeneesztétikájában használatos egyes jelentéshordozó egységek fogalmait és kifejezéseit a Szemiotikai-Nyelvelméleti értelmező szótár<sup>1</sup> megjelenése óta az irodalmi narratív szemiotikában meghonosodott szóhasználattal vessük egybe. Célunk a szemantikai kategóriák típusainak meghatározása. Ennek segítségével bontakozhat ki a zenei beszéd (discours) nem csak pillanatnyi, hanem végleges, objektív jelentéstartalma, és így juthatunk el a jellegzetesen romantikus zenei formák többé-kevésbé átfogó szemantikai<sup>2</sup> értelmezéséhez. Összekapcsoljuk a *marxista esztétikai fogalmakat*, amelyek a tipikus zenei jelentéseket világítják meg (mint pl. intonáció, zenei szimbólum, asszociáció), a narratív beszéd valamennyi síkján létező és nagyobb számban kimutatható *szemantikai kategóriákkal*, amelyek egy forma minden szintjét felölelik és amelyeknek alkalmazása eddig csak az irodalmi szemiotikában történt.

A Liszt-művekben megtalálható „programszerűség” is felhasználjuk, hogy a jelentéseknek a szintagmákkal való egyeztetését megkönnyítsük.

### I. Széma

Szemantikai típusrendszerünkben a legkisebb jelentéshordozó egység a **széma**.

Szintagmatikai vonatkozásban megfelel a mottókban és zenei refrénekekben vagy textúrában, a kíséret figurációban fellelhető *motívumoknak*; valamint Liszt által az átvezető részekben, a bevezetésben, néhol a kidolgozásban alkalmazott *asszociatív zenei figuráknak* és *szimbólumoknak*.

Tágabb értelemben a szémák a zenetörténeti „szimbólumokkal” azonosak, melyeket egy sajátos harmóniafűzés, dallammotívum vagy jellegzetes zenei szerkezeti összefüggés hordozhat. Ilyenek a XVI. századi madrigálköltők hangfestései, Bach kantátáiban és passióiban az úgynevezett zenei-retorikai figurák, ahol egyetlen hangköz, hangzatviszony, regiszterváltás a körülöttünk levő világ, a természet, az emberi mozdulatok, a különféle lelkiállapotok szimbolikus vagy leíró, hangutánzó kifejezését jeleníti meg.

<sup>1</sup>A. J. Greimas—J. Courtés, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. (Paris 1979)

<sup>2</sup>szemantikai: a jelek jelentésének vizsgálatára vonatkozó, vö.: Voigt Vilmos, *Bevezetés a szemiotikába* (Budapest 1977) 14. l.

Ezeket a szimbolikus és asszociatív jelenségeket írja le „A valóság zenei képe” című könyvében Ujfalussy József:

„Az «asszociáció» terminust szívesebben tartjuk fenn olyan jelenségek számára, amelyek a hallási képzetekkel más érzékszervek képzeit kapcsolják össze, vagy amelyek a zene sajátos jelentés-rendszerének képeit alkalmilag közvetlenül vonatkoztatják a külső valóság jelenségeire. (...)

Ha a sajátosan zenei, virtuális mozgásképek vizuális realizálását asszociációknak tekintjük, ezek még további, eszmei asszociációk felkeltésére való felhasználását meg szimbolikának kell neveznünk. Bach műveiben a mozgás- és térszimbolika igen nagy szerepet játszik a vallásos eszmevilág megjelenítésének szolgálatában.”<sup>3</sup>

Másfelől, Jaroslav Jiránek „A zeneszemiotika alapjai”<sup>4</sup> című könyvének harmadik fejezetében a legkisebb jelentéshordozó egységeket „*kezdeti szemantikai elemeknek*” nevezi, melyeket így jellemez: „... az empirikus emberi élet részei társadalmi és kommunikálható szemantikai elemekként épülnek be minden műalkotásba. S. Šabouk ezeket *kezdeti szemantikai elemeknek* hívta. A művész a kezdeti szemantikai elemeket mellékértelmük (konnotációjuk) teljes skálájával együtt illeszti munkája szemantikus folyamatának rendszerébe, az alkotás egyéni formája szerint”.<sup>5</sup>

Könyve V. fejezetében Jiránek a kezdeti szemantikai elemek származási sémáját tárja elénk forrásaik alapján, melyek vagy a természetben, vagy az „antropológiai rétegben, vagy pedig az ember társadalmi tevékenységében keresendők”.<sup>6</sup>

Greimas és Courtés szótárából<sup>7</sup> nem érdemes e helyen teljes terjedelmében idézni a szémával foglalkozó cikket, elegendő néhány meghatározást kiemelni: „... a szémák természete nem lényegi, hanem kizárólag viszonyaiban ragadható meg. A széma csak olyan végső viszonyfogalomként definiálható, amelyet ugyanazon kapcsolati lánc legalább egy másik fogalmával teremtünk meg és/vagy fogunk fel. Eszerint el kell fogadnunk azt, hogy a jelkategoría (= a tartalmi szint felépítésére szolgáló szemantikai kategoría) logikailag megelőzi a szémákat, amelyek alkotják, és hogy a szémák csak a jelentés alapszerkezetén belül értelmezhetők. A széma fogalmát úgy határozzuk meg és oly módon tesszük működőképessé, hogy egy pontos logikai állapotot (státust) kapcsolunk az ilyen rendszert alkotó viszonyokhoz.”<sup>8</sup>

A szótár számos jelkategoriai osztályt különböztet meg, melyek közül kettő, úgy tűnik, tökéletesen megegyezik a mi szimbólum- és figura-típustanunkban felállítottakkal: ezek a *figuratív szémák*, „amelyek megfeleltethetők a természeti világ elemeinek, szemiotikai kifejezésének, vagyis a világ érzékelhető tulajdonságainak, az érzékelés artikulációinak”, míg az *absztrakt szémák* „a tartalom hordozói, semmiféle

<sup>3</sup>Ujfalussy József, *A valóság zenei képe* (Budapest 1962) 64., 109. l.

<sup>4</sup>Jaroslav Jiránek, *Tajemství hudebního významu* (Praha 1979) 149–158. l. (a könyv német kiadása: *Zu Grundfragen der musikalischen Semiotik*, Berlin, 1985)

<sup>5</sup>J. Jiránek, *i.m.* 152. l.

<sup>6</sup>J. Jiránek, *i.m.* 153–154. l.

<sup>7</sup>Greimas–Courtés, *i.m.* (lásd az 1. jegyzetet)

<sup>8</sup>Greimas–Courtés, *i.m.* 332–333. l.



külső jellegre nem utalnak, viszont a világ kategóriákba foglalását és jelentésmeghatározását szolgálják; ilyenek például a viszony (fogalom, tárgy), folyamat kategóriái.”<sup>9</sup>

A szemák bemutatásakor tartalmuk szerint négyféle típust különítettünk el egymástól. Ezeket a mottók, zenei refrének, asszociatív-szimbolikus zenei figurák és a kíséret valamint az átvezetés és a kidolgozási részek zenei szimbólumai hordozzák: a) *pasztorál-széma*, b) *vihar-széma*, c) „*eroico*”-*széma*, illetve *harci fanfár-széma*, d) *makabreszk-széma*.

## II. Klasszéma (*szeméma, szemantéma*)

A jelentéshordozó egységek második szintjét a klasszémák kategóriájával jelöljük. A szótárban erre a következő meghatározást találjuk: „A klasszéma fogalmát A. J. Greimas használja azokra a kontextusbeli szemákra, amelyek a beszédben vissza-visszatérnek és biztosítják annak izotópiáját.<sup>10</sup> (...) A klasszémák által felölelt szemantikai terület jelenleg még nehezen körülhatároló. Tájékoztató jelleggel csak néhány megközelítést említhetünk: a) Mivel a klasszémák visszatérő jellegű szemák, elvben nagyon általános kategóriákat kell alkotniuk: kimerítő felsorolásukkor lehetne felismerni a szemiotikai elmélet meghatározhatatlan fogalmait és a nyelvtani szemákat (ezek alkotják a nyelvtani osztályokat). A nyelv általános fogalmainak kérdése összefügg a klasszémák számbavételével. (...) c) Míg a nyelvtani szemák a köznapi nyelvben a közlés folytonosságát biztosítják, addig a természetes nyelvekben (költői beszéd) kialakuló második jelzőrendszerek a rájuk jellemző klasszéma-kategóriák felállítására alkalmasak, így szabadítva fel a beszédet – legalábbis részben – mondattani megkötöttségei alól.”<sup>11</sup>

A „szemantéma” fogalmát – melyet rövid ideje használ a prágai zenei szemiotikai iskola – a szemiotikai-nyelvelméleti szótár illetéknéppen határozza meg: „B. Pottier nemrégiben újra a szemantéma fogalmához nyúlt, hogy azon sajátos szemák alegységét jelölje ezzel rendszerében, amelyek a klasszémával (faji szemák alegysége) és a virtuémával (mellékértelmű szemák alegysége) együtt alkotják a szemémát.”<sup>12</sup>

Nem véletlen, hogy a zeneesztétika történetében először Borisz Aszafjev, az orosz irodalmi strukturalista irányzat megalapozóinak (Propp, Bahtyin, Sklovskij) kortársa mutatta ki bizonyos stíluslemek jelentéshordozó szerepét.

„Aszafjev fejt ki talán legalaposabban, hogy mit ért intonációk alatt: a zenei köznyelv tipikus stíluslemeinek összességét, azokat a dallami, ritmikai és harmóniai fordulatokat, amelyek a szóban forgó népdalt, vagy népi eredetű románcot olyanná tesz, amilyen, tehát a lényeg egy részét tartalmazó technikai elemekből előálló egységet.

(...) Az intonáció tehát ugyanakkor, amikor a technikai – tehát formai – ele-

<sup>9</sup>Greimas–Courtés, *i.m.* 333–334. l.

<sup>10</sup>izotópia: egy hosszabb szövegrész ill. regényfejezet, novella alapjelentése, összevont jelentése, közös „tartalmi” nevezője (lásd a későbbi definíciókat, 122. oldal).

<sup>11</sup>Greimas–Courtés, *i.m.* 37. l.

<sup>12</sup>Greimas–Courtés, *i.m.* 325. l.

mek konglomerátumát jelenti, egyben tartalmi jelentéssel is bír, egyfelől, mivel rámutat a különféle formaelemek egységgé szerveződésére, másfelől pedig arra, hogy ez az egység csak az alapul vett dallamanyag lényegét, vagy lényegének egy részét hordozó formaelemek kiválogatása útján jött létre. A válogatás ténye pedig nem más, mint különbségtétel fontos és kevésbé fontos, lényeges vagy egyszerűen lényegtelen között.

(...) Amikor tehát egy-egy zeneszerző intonációiról beszélünk, a művészetére legjellemzőbb, valamint korát és társadalmát legáltalánosabb vonásaiban és legmélyebben tükröző stílusához közelítünk.

(...) Mondottuk, hogy Aszafjev az intonáció szót igen változó értelemben használja, gyakran szól melodikus intonációról, ritmikus intonációról, akkordikus, sőt hangszerelési intonációról – ezekben az esetekben az intonáció elé helyezett jelzőtől a jelentés megváltozik. Ha azonban e jelentésváltozások mögött a közös nevezőt kutatjuk, könnyen megérthetjük lényegét.

(...) Arról van tehát szó, hogy az intonáció-jelzővel rávilágít a tárgyalt zenei elem eredetére, és egyben arra, hogy ez a zenei elem végső formájában sem adta fel eredetének attribútumait, nem szakadt le arról, hanem az eredet alapvonásait megszüntetve felemelte.<sup>13</sup>

A hatvanas években Ujfalussy József könyvei és tanulmányai óta vált az intonáció-elmélet a klasszikus zenei szerkezet- és tartalom-elemzések kulcsfontosságú kategóriájává.

„A meghatározott társadalmi környezetre, emberi magatartásra, ember- és helyzet-típusra jellemző zenei hangzás-képeket nevezi a zeneesztétika materialista hagyománya intonációnak. A terminus eredetileg az énekes zenéből eredt, a zenemagyarzatnak abból a tradíciójából, amely az ókortól kezdve a beszéd hanglejtésében megnyilvánuló emberi érzelmek és magatartások mását kereste a zenében. Az intonáció kategóriája azonban a mai zeneesztétikai gyakorlatban már jóval többet jelent, mint a beszéd hanglejtésének pusztán dallami, ritmikai utánzatát. A marxista zeneesztétikai gondolkodás mai terminológiájában az intonáció sajátosan zenei képleteket, hangzástípusokat jelöl, amelyek emberi-társadalmi jelentést közvetítenek, a zenemű egészében meghatározott karakterek hordozói, sorsuk nagyobb zenedramaturgiai egységben a drámai jellemekéhez hasonlóan formálódik, vesz részt az egész művészi világkép kifejtésében.”<sup>14</sup>

A hetvenes években Borisz Aszafjev és Ujfalussy József elméleteihez visszatérve J. Jiránek újra átvette az intonáció fogalmát – amelyet a „szemantémáknak” nevezett szemiotikai egységek közé sorolt –, hogy Alban Berg Hegedűversenyének összetett, szerkezeti és szemantikai elemzését egyidejűleg elvégezze. „A zeneszemiotika alapjai” című könyvének bevezető fejezeteiben a jelentéstannal foglalkozó zeneesztétika teljes történetét felvázolja. Szemantikai egységeket összefoglaló típusrendszerének második szemantikai alapelemét, a szemantémát így jellemzi: „A zenében a szemantémák funkciót egy sajátos zenei szemantikai egység tölti be: az intonáció, amely a létező legki-

<sup>13</sup> Pernye András, „Aszafjev intonációelmélete” in: *A nyilvánosság* (Budapest 1981) 139–142. l.

<sup>14</sup> Ujfalussy József, „Zeneesztétika” in: *Bevezetés a marxista-leninista ágazati esztétikába*, (Budapest 1978) 136–137. l.

sebb konkrét hangzás-kontextusként értelmezhető. Ezek egy történelmileg meghatározott társadalmi alany (társadalmi osztály, réteg, környezet) számára megközelítőleg ugyanazzal a jelentéssel bírnak (ugyanazokra a társadalmi és élethelyzetekre és ugyanarra a zenéntúli valóságkörre mutatnak). Ezt a jelentést egy bizonyos lehetséges, konkrét viszonyrendszer jellemzi, a kifejezés olyan alkotóelemein belül, mint amilyenek a dallam, ritmus, harmónia, hangszín, dinamika, ütem.”<sup>15</sup>

Jiránek a következő intonációkat különbözteti meg: *műfaji intonáció* (például: rítus- és szertartászene, mint a tánc, induló, bölcsődal, vallásos zene stb.); *hangszerintonáció*; *szerkezeti intonáció*; *zenei stílusok intonációi*.

Eero Tarastinál – jóllehet más megnevezéssel – egy újabb klasszéma-típológia jelenik meg e kategóriában a „mitikus széma” bemutatásakor és annak változataiban. Tarasti a romantika „mitikus” zenei témáinak főbb típusait így osztályozza: mitikus természet, mitikus hősi, varázslatos, mesés, balladai, legendás, szent, démoni, fantasztikus, misztikus, egzotikus, pasztorál, tragikus, primitív, nemzeti-zenei, magasztos, mondai.<sup>16</sup>

Véleményem szerint a klasszémák – és némi fenntartással a szemémák, szemantémák – kategóriája felel meg leginkább a zenei mondat szemantikai szintjének, a zenei periódusnak vagyis a zenei téma léptékű jelentéseknek. Mivel az intonáció maga is megegyezik a téma-szintű zenei jelentéssel, el kell fogadnunk azt a tételt, miszerint a klasszéma fogalma fedi az „intonáció” zeneesztétikai kifejezést, amelyet a zenetörténet folyamán kibontakozott és megszorodott, pontos jelentésekhez kapcsolt zenei jelenségek megnevezésére használnak.

A fentiek alapján megállapítható, hogy a Liszt-művek tanulmányozásakor végzett szintagmatikai és „programatikus” elemzéseim során tizenhat fő klasszéma-típus különül el. Egy korábbi tanulmányomban<sup>17</sup> tizenkét alaptípus létezését mutattam ki: *appassionato*, *induló*, „*eroico*”, *scherzo*, *folklorikus*, *pasztorál*, „*religioso*”, *olasz bel canto*, *nagyoperai bel canto*, „*lagrimoso-lamentoso*”, „*recitativo*”, idézet.

Miután feltártuk az alaki variációkkal és karaktervariációkkal kapcsolatos vizsgálatok eredményeit, bizonyos típusok „kitágított”, felfokozott variánsairól sem szabad megfeledkeznünk. Ilyenek: 13) a hősi témára visszavezethető „*grandioso*”, „*trionfante*”; 14) a „*gyászos*” („*lugubre*”), amely egyszerre ered az „*appassionato*” és „*lamentoso*” – „*lagrimoso*” témákból; 15) a „*patetikus*”, amely a „*bel canto*” és az „*amoroso*” típus szenvedélyesebb formája és végül 16) a „*panteista*”, amely vagy a *pasztorál*-téma vagy a *vallásos típus* kiemelt variánsa.

<sup>15</sup> J. Jiránek, *i.m.* 154. l.

<sup>16</sup> Eero Tarasti, *Myth and Music* (Helsinki, Acta Musicologica Fennica, 1978) 6.3.1–18. fejezetek, 85–131. l.

<sup>17</sup> Grabócz Márta, „Az intonáció-öröklés sajátosságai Liszt zongoraműveiben”, in: *Zenetudományi dolgozatok* 1980, 301–314. l.

### III. Szemantikus izotópia

Az izotópia meghatározására A. J. Greimas 1966 óta közreadott definícióit és magyarázatait vesszük alapul.

„*Izotópia* alatt a szemantikai kategóriák olyan tágabb összességét értjük, amely az elbeszélés egységes olvasását teszi lehetővé, úgy ahogyan az a mondatok részleteinek olvasásából és kétértelműségek feloldásából ered. Ezt az egyetlen olvasási—értelmezési lehetőség utáni kutatás vezérli.”<sup>18</sup>

„*Izotópián* általánosan egy tágabb, a vizsgált beszéd mélyén megbúvó szemantikai kategóriacsoportot értünk, mely a vizsgált beszéd legalsó rétegét — közös tartalmi nevezőjét — képezi.”<sup>19</sup>

A szótár a következőképpen pontosítja: „Működési jellegéből fakadóan az izotópia fogalma először azon klasszémák ismétlődését jelölte egy szintagmatikai láncolatban, melyek a beszéd, a közlés egyneműségét biztosítják.”<sup>20</sup>

A beszéd generatív folyamatának szempontjából különböző izotópiákat különítve el egymástól, a szótár úgy határozza meg a *szemantikus izotópiát*, mint ahogyan azt a fentiekben már idéztük (lásd 18. jegyzet). Greimas később a figuratív izotópiától megkülönbözteti a tematikus izotópiát,<sup>21</sup> mindamellett a szemantikus izotópia meghatározása — a *forma-részek*, sőt néha egy *teljes zenei forma* területén végzett tartalomelemzésünk szempontjából — tökéletesen megfelel céljainknak. *Zenei szemantikus izotópiák* alatt azokat az alapvető, kiemelt tartalmi kategóriákat fogjuk érteni, amelyek több klasszéma-intonációt foglalnak magukba, és amelyek a *jelentés teljességének leírását* célozzák.<sup>22</sup>

A zongorára írt Liszt-művek vizsgálata után, a különböző lehetséges szemák és intonációk közül válogatva, a következő izotópiák jelenléte állapítható meg.

#### 1. A *makabreszk kérdés-keresés izotópiája*

A lét siránkozó-panaszos-bosszús vagy felkavaró fausti „*miért*” kérdése, tulajdonképpen a gyötrelmes, lázas „*keresés*” izotópiája. Leggyakrabban a művek elején jelentkezik, de néha a végén is megtalálható. A következő klasszéma-intonációk hordozhatják: „*appassionato-furioso*”, gyászinduló, „*lamento-lagrimoso*”, „*recitativo*”, gyászos. A szemák (vagyis az asszociatív-szimbolikus zenei figurák) közül a vihar („*tempestuoso*”)-figurák és különböző makabreszk szimbólumok is hozzájárulhatnak megvalósításához. Ezt az izotópiát például a következő művekben ill. mű-részletekben találjuk: „*Il lamento*” c. etűd, *Etudes d'exécution transcendante No. 10.*, *Funérailles*, *Tombez larmes*, *Pensée des morts*, *Orage*, *Chapelle de Guillaume Tell* (kóda), *Vallée d'Obermann* (első tematikus komplexum), *Le mal du pays*, *Lyon*, *Sonetto 104 del Petrarca*, *Canzone*, *Dante-szonáta* (első téma első formája és refrén), *Ballade en si mineur* (első téma első megjelenése), *Aux Cyprès de la villa d'Este-I.*, *Aux Cyprès ... II* (mottó),

<sup>18</sup> A. J. Greimas, *Du sens* (Paris 1970) 188. l.

<sup>19</sup> u.o. 10. l.

<sup>20</sup> Greimas—Courtés, *i.m.* 197. l.

<sup>21</sup> Greimas—Courtés, *i.m.* 198. l.

<sup>22</sup> Vö.: Greimas, *Sémantique structurale* (Paris 1966) 69. l.

Nagy koncertszóló (első tematikus komplexum), h-moll szonáta (refrén, mottók első és utolsó formái) stb.

## 2. *Pasztorál-izotópia*

A variáció- és formatípusok számbavétele, tipologizálása során egyértelművé vált, hogy vannak olyan *teljes művek*, amelyek csak ennek az izotópiának a jegyében születtek. (Például: La leggierezza, Waldesrauschen, Paysage, Harmonies du soir, Au lac Wallenstadt, Les cloches de Genève stb.) A mű *egyik izotópiájaként* jelenik meg a pasztorális az Aux Cyprès de la Villa d'Este, Dante-szonáta, Ballade en si mineur, St. François d'Assise..., St. François de Paule marchant sur les flots, Nagy koncertszóló, h-moll szonáta c. darabokban. Ezt az izotópiát a „scherzo”, pasztorál, „folklor”, „bel canto” a panteista témák, valamint a pasztorál-figurák hordozhatják.

Egyes művekben a pasztorál-izotópia inkább „*amoroso*” mellékértelmet kap: „Un sospiro”, Cantique d'Amour, Sonetto No. 47, 104 del Petrarca; „con amore” megjelölést pedig a Vallé d'Obermann első változatában. Ugyanígy értelmezhető a pasztorál jelleg a Dante-szonáta és a h-moll szonáta második komplexumában is.

## 3. *Hősi izotópia*

Az „agitato”, induló, hősi, „recitativo”, „grandioso-trionfante” klasszémák segítségével jelenik meg, és felhasználja a „harci fantár-figura”-szémákat, valamint a „tempestuoso-eroico” figurákat is. Ezt az izotópiát találjuk meg többek között a következő művekben: Mazeppa, Vision, Eroica, Wilde Jagd, Chapelle de Guillaume Tell, Lyon, majd a St. François de Paule marchant sur les flots, Dante-szonáta, Nagy koncertszóló, Ballade en si mineur és a h-moll szonáta egyes részeiben.

## 4. *Vallásos izotópia*

A „religioso”, „bel canto chantant”, „recitativo”, „panteista” klasszémák felhasználásával és a „pasztorál-panteista” szémák segítségével jelenhet meg, mint például a következő darabokban: Ave Maria, Angelus, Bénédiction de Dieu dans la solitude, Invocation, Sposalizio, St. François d'Assise..., és a Tombez larmes, Sonate de Dante, h-moll szonáta, Vallée d'Obermann, Pensée des morts stb. néhány téma-variánsában.

## 5. *Panteista izotópia*

Egyes művekben (Vallée d'Obermann, Sonate de Dante, St. François de Paule..., Bénédiction de Dieu...) a vallásos vagy pasztorál-izotópia nyomatékos, túlfűtött formája egy sajátos jelleget ölt. Ezt nevezhetjük „panteista izotópiának”.

## 6. *A gyász izotópiája*

Olyan „appassionato”, gyászinduló, gyászos, „recitativo-parlant” témákkal és olyan makabreszk szimbólumokkal (szémákkal) fejeződik ki, mint amilyenek a Funérailles, Tombez larmes, Pensée des morts, Il penseroso, La Notte, Nagy koncertszóló, Aux Cyprès de la Villa d'Este—I, Les jeux d'eaux à la Villa d'Este, Lyon, Chapelle de Guillaume Tell stb. művekben vannak.

## 7. *A makabreszk vagy hősi harc izotópiája*

Egyes művekben a felerősített, túlfűtött vagy hősivé, harciassá váló makabreszk keresés izotópiája pontosan megfelel a Liszt által „tempestuoso”-nak, „energico”-nak vagy „agitato”-nak, „stringendo”-nak nevezett formarészeknek. Ezeket majdnem minden hősi izotópiával rendelkező műben fellelhetjük (Vallée d'Obermann, Dante-szonáta, Orage, St. François de Paule marchant sur les flots, Chapelle de Guillaume Tell stb.).

Ezt a variánst nevezzük a makabreszk vagy hősi harc izotópiájának. Megvalósítását az említett klasszémakon kívül a vihar- és fanfár-szémák segítik.

A fentebb leírt hét izotópia a Liszt által idézett szöveges epigráfokban is egyértelműen kifejezésre jut. A keresést, a világfájdalmat, a legsötétebb kérdéseket a Byron-tól, Sénancourtól vett idézetek fejezik ki;<sup>23</sup> a Michelangelo-idézet<sup>24</sup> a gyászra utal; egy másik Sénancour-részlet a panteista érzület és a természet-szeretet leírását adja,<sup>25</sup> míg a Lamartine-idézetekből a panteista-vallásos érzés cseng ki.<sup>26</sup>

Liszt zongoradarabjaiban háromféle ún. „kettős izotópiával” (bi-isotopie), azaz két izotópia egyfajta kölcsönös kiegészítésével, egymásra épülésével találkozunk, melyek legtöbbször a kódákban jelennek meg.

(1) a „hősi” és a „makabreszk keresés” kettős izotópiájával például a *Lyon, Chapelle de Guillaume Tell, Aux Cyprès... II*, Dante-szonáta c. művekben; (2) a „vallásos-hősi” kettős izotópiával, amely főként a látszólag csupán vallásos mű tetőpontjait fémjelzi, az *Invocation, Sposalizio, Les jeux d’eaux à la Villa d’Este* c. művekben találkozhatunk; (3) egyes művek befejezésénél (Vallée d’Obermann, h-moll szonáta, *Les jeux d’eaux à la Villa d’Este, Sonetto 123 del Petrarca, Bénédiction de Dieu dans la solitude*) a vallásos (vagy panteista) izotópia és a makabreszk keresés izotópiájának együttes jelentkezését, kettős izotópiáját láthatjuk; (4) a „pasztorál” – „panteista” bi-izotópiát vagy a pasztorál, vagy az olyan több izotópiával rendelkező darabok csúcspontjaiban találjuk meg, amelyek egyike pasztorál-izotópia (Vallée d’Obermann, *St. François de Paule marchant sur les flots* stb.).

Ehhez a négy csoporthoz járul még az a két lehetséges izotópia-együttes, amelyekre már utaltunk a főbb izotópiák felsorolásánál:

(5) a „vallásos-panteista” és

(6) a „pasztorál-szerelmi” kettős izotópia.

Szemantikai lényegük szerint a Liszt-műveket ezen izotópia-típusok alapján lehet csoportosítani oly módon, hogy megvizsgáljuk azoknak az izotópiáknak a számát, amelyekre e művek épülnek.

Többnyire egyetlen izotópiával rendelkeznek azok a művek, amelyek a pasztorál (Au Lac de Wallenstadt, Paysage, Harmonies du Soir stb.), vagy a vallásos (Sposalizio, St. François d’Assise..., Angelus, Ave Maria stb.) vagy a hősi izotópiához (Vision, Mazeppa, Eroica stb.), valamint a gyász izotópiájához (Il Penseroso, Aux Cyprès... I, Funérailles stb.) kapcsolódnak.

<sup>23</sup> Byron, idézet a *Childe Harold*-ból, lásd „Orage” epigráfja;

Sénancour, *Obermann*, idézetek a Vallée d’Obermann epigráfjaként;

Byron, *Childe Harold*, lásd „Vallée d’Obermann” második epigráfját.

<sup>24</sup> Michelangelo, *La Notte* c. költeménye

<sup>25</sup> Sénancour, „De l’expression romantique et du Ranz des vaches” c. részlet az *Obermann*-ból, a *Le mal du pays* c. darab epigráfjaként.

<sup>26</sup> Lamartine „Harmonies poétiques et religieuses” c. kötetének előszava;

Lamartine „Bénédiction de Dieu dans la solitude” c. költeménye;

Lamartine „Invocation” c. költeménye

**Két izotópia** mutatható ki a *Lyon* (eroico és gyász), *Orage* (eroico, keresés), *Tombez larmes* (gyász és vallásos), *Pensée des morts* (gyász és vallásos), *Le mal du pays* (keresés és pasztorál) stb. című művekben.

**Három izotópiát** találunk a következő művekben: *Chapelle de Guillaume Tell* (vallásos-hősi kettős izotópia, hősi izotópia, makabreszk harc izotópiája), *Invocation* (vallásos, a keresés izotópiája, vallásos-hősi kettős izotópia), *Bénédictio de Dieu* (panteista-vallásos, a keresés, pasztorál), *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este* (pasztorál, hősi, gyász), *Aux Cyprès de la Villa d'Este – II* (keresés, hősi, pasztorál), *St. François de Paule marchant sur les flots* (pasztorál-panteista kettős izotópia, hősi izotópia, a makabreszk harc és a vihar izotópiája), *Sunt lacrimae rerum* (gyász, pasztorál-amoroso kettős izotópia és hősi izotópia).

**Négy izotópiával** rendelkezik a *Nagy koncertszóló* (keresés, pasztorál-szerelmi, hősi, gyász), *Ballade en si mineur* (keresés, pasztorál-szerelmi, hősi, panteista), *Vallée d'Obermann* (keresés, pasztorál-szerelmi, makabreszk harc, panteista), *Scherzo és Induló* (pasztorál, keresés, gyász, hősi).

**Öt izotópia** jut kifejezésre a *Dante-szonátában* (keresés, pasztorál-szerelmi, gyászos harc, hősi, vallásos).

A *h-moll szonátában hét izotópia* jelenik meg (keresés, pasztorál-szerelmi, hősi, makabreszk harc, gyász, vallásos, panteista).

A szemiotikai és szemantikai egységek e három nagy típusának (széma, klasszéma és izotópia) alapján állítjuk fel a Liszt-művek narratív elemzési rendszerét. A továbbiakban ezért a művek szemantikai elemzésekor a Greimas–Courtés szótárban szereplő egyéb kifejezéseket is átvesszük.

#### IV. Szemantikai funkció

Greimas értelmezésében a Vlagyimir Propp-tól átvett „szemantikai funkció”<sup>27</sup> fogalma is fontos szerephez jut az egyes narratív közlemények elemzésében. Az általunk felállított szintagmatikai és paradigmaticai<sup>28</sup> zenei egységek típusrendszerében a „szemantikus funkció” kifejezést azokban a művekben alkalmazzuk, ahol *egyetlen téma* vagy *tematikus komplexum izotópiája* – a lineáris formai előrehaladás során – a karaktervariáció használata révén *megváltozik*. Ebben az esetben az izotópia-váltást, vagyis a különböző karakterek egymásutánját – a háttérben munkálkodó, leírt vagy elképzelt program diktálja. Ez az irodalmi vagy képzőművészeti háttér-program magyarázza, hogy az izotópia-váltás – azaz adott esetben: a szemantikai funkció változása – *ugrás*-

<sup>27</sup>Greimas–Courtés, *i.m.* 125., 150–153. l.

<sup>28</sup>A szintagmatikai és paradigmaticai sík kifejezést Roland Barthes „A szemiotológia elemei” című, magyarul is hozzáférhető tanulmányában kifejtett rendszer értelmében használjuk. In: Roland Barthes, *Válogatott írások* (Budapest 1976) 9–93. l.  
(Az említett tanulmányon belül lásd a III. fejezet „A nyelv két tengelye” címmel, 55–56. l.) E fogalompárral kapcsolatban lásd továbbá Meletyinszkij értelmezését, J. M. Meletyinszkij, „A mese strukturális-tipológiai kutatása”, in: V. J. Propp, *A mese morfológiája* (Budapest 1975) 220–275. l.

*szerűen*, előkészítés nélkül történik, anélkül, hogy azt egy másik téma jelenléte, vagy egy kidolgozási, átvezetési rész megmagyarázná.

A különböző „szemantikai funkciók” váltakozására épült művek a következők: Tombez, larmes silencieuses, Pensée des morts, Vallée d’Obermann, Orage, Sunt lacrimae rerum, Sursum corda, Les jeux d’eaux à la Villa d’Este, St. François de Paule marchant sur les flots. (Szemléltetésükre lásd az összefoglaló táblázatot.)

#### V. A narratív folyamat (*Parcours narratif*)<sup>29</sup>

A greimasi kifejtés értelmében a következő alkotóelemekből áll.

#### VI. Narratív program (*Programme narratif, rövidítve PN*)

A formarészek típusrendszerében a narratív programot azokkal a tematikus komplexumokkal azonosítjuk, amelyek két vagy több izotópiát kínáló szintagmákból (= zenei egységekből) állnak. A Dante-sonáta első tematikus komplexuma (quasi expozíció) például a makabreszk keresés izotópiáját és a hősi izotópiát tartalmazza. Ez jellemző minden olyan műre, amely sonáta-expozícióval indul (pl. Invocation, Lyon, Nagy koncertszóló), vagy amely két témás tematikus komplexummal kezdődik (pl. h-moll sonáta, Ballade en si mineur). Ezekben a narratív programokban mindig egy olyan „cselekvés-közleménnyel” („énoncé de faire”) van dolgunk, amelyben valamilyen illusztratív-leíró, átvezető vagy kidolgozási rész az első témát valóban egy ellentétes (vagy olykor rokon) jellegű második témává alakítja.

Amikor a tematikus komplexum *teleologikus* („kifejtő”) módon bontakozik ki, akkor az első témának (vagy egy másikkal) „pozitív” arcát, felerősített megjelenését tapasztalhatjuk a tematikus komplexum (ill. expozíció) végén. (Pl. első komplexumok az Invocation, Dante-sonáta, H-moll sonáta c. művekben). Ez esetben a greimasi értelemben vett „összekapcsolásról” (conjonction) van szó. Abban az esetben viszont, amikor a komplexum egy „elidegenített” variánsba torkollik, a greimasi értelemben vett „szétválasztás” (disjonction) ismerhető fel. (Pl. harmadik tematikus komplexum a Dante-sonáta, Vallée d’Obermann, h-moll sonáta esetében; Lyon expozíciója stb.)

A *narratív program* (továbbiakban: PN) egyetlen kritériuma tehát a két különböző szemantikai töltéssel (vagyis két izotópiával) rendelkező *két szintagma* megléte, melyek vagy egy széma (mottó, refrén, átvezető figura) és klasszéma (zenei téma) formájában jelennek meg, vagy ott, ahol valamelyikük egyidejűleg két különböző jelentéssel található meg.

Visszatérve a „*narratív folyamat*” (parcours) kérdésére, ez olyan Liszt-művekben lelhető fel, amelyek több, egyenként két különböző témával rendelkező tematikus komplexum sorozatából épülnek föl. A legegyszerűbbek, mondhatni leghagyományosabbak a „kifejtő elv” szerjnt (a karakter- vagy alakivariációval) átalakított sonáta-

<sup>29</sup> Greimas–Courtés, *i.m.* 297–298. I. (A tanulmány szövegében lásd később.)



formák: Invocation, Chapelle de Guillaume Tell: 2 PN; Lyon: 3 PN. Az Aux Cyprès de la Villa d'Este—II című darab három PN-es szerkezetű, mégis eltávolodik a szonáta-forma elvétől.

A több szerkezeti funkcióval rendelkező ún. összetett szerkezetű művekben a PN-ek száma négytől hétig terjedhet (Dante-sonáta: 4 PN, Nagy koncertszóló: 5 PN, Ballade en si mineur: 6 PN, h-moll szonáta: 7 PN).

## VII. Modalitások (*Modalités*)

Mielőtt rátérnénk a „narratív stratégiák” és a „narratív szerkezet” (narratív séma) kérdésére, fel kell idéznünk a narratív folyamaton belül megvalósítható „modalitásokat”. Greimas szerint „egy további osztályozási ismérv, tudniillik a modalizálandó kijelentés természete, a modalizáció két nagy osztályának megkülönböztetését teszi lehetővé: a cselekvését és a létezését.”<sup>30</sup> A két lehetséges kifejezési modalitásra már céloztunk Lisztnél: egy tematikus komplexum felépítésére vonatkozóan ezek a két variáció-típussal egyeznek meg. E két kifejezési modalitás egyrészt a teleologikus, a kifejtő, kibontó, másrészt a széttöredező, „megszüntető”, leépítő, felbontó („perdendosi”) szerkesztés. Lisztnél a tematikus komplexum harmadik lehetséges szerkesztési elve az úgynevezett retorikai vagy késleltető építkezés, amely azonos a „létezés” modalitásával, mivel ekkor nincs szó az izotópiákat, a lényeges témákat érintő változásról, átalakulásról.

## VIII. Narratív stratégia (*Stratégie narrative*)

„A narratív stratégia magába foglalja egyrészt a tágabb értelemben vett program-építkezést (vagyis az értékek-minőségek felépítésére, mozgására és lebontására épülő összetett narratív program-szerkesztést), másrészt pedig ezek tulajdonképpeni átalakítását, manipulálását.”<sup>31</sup>

A Liszt-művek elemzése során a zongoradaraboknak három szerkesztési módja rajzolódott ki, melyek pontosan leírhatók és jellemezhetők a Greimas—Courtés által vázolt három különböző narratív stratégia keretében.

### 1. *Figuratív stratégia*

Az úgynevezett soroló forma (Reihenform) újjászületése, megújulása vagyis a *hídforma* és a *hagyományos variáció* alkalmazása, nevezetesen az *egy témán* vagy *tematikus komplexumon alapuló*, egyetlen izotópiát használó *alaki variáció* elve *kizárólag figuratív* zenei narratív stratégiát jelöl. Mindegyik esetben az ismétlés határozza meg a stratégiát, gyakran használva a kettőzés, háromszorozás és — általában — a megsokszorozás elvét az emfázis érdekében. Az emfázis vagy a mű közepén (hídforma) vagy a végén (kifejtő forma) található. Néhányat idézünk azon darabok kö-

<sup>30</sup> u.o. 231. l.

<sup>31</sup> u.o. 359. l.

zül, amelyek ezeknek a szerkezeti felépítéseknek felelnek meg: *Ab irato*, *Ricordanza*, *Gondoliera*, *Funérailles*, *Harmonies du Soir*, *Bénédiction de Dieu...*, *Cantique d'amour*, *Vision*, *Paysage*, *Sposalizio*, *Angelus*, *Il Penseroso*, *La Notte* stb. (l. 1. táblázat.)

### 2. Egyszerű narratív stratégia illetve narratív folyamat

A narratív stratégiák második nagy csoportját *egyszerű stratégiának* vagy *egyszerű narratív folyamatnak* nevezhetjük: egyetlen elemen (zenei téma) alapul, amelyből a különböző izotópiák váltakozása révén a zenei folyamat *különböző szemantikus funkciókat* bontakoztat ki. Ezek klasszéma-intonációkkal valósulnak meg. A Liszt-művek esetében felállított formai típusrendszerünkben ez a stratégia fedi az egyizotópiás *témán* vagy tematikus komplexumon *alapuló karakter-variációkra* épített *kifejtő forma* fogalmát. Az ide tartozó művek: *Orage*, *Tombez larmes...*, *Vallée d'Obermann*, *Saint François de Paule marchant sur les flots*, *Pensée des morts*, *Sunt lacrimae rerum*, *Les jeux d'eaux à la Villa d'Este*. Az első négy műben *egy téma* közvetíti a különböző funkciókat, míg a többiben egy *tematikus komplexum* hordozza a különböző izotópiák láncolatát. Mivel az egytémájúság az elképzelt programnak illetve a háttérben húzódó narratív sémának nagyon tömör, világos megvalósítását teszi lehetővé, nem tekinthető véletlennek az, hogy a legfontosabb szemantikus funkciók váltakozásának „alaptípusa” elsőként a *Vallée d'Obermann* című műben fedezhető föl. E mű ihletését Sénancour 1804-ben írt spleen-regényéből merítette. A darabban már a *négy* szemantikus funkció (keresés, szerelem, makabreszk harc, panteizmus) sorozata valósul meg, míg a többi, ilyen típusú karakter-variáció által meghatározott műben csak kettő-három funkció teljesül belőlük. (l. 2. táblázat)

### 3. Több narratív programból álló összetett narratív folyamat

A Liszt által alkalmazott stratégiák harmadik típusa olyan narratív programokhoz kapcsolódik, amelyek már kezdetben két vagy három különböző izotópiából (szemantikus funkcióból) állnak. Az összecsapó izotópiák harca hozza létre a különféle új „tartalmakat”, vagy azokat az újabb izotópiákat, amelyek a tematikus komplexumok variációi során bukkannak fel. A különböző narratív folyamatok váltakozásában felismerjük az alapdramaturgiát, azaz a *Vallée d'Obermann* című műben kimutatott rejtett programot, jóllehet ez alkalommal nem mindig a mű elején bemutatott „keresés” szemantikus funkciója, hanem két funkció ütközése nyomán születnek meg később a különböző válaszok. Az összetett narratív folyamattal rendelkező művek: *Invocation*, *Lyon*, *Chapelle de Guillaume Tell*, *Ballade en si mineur*, h-moll szonáta, *Dante-szonáta*, *Nagy koncertszóló*, *Aux Cyprés de la Villa d'Este*—II. (l. 3–4–5. táblázat)

## IX. Narratív szerkezet, narratív séma (*schéma narratif*)

„Azt mondhatjuk, hogy a narratív stratégia irányítja a narratív folyamatok (programok) elrendezését és átfedéseit, ezzel szemben a narratív séma (rendező elv) egy kanonikus viszonyítási modell, amelyhez képest az eltérések, bővítések és stratégiai elhelyezések lokalizálhatók”.<sup>32</sup> A visszatérő narratív szintagmákra vonatkozó vizsgálatok kap-

<sup>32</sup>u.o. 247. l.

csán Greimas ezt a megállapítást teszi: „A narratív szerkezet valójában olyan határozott keretet jelent, amelybe az élet értelme vésődik...”<sup>33</sup>

Lisztnél kanonikus narratív szerkezetnek minősül az egyszerű narratív folyamatokban megjelenő, a narratív stratégiák tárgyában már fentebb leírt négy szemantikus funkció sora. Mint azt többször megjegyeztük, a Vallée d’Obermann című műben először is az „élet értelme” lesz a keresés, kutatás tárgya, majd a szerző megpróbálja felvázolni a lehetséges válaszokat: megjelenik a természetszeretet vagy a vele való megbékélés, kiábrándult harc és reménytelen hősiesség; a végső választ a természet felsőbbrendűségét hirdető vallásban, a panteizmusban véli meglegelni, míg a mű végén röviden újra megismétli kérdéseit. Más műveiben Liszt váltakozó számú, különböző funkciókat vagy narratív folyamatokat alkalmaz. De ez a kanonikus szerkezet csak olymódon változik meg, hogy vagy a funkciók száma csökken, vagy a már magukban is összetettebb narratív folyamatokkal a „válaszok” sora bővül, vagy pedig az említett funkciók helye módosul azáltal, hogy váltakozásukhoz egy másik „kezdeti probléma”, további lehetséges végkifejletek, vagy másik végső megoldás járulnak. A négy alapizotópiáról a lehetséges maximális hét szemantikai funkcióra bővített narratív alapszerkezet különböző megvalósulásait – V. Propp összefoglaló mese-morfológiai táblázatának mintájára – az utolsó ábra (6. táblázat) mutatja, a fontosabb Liszt-művek izotópia-használatának feltüntetésével.

<sup>33</sup>u.o. 245. l.

*Márta Grabócz:*

TYPOLOGIE DES CATÉGORIES SÉMANTIQUES.  
APPLICATION DES TERMES DE LA SÉMIOLOGIE NARRATIVE LITTÉRAIRE  
DANS L'ANALYSE DES OEUVRES DE F. LISZT

En vue d'une analyse musicale à la fois structurelle et sémantique, l'étude essaye d'établir une méthodologie sémiotique musicale, valable, cette fois-ci seulement pour les oeuvres pour piano de F. Liszt. Pour arriver à ce but mentionné, la terminologie réunit certains éléments de l'esthétique musicale marxiste des années '20 et '60, aux expressions, concepts de la sémiotique narrative littéraire figurant à partir des ouvrages de V. Propp, A. J. Greimas et J. Courtés (voir surtout: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*).

La définition des termes comme le „sème“, „sémantème-classème“, „l'isotopie“, „programme narratif“, „schéma narratif“, ainsi que leur „traduction“ concernant le domaine du semiosis musical, construit l'axe principal de l'étude. Pour conclure, certains tableaux d'analyse et un tableau récapitulatif esquissé un peu à la manière du tableau de V. Propp dans sa morphologie du conte, résument l'enseignement de la méthode synthétisée.

Le développement plus détaillé du même concept se trouve dans le livre de l'auteur, intitulé „Morphologie des oeuvres pour piano de F. Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales“, édité en 1987 par l'Institut de Musicologie de l'Académie des Sciences en Hongrie (diffusé par l'Akadimpex, Budapest, P.O.B. 10., 1250 Hongrie).

**Figuratív stratégia (egyetlen izotópia elszíneződései):  
AUX CYPRÈS DE LA VILLA D'ESTE (THRÈNODIE–I)**

**PN<sub>1</sub>**

<i>Szerkezeti funkció</i>	<i>Mottó</i> és kíséretfiguráció	<i>Téma<sub>1</sub></i> (mottóvariáns)	<i>Téma<sub>2</sub></i>
<i>ütemszámok</i> <i>hangnemek</i> <i>előadási utasítás</i>	1–32. modusok g-ben Andante, sempre legato	33–46. g-moll molto accentuato f;	47–62. esz-moll ff, appassionato
<i>széma, klasszéma</i>	makabreszk	bel canto + makabreszk szémák	deklamáló bel canto

IZOTÓPIA

„MAKABRESZK KERESÉS”

**PN<sub>2</sub>**

<i>Szerkezeti funkció</i>	<i>Téma<sub>1</sub></i> (karakter-variáns)	<i>Motto</i> (alaki variáns)	<i>Motto</i> (alaki variáns)
<i>ütemszámok</i> <i>hangnemek</i> <i>előadási utasítás</i> <i>a kottában</i>	63–86. g-moll – h-moll – g-moll tranquillo, p, sotto voce	87–106. fisz-moll più agitato, tremolando,	107–131. cisz-moll fff tremolando, un poco accel., rinforz.
<i>szémák, klasszémák</i>	„lugubre”-lamentoso	appassionato, vihar-szémák	makabreszk, vihar - szémák

IZOTÓPIA

„MAKABRESZK HARC”

**PN<sub>3</sub>**

<i>Szerkezeti funkció</i>	<i>Téma<sub>2</sub></i>	<i>Motto</i> (karakter-variáns)	<i>Téma<sub>2</sub></i> (karakter-variáns)	<i>Coda</i>
<i>ütemszámok</i> <i>hangnemek</i> <i>előadási utasítás</i> <i>a kottában</i>	132–150. e-moll Tempo primo, f, appassionato	151–167. e-moll, a-moll mp	168–190. G-dúr ff, majd p, senza agitazione, molto legato	191–214. G-dúr p, tenuto, arpeggio
<i>szémák, klasszémák</i>	bel canto	pasztorál-szémák, religioso	pasztorál- religioso	pasztorál- makabreszk

IZOTÓPIA

„PASZTORÁL-MAKABRESZK”

1. táblázat

## Egyszerű narratív stratégia: VALLÉE D'ÖBERMANN

2. táblázat

	1. tematikus komplexum	2. tematikus komplexum	3. tematikus komplexum	4. tematikus komplexum
<i>Szerkezeti funkció</i>	Téma és „retorikus” kidolgozása	Téma-variáns és alaki variációi	Motto és „kidolgozása”	Téma-variáns és alaki variációi
<i>Ütemszámok</i>	1–74.	75–118.	119–169.	170–216.
<i>Hangnemek</i>	tonikai tengely (E–G–B–Dész) és szubdomináns tengely (A–C–Esz–Fisz) szembeállítás	C-dúr és moduláció	Cisz, D, E hangnemek és modulációk	E-dúr
<i>a zeneszerző által kiírt előadási utasítások</i>	Lento assai, espres-sivo; Più lento, dolcissimo	Un poco più di moto ma sempre lento, pp, dolcissimo	Recitativo; pp, trem.; appassionato ff; agitato molto, stringendo; Presto ff, tempes-tuoso	Lento, dolce, una corda dolce armonioso; sempre animando sin'al fine, fff
<i>szémák és/vagy K/laszémák</i>	lamentáló-recitáló, gyászos	pasztorál-amoroso, bel canto	vihar-szémák, makab-reszk szémák, fanfár-szémák	bel canto, patetikus pasztorál-szémák
I Z O T Ó P I A	MAKABRESZK KERESÉS	PASZTORÁL-AMOROSO	MAKABRESZK HARC	PANTEISTA

Összetett narratív stratégia: H-MOLL BALLADA/1

3. táblázat

PN<sub>1</sub>

Szerkezeti funkció	T <sub>1</sub>	Motto	Refrén	T <sub>1</sub>	Motto	Refrén	Átvezetés
ütemszám	1	20	24	36	54	58	70
hangnemek	h-moll	h-moll	Fisz-dúr	b-moll	b-moll	F-dúr	A-dúr → D-dúr
kvintkör	0	0	+4	-7	-7	-3	0
előadási utasítás a kottában	Allegro moderato	Lento assai	Allegretto dolce	Allegro moderato	Lento assai	Allegretto dolce	Allegro deciso
szémák és/vagy klasszémák	vihar-széma	pasztorál-széma	pasztorál	vihar-széma	pasztorál-széma	pasztorál	eroico, makabreszk széma

IZOTÓPIÁK

MAKABRESZK HARC (VIHAR) ↔ PASZTORÁL

MAKABRESZK HARC (VIHAR) ↔ PASZTORÁL

## Összetett narratív stratégia: H-MOLL BALLADA/2

4. táblázat

Szerkezeti funkció	PN <sub>2</sub>				PN <sub>3</sub>					
	T <sub>1</sub> alaki variáció	Motto karakter- variáció	T <sub>2</sub>	Refrén ismételve	T <sub>1</sub>	T <sub>1</sub> alaki variáció	Árvezetés	Motto	T <sub>2</sub> alaki variáció	Refrén (ism.)
ütemszámok	95	128	134	142	161	180	194	214	224	233
hangnemek	D-dúr	b-moll	D-dúr–(Esz)- -D-dúr	D-dúr G-dúr	gisz- moll	c-moll	Esz, d-moll	g-moll	H-dúr (C)–H-dúr	H-dúr, Esz-dúr
kvintkör	0	–7	0,–5,0	0,–1	+3	–5	–3	–4	+3,–2,	+3,–5
előadási utasítások a kottában	aggitato, tempes- tuoso	espres- sivo	a piace- re, can- tando	allegretto dolce	(mf)	(f) tempestuoso	string, cresc. molto	(mf)	appassio- nato, rubato	dolce placido legato
szémák és/vagy klasszémák	vihar aggitato	recita- tivo	bel canto	pasztorál	vihar, aggitato	vihar, appassio- nato	eroico	pasztorál, recitativ	bel canto	pasztorál
IZOTÓPIÁK		MAKABRESZK HARC ↔ PASZTORÁL						MAKABRESZK HARC ↔ PASZTORÁL		



Összetett narratív stratégia: H-MOLL BALLADA/3

5. táblázat

Szerkezeti funkció	PN <sub>4</sub>			PN <sub>5</sub>			
	T <sub>1</sub> karakter- variáns	T <sub>1</sub> alaki variáns	Átvezetés	T <sub>1</sub> karakter- variáns	T <sub>1</sub> alaki variáns	Átvezetés	Refrén
ütemszámok	253	261	278	283	291	297	304
hangnemek	H-dúr	H-dúr	D-dúr H-dúr	H-dúr	H-dúr	cisz-moll H-dúr	H-dúr
kvintkör	+3	+3	0,+3	+3	+3	+2,+3	+3
előadási utasítás a kottában	All. moderato, cantabile	a tempo	rinforzando	ff grandioso	fff grandioso		Andantino dolce espressivo smorzando
szémák és/vegy klasszémák	eroico	eroico fokozva	eroico	patetikus	panteista	eroico	pasztorál
IZOTÓPIÁK	HÓSI ↔ PASZTORÁL-AMOROSO			HÓSI (-PANTEISTA)			

**Összefoglaló táblázat: a narratív séma különböző megvalósításai**

6. táblázat

	MAKABRESZK HŐSI KERESÉS	PASZTORÁL- AMOROSO	MAKABRESZK GYÁSZ HARC	VALLÁSOS	PANTEISTA
Az izotópiák sora					
Vallée d'Obermann	szemantikai funkció/1	szemantikai funkció/2	szemantikai funkció/3	szemantikai funkció/4	
Tombez, Iarnes...		SZF/2	SZF/1	SZF/3	
St. François de Paule marchant sur les flots	SZF/4	SZF/1	SZF/2		
Lyon	PN 1a PN 2b	PN 1a PN 2b	PN 1b	PN 1a PN 2b PN 1a	PN 2c
Invocation	PN 1b PN 2b		PN 1b		
Chapelle de Guillaume Tell			PN 2a	PN 1a	
Pensée des morts		PN 2	PN 1		PN 3
Dante-szonáta	PN 1a	PN 2	PN 3	PN 4a	
Aux Cyprès de la Villa d'Este – II	PN 1a PN 3	PN 1c	PN 2		
Sunt lacrimae rerum	PN 3	PN 2	PN 1		
Nagy koncert-szóló	PN 1a PN 4a	PN 2	PN 4b		
H-moll ballada	PN 1a PN 2b PN 3b PN 4b	PN 1b PN 2a PN 3a PN 4b	PN 1a PN 2a PN 3a		PN 4b
H-moll szonáta	PN 1a PN 5a PN 7b	PN 2	PN 3a	PN 4a PN 7a	PN 4b

## ZENEI VISELKEDÉS KUTATÁSI PROGRAM

A „viselkedés” az utóbbi évtizedekben kulcsszó lett a természet- és társadalomtudományok számos területén. Nemcsak a *behaviorizmus* szűkebb értelmében (természetesen amerikai helyesírással).

A viselkedésmódok tipologizálásának gondolata eddig jóval termékenyebbnek bizonyult az állatvilág kutatásában, s módszerei innen áramlottak vissza ismét az ember tanba, noha mindkettő ősforrása Darwin, aki külön monográfiát írt az emberi érzelmek kifejeződésének testi jeleiről.

Ehhez képest a „zenei viselkedés” meglepően kevésbé vált használható zenetudományi vagy akár zenéléktani műszóvá. Előfordulása futólagos, kifejtetlen. Értelmezése magában a szűkebben vett behaviorista lélektanban is jobbadán az „empirista tanulásmélethez” szűkül le, főként a nyelvtanulás pszichológiájából átvett módszerekkel, a „nyelvi viselkedés” mintájára. (Az utóbbiaknak Chomsky adta ragyogó bírálatát még 1959-ben, B. F. Skinner *Verbal Behavior*-jének recenziójában.) A „viselkedés” maga persze olyan műszó, amelyet a viselkedéslélektan legélesebb kritikusai is használnak (így maga Chomsky a „nyelvi viselkedés” kifejezést), de a zene esetében anélkül, hogy lehetséges jelentéseinek körét megvonják. Fontos és tartalmas zenéléktani összefoglaló munkákban, beleértve az amerikai orientációjúakat is Farnsworth-tól Clynes-ig, tárgyszóként sem szerepel. Hosszabb oldalakat G. Cane és G. Morelli eléggé egzotikus munkája, a *Musica senza padri* (Rimini—Firenze 1976) szentel neki *Comportamento musicale e motivazione* c. fejezetében, sokoldalú, de kissé tehetetlen műveltséggel rohangászva a hangadó szervek anatómiájára, az anális vagy uretrális nemi ingerek, a zenei képességek pszichológiájára, az állatviselkedéstanra, az agyfiziológia és a Proust-i értelmezésű zenei élmény változatos terepén. A dolog mindenesetre oda fut ki, mint az Kantól Sebeokig szokásos: egyfajta tiszta esztétikum szférájába, ahol a zenei viselkedés *elválik* a viselkedés egyéb lehetséges módjaitól. Így aztán gondolatmeneteinkbe akadálytalanul visszapumpálható mindaz a zenei kézikönyvszerű ismeret, Sachs hangrendszer-történeti téziseitől Seashore zenei képességtesztjeiig, aminek a szerzők által összeállított válogatott csapat (benne Philippe de Vitry és Siegmund Freud, Konrad Lorenz és Pierre Schaeffer) éppen a meghaladását ígérte.

A *zenei* viselkedés persze épp oly fontos kutatási tárgy, mint a zenei *viselkedés*. Nyilvánvaló, hogy a zenélő ember ideális esetben nem a valóságos térben és időben, hanem a zene „egynemű közegének” virtuális terében, sőt virtuális idejében (!) mozog. Éppen ez a különbség a valós mozgás és a zenei *movimento* közt. De a *különbség* természetét is csak a *kapcsolat* ismeretében érthetjük meg. Ezért irányul figyelmünk mindenekelőtt az utóbbira, amikor egy lehetséges „zenei viselkedéstan” kezdő lépéseit föl-vázoljuk.

A fő kérdés tehát az, hogy az emberi viselkedésminták hogyan és mennyiben

mennek át zenei viselkedésmintákba. Minthogy az előbbieket és az utóbbiak egyaránt erősen formalizáltak, ha tetszik, *ritualizáltak* (e szó már az állatviselkedéstannak is bevált műszava lett), éppen ezért társadalomtörténetileg meghatározott változók. Kutatásuknak tehát valójában *történeti viselkedéstípológiát* kellene eredményezniük, amelynek forrásai szinte behatárolhatatlanok, mert egy-egy korszak jellegzetes gesztus- és mozgástípusai az irodalomban, a képzőművészetben, a táncban, az öltözködésben, az építkezésben egyaránt tetten érhetők — hiszen az emberi objektívációk egyben az ember meghosszabbításai és mozgásának terepei, legyen szó indián fejdíszről vagy tibeti hangadásmódról, eszkimó jégkunyhóról vagy barokk palotáról. Ez eddig még csak annak a továbbvitele lenne, amit a szellemtörténetes „Sittengeschichte” vagy az összehasonlító stílustörténet már jóideje kezdeményezett. Az ugrópontot olyan egybevetések adhatnák, amelyek az ember viselkedése és a zene „viselkedése” közti kapcsolatra vetnének fényt: emberi hangadás — zenei hangadás; emberi mozdulat — zenei mozdulat; emberi mozgástér — zenei mozgástér stb. Következő lépés lehetne *a már létrejött zene emberi viselkedés általi értelmezése*: egyfajta „meta-viselkedés”, *a zenélő ember viselkedése*, legyen szó egyiptomi hárfásról vagy modern európai zongoristáról, de akár a zenét befogadó közönségről is, barokk operaelőadáson, romantikus hangversenyen vagy rock-koncerten (a Birdwhistell kezdeményezte *kinesics* itt elfogadható vizsgálati módszert kínálna). Az ilyen interpretatív meta-viselkedés kutatásának forrása persze egy-egy kor pedagógiai és esztétikai irodalma is, gondoljunk a renaissance — barokk figura- és affektuselméletre. Ilyen értelemben Arbeau nemcsak a tánc történet és Mattheson nemcsak az esztétika-történet forrása, de emberi viselkedésmintáké is, ugyanúgy, mint akár a barokk regény.

Persze a zene ilyen emberi beágyazottságát valamilyen mértékben már eddig is minden valamirevaló zenetörténeti munka figyelembe vette. Itt nem egészében új *anyag*, hanem újfajta összefüggések föltárásáról lenne szó, amelyek az emberi viselkedés — zenei viselkedés egymásba való átmeneteire vetnek fényt.

Mindez ezúttal csak háttér, hogy jelezzük a téma rendkívül széles kiterjedését, egy olyan kutatási terv fölvázolásakor, amely ezen belül igen szűk területre összpontosít. Tárnya *az emberi hangadás és a zenei hangadás viszonya* — de ez sem teljes terjedelmében. E kérdéskör aránylag kimunkáltabb része ugyanis a *hangmagassági* (és részben ritmikai) vonatkozások megragadása, a firenzei Camerata-tól a francia felvilágosodás esztétikáján át Muszorgszkij, Janáček vagy Aszafjev beszéd-ének elméleteiig. A nyelvtudomány területén igazából ezt vitték tovább Fónagy Iván ragyogóan szellemes fonológiai kutatásai, az ülőkalauztól a templomi prédikátorig terjedő hangmintáikkal (összefoglalásuk Fónagy I.—Magdics K.: *A magyar beszéd dallama* Bp. 1967). Ugyanakkor nyilvánvaló, hogy a hangmagasság-sorozat (ha tetszik, a „frekvencia-moduláció”) a köznapi beszédben is csak egyike a hangzó folyamat érzéki teljességét meghatározó tulajdonságoknak. Valódi értelmét csak a hangszín (spektrum), a hangerő (amplitúdó), a tempó és számos egyéb tulajdonság (szaggatottság vagy folyamatoság, hangsúlyok jellege és eloszlása stb.) minőségeinek és időbeli változásainak teljes összefüggésrendszerén belül nyeri el.

Tovább szűkítünk tehát. Kerüljön az eddig háttérbe szorult *hangszín* a központba.

Zenei oldalról e javaslat nem újdonság. Schönbergnek már a század elején föl-

vetett *Klangfarbenmelodie* gondolata századunk második felében is több menetben vert új hullámokat – a zene különféle „parametrizálásai” kapcsán, ahol kézenfekvő gondolatként merült föl, hogy egy hangzó folyamat nemcsak hangmagassági és időtartami paraméterek szerint szervezhető, s hogy a korszerű számítógépes és elektroakusztikus eszközök segítségével a hangok *spektrális összetétele* is egészében a zeneszerző ellenőrzése alá vonható. Hasonló eredményekhez vezetett a „hangzó tárgyak” kutatása is, Cage-től Schaefferig. Így jelszavá vált, hogy a mai zeneszerzőnek nem hangokkal, hanem hangokat kell komponálnia. Egy bármily bonyolult szintetikus hang persze még mindig jóval szegényesebb, mint akár a legegyszerűbbnek tűnő természetes hang (ezért is nevezte P. Schaeffer az elektronikusan generált hangot megvetően „plasztik-hangnak”); de a hangminőségek iránt megélnéknült érdeklődés és a fejlődő eszközök mindenestre egyszerre terelték a figyelmet a *szintetikus alkotás és az analitikus kutatás* új lehetőségei felé. Az utóbbi téren nyilván a párizsi IRCAM-é a pálmá, ahol már röviddel az alapítás után megszülettek Jean-Claude Risset vagy David L. Wessel első fontos hangszínekutatási eredményei (1978); ezek 1985-ben a nagyszabású *Séminaire sur le timbre* megrendezéséig vezettek. (Nem szabad persze elfelejtenünk, hogy az IRCAM nagy mértékben amerikai eredményekre épített, nemcsak a gépi felszereltséget illetően. Így vált az ottani hangszínekutatások egyik legfőbb hivatkozási alapjává R. Erickson ragyogó könyve, a *Sound Structure in Music*, Univ. of California Pr. Berkeley – Los Angeles – London 1975.)

Nem hanyagolnánk el azokat a közelítéseket sem, amelyek az etnomuzikológia (A. Lomax, F. Födermayr) vagy akár a nyelvtudomány oldaláról jutottak el az emberi hangadások spektrális minőségeinek a megragadásához.

Világos, hogy a zenei viselkedésmódok, köztük a zenei hangadások nem egyszerű meghosszabbításai vagy stilizálásai a zenén kívüli viselkedésmódoknak, köztük a hangadásoknak. Vannak sajátos, *zenén belüli* motívumaik is, a tibeti lámakolostorok mélytorzított énekmodjától az európai *bel canto* csiszoltan harmonikus spektrumképzéséig. Pontosan ez vizsgálataink egyik tárgya: a kapcsolat és a különbség természete. Ehhez viszont mindenekelőtt a lehetséges kapcsolatok földerítésére van szükség.

Közelebbi tervünk három problémakörre terjed ki.

*I. Emberi viselkedésminták – zenei viselkedésminták a vokális hangadásmódokban.* Ehhez először is az emberi hangadás kapcsolatát kell megvizsgálni az emberi viselkedés egészével. A hangadás ugyanis a viselkedésmódok *egyike*, de egyben *más viselkedésmódok transzpozíciója* is a hangadás síkjára. Mondjuk, a mély-rezonáns-zörejdús (Lomax-szel szólva: „raspy”) hang egyfajta önmonumentalizáló „machismo” hangmaszkja, világos mozdulat-, vagy éppen öltözékbeli megfelelőekkel. Állatviselkedéstani előzménye már akár a hímszarvas trükkje, hogy agancsának méreteit a rábökött avar- és rőzseku-paccal tegye még inkább tekintélyt ébresztővé. Az ilyen monumentalizált viselkedésmód rávetítése a hangadás síkjára az *első számú transzpozíció*. A *második*, amikor ez az akusztizált viselkedés már specifikusan *zenei* összefüggések közt jelenik meg.

Világos, hogy az ilyen akusztikus viselkedésmódok elválaszthatatlanok a hang spektrális összetevőitől. Tanulságos ellenpróba, ha Fónagy–Magdics hatalmas, de naitvül kottázott anyagát valamilyen desztillált szolfézshanggal énekeljük. Itt csupán az

egyik megtevesztő mozzanat, hogy az adott hanglejtésgörbék leírt „pontjai” a kottafírás következtében zenei hangmagasságoknak tűnnek. A másik, hogy a hangszínről semmiféle tájékoztatást nem adnak, s így a leírt „intonációkban” foglalt viselkedésmód gyökeresen más értelmet kaphat.

Fónagyék anyagukat hangszalagról jegyezték le. Nos, ugyanezeket a hangszalagokat szonografikus elemzéseknek is alá lehetne vetni. A probléma műszaki megoldása persze több okból is rendkívül bonyolult. Részben, mert ezek a hangzó folyamatok telve vannak „tranzienzekkel”, s ez még a zenei hangszínkutatásban is kemény dió; részben pedig, mert a fonetikai indíttatású összetevők megkülönböztetendők (ha nem is elválasztandók!) a tisztán viselkedési indíttatásúaktól. Például a spektrum kiszélesítésének indoka nemcsak emocionális, hanem nyelvtechnikai is lehet, ha az adott szövegben, mondjuk, egy „á” magánhangzó szerepel. (Ez a megkülönböztetés Födermayr flathead indián vokális zenei elemzéseiben eléggé sikerült.)

Ha a kutatás során sikerül néhány, az emberi viselkedésre nézve tipológiai súlyú mozzanatot elkülöníteni, fel kell tárni ezek szerepét kifejezetten *zenei* kontextusban, vokális zeneművek előadása során. Az énekes előadasmód egyéni jellemzői közé tartozik ugyanis a zenei folyamat *spektrumainak* konkrét megválasztása, sőt, *önmagukban nem-zenei tranziensekkel*, ha tetszik, „zörejekkel” való feltöltése. (A „banális rend” és a „gazdag rendtelenség” zenei viszonyát illetően hadd utaljunk *A zenei végtelen* címmel 1986-ban megjelent könyvünkre.) Zörej-összetevőket elsődlegesen már a szöveges zene mássalhangzói tartalmaznak. A „kifejező” előadás esetében ezek a mássalhangzók nem valami szükséges rosszát jelentenek, hanem az emocionális árnyalás parádés eszközeit kínálják. A mássalhangzós zörej persze csak határeset. Az emberi hang spektruma már természetből is egyéni, éppúgy, mint az ujjlenyomat. A spektrumok egyéni *megválasztása* viszont a művészi formálás tudatos eszköze is lehet.

*II. Emberi viselkedésminták – zenei viselkedésminták a hangszeres hangadásmódokban.* Ez már a *harmadik transzpozíció*. Vizsgálatát kiindulásként azokra az esetekre kellene szűkíteni, amikor egy-egy adott zenedarabon belül megjelenő *előadási utasítások* nem szűken technikaiak, hanem közvetlenül *emberi viselkedésmódokra* utalnak, s így nem egyszerűen halkabb vagy hangosabb, lassúbb vagy gyorsabb előadásra irányulnak. Valójában „csomag-utasításokról” van szó, amelyek *számos* technikai részutasításra lennének fölbonthatók, de ezek konkrét megválasztását a zeneszerző jó okkal az előadó spontán-ösztönös automatizmusára bízta. Ilyen már a gyakori *dolce* és *espressivo*, vagy akár a *maestoso* is, mert igazából hogyan is kell „édesen”, „kifejezően” vagy „fenségesen” játszani? Annak is van oka, ha a zeneszerző „halkan” helyett *sotto voce*-t vagy éppen *lontano*-t ír, már ezzel érzékeltetve, hogy a pusztán amplitúdón kívül más paraméterek közrejátszására is számít. De mit kezdünk a *dolente*-vel, a *con indifferenza*-val, a *senza colore*-val, – vagy éppen a nevezetes *lusinghiero*-val, Beethoven cisz-moll vonósnégyesében? Mitől lesz a zenei előadás „fájdalmas”, „közömbös”, „színtelen”, vagy olyan ravaszul összetett, hogy a „hízélgést”, az „ámítást” és a „csábítást” egyszerre foglalja magában?

Kezdetnek elegendő lenne néhány ilyen zenei hely komplex összehasonlító vizsgálata, több előadóművész értelmezésében. A *komplex* itt már erősen hangsúlyos, mert

olyan összetett alakzatokról van szó, ahol a spektrális összetevő a maga jelentőségét egy teljes konfiguráción belül nyeri el, meghatározott intenzitás-, hangsúly-, időtartami, agógikai és frazeálási viszonyok között, s ahol éppen ezért az egyes paramétercsoportok közt kölcsönös helyettesítési kapcsolatok is fönnállhatnak.

*III. Emberi mozgás – zenei mozgás.* A mozgástipizálás során (amelybe, a Birdwhistell-féle *kinesics* értelmében, egyaránt beletartoznak a helyváltoztató mozgások és az emberi test egyes részeinek a speciális mozgásai, a homloktól a lábig) eleve figyelembe kell venni, hogy a korlátozott helyváltoztatás eseteiben (legyen az állófogadás, kártyaparti vagy hangversenyhallgatás) eredetileg nagytávú mozgások is kistávúakká transzformálódhatnak. Annak megfigyelése például, hogy egy futóverseny szurkolójának viselkedésmódjában a rohanás kinesztéziás élményei hogyan vetülnek rá homlok-, szemöldök- és arcizmaira, kéz- és lábtartására, nem beszélve lélegzetvételéről, pulzusáról, ve-rejtek kiválasztásáról, bőrfelületének galvanikus ellenállásáról, csak látszólag behaviorista hobby, mert a folyamat lényege, a *transzformáció*, mélyen bevilágíthat akár a zene-befogadási mechanizmusokba is. A *tényleges tánc* átalakulása *hangversenyszerűen* játszott tánczenévé (legyen az barokk szvit, klasszikus menüett-tétel vagy rock-koncert) igen hasonló befogadói transzpozíciók közreműködésével megy végbe. Gondoljunk arra, hogy maga a zenei *movimento* transzpozíció: emberi mozgásélmények átalakulása zenei mozgásélményekké. Az utóbbi visszaalakítása az előbbivé akár a kézfej mozgásába, az ujjak szorító vagy lazító pulzálásának erősség- és irány-paramétereibe is belesűríthető, s az ún. szentográf segítségével mérhető. Ilyen módon mért Manfred Clynes és Janice Walker egyes stílusok és szerzők befogadására jellemző „motor-pulzusokat” (lásd *Music, Mind, and Brain* ed. by M. Clynes, New York–London 1982, 171–216).

Az ily módon kimunkálható zenei „kinézia” egy oldala *maguknak a zenészeknek az előadás közbeni mozgása*, amely csak részben hangszer-tipikus. Bonyolult összetevői közt szerepel a „reális mozgás” és a „muzikális mozgás” állandó oda-vissza játéka, s mindennek a *rávetülése* az adott hangszer megszólaltatásához szükséges mozgások síkjára. Részt vesznek benne akár olyan mozgások is, amelyek nem magát a tényleges hangzást, hanem az értelmezéséhez szükséges befogadói magatartást formálják. (Így pl. valódi *legato*-t zongorán képtelenség megvalósítani, de egy virtuális *legato*-élmény létrejöttében a zongorista mozdulatainak vizuálisan szuggesztív hatása is szerepet játszik.)

Forrásként a legkézenfekvőbben az előadói produkciók gyarapodó video-felvételei kínálkoznak, a leíráshoz és a tipizáláshoz Birdwhistell, Condon és Ogston viselkedéslélektani kiindulású mozdulatleírási módszerei adhatnak ösztönzést. Fontos lehet a lassított filmes elemzés is, mert Condon és Ogston ily módon tárta föl, hogy akár a legprózaibb párbeszéd viselkedésmintái is valójában koreografikusak. (Ehhez lásd Maróthy J.–Batári M.: *A zenei végtelen* 30–31.)

*János Maróthy—Márta Batári:*

**MUSICAL BEHAVIOUR – A Research Project**

Up to now, the term „musical behaviour” has been used without a specification of its possible meanings. Its study should ideally result in a socio-historical typology of mutually related „human” and „musical” behaviour patterns. The present project is focused, within this, on compared spectral qualities of speech and music, both vocal and instrumental. Another level is added by the study of musical „kinesics” (Bird-whistell’s term), including body motions when making and perceiving music. Attention is paid to the transposition of wide-ranged motions into narrow-ranged ones, up to the „modulations” of finger pressure to be measured by sentographical means (cf. M. Clynes, J. Walker etc.).



Szomjas-Schiffert György:

## MOZART ÉS HAYDN KAPCSOLATA A CSEH-MORVA NÉPZENÉVEL

A cseh és morva népzene aránylag későn, tulajdonképpen csak *Dvořák* és *Janáček* művei kapcsán jutott zenetörténeti jelentőséghez. Ez azért különös, mert a Monarchia hivatalos fórumai már a múlt század elején ráirányították a figyelmet a cseh és morva népzeneire. A mozgalom nemzeti kezdeményezője, a művészetpártoló cseh gróf, *František Antonín Kolowrat-Liebsteinsky* volt, aki osztrák belügyminisztersége idején, 1819-ben rendeletet adott ki a cseh és a morva népdalok összegyűjtésére és muzeális kezelésére. Ez a rendelet politikai visszhangja volt *Johann Gottfried Herder* weimari költő-püspök nagyhírű népdalgyűjteményének,<sup>1</sup> amely felfedezte a német és szláv népköltészet szövegi szépségeit. Létre is jött Prágában a „*Kolowratsche Sammlung*”, amely fokozatos gyarapodással 30.000 lap lett, és Brünnben a „*Gubernatorische Sammlung*”, ma ugyancsak 30.000 lappal. Ezekből később jelentős cseh<sup>2</sup> és morva dallamkiadványok<sup>3</sup> jelentek meg. Meg kell említeni, hogy a cseh gyűjteményt dúros „modernség”, a morvát archaikus vonások jellemzik. A meglévő gyűjtemények ellenére a műzene terén a cseh-morva jelleg csak 46 év múlva, 1866-ban került előtérbe, amikor Prágában bemutatták *Smetana Bedřich* „Eladott menyasszony” c. népdal-stílusú operáját. Ezzel a cseh-morva népzene akkori innovációs ereje ismert lett.

Az említett késelemben olyan jelentős ellentmondás van, amely a kérdés közelebbi vizsgálatára serkent. Nem hiányoztak ugyanis a cseh és morva zeneszerzők ebben a fél évszázadban sem, még kevésbé a korábbi évtizedekben. Elhomályosította azonban őket a klasszikus bécsi iskola, elsősorban *Mozart* és *Haydn*. A prágai és a brünni népdalgyűjtemény dallamainak mai ismerői, a cseh és morva zenefolkloristák úgy vélik, hogy a bécsi iskola magába szívta a cseh és morva népzene formai és motivikus elemeit, s ezek, az akkor új színek beleolvadtak a klasszicizmus bécsi stílusának egységes képébe. De hogy ez a folyamat a gyakorlatban kik útján és milyen eszközökkel ment végbe, arra egyelőre nincs felelet. *Mozart* zenéjében ezt az infiltrációt pl. csak másodlagosnak tartják és *František Břixi* (1732–1771) jeles prágai zeneszerző periodikus építkezésű művei hatásának tulajdonítják. Ez a teória azonban vitatott. Követhetőbb ezen a téren *Haydn* hatása *Mozart* alkotói terebélyesedésére 1780-tól, amikor a motivikus építkezést és a népi dallamok felhasználási lehetőségeit *Mozart* már eltanulta a klasszicizmus atyamesterétől.

<sup>1</sup> J. G. Herder, *Stimmen der Völker in Liedern*. 1807 (1778).

<sup>2</sup> J. Rittersberg 284 dallammal 1825-ben, K. J. Erben 811 dallammal 1862-ben, L. Kuba 128 dallammal 1884-ben, stb.

<sup>3</sup> Fr. Sušil első gyűjteménye 1835-ben 91 dallammal, második gyűjt. 1840-ben 290 dallammal, harmadik gyűjt. 1859-ben 1890 dallammal; Fr. Bartoš első gyűjt. 1882-ben 430 dallammal; E. Peck 1884-ben 245 dallammal; L. Kuba második gyűjt. 1884/88-ban 157 dallammal; Fr. Bartoš–L. Janáček 1889-ben 1017 dallammal, stb.

Zenatudományi dolgozatok 1987 Budapest

*Haydn* zenéje tele van népiességgel, de az ilyen hatású dallamainak őseit, ill. min-tául szolgáló népdaltípusait az élő népzében rendkívül nehéz megtalálni. Több verbunkos jellegű téma-feldolgozása pl. e dallamoknak legkorábbi írásbeli megörökítése is, de ennek ellenére *Haydn* népzéhez való viszonya mindmáig úgyszólván feltáratlan. Az osztrák-német népzenei kapcsolatain kívül – amely sok művének forrása – kutat-ták pl. *Haydn* zenéjének horvát népzenei elemeit (*Fr. X. Kuhač, W. Hadow*), de az „Ongarese” és a „Zingarese” feliratai a kottákon erősen sugallják műveinek a magyar népzével való összevetését. Ezen az alapon *Major Ervin* egyes régi magyar táncdalla-mokat ismert fel *Haydn* feldolgozásában,<sup>4</sup> *Szabolcsi Bence* pedig, miután a hangszeres verbunkos irodalomhoz hasonlító műveket felsorolja, *Haydn* Op. 20., 4. D-dúr vonós-négysége műűttjében egy konkrét magyar dal transzfigurációját ismeri fel.<sup>5</sup> Mint írja, mögötte egy népszerű, ma is országszerte elterjedt nyugatias dallamtípusunk rejtőzik, amely főleg „Kakas a szeméten...” kezdetű szöveggel terjedt el. Verbunkos zenénk nyomtatott és kéziratos emlékei nagyon szétszóródtak, ezért a velük való foglalkozás nehéz. Bizonyára segíteni fognak ezen Papp Géza bibliográfiai közleményei, melyek a nyomtatásban megjelent verbunkos kiadványokat veszik számba.<sup>6</sup>

A bécsi klasszicizmus idején divat volt „törökös” zenét írni, amelyhez a zene-szerzők (*Gluck, Neefe, Dittersdorf* és a két *Haydn*) eddig ismeretlen forrásokat használtak. *J. Haydn* „törökös” tematikáját *Szabolcsi Bence* a magyar népzene segítségével reménykeltően nyomozta. *Haydn* ugyanis az Esterházy hercegeknél Magyarországon töltött harminc esztendeje alatt megismerkedett a magyar hangszeres tánczenével és a cigányzenészek játéktílusával, s ez számos művében visszhangzik. Tekintetbe kell ven-ni azonban, hogy 27–28 éves korában másfél évet töltött Csehországban is, a Pilsen közelében levő Lukavetz-en, mint *Morzin* gróf zeneigazgatója, és ott megismerkedhe-tett a cseh népzével. Ennek összehasonlítható dallami kimutatása egyelőre hiányzik, de kutatása még korántsem reménytelen. Ismeretes az a hatás is, amelyet *Haydn* stílu-sának kialakulására a mannheimi iskola vezéregyénisége, *Stamitz* gyakorolt, aki pedig sokat merített a cseh népies zenéből. Ez utóbbi kérdés is kutatóra vár.

Mindezek megoldhatóságára biztatást adhat egy késői *Mozart*-mű dallami forrás-vidékének etnomuzikológiai vizsgálata. Ez éppen a híres Esz-dúr divertimento vonós-trió (Köchel-jegyzék 563) 4. B-dúr Andante-tételében feldolgozott dallam, amelyet *Mozart* – ez derült ki most – a morva népzéből ültetett át. Ennek tételes bizonyíté-kát a saját összehasonlító népdalgyűjteményem szolgáltatja, amelyet elsősorban a ma-gyar és a cseh–morva népzenei kapcsolatok tisztázására állítottam össze. Újat monda-ni *Mozart*ról – amikor egész könyvtárat tölt meg a róla szóló irodalom – valóban vak-merő vállalkozás. Egyetlen mentség és egyben indoklás, hogy a zenetörténet irodalmá-

<sup>4</sup> Major E., *Magyar táncdallamok Haydn feldolgozásában*. (Zenei Szemle, 1928.)

<sup>5</sup> Szabolcsi B., *Haydn és a magyar zene* (Zenetudományi Tanulmányok VIII, 1960: 481–497. – Hasonló módon *Haydn* 1782-ből való D-dúr zongoraversenyének Rondo all'Ongharese tételle né-hány részletében duda- és verbunkos-zenei párhuzamokat mutatott ki Sárosi B., *Haydn néhány magyar témájáról* (Zenetudományi dolgozatok 1984) c. írásában.

<sup>6</sup> Papp G., *Die Quellen der „Verbunkos-Musik“*. Ein bibliographischer Versuch A) Gedruckte Werke I. 1784–1823 (Studia Musicologica 1979: 151–217.); II. Sammlungen 1822–1836 (uo. 1982: 35–97.); III. 1822–1836 (uo. 1984: 59–132.)

ban a korábbi pozitívista kutatók nyomába etnomuzikológusok léptek, akik a nagy népzene-gyűjteményeket lépésről-lépésre összevetik a zenetörténet addigi eredményeivel, és a homályos kérdéseket új megvilágításba helyezik. Ebben a programban a cseh és morva népdalgyűjtemények is feldolgozatlanok még, de az eddigi szűrőpróbák máris hoztak eredményeket. Ilyenek a közös templomi népénekek megtalálása, az „új stílus” vándorlásának tisztázása, „magyar gregorián” három régi cseh kódexben stb.

*Mozart* a sok kisebb művében feldolgozott osztrák népzene kivül, csak *Haydn* sugárzásának hatása alatt tekintett más népzene felé. Ezen az úton a kezdetben teljesen „arisztokratikus” zene-kezelése 1780-tól kezdve (kb. a K.350-es művek után) népzenei elemekkel gazdagodott. Ugyanakkor rá kell mutatnunk, hogy operáiban, amelyek különféle környezetben játszódnak, a „couleur locale” érzékeltetésére nem használt fel konkrét népzene-t, bár a „Szöktetés” kórusairól azt írta édesapjának, hogy törökös színezetű zenéjük lesz. Ezek mellett a finom hangulatú nyitányban néhányszor felcsattanó janicsár-zene (pikkoló, fuvola, klarinét, trombita, dobok, triangulum együttese) ad törökös hangulatot, de *Mozart*nak mindezekhez műzenei mintái voltak a kortárs-zeneben (*Gluck*, *Neefe*, *Dittersdorf* stb.). Az Esz-dúr divertimento 4. tételének főtémája azonban konkrét népzene, amelyet népi funkciójában ismert meg a szerző.

*Mozart* életének utolsó, legjelentékenyebb termésű szakaszában ismerkedett meg a cseh-morva népzenevel, és ez is *Haydn*-nal kapcsolatos. Prága operaháza ugyanis 1787-ben vígoperát kért a már nagy hírű *Haydn*-tól, de ő válasz-levelében maga helyett *Mozart*-ot ajánlotta, akit kora legjobb operaszerzőjeként méltatott. Ezt az ajánlást a prágai operaház el is fogadta, hiszen a „Szöktetés” és a „Figaro házassága” nagysikerű műsordarabjai voltak máris. *Mozart* Prágába utazott, vezényelt egy „Figaro”-t, adott egy óriási sikerű zenekari hangversenyt, és *Bondini* színházigazgatóval szerződést kötött új operájára, amely a „Don Juan” lett.

*Mozart* az 1787–88 és 91-es években négy alkalommal, összesen kb. 150 napot töltött Prágában.<sup>7</sup> Nagy operai, karmesteri és zongoraművészi sikerei közepette nem vetette meg az élet apró örömeit; szenvedélyes táncos volt, és mulatozásai után a belvárosból késő éjjel gyalogolt vissza, föl a vendéglátó Bertramká-ra, a baráti *Dušek*-család villájába, ahol napközben komponált. Sok alkalma volt tehát, hogy megismerje a cseh és morva tánczenét és népdalt, amitől akkoriban visszhangoztak a szórakozóhelyek. Ilyen körülmények között hallhatta azt a népdalt is, amelyből divertimentójában egy egész tételt alakított ki. Az összehasonlító kottatáblázaton harmadikként találjuk *Mozart* alap-dallamát, amely nála B-dúrban áll. (*L. kotta*)

Az összegező (szinoptikus) dallamtábla mutatja, hogy a dallamsoronként két főhangsúllyal jelentkező (bipodikus) dúr melódia, amelynek típusául itt *Mozart* dallamát (3. sz.) tekintjük, négy dallamsorból áll. Ez a dallamképződmény kontaminációs úton két zenei tagból tevődött össze. Az *első tagot* (féldallamot) variáns-jellegű melódikus hasonlóság alapján a *Mozart*-dallam mellett az 1. sz. magyar dallam és a 2. sz. morva példa képviseli. Ezek hasonló dallam-menettel az első sorukban **3**, a másodikban **V** kadenciális hangokkal zárnak; a szótagszáma kettőnek **7,7**, míg a 2. sz. variáns **5-ös** szótagszámúra szűkült. Ez a három dallam a folytatásban egymástól teljesen különbözik,-

<sup>7</sup>Paul Nettel, *Mozart in Böhmen*. (Praha 1938.)

példázva, hogy az előtaghoz bármiféle féldallam csatlakozhat a népdalok életében. Hasonlóan csapongó, de már sokkal karakterisztikusabb féldallam a *Mozart*-melódia folytatása, amely három ereszkedő szekvenciával jut el a záróhanghoz. Ez a szekvenciázó féldallam a sok-sok variáns tanúsága szerint mindig csak *második tagként* fordul elő. Ezeket látjuk dallamtáblánk 3–9. sz. példáiiban, amelyek között 3 morva, 1 észt, 1 finn és 1 magyar van, valamennyi sok saját változattal. *Első féldallamuk* általában 8, 8 szótagszámú, míg a 4. és 6. sz. morva dal 8, 6-os, és ugyanilyen a sok észt és finn változat (olykor aprózásos többlettel). Ezek az első tagok legalább négyféle típushoz tartoznak.

A *második dallamtag* azonban állandó. Az ilyen többszörös motívum-szekvencia a magyar népzene alkotó elemei között idegen menet, és feltétlenül nyugati jövevény: a 9. sz. csallóközi dal (országosan ismert szövege: „Én vagyok a petri gulyás...”<sup>8</sup>) népies műdal. E második tag további magyar változatköre: „Mikor masirozunk, kapitány uram?” szövegkezdettel<sup>9</sup> szaffikus végű 11-es, a szekvenciázásban hangsorrendi változással. Jellemző, hogy a Baltikumban a 6. sz. morva típus terjedt el, oktávig kapaszkodó első dallamtaggal; zenekarok, kereskedők és hajós-népek útján juthatott messzi északra.

*Mozart* Esz-dúr divertimentója a nagy szimfóniák (Esz-dúr, g-moll, C-dúr) árnyékában, 1788-ban készült, és a klasszikus stílus trió-műfajának fölül nem múlt mintaképe lett. A hegedűre, violára és csellóra írt hattételes mű (1. Allegro, 2. Adagio, 3. Menuetto, 4. Andante, 5. Menuetto, 6. Allegro) középpontjában éppen szóbanforgó témának, a „folklor-andante” áll. Formai kiegyensúlyozottságával és derűs egyszerűségével a legalkalmasabb anyag lett Mozart kezében egy remekmű megalkotásához. Feldolgozásmódja a variáció, amelyben Mozart a téma bemutatása után dús ellenpontozó fantáziával és ritmikai leleménnyel gazdagítja a változatokat. A b-moll variáció harmas ellenponttal új oldalról világítja meg a népdaltémát, míg a záró-változat figuratív menetei újból átértékelik a melódiát. *Mozart* alkotó technikája példáját adta a klasszikus bécsi iskola népdalkezelésének.

A népi dallamok műzenei értelmezésének és feldolgozásának is megvan az idők folyamán tapasztalható fejlődéstörténete. Utalhatok rá, hogy a klasszikus stílusú, vertikális jellegű (formaőrző, belsőépítészeti módszerű) anyagkezelés mellett horizontális törekvésű feldolgozás is jelentkezik, főleg a romantikusok gyakorlatában (pl. *Smetana*: Moldva c. szimf. költeménye főtémájaként), amikor a szerző kicsinek érzi a népdalt, és a saját leleményéből folytatva, szinte megduplázza a dallamot.


A népdalkultúra jelentőségének felismerése fejlesztette ki az ún. „folklorizmus”-t, amikor a zeneszerző tudatosan dallami bázisának tekinti egy nagy közösség népdalkincsét és átélve a dallamok, ritmusok, formák kialakult törvényszerűségeit, a saját kreatív fantáziájával feldúsítva tükrözteti népe zenei eszményeit. Ezt a minőséget képviseli a morva közösségben *Leoš Janáček*, a magyarban *Bartók Béla* és *Kodály Zoltán*, de efféle élményvilág alakította ki – legalábbis részben – *Joseph Haydn* osztrák népzenei gyökerű alkotóművészetét is.


<sup>8</sup> Kerényi György, *Népies dalok*. (Budapest 1961), 17 l.

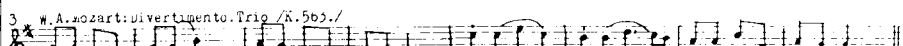
<sup>9</sup> Színi Károly, *A magyar nép dalai és dallamai*. (Pest 1865) 147. sz.

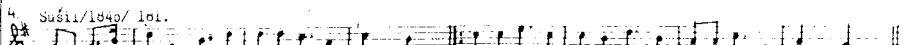
## A dallampéldák forrásai


1. *Nám megmondtam kisleány, ne menj el az erdőbe...* Felsőireg (Tolna m.) 1907, *Bartók* 216.;
2. *Pod naším domem pěkná zahrádka...* Moravia, *Fr. Sušil* III. 836 p (1859), var. *K. Vetterl* I. 244 l.;
3. *W. A. Mozart: Esz-dúr divertimento*, 4. Andante fő-témája;
4. *K. Dyž gsem gá šel po dunagi po te welké hrázi...* Moravia, *Fr. Sušil* II. 181. (1840);
5. *Vy sedláci, co deláte máte rola neoráte...* Moravia, Z Vyzovic, *E. Peck* 114. (1884);
6. *Ty ženichu hezký daj ti Pánbu ščesti...* Moravia Štítná, *K. Vetterl* I. 228 l.;
7. *Söö neio, serba, neio...* Eesti, Ruge, *A. Launis: Eesti...* 1582, var. 283., 1125., 1970., 2028., 2031.;
8. *Nyt on suvi suloinen Parhaallansa päällä...* Suomi, Janakkala, *Krohn: Laulusäv.* 1506., var. 124–126., 1493., 1503., 3945., 3951.;
9. *Csikós, gulyás bojtárostul...* Csallóköz, Füss (ČSR), 1958 gy. Szomjas, var. *Színi* 147.


1. Bartók: A zene 216.  

 Ha megvan a kis é-ny, ne maradj az erdő-be, bele-le, bele-le, be-letész a zsetje-be.  
 Ott a jager majmeg-ög, be-letész a zsetje-be.


2. Sušil 111. 1950 p.  

 rou našia us-mea pěkna zahrád - ka v tej zahrádce jsou dvě holčičk - ka, v tej zahrádce jsou dvě holčičk - ka.


3. W. A. Mozart: Divertimento, Trio /K. 562./  
 /4. Andante. Orig. B-dur./  


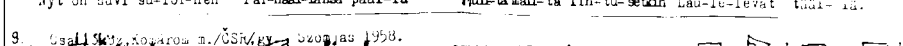
4. Sušil/1840/ 101.  

 Když jsem šel po du-na-ři po tě vel-ké hrá - zi, sedě-ty tam tři panen-ky, ony káostaj hra - ňy.

5. recik: válašské 114.  

 Vy se-dlá-ci, co dě-lá-te, má-te rola, ne-o - ráte? Vy sedlá-ci, co dělá- te, máte-ro-la ne- o - rá-te?

6. Vetterl: Liuvové písně I. 228.  

 Ty ženi-cnu nez - ký aaj ti fánbu šče - sti, a-by sa ti ne-la-na-ly v pe-ste-lence de-szy, je-szy.

7. Lammis: besti 1902.  

 Sö-o nei-o, ser-oa, nei-o...

8. Krohn: Laul. suvelsiid 1900.  

 nyt on suvi su-roi-nen Par-mai-lansa paai-la Muu-ta aai-ta lin-tu-seton Lau-lu-levat tuu-i - id.

9. Csall 1902, Kovarova m./ČSR/ky Szopas 1958.  

 Csakös, gijas ob, tárostul kes bucsuzik a Krisztustól itnyoc szirbe, rossz kódnébe, J-tott-kopott cipellő - ue.

*György Szomjas-Schiffert:*

MOZART'S AND HAYDN'S TIES  
TO BOHEMIAN-MORAVIAN FOLK MUSIC

Exploring the folk-music sources of Viennese classicism belongs among the long-standing tasks of music history requiring a complex approach. The present paper seeks to find links between the fourth, Andante movement of Mozart's Divertimento in E flat major (K.V. 563) and Bohemian-Moravian folk music. Apart from the implications of the comparative table of tunes, it also touches on biographic moments of Mozart's journeys to Prague and the role of Haydn's work in mediating styles.





Paksa Katalin:

## NÉPDALDÍSZÍTÉS ÉS NÉPZENEI DIALEKTUSOK

Bartók 1924-ben, *A magyar népdal* című könyvében meghatározta a magyar népzenei dialektusokat. A díszítésre csupán egyetlen terület jellemzésénél tért ki: az erdélyi dialektusról megjegyzi, hogy az ottani régi, parlando-rubato nyolcszótagos dallamok ékesítésekben többnyire gazdagok (XVI. l.). Bartók tehát *a zenei ékesítés tényét jellemző dialektusvonásként említi*. Könyvének megjelenése óta az összegyűjtött népdalok száma több, mint tízszeresére emelkedett. Ez a rendkívül megnövekedett anyag maga után vonta a dialektuskutatás fejlődését: egyrészt falu- és kistájmonográfiák készültek, másrészt nagyszabású összefoglaló munkák, melyek tovább finomították és differenciálták a húszas években rajzolt képet. A kép árnyalásához azután hozzátartozik az előadásmód, a dallamékesítés vizsgálata is, tehát nemcsak az, hogy *mit*, hanem az is, hogy *hogyan* énekelnek egyes vidékeken. Nehézséget okoz azonban, hogy a díszítés a népzene-kultúra legváltozékonyabb és legsérülékenyebb része, mely a paraszti műveltség fel-lazulása során elsőként tűnik el. Sőt a dallamékesítés háttérbe szorulása még korábban, népzene-kultúránk organikus szakaszában megkezdődött, amikor utolsó felvirágzásként a nemzeti romantika idején új stílus jött létre, de ebben az új stílusban már nincs szerepe a díszítésnek.

A magyar nyelvterület különböző vidékei között gazdasági, társadalmi, történeti okokból a hagyományörzés foka igen különböző. Ennek megfelelően néhol már a századforduló táján sem lehetett díszített dallamokat fonográfra venni, ugyanakkor még napjainkban is léteznek távoli, elzárt területek, ahol a fiatal korosztály is ékesítve énekel. Néhány éve úgy gondoltam, hogy érdemes ezt a tényt szisztematikus elemzővizsgálatnak alávetni, hiszen maga a dialektusjelleg is részben az egyenlőtlen fejlődésből adódik. Munkám meglepő eredményt hozott. Annak ellenére, hogy összességében sokkal több magyar népdalt énekelnek díszítetlenül mint díszítve, kiderült, hogy szinte *valamennyi magyar táj zenéjében ki lehet mutatni jellemző díszítési szokásokat*.

Munkám során, a díszítmények változékony, nehezen megragadható szövevényében a magyar népzene-kutatásban hagyományos típus szemlélet volt segítségemre, mely a dallamokat teljes változatkörükkel minősíti. Ezért nem egyes kiragadott, gazdagon cifrázott dallamokkal vagy díszítőfigurák-manírok vidékek szerinti összegyűjtésével foglalkoztam, hanem ékesített dallamtípusokkal. A dialektusterületek jellemző, lehetőleg sok változattal bíró díszített típusainak kiválasztása után típusonként a dallam-változatokat számbavéve megállapítottam a *díszítettség mértékét* (vagyis hogy a típusnak hány díszített és hány díszítetlen változata van), majd az ornamentek elemzésének eredményeként a típus jellemző *díszítményelrendezését* (vagyis hogy a strófában hol helyezkednek el leggyakrabban díszítmények), végül áttekintettem a díszítmények hangjait, a *díszítőfigurákat*. Ezután már sor kerülhetett a kiváló előadók egyéni

Zenetudományi dolgozatok 1987 Budapest

ékesítéseinek vizsgálatára is (a közösséggel összefüggésben), illetőleg a dialektusterület más díszített típusaival való összehasonlításra, majd pedig a más területekről való egyezések és eltérések felmérésre. De lássunk néhány példát minden vidékről!

A *dunántúli* „Rab vagyok, rab vagyok” vagy „Elhervad cédrusfa” kezdetű közepről ereszkedő pentaton dallamtípusban megtalálhatók a Bartók által meghatározott dunántúli jellegzetességek: az 1-es főkadencia, az ingadozó terc és a sajátos zárórítmus. De jellegzetessége ezen kívül a díszítettség is, a típust alkotó 50 változat felében fordul elő ékesítés. Ezek többségét a századfordulótól a negyvenes évekig terjedő időben gyűjtötték, a díszítetleneket később. A díszítőfigurák egyszerűek, egy hangból álló utókák, a főhangoknál mélyebbek, halkabbak. Az átlagból kiemelkedő, kiváló előadók azonban több helyen és több hanggal díszítenek, mint az az 1. kottán látható. A harmadik sor kadenciáját körülírás emeli ki (*1. kotta, bekeretezett hangok*), pedig ebben a típusban a sorzáróhangot nem szokták díszíteni. Jellegzetes díszítőfigura egy bizonyos, az *alaphangra kilendülő ornemens* (*1. kotta, bekarikázott hangok*), mely egy szótagon kvart-kvint távolságot jár be és így merészen kitágítja a dallamot, miközben le is horgonyozza az alapra. Ilyen díszítmények más jó énekesek más régi dalaiban is szerepelnek a Dél-Dunántúlon, más tájakon azonban nem, vagy csak egészen kivételesen. Dél-dunántúli díszítőfiguráról van tehát szó, melyben talán ugyanaz a dallamformálási ösztön valósul meg, ami a főkadenciát is szívesen helyezi az alapra.

A sokkal elzártabb, nyelvszigetetté vált *Zoborvidéken* középkori nyugati és gregorián illetőleg keleti eredetű kis ambitusú dallamok sokasága maradt fenn a hagyományban. Ez utóbbiak közül a „Csak azt szánom, bánom” tetraton típusra utalok, melynek minden változatában előfordul több-kevesebb díszítőhang és a század elején sem ékesítették gazdagabban, mint később, az ötvenes években. Szó sincs azonban olyan dús ornemensbokrokról, mint amilyenek az 1. kottán láthatók. A zoborvidéki figurakészlet egészen más. Itt a *sima, egyhangos hajlításokat* kedvelik, amik a díszített szótag értékét felezik vagy triolásan osztják, tehát viszonylag hosszabb időtartamúak (*2. kotta, bekarikázott hangok*). Hangerősségük gyakran azonos a főhangokéval, nem is lehet mindig eldönteni, hogy melyik a főhang és melyik a díszítmény. Az ornemens a főhangoknál magasabbak és mélyebbek egyaránt lehetnek és nem távolodnak el messze a főhangtól, mint a Dunántúlon. Jellemző bizonyos állandóság a díszítményben: az ismétlődő versszakok során is nagyjából ugyanúgy ékesítenek. A dunántúli szabadabb, személyesebb, expresszív énekléshez képest a változatlanság és személytelen távolságtartás egy régiesebb előadási tradíciót képvisel (*2. kotta*).

Ismét egészen mások a díszítési szokások a hazánk északi hegyvidékén elterülő *Palócföldön*. A régi dalokat itt kevésbé díszítik, így a vidék nagy változattömegben élő ugoros-sírató dallamtípusát, a „Vidrócki” típust mindössze a dalok 18%-ában, az ereszkedő pentaton „Debrecennek van egy vize” típust pedig mindössze 10%-ban. A Palócföldön azonban az ékesítési hagyomány eleven ereje csodálatos módon működik. Az elmúlt 20–30 év hangfelvételein megfigyelhetjük, hogy míg a díszítés a régi dalokból egyre inkább kikopik, az új népdalstílusban egyre nagyobb szerephez jut. A díszítőfigurák közül a *főhang fölé kanyarodó hajlításokat* kedvelik a legjobban (*3. kotta, bekarikázott hangok*), ezt tekinthetjük ma a jellemző palóc díszítménynek; ami valószínűleg összefügg azzal, hogy ezen a vidéken a variálás is a magasabb hangok felé, az ambitus felső tágitására tör (*3. kotta*). Az új stílusú dalok díszítőfigurái azon-

ban korántsem olyan változatosak, mint a régi dallamoké. Nem használják pl. a lehajló sorvégi díszítményt, mely Dunántúltól Moldváig valamennyi zenedialektusunkban az egyik legfontosabb ornamens. (Dallampéldáink közül mindegyikben szerepel, ahogy a kottákon bekeretelve látható.) Pedig a palócok között egy dinamikában, hangsúlyban egyaránt archaikus, különleges formája is megtalálható. Jellemzője, hogy külön nyomatékot, hangsúlyt kap és zörejszerű, rövid, elhaló glisszandóba torkollik — pl. a „Debre-cennek van egy vize” típus egyik változatában (4. kottán bekeretelve).

A Felső-Tisza vidék népi műveltsége, népzeneje részben a Palócföldre kapcsolódik. A fenti dallamtípust ott is ismerik, mégpedig hasonlóképpen, de nem teljesen azonosan. Először is a díszítettség mértéke valamivel magasabb, több dallamban ékesítenek. Hasonló a strófa harmadik sorának sorvégi lehajló cifrázata (5. kottán bekeretelve), hiányzik viszont az első sor végi ornamens, ami a palócoknál tipikus. Helyi díszítőfigura a Felső-Tisza vidéken a II. és IV. sor kadencia előtti ornamense (5. kottán bekarikázva), mely tisztán kiénekel, jól hallható váltóhang. Különleges megoldásnak számít, mivel azonos magasságú főhangok között súlytalanul záruló dallamsorok végén nem szokott díszítés lenni a magyar népdalban, a hangismétléssel megerősített kadenciát nem szokás újabb dallamlépéssel megbolygatni. Itt viszont éppen ez a jellemző és nemcsak ebben a dallamban. Ez a megoldás a Palócföldön és Szilágyságban is felbukkan, más tájakon viszont ismeretlen.

A legnyitottabb, a fejlődésben leginkább élenjáró vidék az Alföld. Településszerkezete a török hódoltság alatt, majd azt követően jelentősen megváltozott, népessége nagy mértékben átrétegződött, kicserélődött. A múlt századi vízszabályozások nyomán a lakosság ismét életmódváltásra kényszerült. Nem csoda hát, hogy hagyományos paraszti kultúrájából számos olyan vonás kihullott, mely a bolygatatlan peremvidékeken még megtalálható. Ilyen a dallamékesítés is, mely nem jellemző az alföldi dialektusra, bár néhány díszített dal természetesen itt is előfordul. A legelterjedtebb — „Kalapom a Tizán úszkál” kezdetű — pentaton kvintváltó dallamtípus 600 változatából pl. mindössze 2% díszített. A kevés alföldi díszített dal azonban nem tekinthető kusza, zavaros törmelékeknek; előadásmódjukban ugyanis más vidékekhez hasonló, világosan megragadható törvények működnek. Megtalálható itt is a lehajló sorvégi díszítmény (6. kottán bekeretelve), sőt a dinamikai árnyalás nyomai is, mint a Palócföldön és a Felső-Tisza vidéken.

Ha a magyar népi dallamdíszítést emlegetjük, akkor elsősorban mégiscsak Erdélyre gondolunk, ahol az ékesített éneklés máig eleven tradíció. Az egyes tájak között azonban igen nagyok a különbségek. A Szilágyság pl. bár földrajzilag és dallamanyagát tekintve is az erdélyi dialektushoz tartozik, díszítésmódjában a Felső-Tisza vidéki, illetőleg a palóc dialektushoz áll közelebb — a díszítettség mértékében és a díszítőfigura-készletben egyaránt.

Jóval gazdagabbak a díszítési szokások a Kolozsvártól nyugatra fekvő kalotaszegi falvakban és különösen Erdély középső részén, a Mezőségen, ahol a magyarság ma szigetszerűen szétszóródva, román lakosság közé ékelődve él. Az eddig számba vett tájak közül kitűnik itt a sokhangos díszítménybokok használata, melyeket szívesen helyeznek a kadenciák elé a sorzárás kiemelésére (7. kottán bekarikázva). Sokhangos ornamenseket a régi dél-dunántúli példánkban is láttunk (1. kotta): azokat halkán, gyorsan, elmosódva intonálják. A kalotaszegi-mezőszégi díszítménybokok másként szólnak:

hosszabb időértéket töltenek ki viszonylag hosszabb hangokkal, gyakran főhang intenzitásban. Táji sajátosság az is, hogy a kitartott kadenciahangokat *vibratóval* dúsítják. Mindemellett alkalmazzák a lehajló sorvégi ornemens helyi formáit is (7. kottán *bekerevezve*). Kalotaszeg, Mezőség népi kultúrájában ma is nagy szerepe van a hangszeres zenének. Hangszer és ének hagyományosan együtt szólal meg a katonakisérésnél (8. kotta), mulatságok, lakodalmak során és a halotti szertartásokon. Ezeket az eredendően vokális dallamokat a hegedűsök instrumentális jellegű, virtuóz figurációkkal, cifrázatokkal látják el, a vokális díszítményeket pedig hangszerszerűen átfogalmazzák, ami természetesen visszahat és esetleg megszilárdul az énekelt változatokban. Valószínűleg ebből a kölcsönhatásból ered a kalotaszegi és mezősegi zenei ékesítés páratlan gazdagsága, mívesen munkált, kifinomult eszközkészlete. A sorvégi díszítmények hangszeres és énekelt formája voltaképpen azonos elképzelést valósít meg sajátos módon (8. kottán *bekerevezve*).

Mezőség sziget- és szórványmagyarságához képest a nagy tömegben együtt élő *székelység* ma sokkal előbbre tart a polgárosodás útján. Vikár Béla, majd Bartók és Kodály század eleji gyűjtése még számos értékes díszített dallamot hozott felszínre Udvarhely- és Marosszékből, Csíkból, Gyergyóból, Kászonból és Bukovinából. Századunk közepére azonban az énekes díszítés lényegében megszűnt a Székelyföldön. A régi fonográf felvételeken azonban a technikai tökéletlenség ellenére világosan hallható a határozottan, tisztán kiénekelte díszítőhangok, melyek gyakran *kupolás vonalú figurákká* csoportosulnak a dallamsorok elején és a kadenciák előtt (9. kottán *bekarikázva*). Ilyen díszítmények más régi, dúsan ékesített székely dalokban is szerepelnek. Fel-felbukkannak ezen kívül a Mezőségen is, de csak az átlagból kiemelkedő, kiváló előadóknál, más vidéken azonban nem ismerik. Jellemző még a székely díszítésre a változékonyság. Dallampéldánk második versszakában pl. az ornamentelek hasonlóak ugyan, de magasabbra törnek, mint az elsőben. A sorvégi lehajlás mértéke is különbözik (9. kottán *bekerevezve*): az első versszak első sorában a főhanghoz képest kvartnyi, a második versszak első sorában csak szekundnyi. A harmadik sorban meg éppen fordítva.

Csíki székelyek és moldvai csángók népesítették be a XVII–XVIII. században a Gyimesi szorost, az égbenyúló hegyek közt kanyargó patak völgyeket. Utódaik, a *gyimesi csángók* hagyományaikhoz ma is ragaszkodnak és díszítmódjuk igen közel áll a valamikori székely előadáshoz. Ők is szívesen énekelnek sokhangos ornamentsbokrokat, melyek közül jellegzetes a *sorvégek* kvart-kvint távolságra *lefutó díszítménye*. Ezek apró – diatonikus sőt olykor kromatikus – lépésekben hajlanak le vagy szállnak alá fodrozottan úgy, hogy egy szótag alatt a hangerősség többször is változik. Egyes hangokat, mégpedig a pentatóniába illőket intenzívebben éneklük, a többi halkabban, elmosódottabban. A sokhangos díszítmények ilyen *vibráló dinamikája* gyimesi sajátosság, melyet azonban ott is csak a legjobb énekesek alkalmaznak (10. kottán *bekerevezve*).

A *moldvai csángó* folklór az egész magyar nyelvterületen a legelevenebb és legarchaikusabb. Öreg és fiatal szinte minden dallamot díszítve énekel. A zenei ékesítés erős, egyértelműen ható törvények szabályozzák, melyek nagyfokú *változtatlanságot* eredményeznek. Általában jellemző a visszafogottság, befeléfordulás. Kerülik a szélsőséges rubatot, nincsenek nagy dinamikai hullámzások, kitörések. Hasonló hangvétel

csak a nyelvterület ellenkező, északnyugati sarkában, a Zoborvidék kis ambitusú régies dallamanyagában lelhető még föl. Díszítőfigura-készletük rendkívül gazdag és változatos. Kristálytisza, csipke-szerű ornamensbokraik apró értékekre bontják a főhangokat, máskor meg éppen több főhang kapcsolódik össze egyetlen szótagra melizmatisan (*11. kottán bekeretelve és bekarikázva*).

A magyar tájak díszítési szokásainak vázlatos áttekintése után már csak a különbségek és egyezések összefoglalása van hátra. *Eltéréseket* találtunk a *díszítettség mértékében*, a *díszítőfigurakészletben* és bizonyos *dinamikai megoldásokban*. A zenei ékesítés táji sajátosságai e három pont függvényében ragadhatók meg. A különbségeknél azonban sokkal nagyobb arányú az *egyezés*, mely a *díszítményelrendezésben* mutatkozik meg. A magyar népdal zenei ékesítése nem szeszélyes arabeszkként fonja körül a főhangokat, nem a dallamlépések kitöltésére és elfedésére szolgál, nem is a dallamozgás változatossá tételére, hanem a *strófa tagolására*, a fontos szerkezeti elemek és egységek kiemelésére. A sorvég lekerékítésére használják a kadencia díszítését, mely az új stílusú dal kivételével valamennyi dallampéldánkban szerepelt, vagyis minden dialektusban ismerik. Ez az ornamens sorpárokot fűz össze, ezért legtöbbször az első és harmadik sor végén helyezkedik el, míg a főkadencián nagyon ritka. A díszítetlen sorzáró hangokat megelőző cifrázatokkal hangsúlyozhatják valamennyi sorban, de leggyakrabban a főkadencia előtt. A sorok belsejében pedig a pódia-végeket, ütem-végeket díszítik, illetőleg a súlytalan helyeket, a páros szótagokat. Ezek a szabályok minden dialektusban érvényesek, így elmondhatjuk, hogy a magyar népzenehez, néptánchoz hasonlóan a népdaldíszítés is – a helyi vonások ellenére – egységes.

De ugyanez az arányérzék működik anyagi kultúránkban, a népi díszítőművészetben is, mely nem az üres felületek egyenletes kitöltésére törekszik, hanem szintén a fontos szerkezeti elemeket hangsúlyozza. A népi építészetben, viseletben a díszítmények a széleket, a különböző darabok összeillesztéseit, a sarkokat veszik körül vagy azokból indulnak ki és ágaznak el. A vászonhímzésről a neves néprajzi kutató, Fél Edit a következőket írja: „A magyar hímzéseken iskolázott szemnek tétova, esetleges az alap vagy talpazat nélküli virágtő, melyet akár délre, akár keletre, akár nyugatra tölünk a lazán szerkesztett, szétszórt mintázatú hímzéseken oly nagy számban találunk. A mi díszítményeink – kiváltképp egy-egy stílus klasszikus példáin – mintegy lecövekelve állnak helyükön. Mintaszerkesztésünk kötöttebb, feszesebb, mint a többi európai paraszthímzéseké, ez a legjellemzőbb sajátossága” (*Magyar népi vászonhímzések*. Budapest, 1976, 39.) Ugyanez érvényes a magyar népdaldíszítésre is, valamennyi dialektusban.

### A dallampéldák adatai

1. Dél-Dunántúl: *Berzence* (Somogy) Káplár János (53), gyűjtötte Seemayer Vilmos 1936; lejegyezte Bartók Béla, Gr 59Ab.
2. Zoborvidék: *Ghymes* (Nyitra) Bányi Antalné Reczika Teréz (58), gyűjtötte Vikár László 1956; lejegyezte Paksa Katalin, AP 1690a.
3. Palócföld: *Fedémes* (Heves) két asszony a Kecskeméti Népzenei Napon 1974; lejegyezte Paksa Katalin, AP 11012g.

4. *Tarnalelesz* (Heves) Kovács Sándor (48), gyűjtötte Bartók János 1959; lejegyezte Paksa Katalin, AP 3052a.
5. Felső-Tisza vidék: *Kállósemjén* (Szabolcs) Nyeste András (60), gyűjtötte Bacskai Katalin 1955; lejegyezte Paksa Katalin, AP 5438a.
6. Alföld: *Besenyszög* (Szolnok) Köles Joachim (75), gyűjtötte Paulovics Géza 1963; lejegyezte Paksa Katalin, AP 5033l.
7. Kalotaszeg: *Méra* (Kolozs) Magyarosi János (71), gyűjtötte Pesovár Ferenc 1968; lejegyezte Paksa Katalin, AP 7348i.
8. Mezőség: *Magyarszovát* (Kolozs) Maneszes Márton (24) és Vintila Márton (61) hegedűn, gyűjtötte Kallós Zoltán, Martin György 1962; lejegyezte Paksa Katalin, AP 5223d.
9. Székelyföld: *Kászonújfalu* (Csík) Borbáth András (60), gyűjtötte Kodály Zoltán 1912; AP 6028d.
10. Gyimes: *Gyimesfelsőlok* (Csík) Gercuj Gyula (55), gyűjtötte Kallós Zoltán, Martin György, Pesovár Ferenc 1962; lejegyezte Paksa Katalin, AP 5201c.
11. Moldva: *Lészped* (Bákó) Demeter Antalné Jánó Anna (36), gyűjtötte Kallós Zoltán 1962; lejegyezte Paksa Katalin, AP 7670c.

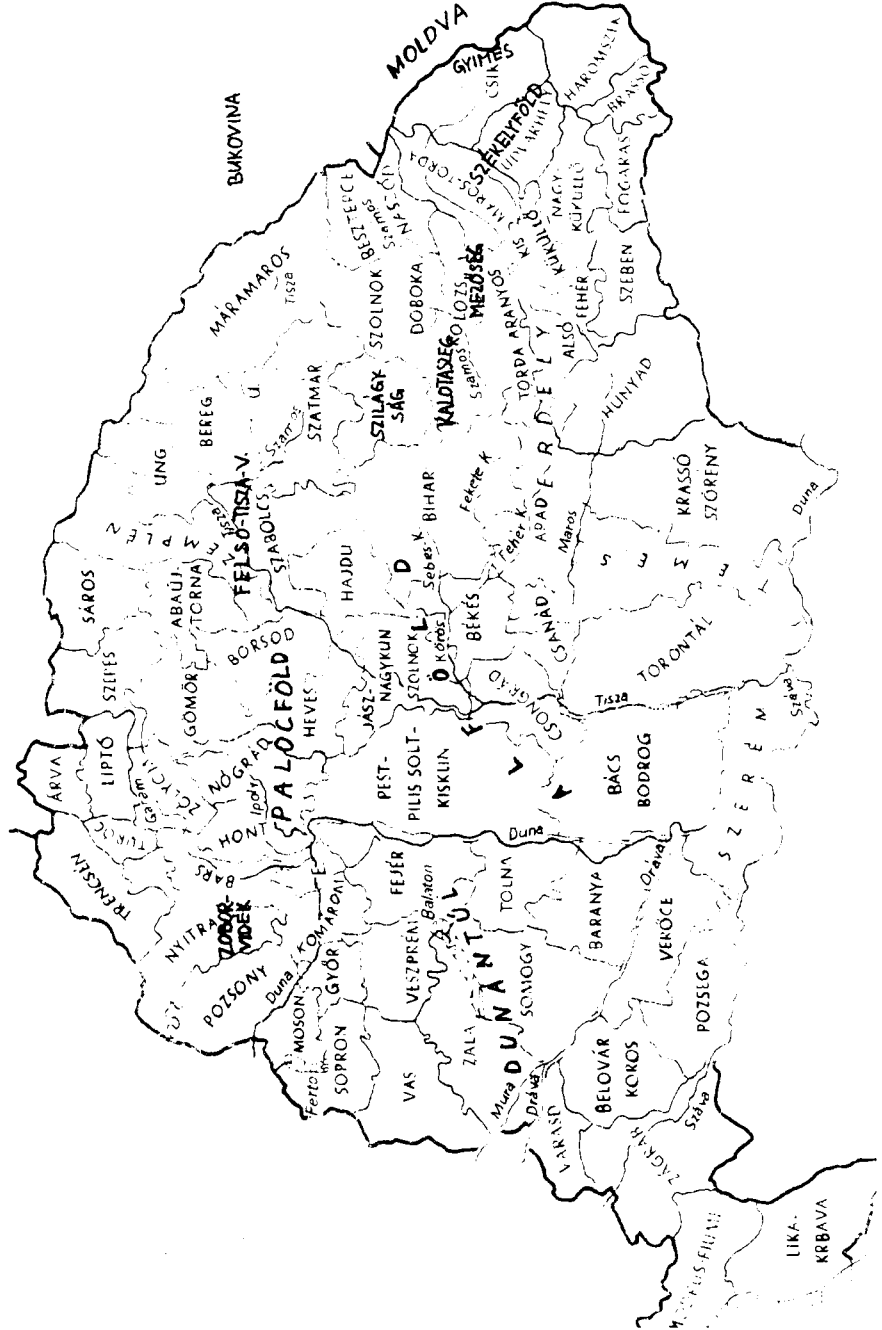
*Katalin Paksa:*

## FOLKSONG ORNAMENTATION AND FOLK MUSIC DIALECTS

The development of research into Hungarian folk-music dialects and styles has called forth the investigation of vocal ornamentation of which occasional observations were only available. The various regions of the Hungarian language territory differ as to the extent of ornamentation, the decoration patterns and certain dynamic phenomena. The typical ornaments are encircled in the music examples. However, similarities are far larger in proportion than differences, which is apparent in the arrangement of ornaments. Hungarian folksong decoration aims at articulating the strophe and emphasizing the important structural elements. Cadence embellishment is used to round off the melody sections. As this ornament mostly links pairs of lines, it comes at the end of the first and third lines, breaking up the four-line strophe into two half-tunes. The unornamented line-ending notes are thrown into relief by the penultimate notes being decorated. Inside a line podal and measure-endings are embellished, as well as the unaccented places, the even syllables. These rules prevailing in every dialect, the Hungarian folksong decoration, despite local peculiarities, is homogeneous.



AZ 1919 ELŐTTI MAGYARORSZÁG MEGYÉI ÉS A DIALEKTUS TERÜLETEK





♩ = 236

1. Éj, Ra-bə va - gyok, ra-bə va-gyok,

♩ = 186

Sza - ba - du - lászd vá - rok;

Tugy - gya ia jó Is - ten,

Mi - ko - rə sza - ba - du - lok!

2. Lát - tam az u - ra - kat,

Ti - zən - hár - man vol - tak,

Mind a ti - zən - hár - man

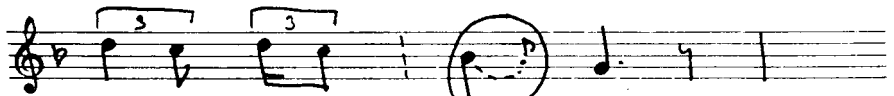
Ró - lam tör - vényt szabtak.

Poco rubato  $\text{♩} = \text{cca } 116$

②



1. Od' a- lá szolgál - tám,



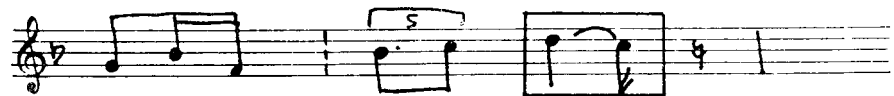
Szol-gá - le-gény vo-l - tám.



Á keb-lem-be má - szott



Á nagy sá - si kí - gyó.



2. Vëdd ki, á - pám, vëdd ki



Á nagy sá - si kí - gyót!



Szi - vem szo-ron-gát - já,

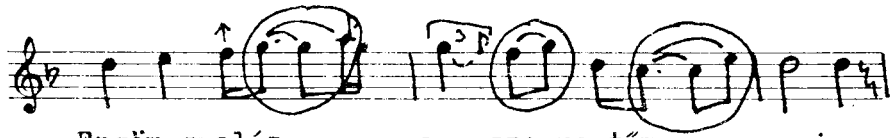


Pi - ros vé - rëm szij - ja.

♩ = 54



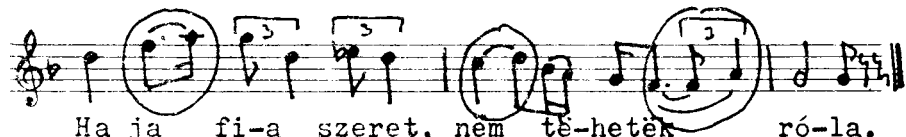
É - rik már a bu-za, sár-gul a ka - lá-sza,



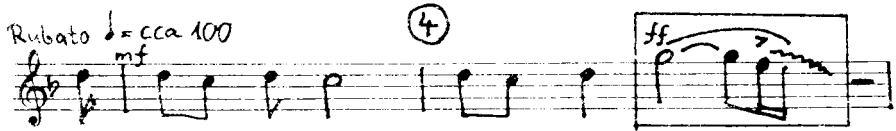
Engem gyaláz a sze-re-tóm anyja.



Engem gyaláz, en-gem tesz a szó-ba,



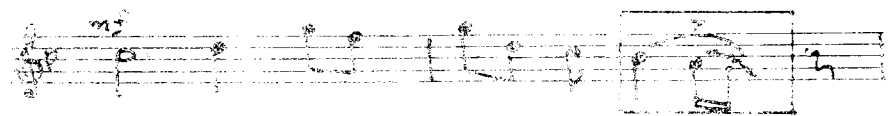
Ha ja fi-a szeret, nem tē-heték ró-la.



de jEr-dő, er-dő, ke-rek er-dő,



Ki - nyílt benne két szál vessző.



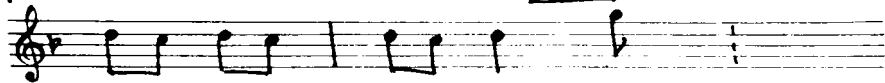
Rá - szál-lott egy ka-kukma-dár.



Égyik - ról a má - sik - ra száll.

⑤

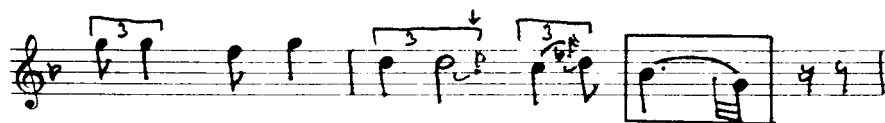
Rubato ♩ = cca 80



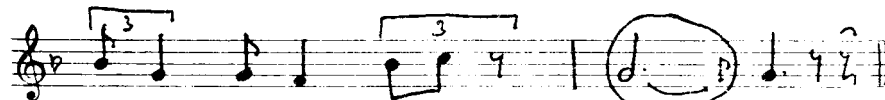
1. Csütör-tökön vi-ra-dó - ra



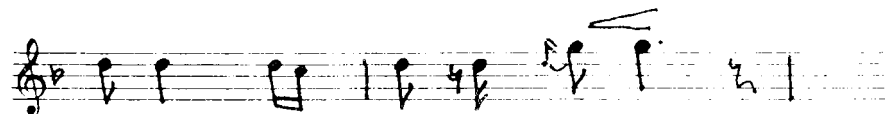
jűltem a bá-nat ha - jó ra.



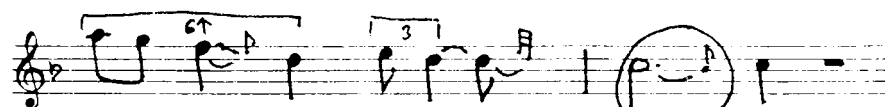
A - lig-hogy el-szende - red - tem,



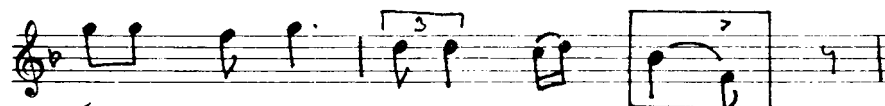
Kilenc zsandár van mel - let - tem.



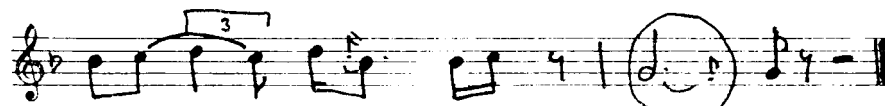
2. Zsandár urak, mit ke - restek,



Talán én ér - tem jöt - te - tek?



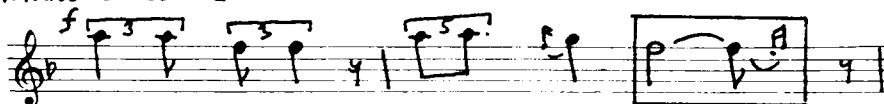
Érted jöt-tünk, el is vi - szünk,



Nagyvá - radon rabbá te - szünk.

Rubato  $\text{♩} = \text{cca } 92$ 

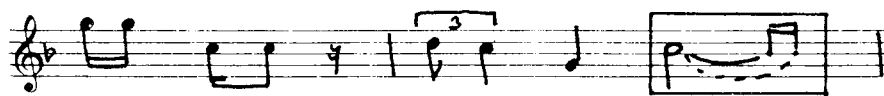
⑥



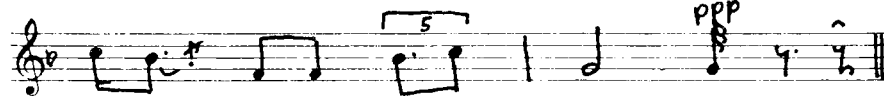
1. Két he - te mán, vagy má há - rom,



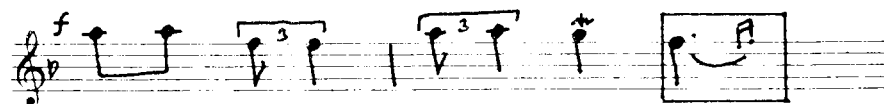
Mi - jó - ta ja gazdám vá - rom.



Amo - da jön, a-mint lá - to - ma,



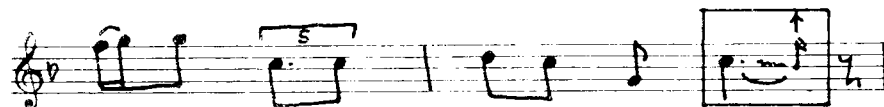
Kesely - lá-bú pej-sza - má - ron.



2. Azt kér - de - zi a boj - tár - tul,



hogy Van-e ká-rom a fal - ká - ban.



- Nincsen ká-rom, de nem is lesz,



Még ez a nyáj ke-ze - men lesz.

⑦

Ritato  $\text{♩} = \text{cca } 72$ 

É - des - a - nyám ro - zsa - fá - ja

Én - gem nyillott utó - j - já - ra.

Bár so - ha - se nyillott vó - na,

Ma - rat - tam vol - na bim - bó ba,

Aj da daj daj daj daj daj dana.

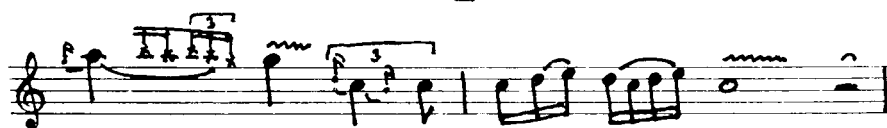
8

Quinto a : ca 88

1. hegedün



2. Szán-csák az er - de - ji u - tat,



Szán - csák az er - deji u - tat,



Vi - szik a magyar fi - ju - kat,



Viszik a ma - gyar fi - ju - kat,



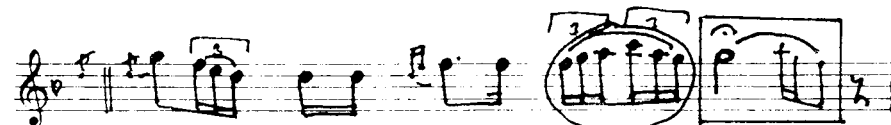
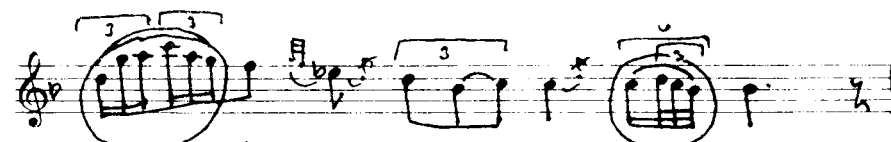
Viszik a ma - gyar fi - ju - kat.



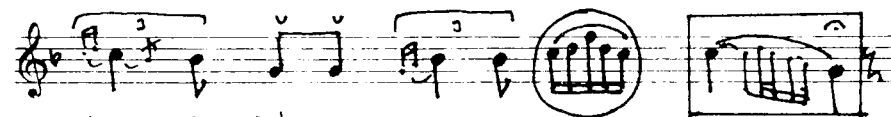
⑨

Poco parlando rubato  $\downarrow$  = cca 60-661. m Bú-sulj szivem, mer én sí - rok,

Mer én bú-csuz-ni a - ka - rok!

m Bú - csu-zá-sim rövid le - szén,m Vig szí-ved-be kárt né - gyén.2. m Bú-su -lok és, bán-kó- dom és,

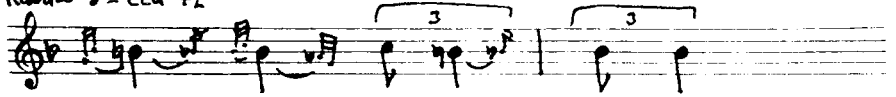
Ha sí-rok, ré-ám fér az és.



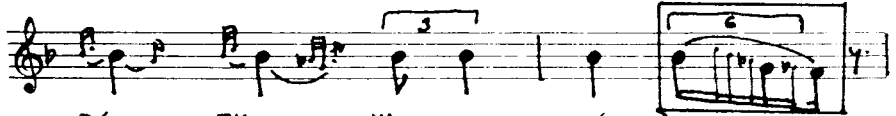
Any-nyi bú van a szí-ve - mén,

m Két-rét hajlott az e - ge - kén.

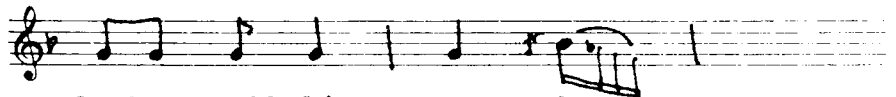
⑩

Rubato  $\text{♩} = \text{cca } 72$ 

1. El - mē - nyěk, el - mē - nyěk,



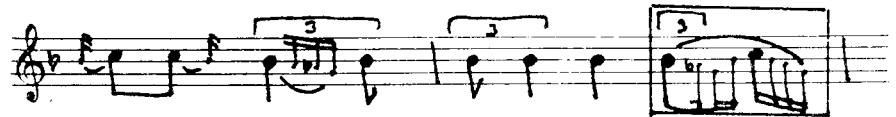
Bé Tö - rök - or - szág - ba,



Legküs - sebb lá - nyom - nak



Lá - to - ga - tá - sá - ra.



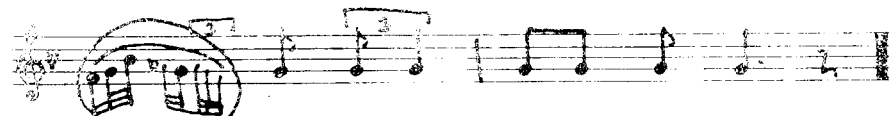
2. El - mē - nyěk a ka - pu - já - ba,



Rá - ü - lök a híd fá - já - ra,



El - mē - nyěk a ka - pu - já - ba,



Rá - ü - lök a híd kar - já - ra.

(11)

*Parlando rubato*  $\text{♩} = \text{cca } 76$

1. El - in - du - la, el és  
 If - jú lè - jány ke - gyés,  
 Jobb kar - já - ra fog - ta  
 Fut - ko - só kis fi - át.

2. Bal ke - zi - be fog - ta  
 Ha - ja - don kis - lá - nyát,  
 Bal ke - zé - be fog - ta  
 Ha - ja - don kis - lá - nyát.



Vikár László:

## KARÁDI ARATÓDALOK

A Magyar Népzene Tára II. — Jeles napok című — több mint 1300 oldalas kötetében viszonylag szerény helyet foglal el az aratóénekek csoportja. A gyűjtemény 12 oldalán mindössze 17 idevágó dal szerepel (295–311.). Közülük tizenegyet maga Kodály jegyzett le a nyitrai Zoborvidéken 1906 és 1914 között. Érdeemes megemlíteni, hogy míg a tél és a tavasz bővelkedett zenei adatokat is őrző jeles napokban, a nyári és őszi időszakból csak ezeket az aratással kapcsolatos énekeket ismerjük. Nem számítva természetesen a nyári napforduló, a szentiváni éjszaka különleges dalait. Az ádventi heteket pedig már tulajdonképpen a télhez sorolhatjuk.

Az „Aratás” c. rövid fejezet dalai nem munkadalok. A jegyzetekből kiderül, hogy ezeket a földre menet vagy onnét jövet, a napi munka megkezdésekor, befejezésekor vagy éppenséggel az aratás végének megünneplésekor énekelték. Közülük — zenei szempontból — egy típus emelkedik ki, mely a közölt anyagnak valamivel több mint egyharmada (395–300.). Kadenciája 5,1,b3, hatszótagos, ambitusa 1-től b6-ig terjed. A *ghymesí* és a *bodoki* változat (296,297.) szövegében ugyan semmi nem utal az aratásra, kétségtelen azonban, hogy mindkét dallamnak az említett típusban van a helye. A bodokit (Csak azt szánom, bánom...) Kodály már 1937-ben „A magyar népzene” c. tanulmányában összevetette az MF 627 b. számú fonográfhangereken hallható, s ugyancsak *la-do-re-mi* hangkészletű cseremiszt példával. Egy másik ghymesí aratódalt (Elvégeztük, elvégeztük ... MNT II. 309.) pedig a nagyszombatra rendelt gregorián Allelujával hozta kapcsolatba.<sup>1</sup>

A fejezet többi példái mind különfélék. Bennük csak a szöveg utal az aratásra, de van köztük olyan, amelyben még ez az utalás is hiányzik, s csupán azért került az aratóénekek csoportjába, mert az énekes szerint azt is aratáskor szokták énekelni. A Jeles napok kötet egyik Zenetudományi Intézeti példányában az aratódalok elején Járdányi Pál kézirásos bejegyzése olvasható: Var. MNT III A. 175–205. Ez utóbbiak zoborvidéki lakodalmi dalok. A kapcsolatra a dolgozat végén még visszatérünk.

Az MNT II. kötet kéziratának lezárása után — 1953 januárjában — amikor már javában folyt a szöveg- és kottalevonatok javítása, a Somogy megyei Karádon két újabb, addig nem ismert aratódalt hallottam és jegyeztem le. Kodály szükségesnek látta, hogy ezek „az utolsó pillanatban” érkezett adatok is teljes egészében, kottával és szöveggel jelenjenek meg. Így — technikai okok miatt — végülis a kötet 1109. oldalán, a jegyzetben kaptak helyet.

A karádi aratódalok részletesebb bemutatása előtt célszerűnek látszik felso-

<sup>1</sup> Ezek újabb változatait I. Magyar Népzenei Antológia II. Hungaroton LPX 18124 1. 4. a, illetve 1. 2. c. Ghymes, Vikár L. 1958.

rolni az ottani gyűjtőutak, az elért eredmények, valamint a lakosság származásának néhány fontosabb adatát.

Tíz éve elhunyt kiváló zeneszerzőnk, Dávid Gyula 1933-as, első és egyben igen sikeres karádi gyűjtése után csakhamar tanára, Kodály Zoltán is személyesen bekapcsolódott a helyszíni kutatásba. Ketten együtt 1938-ig – egymást váltogatva – négy füzetben örökítették meg a faluban énekelt dallamváltozatokat. A közös gyűjtés körülményeinek, eseményeinek leírása két volt karádi tanító kiadott visszaemlékezéseiben maradt ránk.<sup>2</sup> Kodály mindenestre kivételes rokonszenvvel viseltetett Karád iránt, amint ezt az 1934-ben komponált „Karádi nóták” c. nagysikerű férfikara is bizonyítja.

A füzetek közül csak a másodikról van tudomásunk. A többire mindössze a tisztázatokon szereplő számozásból következtethetünk. Birtokunkban van ugyanis egy bizonyos (vagy a teljes?) letisztázott anyag, melyet Kodály, egy irattartónak használt, barna keménypapír borítóban adott át nekem 1952 őszén, amikor a 14 éve abbamaradt munka folytatására Karádra küldött. Feltételezte ugyanis, hogy – bár az akkori idősebbek közül már többen meghalhattak – a fiatalabbak nagy része változatlanul ott él és sok értékes adatot tud még. A barna csomagban 216, egy-egy támlapra lemásolt dallam szerepel. Ezeket – kevés kivételtől eltekintve – Dávid Gyula írta le. A letisztázás után a többi gyűjtőfüzetet – ki tudja miért? – talán nem tartotta szükségesnek megőrizni vagy azok egyszerűen elkallódtak? A támlapokon helyenként Kodály kottái és bejegyzései is jól láthatók. Karádi munkám megkezdésekor ennél nagyobb segítséget nem is kaphattam volna.

A harmincas években gyűjtött anyag kiegészítése, majd egy időközben tervbe vett zenei monográfia elkészítése céljából 1952. november 8. és 1956. december 30. között 12 alkalommal jártam Karádon, s az ott töltött, összesen 50 nap alatt a régebbi anyaghoz 1170 újabb dallamváltozatot gyűjtöttem. Ennek egy részéről felvétel is készült, eleinte az akkor még egyetlen, rendelkezésünkre álló, acéldrótos, amerikai, Webster márkájú magnetofonnal Kertész Gyula, majd Nosek János szíves közreműködésével.<sup>3</sup> A karádi dallamok és felvételek azóta már kivétel nélkül mind bekerültek a Zenetudományi Intézet központi népzenei archívumába. A Dávid–Kodály gyűjtést azonban mind a mai napig külön is tároljuk, úgy ahogyan azt maga Kodály kezelte.

Csak véletlen lehet, hogy a karádi gyűjtés első időszakában leírt népdalok között egyetlen aratódal vagy erre utaló szöveg sincsen. Hiszen az ötvenes évek idősebb énekesei mind úgy emlékeztek, hogy ezek a dalok már az első világháború idején, sőt, ki tudja mennyivel előbb is használatban voltak. Nekünk, a távolabbi változatokkal és a kontaminált dallamokkal együtt, végülis 28-at sikerült összegyűjteni. Az MNT II. jegyzetében szereplő, fentebb említett két dallam a jellegzetes és ép példák közül való.

A rendelkezésünkre álló adatokból egyértelműen kiolvasható, hogy a somogyi Karád éppúgy a fontos zenei emlékeinket megtartó falvak közé tartozik, mint pl. a Mátravidék, a Sárköz, a Zoborvidék vagy akár a Székelyföld egy-egy települése. Ha végiglapozzuk a közel 1400 karádi támlapot, akkor nemcsak az anyag mennyisége, de

<sup>2</sup>néhai Happ József, egykori igazgató-tanító hatoldalalás füzete: *Kodály és Karád* (Budapest 1977) és Herk Mihály ny. kántor-tanító *Karád története* c. monográfiája (Karád 1985) 177–183.

<sup>3</sup>AP 709–719, 995–1006 és 1242–1254.

a dalok minősége, zenei értéke is szembeötlő. Lépten-nyomon nemesveretű, s régi stílusú dallamokkal találkozunk. Még az ötvenes években is voltak ott olyan dalok, melyek – ha nem is kizárólag, de – főleg csak ehhez a faluhoz kötődtek. Az „Elvettem a lenemet”, a „Szász dió”, a „Kormos Pistát”, a „De szeretnék páva lenni”, az „Én Bogáton juhász voltam”, a „Borsót vittem a malomba” és a most bemutatásra kerülő „Arass, rózsám” mind tősgyökeres, helyi dallamként élt a karádi emberek tudatában. De több más dallam, mint pl. az „Ej, huj, Zsubri pajtás”, az „Éva, szívem, Éva”, az „Igyál, be-tyár”, a „Megismerni a kanászt”, az „Érik a szőlő”, a „Szállj le, páva”, az „Ej, Jancsika, Jancsika” vagy az „Erre gyere, rózsám” is nagy népszerűségnek örvendett. A dalok eredetének, hovatarozásának kérdéseit aligha lenne érdemes feszegetni. Annyi azonban bizonyos, hogy az első csoportba sorolt daloknak szinte valamennyi változata minde-ideig csak Karádról került elő.

A jelen keretek között nem lehet célunk a karádi hagyományörzés tüzetes vizsgálata, az okok részletes feltárása. Valószínű és érthető, hogy a dombok és erdők szegélyezte völgy, mely nem a főútvonalak mentén, hanem azoktól egy kicsit „bejebb” fekszik, kedvezett Karádnak. Az átlagosnál tovább őrizte az ott élők régi életformáját, szokásait és dalait.

A karádi gyűjtőutakról szóló beszámolóim során Kodály többször is visszatért a lakosság eredetének kérdésére. A korábbi és az újabb anyagban is talált olyan elemeket, amelyek idegenek a magyar hagyományban. Az anyag erőteljes növekedése láttán, amikor már egy zenei monográfia körvonalai kezdtek kibontakozni (szükségesnek tartom megemlíteni, hogy a monográfia elkészítését akkor, a hirtelen jött és kétségkívül nagyobb jelentőségű volgavidéki kutatási lehetőség hiúsította meg; „Karád itt marad” – mondta Kodály), a kaposvári levéltár és a helybeli anyakönyvek, régi kimutatások adatait is átnéztetem velem. Az volt a feltevése, hogy a faluba sok szláv települt be a XVIII. század során, akik a környező hatásra azóta ugyan teljesen elmagyarosodtak, de a szokásaik és a zenéjük egyes elemei, akárcsak számos családnevük napjainkig őrzik az idegen eredetet. A teljesség igénye nélkül – magyaros helyesírással bár – az énekek nevei közül is felsorolhatunk kifejezetten szláv vagy legalábbis szláv hangzásúakat: Bogdán, Brávác, Hasznovics, Hatnakovics, Kerccsó, Kreka, Kudomrák, Lancsovics, Magyarica, Markaf, Matyika, Posza, Sztranyák, Zsuberács. A Dunántúl nyugati részén épp ilyen gyakoriak a német nevek. Karádon azonban nem. A lakosság körében – legalábbis 30–35 évvel ezelőtt alig volt német név, s ami volt, annak viselője máshonnan került a faluba.

A második világháborúig a karádi lányok körében igen kedvelt tavaszi körtánc volt a „kocsikala”, amely számos dalszövegben is helyet kapott. Szláv eredetéhez nem fér kétség: kala=kolo=körtánc. Egy másik példa a bíróné lányának furcsa története az ördöggel, a magyar népköltészetben alig ismert moralizáló szöveg. Cseh-morva eredetéről Kodály írt a „Dalvándorlás” c. cikkében egy 1962-ben megjelent zágrábi tanulmánykötetben.<sup>4</sup> Magam a Karádhoz közeli Tengődön találtam rá 1954 októberében „A karádi bíróné kütte lányát misére” szöveggel. Eszerint egyes példák északra: a csehek, a morvák, mások délre: a szerbek, a horvátok felé mutatnak. A zoborvidéki hasonlóság az északi kapcsolat mellett szól. De a kettő nem zárja ki egymást.

<sup>4</sup>Zbornik za narodni život i običaje. 262–266. o. L.: Visszatekintés II. 217.

Lássuk ezek után a karádi aratódal típusának főbb (esetenként kevésbé gyakori) vonásait, kiegészítve ezeket a 28 változat néhány számszerű adatával.

A dallamcsoport a szótagszám tekintetében a legegységesebb. 25 példa kizárólag hatszótagos sorokból áll. Ez majdnem 90%. Három dallamban 6,6,9,9, illetve 6,6,10,9, a szótagok száma. A 3–4. sorok bővülése szövegcsereből ered. A legtipikusabb szöveg:

Arass, babám (rózsám), arass,  
Megadom a garast.  
Ha én meg nem adom,  
Megadja angyalom.

Ez 23-szor fordul elő, minden alkalommal mint 1. versszak. Rajta kívül – összesen 16 előfordulással – az alábbi, aratással kapcsolatos szövegeket találjuk még:

Arattam, arattam,  
Kévét is kötöttem.  
Angyalom (a babám, a rózsám) tarlóján  
Meg is betegedtem.

Négyszer 1., hatszor – az előzőhöz kapcsolódva – 2. versszak.

Markot a kötélbe,  
Csolkot a kötőnek,  
De milyen (olyan) kötőnek,  
Fiatal legénynek (embernek).

Négyszer fordul elő, mindannyiszor mint 2. versszak.

Arattam, arattam,  
Kilenc kéve nádat,  
Kien megégettük  
Az édesanyádat. (Babám, az anyádat.)

A szöveg inkább csúfolódó, semmint arató. A következőkben jól látszik, miként növekedett meg a szótagszám 6-ról 9-re, illetve 10-re, egy másik dalból vett szövegkölcsönzéssel:

Víz alá, víz alá,  
Víz a malom alá,  
Víz hajtja a malmot (de) ihajja,  
Szerelem a csolkot, csuhajja.

A felsorolt szövegeken kívül az énekesek hat másik, jól ismert versszakot is párosítottak az arató-dallammal (pl. Éva, szívem, Éva; Szerelem, szerelem) de csak egyszer-egyszer.

A szövegek cserélődése ez esetben – úgy érezzük – viszonylag szűk keretek között maradt. Igaz, 13 alkalommal mindössze egy versszakot énekelt (tudott?) az előadó. A szűkszavúságra némi magyarázatot ad egy jól éneklő asszony véleménye, aki szó szerint ezt mondta: „Ez olyan furcsa, rossz ária.” Ezért azután valószínű, hogy – mivel nem állhatott egyedül a véleményével – a dal életbentartásához nagyban hozzájárult a régi szokásoknak, szertartásoknak kijáró hagyománytisztelet. Egyébként sem szerethették, mert éneklése a hajdani, még sarlóval történő aratás igen fárasztó és kellemetlen emlékeit idézhette fel.



Az énekesek nemének és korának megoszlása rávilágít arra, hogy az összlakosságból mely réteg őrizte meg leginkább ezt az éneket:

- 10–20 éves nő: 1, férfi: —  
 20–30 éves nő: —, férfi: —  
 30–40 éves nő: —, férfi: —  
 40–50 éves nő: 2, férfi: —  
 50–60 éves nő: 5, férfi: 1  
 60–70 éves nő: 6, férfi: 2  
 70–80 éves nő: 7, férfi: 2  
 80–90 éves nő: 1, férfi: 1.

A 17 éves leány az aratódalt, sok más dallal együtt, a nagyanyjától tanulta.

A dallamok ritmusának vizsgálata során megkülönböztetett figyelemmel kísértük a szótagok időtartamának és a hangsúlyoknak az eloszlását. Meglepő, hogy a magyar hatosokra legjellemzőbb 4+2-es  $\text{♩♩♩} | \text{♩} | \text{♩} |$  ritmussal itt csak kivételesen találkozunk. Az ugyancsak bipodikus 3+3 gyakrabban fordul elő, de ez sem mondható tipikusnak. Legtöbb az olyan tempo giusto dallam, melynek soraiban a 4+2-es szótagszám izoritmikusan 5/8 + 3/8-ban szerepel  $\text{♩♩} \text{♩} | \text{♩} \text{♩} |$ . Szokatlan, de jellegzetes s éppen ezért könnyű felismerni. Többször is előfordul, hogy a dal legelső üteme 5/8 helyett 2/4, mert az előadó — kezdeti sietségében — nem éneklél elég hosszan a negyedik hangot. A 3. sor vége néhányszor szintén megrövidül: 3/8 helyett 2/8 áll, s ez attacca kapcsolódik a 4. sor elejéhez. A 3/8-os ütemekben, a sorok végén, nem minden énekes tartja ki a második, hosszabb hangot, s így ott szünet keletkezik. Ha csökken az előadás feszessége, elbizonytalanodik a ritmus. A dallamra jellemző tempo giusto esetenként parlandóvá lazul. Az effajta eltéréseket természetesen nagy mértékben befolyásolta az előadó egyénisége, kora, de az éneklés alatt elfoglalt helyzete is: az, hogy ülve, állva, netán valamely ritmikus testmozdulattal kísérve énekel.

A 28-ból 16 dallam ambitusa mindössze egy moll-jellegű pentachord: 1–5 (*la-mi*) között mozog. A többiek szélső hangjai egy ízben hat (VII–5), máskor hét (1–7), négyyszer nyolc (VII–7 és 1–8), öt esetben kilenc (V–6, VII–8, 1–9) és végül egyszer tíz (VII–9) hangnyira vannak egymástól. Eszerint — bár nem olyan egybehangzóan, mint a szótagszámok esetében — azért az is meghatározó, hogy a példák 57%-a csak öt hangra, nem egészen 80%-a pedig mindössze oktávra vagy annál szűkebb területre terjed ki.

A kadenciák megoszlása nagyobb szóródást mutat. A dallamoknak éppen a felében 1,4,b3 a sorok záróhangja. Emellett azonban 14 másféle — valamennyi esetben csak egy-egy példával képviselt — kadenciát találunk. A 4-es főkadencia mellett 1, b3, 3, 5 és 8 is előfordul a dalok első felének végén, nagyjából azonos elosztásban.

A dallamtípus hangkészete lényegében a *la-do-re-mi* tetraton. A többi, még előforduló hangnak sokkal kisebb a jelentősége. A tetratonból pedig nem a terc és nem is a kvint, hanem az alaphang és a kvart szerepe emelkedik ki. Súlyukat jól érzékelteti néhány számadat: a legtípikusabb változatok 4x6=24 hangjából 16 (kétharmad!) vagy  $g^1$  vagy  $c^2$  (az alap vagy a kvart). A 28 dallamból 12  $c^2$ -n, 10 pedig  $g^1$ -n indul. Még enél is lényegesebb, hogy a kadenciákban kereken ötvenszer (47%) halljuk ezt a két hangot.

A karádi aratódalokra a 3. sor közepéig általában fokozatos emelkedés, majd onnét kezdve lassú ereszkedés a jellemző (v.ö. arany metszés). Az első dallam 1. sora pl. csak  $b^1$ -ig, a 2. már  $c^2$ -ig emelkedik. A csúcstól ( $d^2$ ) a 3. sor elején éri el. Onnét a sor előbb egészen az alaphangig ( $g^1$ ), majd végül csak  $b^1$ -ig süllyed. A variánsokban a 4. sor a legegységesebb, mely a kvartról lépésről-lépésre száll alá a záróhangig. Legmozgalmasabb kétségkívül a 2. sor, melyben az adott hat szótagra eső hat hangon belül általában két, egy le- és egy felfelé irányuló kvartugrás található. A második a főzárlatot éri el. Az egyes sorok hangterjedelmében viszont a 3. sor jár az élen, mely – mint említettük – eléri a csúcspontot, ám röviddel azután a mélypontot is érinti. Mindent összevéve: míg a két szélső sor részben előkészít, részben lezár, a két középsőben vannak a lényeges, meghatározó mozzanatok. Bármily kicsiben, ez mégis kiváló érzékre és ösztönösen mesteri formálásra vall.

A Járdányi által jelzett hasonlóság, mely a zoborvidéki arató és lakodalmi dallamok egy-egy csoportja között fennáll, bizonyos mértékben a karádi aratóénekeket is érinti. A zoborvidéki és a karádi aratódal-típus, az 1. és a 2. sorok eltérő kadenciái ellenére egymással könnyen kapcsolatba hozható. A *la-do-re-mi* tetraton meghatározó szerepe, a 3. sorok azonos kadenciája, az egymáshoz nagyon közelálló ambitus (1–5, 1–b6), a mindvégig hatos szótagszám, de még inkább bizonyos hasonló dallamformálás, motivika és dallamfordulat ad erre okot. A 3. sor elején jelentkező csúcspont, majd a 3. és a 4. soron végigvonuló *mi-do-la-do / re-do-la* gerinc közös a két dalban (*l. az utolsó kottapéldát*). Ide sorolhatjuk még a „Sási kígyó” balladát is, melyet 1956 szeptemberében Ghymesen gyűjtöttem a közelmúltban elhunyt Bányi Antalné, Reczika Teréztől, aki fiatal leánykorában Kodálynak is énekelt.<sup>5</sup>

A zobori lakodalmas és a karádi aratódallam viszont már csak a zobori aratódallam közbeiktatásával állítható egymás mellé. Szótagszámuk ugyan közös, de a dúr hexachordból épülő és minden kadenciájában más dallamnak csupán a 3. sor elején és az ereszkedő 4. sorban van némi köze a karádi aratódalhoz. Mégsem hiábavaló az ilyen összevetés, melyben két különböző dallamot egy, mindkettőhöz hasonló harmadik tud csak közelebb hozni egymáshoz. Egy-egy jól megválasztott kapocs a láncolatok hosszú sorát teremtheti meg hazai és nemzetközi méretekben egyaránt.

Végére marad a kérdés, hogy a sok érdekes karádi dallam közül miért éppen ezeket az egyszerű, zenei szempontból nem sokat mondó aratóénekeket vizsgáltuk s nem a látványosabbakból válogattunk? Ennek több oka is volt. Mint általában a szokádallamok, feltehetően ezek az aratódalok is egy régebbi réteget képviselnek, melyet kevésbé ismerünk, ugyanakkor a többi daloktól viszonylag könnyen elhatárolhatók és a változatok száma is elég magas ahhoz, hogy önálló csoportot alkossanak. Még két, földrajzi tény is befolyásolta választásunkat. A dallamcsalád tipikusan karádi (somogyi), ám ugyanakkor bizonyos kapcsolatok a hasonlóan archaikus és elszigetelt zoborvidéki (nyitrai) hagyományhoz kötik, ezáltal távolabbi kitekintésre nyílik lehetőség.

Több mint fél évszázad telt el azóta, hogy Dávid Gyula és Kodály Zoltán Karádon népdalokat gyűjtött. Annak is 30–35 éve már, hogy az ő nyomukban magam is odajártam hasonló céllal. Eddig egyetlen sor nem jelent meg az ottani zenei tapaszta-

<sup>5</sup> MTA I. Osztályközlemények XII. 415–427. Ua. hangzó formában: Hungarian Folk Music 3. Hungaroton LPX 18050 I/B/8.

latokról. Régi mulasztást igyekszik pótolni ez az első híradás. A karádi hagyomány igazán megérdemli, hogy újra foglalkozzunk vele.

*László Vikár:*

## HARVEST SONGS FROM KARÁD VILLAGE

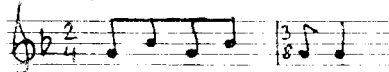
The second volume of the *Corpus Musicae Popularis Hungaricae*, published in 1953 contains more than a thousand songs arranged in 18 chapters according to special calendar events. The 17 harvest songs known at that time comprise a relatively small chapter of this volume. These are not work-songs but rather songs that were performed going to and from the fields or celebrating the completion of the harvest.

In the village of Karád, Somogy county, which retained a particularly rich musical heritage, we succeeded in collecting, between 1952 and 1956, 28 new variants of harvest songs hitherto unknown. The main characteristics of this melody type are as follows: 1. a limited *la-do-re-mi* toneset with a range of a fifth, 2. short phrases containing only 6 syllables, having cadential notes 1—4—b3, 3. a specific rhythmic pattern of 5/8+3/8 in alternating measures.

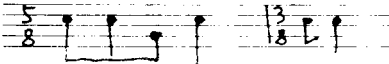
The harvest songs of Karád show a certain relationship to the archaic wedding songs of the most northwesterly group of Hungarians.

♩ = 216

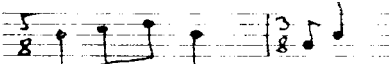
Posza Ferencné, Tóth Teréz / 54 /  
1953. január. V/468.

1. 

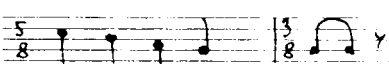
1. Aran, babám, arass,



Még adom a garast



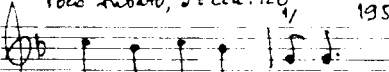
Ha én még nem adom,




Még adja az - gyalom. *f.*

Poco rubato, ♩ = ca. 120

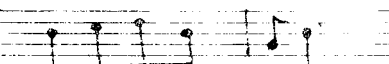
Horváth Józsefné, Tóth / János / Julianna / 72 /  
1953. január. V/506.

2. 

1. Aran, róvám, arass,

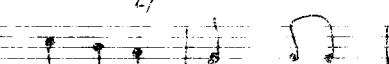


Még adom a garast.



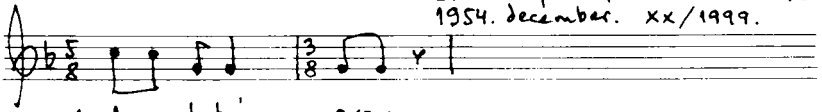
Ha én még nem adom,

2. vs.

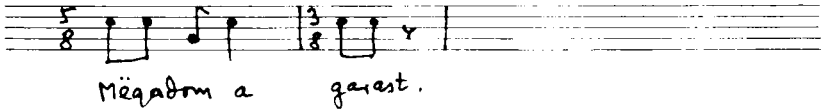


Még adja az - gyalom. *f.*

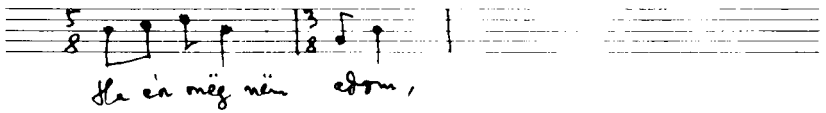
Szita Lajosné, Kerekes Teréz/59/  
1954. december. XX/1999.

3. 

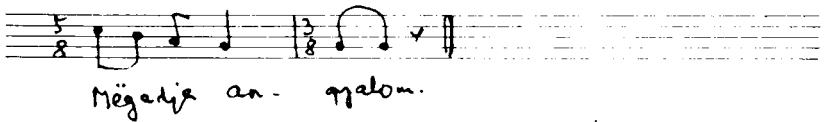
1. Arass, babám, arass,



Mégadom a garast.

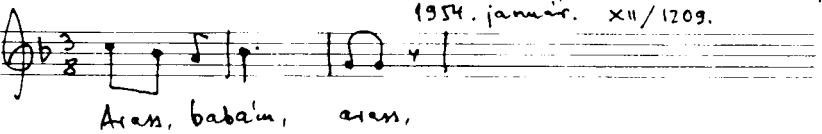


Ha én még nem adom,

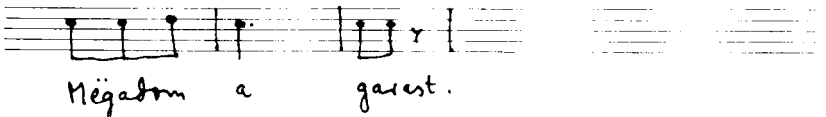


Mégadja an-nyalom.

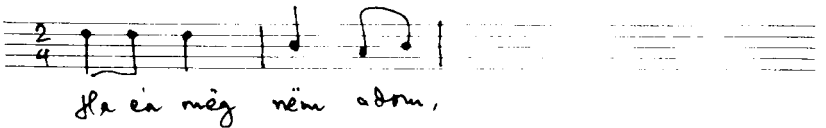
Berki Józsefné, Zuberacs Teréz/70/  
1954. január. XII/1209.

4. 

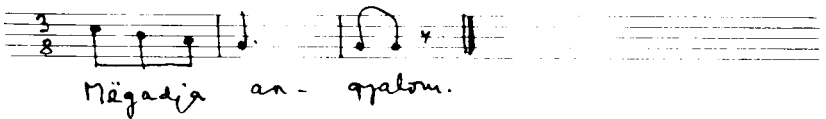
Arass, babám, arass,



Mégadom a garast.

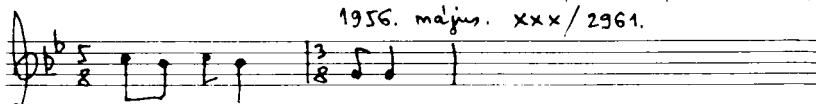


Ha én még nem adom,

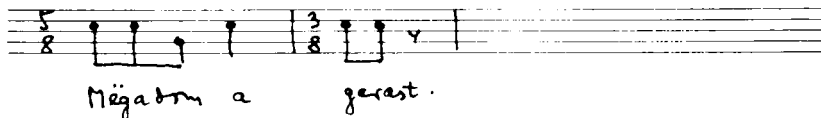


Mégadja an-nyalom.

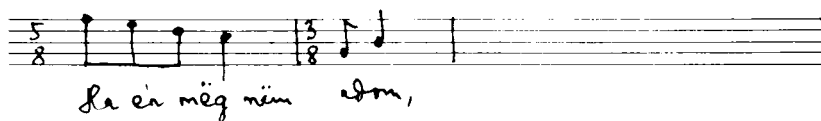
Bravács Jánosné, Markaf Teréz /72/  
1956. május. xxx/2961.

5. 

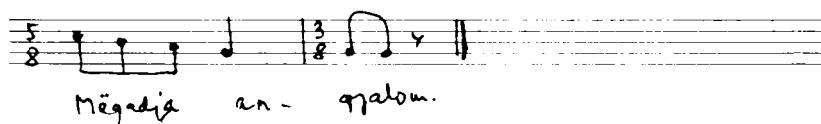
1. Aran, rónám, aran,



Megadom a gerást.



Ja én még nem edom,

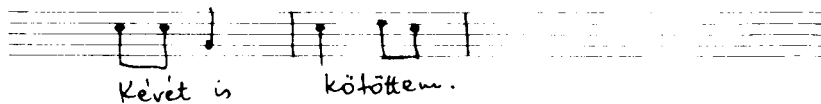


Megadja an- gyalom.

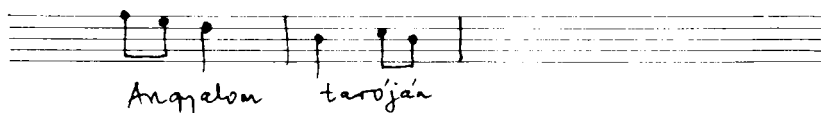
Fritz Jónel /76/  
1954. január. XII/1164.

6. 

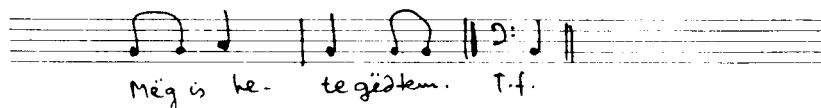
1. Arattam, arattam,



Kévet is kötöttem.



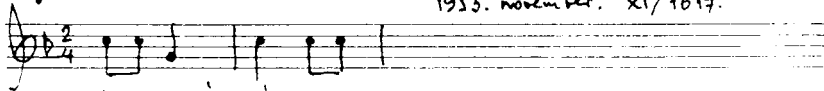
Angyalom taróján



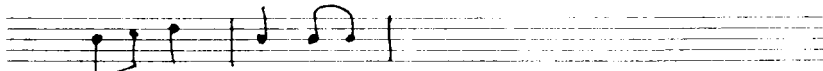
Még is ke- tegtetem. T.f.

♩ = 98


Pinter / Hetnakovics / János / 72 /  
1953. november. XI / 1017.

7. 

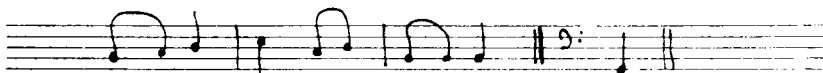
Aras, ró-nám, aras,



Mégadom a garast.



Ha én még nem adom, idején,



Mégadják angyalom, tyúkejének. T.f.

♩ = 216

Karác, v / 468.

8. 

Aras, babám, aras...

Tempo giusto

Zsere, MNT II. 295.



Aras, rúvám, aras...

♩ = 112

Menyhe, MNT III A. 192.



Nyisd ki, róvám, nyisd ki... (egprezenitett lejarrás)



Bálint Zsolt:

## HANGSZERES KANÁSZDALLAMOK MOLDVÁBÓL<sup>1</sup>

Számos tudományos munka, dolgozat és útirajz foglalkozik a moldvai magyarok történetével és kultúrájával.<sup>2</sup> Gazdag zenei hagyományaikra már régen felfigyelt a népzene-kutatás. Vokális zenéjüket, annak legszebb darabjait kiadványok sora tette közkincsé,<sup>3</sup> és az eddig feldolgozott anyag alapján egyértelműen a moldvai az a magyar népcsoport, amely a legarchaikusabb zenei hagyományokat őrzi.<sup>4</sup>

Zenei kultúrájukon belül hangszeres népzenejükről vajmi keveset tudunk, a moldvai csángósággal foglalkozó munkák oldalain alig-alig találunk utalást hangszerhasználatra vagy valamilyen hangszerrel kapcsolatos szokásra; hangszeres dallamot is csak esetenként idéz a szakirodalom. Pedig bizonyos, hogy egy szorgalmas és lelkes kutató, aki alaposabban körülnézhetne Moldvában, értékes ismeretekkel egészíthetné ki a magyarság hangszeres kultúrájáról alkotott képünket.<sup>5</sup>

A Hangszeres Népzenei Osztály archívumában többek között találunk olyan dallamokat is, amelyeket vagy Moldvában, vagy Moldvából elszármazott adatközlőktől

<sup>1</sup> Itt szeretnék köszönetet mondani az MTA–SOROS Alapítványnak munkámhoz nyújtott anyagi támogatásáért.

<sup>2</sup> Hogy csak a legfontosabbakat említsem: Domokos Pál Péter, *A moldvai magyarság* (Kolozsvár 1941<sup>3</sup>); uő. „... édes Hazámnak akartam szolgálni...” (Budapest 1978); uő. *Bartók Béla kapcsolatai a moldvai csángómagyarokkal* (Budapest 1981); Kós Károly, 'Csángó néprajzi vázlat', in: *Tájak, falvak, hagyományok* (Bukarest 1976); Kós Károly, Szentimrei Judit és Nagy Jenő, *Moldvai csángó népművészet* (Bukarest 1981); Lükő Gábor, *A moldvai csángók I. A csángók kapcsolatai az erdélyi magyarsággal* (Budapest 1936); Márton Gyula, *A moldvai csángó nyelvjárás román kölcsönszavai* (Bukarest 1972).

<sup>3</sup> Ugyancsak a legfontosabbak: Domokos Pál Péter és Rajeczky Benjámin, *Csángó népzene I–II.* (Budapest 1956); Faragó József és Jagamas János, *Moldvai csángó népdalok és népballadák* (Bukarest 1954); Jagamas János és Faragó József, *Romániai magyar népdalok* (Bukarest 1974); Kallos Zoltán, *Új guzsalyam mellett* (Bukarest 1973); uő. *Balladák könyve* (Budapest 1974).

<sup>4</sup> Jagamas írja 'Szemelvény Trunk népzeneje' című dolgozatában: „Bízzát állíthatjuk, hogy Trunk népzeneje, akárcsak nyelvjárása a magyar népi kultúra legrégebbi jellegű részéhez tartozik.” In: Jagamas János, *A népzene mikrokozmoszában* (Bukarest 1984), 210.

<sup>5</sup> A kobozt a magyarság körében ma már csak a moldvai magyarok használják; csupán innen ismerünk hegedű-koboz összetételű hangszeres együttest /ld. Sárosi Bálint, *Die Volksmusikinstrumente Ungarns* (Leipzig 1967), 50.; hangzó anyag található a Zenetudományi Intézet Népzenei archívumában pl. Mg. 128, Mg. 1673, AP 3965/6 és AP 6349 jelzet alatt./ Sőt a második világháborút követő évtizedekből még ismeretes népi dudajátékos is /ld. Georgescu, Corneliu Dan, *Jocul Popular Românesc. Tipologie muzicala și corpus de melodii instrumentale* (București 1984), 254. sz. dallam./

gyűjtöttek. Ezek egy része vokális eredetű, furulyán játszott dallam. De találunk igazi hangszeres darabokat is az úgynevezett „kanász”-rendben.

Ezek jelentős hányada ütempárismételtető, igen egyszerű felépítésű.<sup>6</sup> Ám akadnak közöttük nemcsak ütempár-ismétlő, hanem fejlettebb szerkezetű, négysoros dallamok is. És ha egyik-másik még magán is hordozza az ütempáros-építkezés nyomait, mégis megállapíthatjuk, hogy formájuk és dallamfűk a lehetséges variációs kereteken belül állandósult. Ezt bizonyítja számos olyan rokon dallam, amelyeket nem moldvaiak körében, hanem más területeken gyűjtöttek. E tágabb rokonsággal bíró darabokat válogattam ki és adom közre az alábbiakban.<sup>7</sup>

A közölt anyag szoros kapcsolatot mutat a székelyföldi hangszeres népzenevel. Magyarazza ezt az a feltételezés, hogy az adatközlők szülőfaluja<sup>8</sup> szorosabb kapcsolatot tartott fenn a székelységgel, sőt talán a lakosság egy része egyenesen székely eredetű.<sup>9</sup>

A dallamok és változataik publikálásával nem a csángóság eredetének egyik vagy másik hipotézise mellett szeretnék újabb tényeket felsorakoztatni.<sup>10</sup> Munkám csupán egy-egy dallamfűpus, dallamfűpus-család fejlődéstörténeti kutatásához nyújt földrajzi és történeti adalékokat.

1. kotta: „*Ceasul*” [*Az óra*]; a b b ; 1 1 1 (ad 1 1 3)

A Székelyföldön elterjedt dallam. Ismeretes Gyimesből: *Békási ruszka* (Gyimesközéplek, AP 7364g), *Ruszka* (Gyimesközéplek, AP 5193h),<sup>11</sup> *Hosszúhavas* (Gyimesfelsőlek, AP 5183c<sub>2</sub> és AP 5184c<sub>1</sub>), *Bükki sebes csárdás* (Gyimesközéplek, AP 6215e<sub>2</sub>), *Talján polka sebese* (Gyimesközéplek, AP 7363b<sub>2</sub>). *Paraszttánc* néven Gyergyóból ismerjük (Gyergyóalfalu, Mg 2826). A dallamnak előfordul egy altípusa is Bukovinában, Gyimesben, Kászonban és Csíkbán: *Egyes toppantós* (Andrásfalva-Hertelendyfalva,

<sup>6</sup> A tisztán ütempáros réteg nagyfokú jelenléte /nemcsak a moldvai magyar, hanem a moldvai román népzeneben is, ld. Nicolescu, Vasile D. és Prichici, Constantin Gh., *Cîntece și jocuri populare din Moldova* (București 1963), 149–162. sz. dallamok!/ még a rendelkezésre álló igen csekély lejegyzett anyagban is feltűnő, így helyes Jagamas megállapítását (ld. 4. lábjegyzet) a moldvai hangszeres népzene is vonatkoztatni.

<sup>7</sup> Lásd a kottapéldákat és a hozzájuk csatlakozó jegyzeteket.

<sup>8</sup> A szóban forgó helységek: Gajcsána – Gaiceana-Unguri (Tekucs–Tecuci megye), Lábniik – Viădnic (Bákó–Bacău megye), Lujzikalagor – Luizi-Călugăra (Bákó–Bacău megye) és Pusztina – Pusztina (Bákó–Bacău megye).

<sup>9</sup> Vö. Domokos Pál Péter, i.m. 1941, 192, 202–204 és 207–213, továbbá Lükő Gábor, i.m. 1936, Függelék 106, 171, 226 és 266 szám alatt. A dallamok nagy részét a második világháború folyamán a bukovinai székelyekkel együtt Bácskába, majd onnan Észak-Baranyába repatriált moldvai telepeseiktől gyűjtötték. (ld. még Domokos Pál Péter – Rajeczky Benjamin, i. m. 1956, I. 139.)

<sup>10</sup> A magyar és a román kutatók nézetei nem azonosak a moldvai magyarok eredetét illetően. Vö. a jegyzetekben felsorolt kiadványokat Mărtinaș, Dumitru, *Originea ceangăilor din Moldova* (București 1985) könyvével, amelyben a szerző azt állítja, hogy a moldvai csángók elmagyarosodott románok.

<sup>11</sup> Almási István és Iosif Herțea közös gyűjteményében is találunk egy *Békási ruszka*t Gyimesközéplekrol, ld. Herțea, Iosif és Almási István, *245 táncdallam* (Marosvásárhely 1970), 144. sz.

AP 7100h), *Toppantós* (Andrásfalva—Hidas), *Karbahányós* (Andrásfalva, AP 866k), *Féloláhos* (Gyimesközéplek, AP 9700c<sub>1</sub>), *Oláhos* (Kászonfeltíz, AP 6030d) és *Madarasi marosszéki* (Csíkrákos, AP 2525b).

2. kotta: „*Komandálós*”; a a<sub>v</sub> b b<sub>v</sub>; 5 1 5

Az „Apor Lázár”-dallammal tart rokonságot, amelyet az egész magyar nyelvterületen megtalálunk. Számos változata közül itt csak az archívumunkban fellelhető moldvai, bukovinai és székelyföldi adatait közlöm: *Banu Mărăcini* (Gajcsána—Vaskút, AP 5522d), *Bulgăreasca* (Gajcsána—Vaskút, AP 5519 és 5522f), *Botoșanca* (Gajcsána—Egyházaskosár), *Büdös vornyik* (Istensegits—Hőgyész, AP 883f), *Verbunk* (Istensegits, AP 3204e és 3216f), *Sebes csárdás* (Gyimesközéplek, AP 5240d<sub>1</sub>), *Sebes csárdás* (Csíkszenttamás, AP 4178b), *Szopos Ferie* (Csíkszenttamás, AP 8766b), *Szökös* (Korond, AP 6703f<sub>2</sub>), *Szöktetős* (Ákosfalva, MH 3804a) és *Borica* (Pürkerec, MF 1163).

3. kotta: „*Rața*” [A réce]; a a<sub>v</sub> b b<sub>v</sub>; 5 1 5

Rokonait Bukovinából és a Gyergyói- illetve a Csíki-medencéből ismerjük: *Hét darabocska tánchoz* (Andrásfalva, AP 1193a<sub>2</sub>), *Szirva* (Gyergyóalfalu, MA 2836), *Szirba* (Csíkrákos, AP 2526a), *Szilvás* (Csíkménaság, MA 3862).

4. kotta: „*Floricia*” [A virágocska]; a a<sub>k</sub> a<sub>v</sub> a<sub>v</sub>k; 5 1 5

Kezdetleges szerkezetű darab. A sorok azonos anyagból épülnek fel. Jól megfigyelhető a kialakulóban levő négysoros kanászdallamok egyik jellegzetessége: a harmadik és negyedik sor csak kezdőütemében tér el az első kettőtől.

Moldvában adataink szerint még *kecsketánc* (Gajcsána—Vaskút, AP 5521<sub>c</sub>) néven is játsszák. Georgescu ugyanezt a dallamot egy jászvásári zenekartól gyűjtötte;<sup>12</sup> egy távoli változatát, ugyancsak *Floricia* néven, a kovásznai Gerebenes György játszotta Coman-nak 1963-ban.<sup>13</sup> Bukovinában *Kettős toppantós* (Andrásfalva, AP 876d<sub>e</sub>) a neve, amelyhez táncszót is tudott az adatközlő:<sup>14</sup> /:„Kettőt erre, kettőt arra, sérűjj Bibiján!” :/

5. kotta: „*Alunel*” [Mogyorócska]; a a<sub>v</sub> b c; 5 1 7

Minden valószínűség szerint román eredetű dallam, amelyet a gyimesiek is játszanak *Alunelu* (Gyimesközéplek, AP 5193e) és *Féloláhos* (Gyimesközéplek, AP 7364a) néven. Brăiloiunak 1936-ban a gorj-megyei Bengestiben játszott egy ottani hegedűs *Alunelul*-t, amely megegyezik az idézett dallammal.<sup>15</sup>

6. kotta: a) *koboz előjáték*; ad 2 2 2

b) „*Asztali nóta*”; a a b b; 2 2 2

A moldvai példa egy vokális dallam (Komámasszony ...) előjátékeként hangzott el. Ugyanezt a dallamot a maros-tordai Jobbágytelkén ugyanezzel a szöveggel éneklük.

<sup>12</sup>Id. Georgescu, i. m. 1984, 401. sz.

<sup>13</sup>Uo., 45. sz.

<sup>14</sup>Kiss Lajos, *A bukovinai székelyek tánczenéje*. Táncudományi Tanulmányok, 1981.

<sup>15</sup>Georgescu, i. m. 1984, 223. sz.

A fent említett példák, valamint a hozzájuk kapcsolódó bukovinai változat (*Magyaros lassú* – Józseffalva, AP 909), egy már népdalként élő műdal „elkanászosodott” változatai.<sup>16</sup>

7. kotta: [cím nélkül]; a a b b ; b3 b3 1

A dallam még tisztán őrzi motivikus eredetét. Sorai ütempárokból álltak össze.

Több lejegyzett változata van archívumunkban: *Sorompj* (Gajcsána–Egyházaskozár, NMI I/328), *Cărășel* (Gajcsána–Vaskút, AP 5519e és AP 511a<sub>1</sub>), *Galop* (Gajcsána–Vaskút, AP 508g<sub>1</sub>). Ismerjük Gyimesből is *Régi héjsza* (Szépvíz–Kóstelek, AP 71141 és 7715a<sub>1</sub>) néven. Georgescu is idéz egy *Cărășelul*-t Szucsávából,<sup>17</sup> amely azonos motívumokból építkezik, dallamvonala egyezik moldvai és gyimesi rokonaival.<sup>18</sup>

8. kotta: [cím nélkül]; a a b b<sub>v</sub>; 3 3 3

Moldvából több hangszeres adatát nem ismerjük. A bukovinai székelyek *Silladri* néven játszották (AP 3203a, AP 3205a és AP 3215d). Mint vokális dallam „A kis mókus vígan él...” kezdősorral ismeretes nyelvterületünkön.

9. kotta: [cím nélkül]; a b c c<sub>v</sub>; 5 4 5

Általánosan ismert dallam.<sup>19</sup>

Archívumunkban egy gajcsánai (AP 6442f) és két gyimesi (*Talján polka* – Gyimesközéplak, AP 7363b<sub>1</sub> és AP 9237eg) változata van a magyar nyelvterület legkeletibb részéből. Seprődi pedig Kibédén gyűjtötte hangszeres változatát, mint *Sebes csárdás*.<sup>20</sup>

10. kotta: „Rusasca” [Oroszos]; a a b b<sub>v</sub>; 5 5 b3

Egyik legelterjedtebb székelyföldi táncdallam, amely számos altípusra tagolódik elterjedési területén belül. A moldvai változat a Bukovinában és Gyimesben is játszott főtípushoz tartozik.<sup>21</sup>

Lejegyzett változatok: *Silladri* (Tevel–Hadikfalva, NMI XVI/419), *Silladri* (Tabód–Andrásfalva, AP 337d), *Silladri* (Tevel–Hadikfalva, AP 4247b), *Silladri* (Gráboc–Andrásfalva, AP 4464d), *Régi silladri* (Tevel–Istensegíts, AP 2597i), *Toppantós* (Tabód–Andrásfalva, AP 2559e), *Kettős sirülője* (Gyimesközéplak, AP 3528c, AP 5197a<sub>4</sub>

<sup>16</sup>Id. Kiss Lajos és Bodor Anikó, *Az aldunai székelyek népdalai* (Újvidék 1984), 324. sz. dallam és jegyzete.

<sup>17</sup>Szucsáva=Suceava, az északkelet romániai Suceava megye székhelye.

<sup>18</sup>Georgescu, i. m. 1984, 228. sz.

<sup>19</sup>Dobszay szerint is közismert Erdélyben. Moldvai változatáról viszont nem tud, ám a közismert „Meghótt, meghótt a cigányok vajdája ...” vokális példák mellett egy bukovinai hangszeres változatát közli a dallamnak /ld. Dobszay László, *A magyar dal könyve* (Budapest 1984), 158. sz. dallam és jegyzete/.

<sup>20</sup>Id. Seprődi János *válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése* (Bukarest 1974), 100. sz. dallampélda.

<sup>21</sup>A főtípust Maros-Torda és Udvarhely megyében már „Marosszéki forgató”-nak nevezik a helybeliek.

és b<sub>2</sub>, AP 5205b<sub>1</sub> és b<sub>3</sub>, AP 6702a<sub>3</sub>, AP 7190d<sub>2</sub> és AP 7363j<sub>2</sub>), *Sirülő* (Gyimesközéplek, AP 5189g), *Héjsza* (Gyimesközéplek, AP 8699b) *Sebes csárdás* (Gyimesközéplek, AP 5238f<sub>1</sub>, AP 5240b<sub>4</sub>, AP 8700d<sub>5</sub>), *Sebes csárdás* (Szépvíz–Kóstelek, AP 7114j<sub>1</sub>) Egy-egy altípusa ismeretes Gyimesből (*Kerekes*–Gyimesközéplek, AP 5189d,e és f, AP 5205a) és Csíkból (*Gyors-csárdás* – Csíkszentdomokos, AP 7497g; *Megkapta juhait* – Kászonsfeltíz, AP 6030m; *Németes* – Kászonsfeltíz, AP 6031h és *Oláhos* – Kászonsfeltíz, AP 6031k).

11. kotta: „Kezes”; a b b<sub>v</sub>; 5 5, ad 7 5 b<sub>2</sub>

Erdélyben, így a Székelyföldön is sokfelé ismert dallam; Moldvában háromsorosként is él. A furulyán játszott darab talán vokális eredetű: a csángó énekesek között gyakori jelenség, hogy a bonyolultabb szerkezetű dallamokat három vagy kétsorossá rövidítik.<sup>22</sup>

Négy soros dallamváltozatot egy gajcsánai furulyás játszott (Gajcsána–Egyházaskozár, jelzet nélkül). A székelység területeiről a következő adataink vannak: *Régi csárdás* (Gyergyóalfalu, MF 1491b), *cím nélkül* (Gyergyócsomafalva, MF 1512b), *Sebes csárdás* (Kászonsfeltíz, AP 6031g), *Gyorscsárdás* (Csíkszenttamás, AP 6660e), *Gyorscsárdás* (Csíkszentdomokos, AP 7425b és 6689b), *Csángós-romános* (Csíkszentdomokos, AP 7412k<sub>1</sub>), Jagamas egy csíkménasági, szöveges változatát idézi.<sup>23</sup> Gyimesben a dallamot, akárcsak a Székelyföldön, *sebes csárdásnak* (Gyimesközéplek, AP 5240b<sub>3</sub> és 7111a<sub>4</sub>; Hidegség, AP 6163d<sub>2</sub>), *gyorscsárdásnak* (Gyimesközéplek, AP 5191e<sub>4</sub>), továbbá *sebes magyarosnak* (Hidegség, AP 4663h<sub>1</sub>) játsszák. Bukovinában viszont *csobonyászka* (Majos – Istensegíts, AP 3205b, 3211h és 3217c) és *verbung* (Majos–Istensegíts, AP 3211a) néven ismerték. A dallam az erdélyi románság körében is elterjedt.<sup>24</sup>

12. kotta: a) „Kezes”; a a; 5, ad 5 5 5

b) *Silladri*; a a b b; 5 5 5

Az előbbihez hasonlóan, ez is leegyszerűsödött; csak a dallam első tagja maradt meg.<sup>25</sup> De talán ebben az esetben egy másfajta megközelítés sem helytelen, miszerint az idézett darab sorpárként él Moldvában<sup>26</sup> s a bukovinai hangszeres népzeneben egy hozzá-

<sup>22</sup>Id. Jagamas, i. m. 1984, 3. sz. jegyzetét.

<sup>23</sup>Jagamas és Faragó, i. m. 1954, 29. sz. alatt.

<sup>24</sup>Arad megyei románok körében igen elterjedt. Florea hat változatát közli, ezek közül ötnek neve Ardeleana, a hatodiknak De-tors (Id. Florea, Ion, *Folclor Muzical din județul Arad* (Arad 1974), 54., 89., 90., 114., 157. (Ardeleanák) és 280. sz. alatti dallamok). Közép Erdélyben Haje-gana és Învîrtită a román neve (Id. *100 melodii de jocuri din Ardeal* (București 1955), 42. és 60. dallampéldák). Virgil Medan gyűjteményéből pedig kiderül, hogy magyar cigányzenészek Szilágy, Kolozs és Beszterce–Naszód megyékben románoknak is játsszák e dallamtípust, a már fent említett román elnevezésekkel (Id. Medan, Virgil, *160 melodii populare instrumentale* (Cluj 1968), 53., 104. és 157. dallampélda).

<sup>25</sup>Vö. a 22. sz. jegyzettel.

<sup>26</sup>Mint közjáték-dallam ismeretes Maros-Torda megyében (Marosvásárhely – *Korcso*, MF 1162a; Marossárpatak – *Cigánycsárdás figurája*, AP 7467j) és Csíksban (Gyergyóalfalu – *Forgató*, AP 6411j; Gyimesközéplek – *Sebes magyaros*, AP 5787e<sub>4</sub>).

csapódott másik sorpárral alakult egész dallammá. Ezt szemlélteti a *b*) kottapélda /ez utóbbi dallam még *verbung* (Istensegíts—Majos, AP 3204a), *árgyilános* vagy *csoszogtatós* (Hadikfalva—Hertelendyfalva, MNT III/B.153.) néven ismeretes a bukovinai székelyek körében/.

#### A közölt dallamok adatai

1. jelzet nélkül; *Gajcsána — Egyházaskozár* (Moldva — Baranya m.); Gyurka Mihály (48), fütty; gyűjtötte: Sárosi Bálint, 1953. XI.
2. AP 505c; *Pusztina — Szárász* (Moldva — Baranya m.); Bece József (50), fütty; gyűjtötte: Domokos Pál Péter és Rajeczky Benjámin, 1949.
3. AP 5516b; *Gajcsána — Vaskút* (Moldva — Baranya m.); Tálász András (48), furulya; gyűjtötte: Martin György és Sárosi Bálint, 1956.; lejegyezte: Sárosi Bálint.
4. AP 5520b; *Gajcsána — Vaskút* (Moldva — Baranya m.); Tálász András (48), furulya; gyűjtötte: Martin György és Sárosi Bálint, 1956.; lejegyezte: Sárosi Bálint.
5. AP 5520d; *Gajcsána — Vaskút* (Moldva — Baranya m.); Tálász András (48), furulya; gyűjtötte: Martin György és Sárosi Bálint, 1956.; lejegyezte: Sárosi Bálint.
- 6a. AP 8023c; *Lujzikalagor* (Moldva); Gyöngyösi György (60), ének és kobza; gyűjtötte: Kallós Zoltán, 1971.; lejegyezte: Tari Lujza, 1980.
- 6b. AP 3205g; *Istensegíts — Majos* (Bukovina — Tolna m.); Gáspár János (63), hegedű; gyűjtötte: Kiss Lajos. 1954.; lejegyezte: Tari Lujza.
7. jelzet nélkül; *Szabófalva* (Moldva); Csobánka György (48), furulya; gyűjtötte: Domokos Pál Péter és Jagamas János, 1958.; lejegyezte: Domokos Mária.
8. AP 5522e; *Gajcsána — Vaskút* (Moldva — Baranya m.); Tálász András (48), furulya; gyűjtötte: Martin György és Sárosi Bálint, 1956.; lejegyezte: Sárosi Bálint.
9. AP 5522c; *Gajcsána — Vaskút* (Moldva — Baranya m.); Tálász András (48), furulya; gyűjtötte: Martin György és Sárosi Bálint, 1956.; lejegyezte: Sárosi Bálint.
10. jelzet nélkül; *Lánnyik — Egyházaskozár* (Moldva — Baranya m.); Nyisztor Imre (62), furulya; gyűjtötte Sárosi Bálint, 1953. XI.
11. AP 5522f; *Gajcsána — Vaskút* (Moldva — Baranya m.); Tálász András (48), furulya; gyűjtötte: Martin György és Sárosi Bálint, 1956.; lejegyezte: Sárosi Bálint.
- 12a. AP 3996d; *Lujzikalagor* (Moldva); Gábori Antal (31), hegedű, és Gyöngyös György (53), kobza; gyűjtötte: Domokos Pál Péter és Jagamas János, 1958.
- 12b. MNT. III. B./153.; *Andrásfalva — Hertelendyfalva* (Bukovina- v. Torontál m.); Ke-rekes Andrásné Kuruc Veronika (50), dúdolja; gyűjtötte: Kiss Lajos, 1941. I.

*Zsolt Bálint:*

## INSTRUMENTAL SWINEHERD TUNES FROM MOLDAVIA

The author presents 12 four-line swineherd tunes of Moldavian origin from the Folk Music Archives of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, adding to the music examples their variants collected in eastern Transylvania and Bukovina, and uses this material to demonstrate the relationship between the instrumental folk music of the Székely ethnic groups and the Moldavian *csángós*.

Based on the collection of the Institute for Musicology and other music examples in Romanian publications containing Moldavian instrumental folk music, he confirms that the instrumental folk music of the Moldavian *csángós*, just like their vocal music, represents the most archaic stratum of the Hungarian ethnic groups.





## 3

$\text{♩} = 96$

Musical score for exercise 3, consisting of four staves of music. The tempo is marked  $\text{♩} = 96$ . The key signature has one sharp (F#). The first staff contains a sequence of eighth and quarter notes. The second staff includes a triplet of eighth notes. The third staff features a triplet of eighth notes marked with a circled '9'. The fourth staff ends with a double bar line and an 'x' symbol.

## 4

$\text{♩} = 208$  *rit.*

Musical score for exercise 4, consisting of four staves of music. The tempo is marked  $\text{♩} = 208$  *rit.*. The key signature has two sharps (F# and C#). The first staff includes a fermata over a half note. The second staff includes a fermata over a half note. The third staff includes a fermata over a half note. The fourth staff ends with a double bar line and a 3-measure rest.



## 6

A *fidellam:*

Musical notation for section A, bass clef, 2/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff has a treble clef and contains a melodic line with eighth and sixteenth notes. The second and third staves are in bass clef and contain accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some triplets.

B

Musical notation for section B, treble clef, 2/4 time signature. It consists of four staves of music. The first two staves are in treble clef and contain a melodic line with eighth and sixteenth notes. The third and fourth staves are in bass clef and contain accompaniment with eighth and sixteenth notes, including some triplets and a key signature change to one sharp.

## 7

♩ = 452-468

Musical score for exercise 7, consisting of four staves of music in 2/4 time. The key signature has one flat (B-flat). The tempo is marked as ♩ = 452-468. The first two staves feature a melody with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The third and fourth staves continue the melody with similar rhythmic patterns and include wavy hairpins (trills) over some notes.

## 8

♩ = 108

Musical score for exercise 8, consisting of four staves of music in 2/4 time. The key signature has two sharps (F# and C#). The tempo is marked as ♩ = 108. The first staff includes a triplet of eighth notes. The second and third staves feature a melody with eighth and sixteenth notes, including slurs and accents. The fourth staff continues the melody with similar rhythmic patterns and includes wavy hairpins (trills) over some notes.



## 11

 $\text{♩} = 176$ 

Musical score for exercise 11, consisting of three staves of music in 3/8 time with a tempo of quarter note = 176. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. The melody features eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody, including a trill-like figure. The third staff concludes the exercise with a final cadence in 3/8 time, ending with a double bar line and repeat dots.

## 12

A

Musical score for exercise 12, part A, consisting of two staves of music in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody, ending with a double bar line and repeat dots.

B

$\text{♩} = 72$

Musical score for exercise 12, part B, consisting of four staves of music in 2/4 time with a tempo of quarter note = 72 and a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody is composed of eighth and sixteenth notes, with some notes beamed together. The second staff continues the melody. The third and fourth staves continue the melody, ending with a double bar line and repeat dots.

Musical score for exercise 12, part B, second staff, continuing the melody from the first staff.

Musical score for exercise 12, part B, third staff, continuing the melody from the second staff.

Musical score for exercise 12, part B, fourth staff, concluding the exercise with a final cadence and a double bar line with repeat dots.

Juhász Zoltán:

## VARIÁCIÓ ÉS RÖGTÖNZÉS EGY GYIMESI TÁNCDALLAMBAN

A gyimesi csángók népzeneje nemcsak a ma is élő régi dallamok magas számával és szépségével tűnik ki, hanem hangszeres kultúrájának fejlettségével, önálló gondolkodásmódjával is: olyan gondolkodásmóddal, mely a dallam folytonos variálása révén továbbfejleszti azt, új változatokat hozva létre. Talán ez a variálókészség a magyarázata a tisztán hangszeres dallamok nagy számának és a gyimesi népzene nagy asszimiláló képességének. Ez a variáló, rögtönzészzerű előadásmód azonban szigorú szabályokat követ, amelyeket a kívülálló csak a változatok elemzésével ismerhet meg és hosszas, alapos tanulással sajátíthat el. Az alábbiakban e hangszeres gondolkodásmód sajátosságait szeretném bemutatni egy példán, egy gyimesbükki furulyás egyetlen dallamának egyetlen táncfajtaéhoz kapcsolódó variációit vizsgálva. A tanulmány alapjául szolgáló felvételek 1984 és 1986 között, összesen öt alkalommal készültek, Gyimesbükkön (Csík m.).

### A variánsok

Induljunk ki a vizsgált dallam *sebes magyaros* változatából, mely egy széles körben elterjedt vokális kanásztánc-dallam<sup>1</sup> hangszeres variánsa. (*1a kottapélda.*)

A furulyás a dallam szövegéről nem tud, tisztán hangszeresnek tekinti és ennek megfelelően kezeli: az ütemszámmal és a dallamvonallal szabadon bánik, és a dallamot ritmikailag is többféleképpen átértelmezett formában játssza. Ugyanaz a dallam így lehet egyszerre mind a négy legfontosabb gyimesi párostánc (a lassú és sebes magyaros, ill. a kettős jártatója és sirüleje) kísérőzenéje. A továbbiakban főként az önmagában is leggazdagabban variált lassú magyarossal foglalkozunk, melynek alap változata a ritmikai aszimmetrián kívül nem sokban tér el a sebes magyarostól. (*1b kottapélda*)

E lassú magyaros különböző variációit eddig összesen hét, meglehetősen hosszú folyamatban rögzítettük.<sup>2</sup> Az ezekben föllelhető, egymástól különböző elő- és utótag variációkat a továbbiakban csoportokba rendezzük.<sup>3</sup> Az utótagok első csoportját ép-

<sup>1</sup>Általánosságban az MNT VI. kötete dallamtípusaihoz tartozik, illetve e dallamtípusok további rokonságához (MNT VII–VIII. kötet). Közelebbről az MNT VI. kötet 7., 10., 234., 256., 376., 379., 411., 425., 435–436., 440–441., 443–444., 474. számú dallamok variánsa.

<sup>2</sup>Mg 4839, 4984–4985 és 5185.

<sup>3</sup>Az előtag-csoportokat I, az utótag-csoportokat II jelzettel. Egy-egy csoport legelső sorában a törzshangokból álló dallamváz szerepel. Először a kevesebb variációt felmutató utótagcsoportokat tárgyaljuk.

pen az iménti alapváltozatban szereplő utótag képezi, ezúttal egymagában. (*III/1 csoport*)

A sebes és a lassú változat közötti legfontosabb különbség az, hogy míg a sebes magyaros harmadik sorának záróhangja 5., addig a lassúé b3. Előfordulnak azonban a lassú magyaros utótagjának olyan változatai is, melyekben a sorzáratok pontosan megegyeznek a sebesével. Ezeket a változatokat tartalmazza a *II/2 csoport*. Az e csoportban szereplő két változat között az 1., 2. és 6. ütemben van különbség. Ezek az eltérések a törzshangokat alig befolyásolják, a zenei hatást tekintve azonban igen fontos a szerepük.

Az utótag változatok harmadik csoportjába azokat a variánsokat sorolhatjuk, melyek harmadik sorának zárata *VII. (III/3 csoport)*

A csoportban szereplő első és második változat ismét arra példa, hogy viszonylag kisebb variációk is milyen sokszínűvé tehetik az előadást. A harmadik változat már az egész szerkezetet érintő rögtönzés eredménye: 1. és 2. üteme teljes egészében a már megismert alap-változat (*1/b kotta*) előtagjából származik, annak első két ütemével pontosan megegyezik.

Az eddigiek alapján megállapíthatjuk, hogy az utótag változatok közötti legfontosabb különbségek a sorzáratokban, ill. olyan kisebb, egy-egy ütemen belül ható variációkban vannak, melyek a dallam hangulatát, hatását befolyásolják ugyan, szerkezetét, ívét azonban kevésbé. A szerkezetet is érintő variációkra a *II/1 csoport* 2. ütemében és a *II/3 csoport* harmadik változatának 1-2. ütemében láttunk példát.

Sokkal nagyobb, a szerkezetet is érintő különbségek vannak az előtag variánsai között. A folyamatok rendkívüli formagazdagságát, egyediségét éppen ezek a rögtönzött — de szigorú szabályok szerint rögtönzött — előtag variációk adják. Eltekintve azoktól a kisebb, ütemen belül érvényesülő különbségektől, melyekre már az utótagok között is láttunk példát, az előtag variánsai két egyszerű, független elv alapján csoportosíthatók és származtathatók egymásból. Ezek: az első ütempár megismétlése, ill. valamilyen, kvarttal, vagy oktávval mélyebben mozgó variánssal való helyettesítése. E két elv alapján az eddig gyűjtött folyamatok összesen 52 előtagja nyolc csoportba sorolható, és a csoportok közötti összefüggések jól elemezhetőek.

Az előtagok első csoportjába a kétszer négy (a továbbiakban *2x4*) ütemes, ereszkedő változatokat sorolhatjuk, melyek a vokális kanásztánc dallamhoz a legközelebb állnak. A csoportban szereplő első változat nyilvánvalóan az alap-változat (*1/b kotta*) előtagja, a második pedig annak egyszerűbb variánsa. (*I/1 csoport*)

A teljes előtag az első sor megismétlésével jön létre. A legnagyobb különbség a két változat között az, hogy míg az elsőnél a valódi zárlat érezhetően az 5. fok, és nem az 1., addig a másodiknál az 5. fok az utolsó előtti ütembe kerül, így a zárlat ebben az esetben már egyértelműen 1.

A következő csoportot a szintén ereszkedő, de kétszer hat (a továbbiakban *2x6*) ütemes változatok alkotják. (*I/2 csoport*) Az *I/1* és *I/2* csoportok kapcsolatáról a legtöbbet az utóbbi csoport harmadik változata árulja el: ez az *I/1* csoport második változatából, az első ütempár pontos megismétlésével jön létre. Ha a két csoport törzshangjait összehasonlítjuk, láthatjuk, hogy *I/2* első és második változata is hasonló módon — bár nem olyan szigorú következetességgel — származtatható *I/1*-ből. A következetes ütempár-ismétlés elve a 4. ütemben sérül azáltal, hogy a dallam az ütem végén a



4. fok helyett a 7.-re lép, így az első négy ütemben a kétütemenkénti periodicitás elmosódik. A törzshangok jól mutatják, hogy ezt a csoportot – bár az 1/1 csoporttal való kapcsolata nyilvánvaló – az ütempár ismétlés „következetlensége” folytán olyan alapváltozatnak is tekinthetjük, melyben egy kétütemes bevezető részt négyütemes lezárás követ. Ez a hatütemes előtag a 2x4 ütemes 1/1 csoport egyetlen, négyütemes sorának továbbfejlesztett változata, mégis gyakran a teljes kétsoros előtagot helyettesíti. Az esetek más részében, megismételt formában, 2x6 ütemes előtagként szerepel.

A következő csoport (1/3) 1/1-ből származtatható oly módon, hogy a sorok első két ütemét kvarttal, ill. oktávval mélyebbre transzponáljuk. A kvart- ill. oktávpárhuzam természetesen nem pontos, inkább mélyebben járó variációkról beszélhetünk, ez azonban a lényegen mit sem változtat. A sorok 3. és 4. ütemei már az ereszkedő változattal (1/1) azonosak. A csoportban szereplő első változat utolsó két üteme egyetlen ütem kettéválásaként értelmezhető (l. a csoport 2. változatát). Ugyanakkor az ily módon létrejött 3-5. ütem az 1/2 csoporttal tart kapcsolatot.

Ugyanez az elv – az első ütempár kvarttal ill. oktávval mélyebb variálása – hozta létre 1/2-ből az 1/4 csoportot. Ennek ütemszáma tehát 2x6 (ill. 1x6).

Az ütempár-ismétlés és a mélyen induló variáció elvét következetesen alkalmazva, 2x6 ütemes, mélyen induló előtag nemcsak 1/2-ből jöhet létre az előbbi módon, hanem 1/3-ból is, ütempárismétléssel. Hogy a furulyás valóban az általunk is használt két elv szerint gondolkodik, mi sem igazolja inkább, mint hogy ilyen csoport is létezik, és megtalálhatók benne mind a kvarttal, mind az oktávval mélyebben induló változatok. Harmadik tagjának utolsó három üteme a szabad rögtönzés szép példája. (1/5 csoport)

Ha ezt a csoportot összehasonlítjuk a szintén 2x6 ütemes 1/4 csoporttal, láthatjuk, hogy míg ott a mély-variációs rész két, addig itt négy ütem, a sorok lezárása pedig ennek megfelelően itt csak két ütem, s nem azonos az 1/2 csoport négyütemes lezárásával. Pontosan megegyezik viszont az 1/3 csoport sorainak utolsó két ütemével, és első négy üteme is innen származik, ütempár-ismétléssel.

Ezzel a 2x4 és 2x6 (1x6) ütemes változatok köre lezárult: megismertünk már 2x4 ütemes ereszkedő és mély variációs csoportot, és 2x6 (1x6) ütemes ereszkedő, ill. a megfelelő mélyen variált csoportot is – az utóbbiból nem is egyet, annak megfelelően, hogy ilyen a két alap-változattól kétféleképpen is kialakulhat. Ebből a körből már csak a hatütemes változatok variálásával léphetünk tovább, hiszen a 2x4 ütemeseket már minden lehetséges módon továbbfejlesztettük. És valóban, furulyásunk, ahol csak lehet tovább is lép, és az 1x6 ütemes előtag-változatokból létrehozta az új, 1x8 ütemeseket, melyek már nem két egyforma, négyütemes sorból állanak. Az 1/2 hatütemes, ereszkedő csoport első ütempárjának megismétlésével jött létre az a változat, mely egyelőre egymagában áll ugyan, de így is önálló csoportnak kell tekintenünk: teljes, 1x8 ütemes előtagnak. (1/6 csoport)

E csoportnak kvarttal mélyebben variált párját egyaránt megkaphatnánk az 1/6 csoport első négy ütemének transzponálásával és az 1/4 csoport első ütempárjának ismétlésével. Valami miatt azonban ilyen változat – pontosan a szabályos formában – eddig nem hangzott el. Többször is előfordult viszont egy olyan változat, mely pontosan úgy indul, ahogy vártuk – 1/6 első négy ütemének kvarttal mélyebb variációjával – 1/6 utolsó négy ütemét azonban a dallam negyedik sorával (l. 11/1, 2, 3 csoportokat),

vagy annak megfelelő variációival helyettesíti. A variáció elve most is ugyanaz: az első ütempár kvarttal mélyebb variálása, csak hogy most nem az első, hanem a negyedik sorban. Az 1/7 csoport első változata a négyütemes, kvarttal mélyebb variáció után a pontos negyedik sort tartalmazza, a másik két változat pedig annak is variált formáját. Ez a csoport már nem tekinthető előtagnak, hiszen záróssal végződik. A furulyás maga is kétsoros közjátéknak tekinti, és utána következetesen előlről kezdi a dallamot.

Végül azok a szabadon rögtönzött, előtagnak tekinthető dallamrészecskék maradtak, melyek a fenti rendszerbe nem illeszthetők be. Ilyenek a hét folyamat közül csak egyben fordultak elő, ott is csak kis számmal. (1/8 csoport) Megfigyelhető, hogy ezek a korábban bemutatott előtagok valamely motívumának ismételtetésével keletkeztek.

Az előtagok teljes származásrendjét a mellékelt ábra foglalja össze. Alap-változatnak az ábra bal felső sarkában levő, 2x4 ütemes, ereszkedő előtagot (1/1) tekintetük. Ebből mélyen induló variáció hozza létre a szintén 2x4 ütemes, de már nem ereszkedő 1/3 csoportot. A 2x6 (1x6) ütemes, ereszkedő alapváltozat az 1/1 csoportból, ütemismétteléssel származtatható. A leggyakrabban előforduló változatok azonban nem egészen következetes ütempár-ismétlés eredményei: negyedik ütemük a 4. fok helyett a 7.-re záródik, ezáltal az ütempár-ismétléses szerkezet elmosódik. Tulajdonképpen ez a kis szabálytalanság a forrása az előtag variációk gazdagságának. Az 1/2 csoportból származó 1/4, 1/6 (és közvetve 1/7) csoportok ugyanis csak úgy jöhetnek létre, hogy 1/2-t kétütemes bevezetésből és négyütemes lezárásból álló, önálló előtagnak tekintjük, nem pedig az 1/1 csoport ütempár-ismétléséből származó, 2x2 ütemes bevezetésből és kétütemes lezárásból álló előtagnak. Ebből a szemléletváltásból következik, hogy az 1/2-ből származó, mélyen induló, hatütemes 1/4 csoport eltér a szintén mélyen induló és hatütemes 1/5-től, mely a négyütemes 1/3 csoportból keletkezett. De ugyanez teszi lehetővé azt is, hogy 1/2 első ütempárját megismételve a nyolcütemes, ereszkedő 1/6 csoporthoz jussunk, mely 2x2 ütemes bevezetésből (első sorból) és négyütemes lezárásból (második sorból) áll. A lezárás pontosan megegyezik az átértelmezett 1/2 csoport négyütemes lezárásával. Az 1/7 csoport létrejöttében is döntő fontosságú, hogy a furulyás az 1/2, 1/4 és 1/6 csoportok – megegyező – utolsó négy ütemét önálló dallamsorként kezeli, hiszen így pusztán arról van szó, hogy ezt a sort egy másik, szintén az első fokra záródó sorral – a dallam negyedik sorával, vagy annak tovább variált változatával – helyettesíti. Ez a második szabálytalanság is igen termékeny tehát, hiszen így jön létre az önálló, kétsoros közjáték, mely négy folyamatban is szerepel, viszonylag nagy gyakorisággal.

## A folyamatok

Az elő- és utótag változatok csoportokba rendezése és áttekintése után vizsgáljuk meg, hogyan alkalmazza a furulyás ezeket a csoportokat az egyes folyamatokban!<sup>4</sup>

A legegyszerűbben szerkesztett folyamat csak egyféle elő- ill. utótagot használ.

<sup>4</sup> A féldallamokat rövidebb, a teljes dallamokat hosszabb vonal választja el egymástól. Az indexként használt 2-es számok azt jelölik, hogy a 6 és 2x6 ütemesként is felfogható csoport ezúttal következetesen 2x6 ütemesként szerepel.

$$11/2 \left| 1/2 \right\| 11/2 \left\| \left| 1/2 \right\| 11/2 \left\| \left| 1/2 \right\| 11/2 \left\| \right.$$

### 1. folyamat

Az 1/2 és 11/2 csoportok kiugróan a leggyakrabban használt elő- és utótag változatok. Nem véletlen tehát, hogy a furulyás, amikor semmit sem variál, éppen ezeket választja. Az 1/2 csoport tagjai közül is csak kettőt alkalmaz – az egyébként is a leggyakrabban használt első és második tagot.

A következő folyamatban sincs sokkal több rögtönzött elem. Számunkra mégis rendkívül fontos, mert a négyütemes, ereszkedő előtag csak itt jelenik meg egyeduralgó módon. Az utótagban is éppen a ritkábban előforduló 11/1 és 11/3 csoportok szerepelnek. Ez a folyamat tehát a 4x4 ütemes, ereszkedő alap-változat bemutatása, miközben az utótagban már kétféle csoport is megjelenik.

$$1/1 \left| 11/3 \right. \left| 1/1 \right| 11/3 \left. \left| 1/1 \right| 11/1 \right. \left| 1/1 \right| 11/1 \left. \left| 1/1 \right| 11/1 \right.$$

### 2. folyamat

A következő folyamatban megjelenik az 1/2 csoport mélyen variált párja, 1/4 is, és önálló közjátékként az 1/7 csoport első tagja. Az utótagban 11/2 és 11/3 váltakozik.

$$1/2 \left| 11/3 \right. \left| 1/4 \right| 11/3 \left. \left| 1/4 \right| 11/2 \right. \left| 1/7 \right. \left| 1/2 \right\| 11/2 \left\| \left| 1/2 \right| 11/2 \right.$$

### 3. folyamat

Ugyancsak hatütemes előtagok és 2x4 ütemes közjátékok jellemzik a következő folyamatot. Itt azonban a közvetlenül 1/2-ből származó 1/4 csoport helyett az 1/5 szerepel.

$$1/2 \left| 11/2 \right. \left| 1/5 \right| 11/2 \left. \left| 1/7 \right. \left| 1/2 \right| 11/3 \left. \left| 1/7 \right.$$

### 4. folyamat

Ez utóbbi két folyamat két különböző szerkesztési elvet követ: míg az utolsóban felváltva szerepelnek ereszkedő és kvarttal mélyebben induló előtagok (ill. közjátékok), addig az ezt megelőző, harmadik folyamatban az ereszkedő bevezetés után mélyen induló variánsok sorakoznak, hogy végül visszatérjen az ereszkedő változat. Az ereszkedő és mélyen induló változatok egyensúlya helyett az ereszkedő előtagok túlsúlyára épül a következő folyamat, melyben a bevezető, nyolcütemes előtag után hatütemes, ereszkedő változatok következnek. Ezek monotóniáját hivatott megtörni a két mélyen induló közjáték.

$$1/6 \left| 11/2 \right. \left| 1/2 \right| 11/2 \left. \left| 1/2 \right| 11/2 \right. \left| 1/7 \right. \left| 1/2 \right\| 11/2 \left\| \left| 1/2 \right| 11/2 \right. \left| 1/7 \right. \left| 1/2 \right| 11/3 \left. \left| 11/2 \right.$$

### 5. folyamat

A 3., 4. és 5. folyamatok közös tulajdonsága, hogy – az 5. első periódusát és a 2x4 ütemes közjátékokat leszámítva – minden dallam 6, vagy 2x6 ütemes előtaggal indul. Egyedül a 2. folyamatban találkoztunk eddig 2x4 ütemes előtagokkal.

A következő, 6. folyamatban éppen az az újdonság, hogy a 6 ill. 2x6 ütemes előtagok egy idő után átadják a helyüket a 2x4 ütemeseknek. Különösen tanulságos ez, ha figyelembe vesszük, hogy az I/1 négyütemes csoportnak itt mindig a második, az I/2 hatütemesnek pedig mindig a harmadik tagja szerepel, éppen azok a változatok tehát, melyek között az ütemisméltelés kapcsolat teljes és egyértelmű. A mélyen induló változatokat a szintén 2x4 ütemes I/3 előtagok és az I/7 közjátékok képviselik.

$$\begin{array}{c} I/2 \mid II/3 \mid I/3 \mid II/2 \mid I/2 \parallel II/3 \parallel I/2_2 \mid II/3 \mid II/2 \mid I/2 \mid II/2 \mid I/3 \mid II/2 \\ I/1 \mid II/2 \mid I/7 \mid I/1 \mid II/2 \end{array}$$

### 6. folyamat

Az utolsó folyamatot nemcsak hosszúsága és a benne szereplő változatok nagy száma emeli ki a többi közül, hanem az is, hogy egyedül ebben szerepelnek oktávval mélyebben induló változatok – ebben viszont csak ilyenek szerepelnek, természetesen az ereszkedő változatok mellett. A folyamat vége felé a szabályos előtag variánsok szerepét motívumisméltető szabad rögtönzések veszik át, a strófikus szerkezetet azonban megőrzik a szabályosan ismétlődő utótagok.

$$\begin{array}{c} I/2_2 \parallel II/2 \parallel I/2 \parallel II/2 \parallel I/2 \mid II/2 \mid I/3 \mid II/2 \mid I/2 \mid II/2 \mid I/2_2 \mid II/2 \mid \\ I/5 \mid I/4 \mid II/2 \mid I/5 \mid II/2 \mid I/5 \mid II/2 \mid I/2 \mid II/2 \mid I/3 \mid II/2 \mid I/8 \mid II/2 \mid \\ I/8 \parallel II/2 \parallel I/8 \mid II/2 \end{array}$$

### 7. folyamat

Ezek után megállapíthatjuk a különböző csoportok előfordulási számát, azon folyamatok számát, melyekben az illető csoport szerepel és az előfordulás gyakoriságát. Az eredményeket az alábbi két táblázat tartalmazza.

#### Előtag csoportok

Csoport	Folyamat száma	Előfordulás száma	Előfordulás gyakorisága %-ban
I/1	2	7	13
I/2	6	23	44
I/3	2	4	8
I/4	2	3	6
I/5	2	4	8
I/6	1	1	2
I/7	4	7	13
I/8	1	3	6

#### Utótag csoportok

II/1	1	3	5
II/2	6	45	78
II/3	5	10	17

Az előtag csoportok közül kiemelkedik gyakoriságával a 6 (2 x 6) ütemes ereszkedő (1/2) csoport, mely egy kivétellel minden folyamatban szerepel. Ezt követi a 2x4 ütemes, ereszkedő 1/1 csoport és a mélyen induló közjátékok csoportja (1/7), mely a folyamatoknak több, mint a felében megjelenik. Az ereszkedő csoportok (1/1, 1/2, 1/6, 1/8) gyakorisága (65%) határozottan, de nem túlnyomóan magasabb a mély variációval indulóknál (35%). Ez utóbbiakon belül a kvarttal mélyebb variáció a jellemző, hiszen láttuk, hogy oktávval mélyebb variációk csak a 7. folyamatban fordultak elő. A mérleg még inkább a kvarttal mélyebb variációk javára billen, ha figyelembe vesszük, hogy a dallam sebes magyaros, kettős jártatója és sirüleje változataiban kizárólag ereszkedő és kvarttal mélyebben variált előtagok léteznek.

Az egymástól lényegesen kisebb mértékben különböző utótag változatok közül a sebes változathoz — és így a vokális alapdallamhoz — legközelebb álló 11/2 csoport dominál. Ennek egyhangúságát a legtöbb folyamatban a 11/3 csoport beiktatása oldja fel.

A hét folyamat mindegyike valamilyen ereszkedő változattal indul. A később belépő mélyen variált előtagok és közjátékok az ereszkedő változatokat mintegy ellentéppontozzák, egyben nyomatékosítják is. A folyamatok strófikus szerkezetét a stabil, kevéssé változékony utótagok szabályos ismétlődése tartja meg, a gazdagon változó, helyenként teljesen rögtönzés jellegű előtagok lazító hatását ellensúlyozva.

A bemutatott folyamatok közös és igen fontos sajátossága az ökonomizmus: a furulyásnak sohasem célja, hogy a változatok öncélú ömlesztésével kápráztasson el. Mindig éppen annyi variánst használ, amennyi a folyamatot átható gondolatmenet kifejtéséhez, megvalósításához szükséges. Magára a gondolatmenetre többféle példát is láttunk: ilyen volt az ereszkedő bevezetés és befejezés közé iktatott mélyen variált sorozat (3. folyamat), vagy az ereszkedő és mélyen variált dallamok, közjátékok váltakozó megszólalása (4. folyamat), ilyen az átmenet hatütemes előtagokból 2x4 ütemesekbe (6. folyamat) és ilyen a 7. folyamat felépítését meghatározó gondolatmenet is, mely az ereszkedő dallamok túlsúlyát fokozatosan váltja fel a mélyen variáltakéval, végül újra ereszkedő szerkezetet adó szabad rögtönzésekig jutva el. Ezek a gondolatmenetek maguk is rögtönzés közben születnek, mindig csak a soron következő lépést határozzák meg, mégis minden egyes folyamatnak jól kitapintható felépítése van. A dallam megszólaltatása sohasem egyszerű reprodukció tehát, hanem mindig egyedi, megismételhetetlen felépítést eredményező alkotó folyamat. Igaz ez a szerényen variált első és második folyamatra is, hiszen a csoportokat jelölő számok mögött még rengeteg kisebb variáció, hangsúly- és tempóváltás húzódik meg, melyek a zenei élményt éppúgy meghatározzák, mint az írásban könnyebben rögzíthető szerkezeti változások.

A rögtönzésnek a ritkábban előforduló variánsok (lényegében 1/1 és 1/2 kivételével az összes ilyen) keletkezésében is fontos szerepe van. Ezeket a furulyás feltehetőleg nem memorizálja, hanem két elvünk ösztönös alkalmazásával mindig újraalkotja. Az elvek hatásosságát, működőképességét éppen az bizonyítja kézzelfoghatóan, hogy a rögtönzések újra és újra, alkalomról alkalomra létrehozzák ugyanazokat a szerkezeteket.

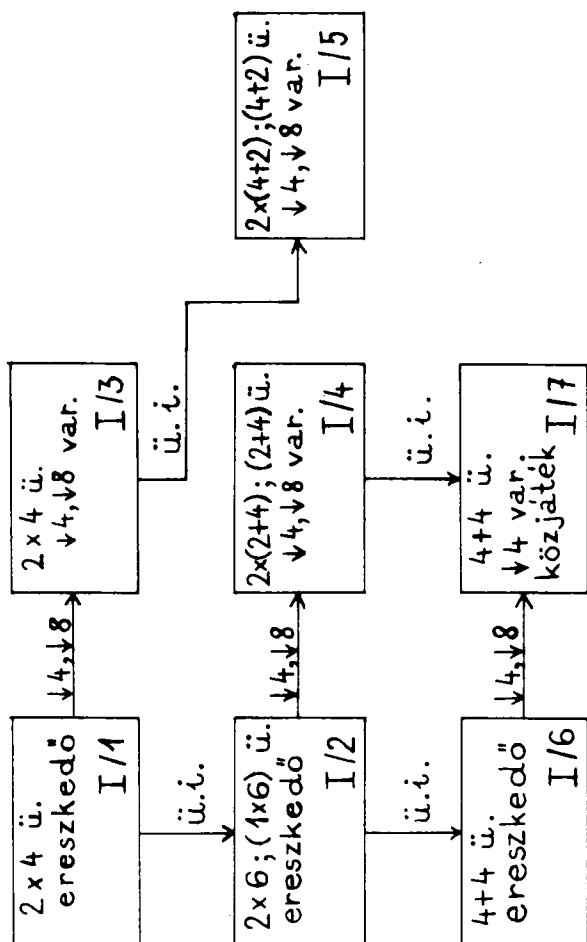
Látjuk tehát, hogy a példánkul választott lassú magyarosban a rögtönzés szabadsága és bizonyos elvekhez való ragaszkodás a legnagyobb mértékben feltételezik egymást. Egyrészt: a rögtönzések révén kibontakozó alkotó folyamat a szabályok következetes alkalmazására épül. Másrészt viszont ezek a szabályok is csak addig létez-

hetnek, ameddig az előadást alkotó folyamatnak felfogó zenész rögtönzései közben újra és újra megalkotja őket. Rend és szabadság ilyen harmóniájában legszebb álmainkat láthatjuk megvalósulni – legalább egy lassú magyaros erejéig.

*Zoltán Juhász:*

## VARIATION AND IMPROVISATION IN A GYIMES DANCE TUNE

The study highlights the variations of an instrumental dance tune from Gyimes and their application in seven musical processes played by a single performer. The relations between the variants are classified by two independent principles (repetition of twin-bars and variation of certain melodic sections a fourth or an octave lower). The structure of the variation series performed on the recorder proves that the improvised use of certain rules turns the rendering of the tune each time into a unique, unrepeatable process of creation.



Az előtag csoportok származásrendje. A csoportokat reprezentáló néyszögek közötti kapcsolatot a nyílak jelölik. Független irányban mindig ütempár ismétléses (ü.i.), vízszintes irányban mály variációs kapcsolatot (↓4, ↓8) kapunk.



Sebes magyaros

Handwritten musical score for 'Sebes magyaros'. The score is written on four staves. The first two staves are in 2/4 time, and the last two are in 2/2 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes.

Lassú magyaros

Handwritten musical score for 'Lassú magyaros'. The score is written on three staves. The first two staves are in 4/16 time, and the last one is in 4/6 time. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some triplets and slurs. There are first and second endings marked with '1.' and '2.' above the notes.

II/1 csoport

Handwritten musical score for II/1 csoport, consisting of two staves of music in 4/16 time. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.


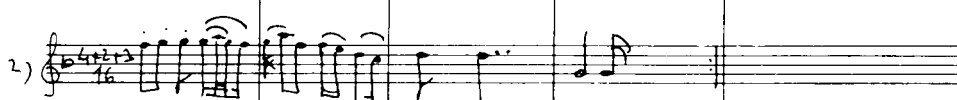

II/2 csoport

Handwritten musical score for II/2 csoport, consisting of three staves of music in 4/16 time, numbered 1, 2, and 3. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

II/3 csoport

Handwritten musical score for II/3 csoport, consisting of four staves of music in 4/16 time, numbered 1, 2, 3, and 4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and accents.

## I/1 csoport

1.)    
 2.)    


## I/2 csoport

1.)    
 2.)    
 3.)    


## I/3 csoport

1.)    
 2.)    


I/4 csopont

1)

2)

I/5 csopont

1)

2)

3)

I/6 csopont

## I/7 csoport

1.)

2.)

3.)

## I/8 csoport

1.)

2.)



Lázár Katalin:

## EGY MOTIVIKUS SZERKESZTÉSŰ OSZTJÁK DALLAMTÍPUSRÓL

Az osztják dallamok egy részének alapegysége a sor, melynek hossza megegyezik egy-egy szövegsor hosszával. Más típusok olyan motívumokra (félsorokra) épülnek, amelyekből kettő alkot egy sort. A jelen tanulmány egy ilyen motivikus szerkesztésű dallamtípust vizsgál.

Az osztják Grigorij Prokopjevics Szmolin a régi nagy előadónak egyik utolsó képviselője volt. Összesen 51 ének van tőle a népzenei archívumban.<sup>1</sup> 1908-ban született a kis-szoszvai (közép-obi) *tűńśəŋ kurt* faluban; 1984-ben halt meg. Az obi-ugor folklór különböző ágait művelte: gyakorlott mesélő, hangszerjátékos és medveünnepeken is népszerű énekes volt. A bálványszellemeknek szóló áldozatok alkalmával az idéző énekek előadására távoli helyekről is meghívták. Egy nap akár 600 sornyi éneket is föl lehetett venni tőle, köztük egyéni énekeket, különböző medveünnepi énekeket és énekelt imákat<sup>2</sup>.

A fent említett motivikus szerkesztésű dallamtípusra Grigorij Prokopjevics több szöveget is énekelt. A tanulmány tárgyául szolgáló 12 ének<sup>3</sup> összesen 1483 sort tartalmaz, a legrövidebb 57, a leghosszabb 365 sor. A szövegek több műfajt képviselnek: van köztük hét medveünnepi bálvány-ének (a bálványszellem megidézése táncsal és alakoskodással egybekötve), egy medveének (a medvéről szóló ének), egy medveünnepi színjáték-ének, két bálványszellem-idéző ének ételáldozathoz és egy hősének. Hat ének elejétől a végéig félsorokból építkezik, a másik hat ettől eltérő dallammal kezdődik, és 6–

<sup>1</sup> *Polnovát* (пoлнoвaт), Berjuzovszkij rajon. Gy. Schmidt Éva, 1982. Lej. szöveg: Schmidt Éva, dallam: Lázár Katalin. MTA Zenetudományi Intézet, Mn. 4502–8.

<sup>2</sup> Vö. Schmidt Éva–Huszár Lajos: Egy kis-szoszvai osztják medveének. NyK. 85. köt. 1. sz. 1983. 9–10. l.

<sup>3</sup> *taptijen nanŋk pãtat wãš* (Hét vörösfenyő magasságú városod), medveünnepi bálvány-ének, 82.PO.16 (a szám jelentése: a gyűjtés éve, a falunév rövidítése és a dallam sorszáma a magnószalagon); *atet szjəm kantəŋ naj* (Magányos patak /vidék/ haragos úrnője/ként/), medveünnepi bálvány-ének, 82.PO.17; *χujəŋ mɔjəŋ t̃jem χűśnə* (Emberes *mɔjəŋ* /folyóm/ forrásvidékénél), medveünnepi bálvány-ének, 82.PO.18/A; *taj noχsije taj sewarta* (Sötét cobolyt sötétre vágó), bálványszellem-idéző ének ételáldozathoz, 82.PO.22/A; *tapt t̃χtap(ə) š̃r̃χɔw ̃kə* (Hétszárnyú *š̃r̃χɔw*-öreg), medveünnepi bálvány-ének, 82.PO.22/B; *lostan tujtə kasəŋ wãš* (Madárka énekelte vidám városom), bálványszellem-idéző ének ételáldozathoz, 82.PO.24; *jan ne uŋtəŋ uŋtəŋ neŋen* (Tíz nő szájas szájas nő), medveének, 82.PO.26; *̃ŋət wura wunsəm naj* (Atyja akarátát keresztetett úrnőként), medveünnepi bálvány-ének, 82.PO.28; *ńarken t̃uw š̃immat t̃ɔr* (Sügércsont savanyodó áradmánytó), medveünnepi bálvány-ének, 82.PO.29; *m̃anəm j̃d̃χan tapt t̃jemna* (Megindult folyóm hét forrásánál), hősének, 82.PO.34; *ju w̃d̃χat' χu pelək j̃ŋk* (Vogulka folyó vidéke), medveünnepi bálvány-ének, 82.PO.75; *šanšen m̃ãtat lek j̃əm t̃um* (Térd mélységű nagy verem), medveünnepi színjáték, 82.PO.77.

33 sor után vált át a motivikus típusra. Ekkor rendszerint a tempó és az ütemek is megváltoznak.

### Ütemfajták, ritmus

A félsoros dallamtípus ütemei között az 5/8-os a leggyakoribb: öt ének teljes egészében ilyenekből épül fel, de egy kivétellel az összes többi is így kezdődik. Gyakran előfordul, hogy a tempó gyorsulásával az ütemek 3/8-ossá vagy 3/4-essé válnak: egyszeri váltás után végig ilyen marad a *tapt tōxtap(ə) širxow ikə* (22/B)<sup>4</sup>, *jan ne untaŋ untaŋ neŋen* (26) és *harken tūw šimmat tər* (29) kezdetű ének. Többszöri ingadozás figyelhető meg az 5/8-os és 3/8-os, ill. 3/4-es ütemek között a *mānəm jōxan tapt tījerna* (34) és *ju wōxat' xū pelək jīŋk* (75) kezdetűekben. Elvértve néhány 4/8-os ütembeosztású sor is megjelenik, de ez nem jellemző. Két szempontból is egyedülálló a *xujaŋ majaŋ tījem xōšna* (18/A) kezdetű ének ritmusa: az első hét sor 6/8-os, utána végig 4/8-os ütemek következnek, azonkívül az első 17 sor felütéses, az énekes csak utána „rázódik bele” a szokásos hangsúlyozásba.

### Az énekezdetek sorokból építkező dallama: dallam és szöveg tagolása

Az itt vizsgált énekek közül hatnak a kezdő dallama sorokból építkeznek. A zenei egységek (strófák) 1. és 3. sorának hossza megegyezik a szövegsorokéval, a 2. sor rendszerint fél szövegsornyi (1. *kottapélda*).<sup>5</sup> Bár a szöveg és dallam sorbeosztása itt egybeesik, ebből a részletből is látható, hogy a zenei egységek tagolása nem egyezik a szöveg-egységekével.

Egy másik énekben ugyanennek a dallamnak a sorbeosztása úgy változik, hogy a 2. sorhoz csatlakozik a 3. sor első fele, ilyenformán az egy teljes sornyi lesz, a 3. sor fél szövegsornyi hosszúságú második fele pedig magában marad (2. *kottapélda*).<sup>6</sup>

Többször előfordul, hogy a szöveg egy mondata a zenei egység (strófa) közepén végződik, s annak utolsó sorára már egy új mondat első sora kerül. Ez nem is véletlen, nem is tévedés, hanem tudatos szerkesztési elv, a feszültségteremtésnek, a dallam „végtelenítésének” egyik eszköze, törekvés arra, hogy a lezártág érzését elkerüljék. Fokozottan érvényes ez arra az esetre, amikor még a sorok beosztása is keresztezi egymást. Következő példánk egy zenei félsorral indul; az utána álló sor az 1. sor második fele és a 2. sor, majd a 3. sor következik (3. *kottapélda*).<sup>7</sup> Ha a zeneileg összetartozó

<sup>4</sup> A szám a dallam helyét jelzi a magnószalagon (ld. 3. jegyzet).

<sup>5</sup> 82.PO.16, 6–8. sor. A dallamok lejegyzése úgy történt, hogy az alaphang (a b motívum záróhangja) *g*<sup>1</sup>. Ehhez képest az énekezdetek záróhangja *e*<sup>1</sup> lenne, ám ezek a dallamrészek csaknem mindig nagyon hamisak. Ez az oka annak, hogy az 1. és 2. kottapélda záróhangja *fisz*<sup>1</sup>, a 3.-é pedig *g*<sup>1</sup>.

<sup>6</sup> 82.PO.17, 1–3. sor.

<sup>7</sup> 82.PO.17, 14–16. sor.



kezdősor két felét egy sorba írják, a szöveget az ige közepén kellene kettévágni (ld. a szaggatott vonalat).

### A félsoros dallamtípus motívumai

A félsoros dallamtípus szerkesztésmódja mozaikszerű. Valamennyi ének négy alapvető félsorból (motívumból) építkezik, melyeket a 4. kottapéldán *a*, *b*, *c* és *d* betűkkel jelölünk. Látható, hogy ezek különféle ritmus- és dallamváltozatokban jelenhetnek meg. A *jan ne uŋtəŋ uŋtəŋ neŋen* kezdetű énekben ehhez a négyhez még egy ötödik, záró jellegű motívum (*e*) is csatlakozik. Az *a* és *b* két alapvető variánsa a kis- és nagyterces forma, mindkettő szerepelhet váltakozva egy dallamon belül is.

A négyféle motívumnak különféle kombinációi lehetségesek, de korántsem halljuk őket valamennyi párosításban. Kivételnek számít pl., ha két azonos motívum épít föl egy sort: csak egyetlen énekben (*jan ne uŋtəŋ uŋtəŋ neŋen*) találunk *cc* és *ee* sorokat nagy számban.

Az *a* félsor sem *c*-vel, sem *d*-vel nem kapcsolódik, hanem szinte mindig *ab*, ill. *ba* kombinációban hallható. Két esetben félsor, kétszer önmagával alkot egy sort (*aa*), egyszerű pedig egy különleges *d* és *a* félsorból kapcsolódik össze egy sor.

Sokrétűbb a *b* félsor használata, amely *a*-val, *c*-vel és *d*-vel egyaránt kapcsolódhat, illetve valamennyi közül a leggyakrabban marad önmagában félsorként. Az *ab* és *ba* sorokon kívül szinte valamennyi énekben megtalálhatók a *bc* és *db* sorok, ezenkívül tizben a *b* félsor is szerepel legalább egyszer.

A *c* félsor elsősorban *cd* és *bc* variációkban hallható (az előbbi formában általában kezdő funkciójú), illetve a *jan ne uŋtəŋ uŋtəŋ neŋen* kezdetű énekben szép számmal található *cc* sorok.

A *d* félsor *b*-vel *db*, *c*-vel *cd* sorokat alkot. Kivételesnek számít a *taptijen naŋka pətat wəʃ* kezdetű énekben egy *bd* sor és egy *d* félsor, a *tapt təxtəp(ə) širχw* *ika* -ben két *d* félsor és a *mənəm jəχan tapt tijeŋna*-ban egy két sor terjedelmű *d–a–b* sorozat, a *ju wəχat' χu pelək jŋk*-ben egy *d* félsor és a *šanšen mətat lek jəm tūm*-ban egy különleges motívumokból álló *da* sor.

Az *e* motívum a többitől eltérően csak egyetlen énekben (*jan ne uŋtəŋ uŋtəŋ neŋen*) fordul elő, és csak önmagával alkot sort (*ee*), a többi négy félsorhoz nem kapcsolódik. A szabályos sorok előfordulásának gyakoriságát ld. a *táblázatban*.

Valamennyi motívum közül a *c* a legmagasabb járású. A *d* szintén magasan kezdődik, onnan ereszkedik a 2. fokra vagy az alaphangra. A zenei egységek általában *cd* sorral kezdődnek; a dallamban a legfontosabb szerep azonban a dallamtörzset alkotó *a* és *b* motívumoké. Az énekek motivikus szerkesztésű részében mindig ezeknek az aránya a legnagyobb. Mindkettő trichord, a *b* motívum *a*-nak egy hanggal lejjebb transzponált megismétlése. Az *ab* sor tehát enyhén ereszkedő, a *ba* pedig emelkedő jellegű; a *cd* és a *db* határozottan ereszkedő, a *bc* erősen felugró sorfajta. A legalacsonyabb járású (alaphangon mozgó) motívum az *e*: az *ee* mindig zárósorként szerepel.

Énekenként változó, hogy az *ab* vagy a *ba* sor fordul elő többször. Együttesen valamennyi énekben a motivikus szerkesztésű rész sorainak több mint a felét adják (ld. a *táblázatot*).

A motovikus rész kezdősorainak megoszlása:

6 énekben *cd* (határozottan ereszkedő)

3 énekben *ba* (enyhén emelkedő)

2 énekben *ab* (enyhén ereszkedő)

1 énekben *cc* (magas járású)

A zárósorok:

6 énekben *ab* (enyhén ereszkedő)

4 énekben *ba* (enyhén emelkedő)

2 énekben *bc* (erősen felugró)

A *b* félsor a 12 énekben összesen húszszor áll magában. Környezetét vizsgálva világossá válik, hogy két fontos funkciója van, melyek csaknem egyformán gyakoriak. 1) Ahhoz, hogy egy *ba* sort felválthasson egy *ab*, szükség van egy közbeiktatott *b* félsorra (*ba--b--ab*), mert két *a* motívum nem állhat egymás után. 2) A zenei egységeket kezdő *cd* sor *ba* után csak ritkán (összesen 4 esetben) fordul elő. Bevezetése leggyakrabban úgy történik, hogy a *ba* sor után áll egy *b* félsor, és utána következik *cd*.

Az elemzés alapján nyilvánvaló, hogy a motívumokból összeálló sorok is strófákat alkotnak, bár azok hosszabbak és változékonyabbak, mint a már említett háromsoros dallamegységek. Bizonyos sorok csak egyfajta sor után fordulnak elő, másokat mindig ugyanaz a sor követ.

Előtte		Utána
főleg <i>ab</i>	<i>cd</i>	<i>ba, ab</i>
mindig <i>ba</i>	<i>bc</i>	<i>db</i>
mindig <i>bc</i>	<i>db</i>	mindig <i>ab</i>
<i>ab, cd</i>	<i>ab</i>	<i>ab, cd</i>
<i>ba, cd</i>	<i>ba</i>	<i>ba, bc, b</i>
<i>ba</i>	<i>b</i>	<i>ab, cd</i>

A fentiek alapján összeállítható leggyakoribb sorozatok:

*cd--ba--(ba--...--ba--)bc--db--ab--(ab--...--ab--) cd stb.*

*cd--ba--(ba--...--ba--)b--ab--(ab--...--ab--) cd stb.*

*cd--ba--(ba--...--ba--)b--cd stb.*

*cd--ab--(ab--...--ab--) cd stb.*

Ezekből épül föl ez a motovikus-félsoros szerkezetű dallamtípus.

## Változatok

Variációs lehetőséget jelent az *ab*, ill. *ba* sorok számának változtatása (lehet 2, 3, de olykor akár 6 is), a különböző sorozatok váltogatása, a kis- és nagyterces változatok és egyéb mikrovariánsok alkalmazása és a szerkesztési szabályoktól való időnkénti eltérések.

5. *kottapéldánk*<sup>8</sup> egy hosszabb részletet mutat be, melyen az itt felsorolt szerkesztési szabályok jól tanulmányozhatók.

Kimutatható tehát, hogy egy látszólag szabadon, kötetlenül variálható motívumokból építkező dallamnak milyen szigorú szerkesztési szabályai vannak, s hogy az ezektől való eltérések, szabálytalanságok nem elsősorban a szerkesztés fejletlenségéből adódnak, hanem sokszor a sémától való tudatos, szándékos eltérés eredményeképpen jönnek létre.

A szövegnek hasonlóképpen megvannak a szerkesztési szabályai, ám azok természetesen mások, mint a dallaméi. Ennek következtében ezeknek az énekeknek az előadása is, hallgatása is a szöveg és dallam eltérő és egymást folytonosan keresztező szerkezete miatt olyan koncentrációt kíván meg, mely az előadót és a hallgatót egyaránt kiemeli a mindennapi valóságból. Az az emelkedett lelkiállapot, melybe így kerülnek, nem azonos az extázissal, de a valóságnak a köznapitól eltérő szférája. Összhangban áll az énekek funkciójával is, hiszen a hosszú epikus és a rövidebb, de érzelmileg fűtött lírai énekek egyaránt kultikusak. Ezért szó szerint élet-halál kérdése, hogy megfelelőképpen adják őket elő, hiszen – hitük szerint – ettől függhet egészségük, vadászszerecséjük vagy a bálványok jóindulata. A fentiekben elemzett szerkesztésmódnak tehát nemcsak az a célja, hogy az olykor több száz soros énekeket élvezhetővé, változatosá tegye, hanem az is, hogy az előadáshoz és a befogadáshoz egyaránt szükséges érzelmi állapotot létrehozza és fenntartsa.

<sup>8</sup> 82.PO.34, 65–100. sor.

<sup>9</sup> A Kis-Szoszva éneknyelvi neve.

<sup>10</sup> *jŕŕn utt otat, wŕj, no un, kak jŕŕk wŕj* 'vízben élő valamik, állat, de nagy, olyan, mint a hód' – azaz a hódok eltorlaszolták a folyót, ami ezen a vidéken elég ritka eset.

<sup>11</sup> A vízzel kapcsolatos jelenségeket (folyás, áradás, apadás) kifejező formulákban használatos a vízanya (*jŕŕk–aŕka*) szó.

*Katalin Lázár:*

#### ON A MOTIVIC OSTYAK MELODY TYPE

A part of Ostyak folksongs is constructed not of lines but of motives, the length of which is half of the text-lines. Here we examine 12 songs of this melody-type. Six of them begin with a melody made up of lines, and after 6–33 lines it changes to the motivic type. The structure of the music is different from the structure of the text; usually they cross each other.

The motivic type is built up of 4 different motives (*a, b, c* and *d*), and in one of the songs we can also find a fifth one (*e*). We have examined the different ways of constructing lines and longer series from them and found that these songs are not performed „as it comes”, but they are constructed according to strict rules.

As the rules of creating the melody are different from those of constructing the text, performing such a song or listening to it produces a special state of mind.

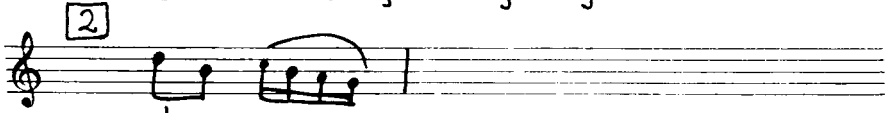
Táblázat

Dallam száma	Bevezető rész	Motivikus rész	ab	ba	cd	bc	db	b	Egyéb	Összesen
82.PO.16.	16 sor	87 sor	24	33	12	5	5	6	2	103
82.PO.17.	32	62	19	26	5	6	6	—	—	94
82.PO.18/A	—	103	72	5	23	1	—	1	1	103
82.PO.22/A	—	66	31	13	12	3	1	3	3	66
82.PO.22/B	—	81	50	7	19	1	1	2	1	81
82.PO.24.	22	59	38	2	10	—	—	1	—	81
82.PO.26.	—	228	116	4	1	1	—	—	106	228
82.PO.28.	11	48	9	23	6	4	4	2	—	59
82.PO.29.	—	57	17	17	9	6	6	1	1	57
82.PO.34.	—	365	221	39	82	9	10	1	3	365
82.PO.75.	6	131	31	61	14	12	10	2	1	137
82.PO.77.	33	84	23	38	7	8	6	1	1	117

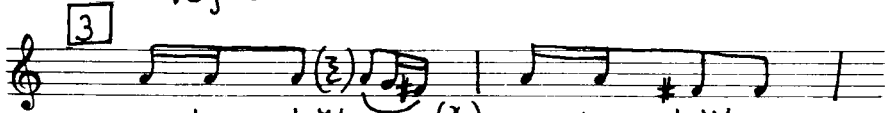
## 1. kottapelda



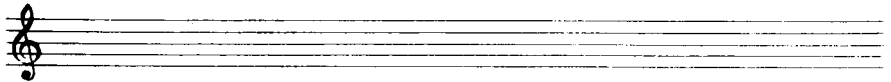
... tapten nanka patat wás  
... hét vörösfenyő magasságú városod



stnenna  
végében



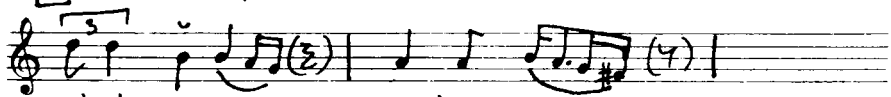
omsten kütna, (x) omsten kütna ...  
lakoztod közben, lakoztod közben...



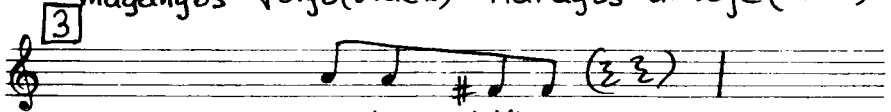
## 2. kottapelda



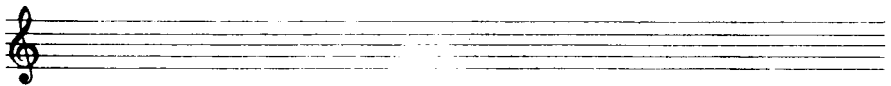
atet szjam kantaj naj,  
Magányos patak(vidék) haragos úrnöje(ként),



atet jözan kantaj naj  
magányos folyó(vidék) haragos úrnöje(ként)



omstem kütna ...  
lakoztom közben...



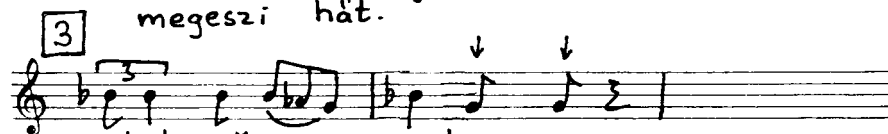
## 3. kottapelda



... šovat isat  
barkait mind

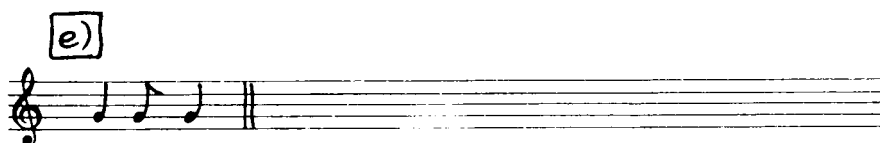
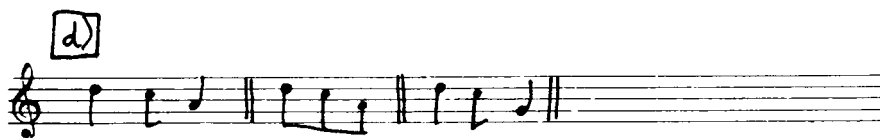
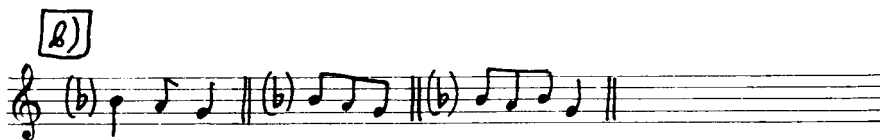


ši tawən - - - tijattet.  
megezi hát.

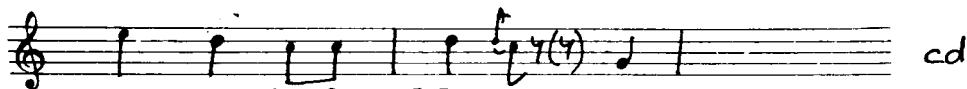


"atet jöxan kantən naji, ... úrnöje, ...  
Magányos folyó(videk) haragos úrnöje, ...

## 4. kottapelda

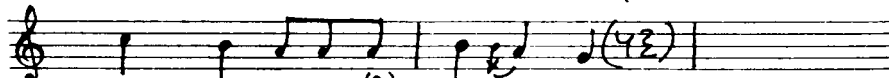


## 5. kottapélda



...tunt unt(ə)r<sup>ə</sup>p [ɣ]äsa ɣɔp,  
 ...Lüd-test(hez hasonló) homorú csónakba,

cd



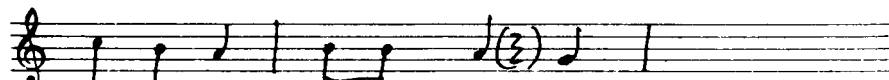
was unt(ə)rəp<sup>(ə)</sup> ɣäsa ɣɔp,  
 réce-test(hez hasonló) homorú csónakba

ab



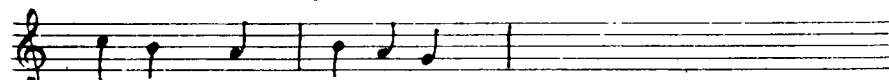
in sun stəŋ šajməŋ urtem,  
 az Edényt-telegyűjtő-öreget,

cd



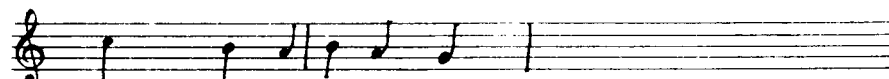
an stəŋ šajməŋ urtem  
 Tálát-telegyűjtő-öreget

ab



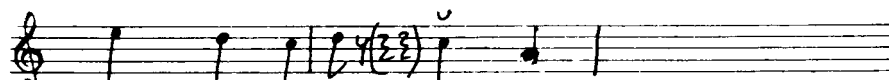
hötəŋ ɣɔp hötəlla  
 orros csónaknak orrába

ab



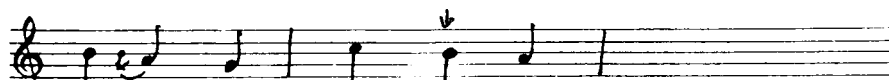
tüwt tettiijətmem,  
 betettem őt,

ab



tüwt əmsiyi-jətmem.  
 beültettem őt.

cd



ɣörət ke tapt ɣör(ə),  
 Ha folyóvonalat, (hát) hét folyóvonalat,

ba



ba

xörət ke xut xör(ə)  
ha folyóvonalat, (hát) hat folyóvonalat

bc

mänmem xu jupəna  
mentem utdn

db

höxs püna tınəj jıjk,  
a cobolyprəmes drága viz, ⑨

ab

wəj püna tınəj jıjk,  
vadprəmes drága viz, ⑨

ab

jıj'n utta (x) aketna,  
vizben élő bácsik által, ⑩

cd

jıj'n utta (x) aketna  
vizben élő bácsik által

ba

jöxanem, jöxanem  
a folyó, a folyó

ba

läp əmsi xıjatəm,  
el volt foglalva, ⑨, ⑩

⑨, ⑩: a jegyzeteket ld. a tanulmány szöveges részének utolsó lapján.

láp túrriyijetam.  
el volt rekesztve. bc

túram jink ängket(a)  
Az elrekesztett viz-anya<sup>(11)</sup> db

nöx atmiyijet - mat;  
megemelkedett; ab

šipj jöxan ke (x) utmat,  
mártos folyó ha volt, ab

šiptat pa láp mänmet,  
mártjai is el voltak boritva, ab

nöx atmiyi - jätam,  
meg van emelkedve, cd

nöx túntiyijätmat (?).  
fel .... (?). ba

šī möttä(ja) kütēm<sup>(nagyon hosszú szűnet)</sup> ... na  
Ezenközben (2) ba

(11): a jegyzetet ld. a tanulmány szöveges részének utolsó lapján.

cd

jöx karemi jätmem,  
visszafordultam,

ba

jöx kertiyijät - mem.  
visszakanyarodtam.

ba

ij swpa tapat tüw,  
Egy torkolatú hét tó (felé),

bc

ij swpa xut(ə) tüw  
egy torkolatú hat tó (felé)

db

míyem jöxan tapt míyem  
a kanyarulatós folyó hét kanyarulatán

ab

utta náre - mi-jätmem,  
átvángattam (a csónakot),

ab

utta tatt'iyi - jätmem.  
átvonszoltam (a csónakot).

cd

míyem jöxan tapt míyem,  
A kanyarulatós folyó hét kanyarulatán,

mīyem jōxan<sup>(ə)</sup> xut mīyem  
kanyarulatós folyó hat kanyarulatán

ab

utta mánijijätmem,  
ätmentem,

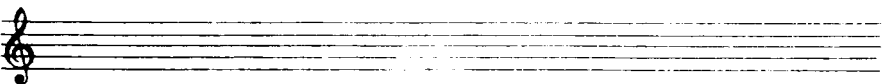
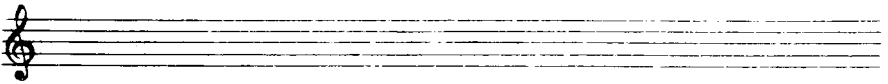
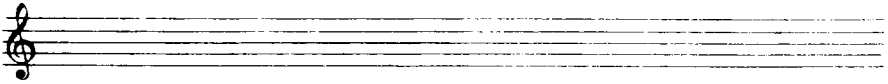
ab

ij cwpə tapat tū<sup>w</sup>  
egy torkolatú hét tavat

ab

ma tüntijättem.  
..... (?) én.

ab



**Rudasné Bajcsay Márta:**

## **NÉPDALSZÖVEGEK SZÁMÍTÓGÉPES VIZSGÁLATA**

Dolgozatomban azt szeretném bemutatni, hogyan vizsgáltam egy szövegversszak variánsait számítógéppel, s ennek kapcsán elmondani, milyen lehetőségeket látok a computeres népdalszövegkutatásban.

A konkrét munka ismertetése előtt néhány szóval a kívülállók számítástechnikához való viszonyáról, a mostani, megváltozott helyzetről szeretnék írni. Az, hogy egyre többször találkozunk a computerrel mindenféle tudományágban, nemcsak azért van, mert egyre több a számítógép iránt érdeklődő ember, aki tanulja vagy megtanulja a számítástechnikát, hanem azért is vonz egyre többeket a számítógép, mert az emberekhez „alkalmazkodott”, közel került a felhasználókhoz, mióta igen magas szintű (ún. felhasználó-orientált) software-ek kerültek forgalomba. Ezek a software programcsomagok olyan interaktív résszel rendelkeznek, ami lehetővé teszi a felhasználó számára, hogy minden különösebb számítástechnikai szakértelem nélkül dolgozni tudjon a gépen. Sőt, bárki, egyszerű kézikönyv segítségével elérhet oda rövid időn belül, hogy saját igényeinek megfelelően programozni tudjon. (Az általam használt dBASE III PLUS nevű változata például annyira kiszolgálja a felhasználót, hogy minden rosszul adott információra vagy tévesen megnyomott billentyűre segítségnyújtás felajánlásával reagál, s a képernyőn, kívánságra, megjelennek az adott esetre valószínűleg alkalmazható megoldások.)

Egy IBM XT-kompatibilis, 640 kByte központi memóriával és 20 MByte-os, hard disken levő háttérmemóriával rendelkező személyi számítógépen dolgozom, dBASE III PLUS software-rel (Microsoft Corp., 1986). Ez az adatkezelő rendszer a betáplált adathalmazt file-okba rendezi recordonként, a recordokat felderekre (mezőkre) bontva.

A népdalszövegek esetében a következő beosztást találok a legcélszerűbbnek: legyen minden strófa minden sorának minden egyes szava egy külön field, egy sor legyen egy record, egy versszak pedig annyi record, ahány soros (legtöbbször 4). A versszakhatárokat csak az jelöli ki, hogy az utolsó sorhoz (recordhoz) hozzáadódnak egyéb felderek is, amelyek a gyűjtési és más, jellemző adatokat tartalmaznak (pl. a dalami utalást, a versszak-környezet jelzését az előző és követő strófa kezdőszavaival).

A szövegeknek szavakra való bontására azért van szükség, mert a sor, a sorpár vagy teljes versszak túl nagy alapegység bármilyen összehasonlításhoz. Ez nem jelenti azt, hogy több szóból álló egységeket, szókapcsolatokat vagy motívumokat tetszés szerint ne tudnánk vizsgálni. (A szónál kisebb egységekre bontás viszont szükségtelen, mert a gép képes az azonos morféma felismerésére, tehát például a megegyező szótöveket azonosítani tudja, az éppen aktuális nyelvtani vonzattól függetlenül.) A szavakra bontás biztosítja azt az egységes alapot, ami nélkülözhetetlen mind az egyes szövegek elemzésénél, mind a variánsok és típusok rendezésénél.

**Zenetudományi dolgozatok 1987 Budapest**

Egyes versszakokat önmagukban nem, csak változataik tükrében érdemes tanulmányozni, elsődleges dolog hát a variánsok összehozása. Úgy gondolom, hogy a Katona Imre által meghatározott kétféle út közül, melyek a lírai népdal tipizálásához vezethetnek,<sup>1</sup> sokkal inkább érdemes az „alulról” (a változat, variáns felől) indulón haladni, mint a „felülről” (műnem, műfaj felől) közelítőn. A népzene kutatás gyakorlata is erről győz meg. A variánsok összegyűjtésére a szövegmotívumok szerinti csoportosítást használta munkamódszerként Mona Ilona, a Népművelési Intézet Népköltészeti Katasztere anyagának rendezésekor.<sup>2</sup> A saját, „kézi” katalógusom is egymás mellett tartja az egyes szövegversszak változatokat, de a cédulaanyag nagymértékű megszaporodása egyre nehezebbé teszi az áttekintést. Mivel pedig a végső cél a teljes magyar népzenei gyűjtemény szöveganyagának feldolgozása, ez a folyamat megállíthatatlan. A számítógép „segíteni” tud (rendezési-szinten is): egy-egy újonnan bekerülő szöveget típusába helyezni, a szöveg jellemző motívumai alapján. Az adathalmazból ki tudja keresni azokat az adatokat, amelyek megadott motívumokat (illetve szavakat, szókapcsolatokat) tartalmaznak, viszont a jellemző motívumok elvonásához alapot szolgáltató jellemző szövegekészlet feltárását is elvégzi, és szógyakorisági statisztikát is készíthet. Számítógép nélkül, a cédulák alapján mindez nagyon időigényes és bonyolult lenne. Azonkívül nem is biztos, hogy megéri a nagy munkát minden esetben, míg ha az ember csak a kimutatott eredmények értékelésére fordíthatja az energiáját, könnyebben eldöntheti, merre érdemes továbbhaladnia, és kísérletezhet. A géppel mindenféle feladat elvégeztethető, egyedül a kérdés megfogalmazásának mikéntje a döntő.

Első lépésként egyetlen szövegversszak-típus változatait vittem a gépbe. Az új stílusú népdalok tanulmányozása során variáns- ill. változástvizsgálatra már korábban kiemeltem a *Búza, búza, de szép tábla búza* kezdetű strófát, az azonos sorral kezdődő, de igen változékony volta miatt. (A változatokat egyrészt publikált gyűjteményekből,<sup>3</sup> másrészt a Népzenei Osztály ún. „szövegrend”-jéből<sup>4</sup> kerestem össze, anyagomat még néhány nem kottás népköltési gyűjtemény<sup>5</sup> átnézésével egészítettem ki.) A begépett sorok száma 406, mindössze ennyi recordból áll a file. Ez tehát csak egy minta, amin

<sup>1</sup> Katona Imre: „Édesanyám rózsafája...” Egyszakaszos népdalok vándorlása és változatai. Ethn. 1975. (491–517).

<sup>2</sup> Mona Ilona: Népdalszöveg rendszerezés és népdalszöveg tipológia. Ethn. 1959. (563–578).

<sup>3</sup> Kodály Zoltán: A magyar népzene. A példatárt szerk.: Vargyas Lajos. Bp. 1969.

Bartók Béla: A magyar népdal. 1924.

Járdányi Pál: Magyar népdaltípusok II. Bp. 1961.

Berze Nagy János: Baranyai magyar néphagyományok. Pécs 1940.

Jagamas J.–Faragó J.: Romániai magyar népdalok. Bukarest 1974.

Almási István: Szilágysági magyar népzene. Bukarest 1979.

Jagamas János: Magyaró énekes népzeneje. Bukarest 1984.

Hemerikova, Olga: Eredeti magyar népi táncok és szokások. Bratislava 1982.

Ujváry Zoltán: Gömöri népdalok és népballadák. Miskolc 1977.

<sup>4</sup> A Zenetudományi Intézet Népzenei Osztálya archívumában őrzött zenei típusrend (ún. Nagyrend) támlapjai egy részének fénymásolata, a szövegkezdet alapján osztályozva.

<sup>5</sup> A Magyar Népköltési Gyűjtemény (szerk.: Arany L., Gyulai P.) I., II., III., VI., VII., VIII., XI. és XIV. kötetei, továbbá Kálmány Lajos: Történeti énekek és katonadalok. Bp. 1952.

szeretném bemutatni, hogy milyen új utakat nyit meg a számítógép használata a munkában, s célom nem új tudományos eredmények leírása, de mégcsak nem is az említett szöveg komplett elemzése.

A kiválasztott szöveggel végzett munka minden fázisa igen tanulságos volt. Először a bevitelkor felmerült kérdésekről szólok. Amikor egy új file-t megnyitunk, előre meg kell határozni a recordok szerkezetét: a mezőket el kell nevezni, nagyságukat meghatározni (hogy milyen széles sávba, maximum hány karakterrel írható be az adat) stb. A „BUZABUZA” nevű file mezőjeinek elnevezésekor a legegyszerűbb módot választottam, becsléssel megállapítottam, hogy maximum hány szóból állhatnak a sorok, azaz hány mezőre van szükség recordonként, s az egyes mezők neveiként számokat szerepeltetek, egytől tizenháromig, (EGY, KETTO, HAROM... tizenharom),<sup>6</sup> utána jönnek azok a mezők, amelyek nevei egyébként önmagukért beszélnek: FALU, MEGYE, VERSSZAKSZAM, ELOTTE, UTANA, PUBLIKALT, s nem minden recordban van tartalmuk, hanem csak a versszakok utolsó sorainak szavait tartalmazó recordokban, tehát általában minden negyedik recordban. Ennél a kis mintánál a dallam nem kapott külön kitévőt, de a hosszabb távú munka során ez is hangsúlyos szerephez jut, s külön mező lesz: ugyanis fontosnak tartom, hogy a számítógépes szövegrend minden darabjánál szerepeljen majd a dallamra (dallamokra) vonatkozó információ is. A gyűjtési adatok közül most csak a gyűjtési hely (falu, megye) megadására szorítkoztam, de a későbbiekben a gyűjtő nevét és a gyűjtés idejét is szerepeltetni fogom külön mezőkben, s valamilyen archiválási számot, hogy az összes lényeges adat együtt legyen, és ha szükséges, a teljes dallamot, az eredeti támlapot is vissza lehessen keresni. Most, ennél a mintánál kevesebb szempont érdekelt, a gyűjtési helyen kívül az, hogy melyik jelent meg nyomtatásban, és hol, ezenkívül a versszak „környezete”, tehát hogy mely versszakokkal szokott társulni, ha nem önállóan szerepel.

A szövegek begépelésekor a nyelvvel kapcsolatos „technikai” problémák is szép számmal felmerültek. Mivel nyelvi dialektus-kérdésekre nem akarok kitérni, a tájnyelvi eltéréseket nem vettem figyelembe, azért, hogy a gép könnyebben felismerje a szavakat. Például a „közepében” szót mindig „közepébe” alakban írtam le, akárhogy szerepelt (pl. „közepibe” vagy „közepiben”). Igaz, így lemondunk egy jellegzetesség rögzítéséről. Vagy nyelvtani „hibát” javítottam, mikor pl. „arassa” alakot énekeltek, de „aratja” értelemben. Máshol szándékos helyesírási hibákat követtem el, pl. Ferenc József nevét egybeírtam, hogy ne kerüljön két külön mezőbe, vagy mikor „kis galambom” került a különben általános „kisangyalom” helyébe, a két szót összevontam, s „kisgalambom”-at írtam, hogy formailag is azonos legyen a funkcióban megfelelő szinonimájával. Az ily módon „hamisított” adatokról természetesen van egy jegyzékem. Utólag úgy gondolom, hogy a további munka során mégis szöveghűen fogom a bevitelt végezni, s inkább a programozást bonyolítom azzal, hogy a különbözőképpen előforduló szavak egyes alakjait megfeleltetem egymással. Nem jó ugyanis, ha az ilyenfajta egységesítéssel a szövegek veszítenek hitelességükből.

A számítógépes vizsgálat során elsőként szógyakorisági statisztika készítésével az egyes sorok legtöbbször előforduló szavait szűrhattük ki az adathalmazból. Előzetes

<sup>6</sup> A mezők neveit csak az angol abc-ben szereplő betűkkel lehet meghatározni, mert a software nyelve az angol. (Ettől független az, hogy ezek kitöltésére milyen betűkészletet használunk.)

elképzelésem szerint a sorok jellemző szavait egymás mellé helyezve eljutunk a tipikus sorokhoz, a tipikus sorokat egymás után olvasva pedig a tipikus versszakhoz.<sup>7</sup> A tipikus (elvont, absztrakt) versszakhoz viszonyítani lehet minden változatot, s az eltérések mértéke szerint osztályozni a variánsokat. Ehhez az elgondoláshoz tápot adott a népzene kutatásban néhány dallamtípuson alkalmazott ún. sortipológiai vizsgálat.<sup>8</sup> Ám ha a „Búza, búza...” kezdetű versszak változatai esetében a sorok leggyakrabban előforduló szavait (nem számítva persze a névelőket és módosítószókat) egymás mellé tesszük, — az első sortól eltekintve, ami a legegységesebb — nem egyféle tipikus sort kapunk, hanem a másodiknál hármat, a negyedik sornál négyet, s a harmadik sor esetében a legtöbbfélét: hatot.

Az 1. sor tipikus alakja a következő:

ll.: *Búza: ll de szép tábla búza*

A szavak előfordulási száma: búza 117  
de 78  
szép 65  
tábla 68

A különböző hosszúságú dallamsorra énekelt szövegsor hossza is változó, így pl. a „búza” szó van, hogy ötször is szerepel a sorban, de persze más módon is bővíthet a szöveg, nemcsak ismétléssel. A szóismétlés azonban pregnáns, következetes ebben a sorban, s ez a formai következetesség egyrészt azt eredményezi, hogy a versszak gyakran vonzza környezetébe az azonos szerkezetű első sorral rendelkező *Erdő, erdő...* vagy *Árpa, árpa...* kezdetű, más típushoz tartozó strófákat, másrészt hogy néha átveszi azok kezdősorait. Az utóbbi jelenségre példák:

Árpa, árpa, árpa, de szép sárga árpa  
Annak közepében két szál majoránna.  
Ki fogja azt learatni, hogyha el kell maszrozni,  
Ne hagyj el, galambom, látod árvaságom.<sup>9</sup>

Erdő, erdő, erdő, de szép kerek erdő  
Közepébe felnőtt két szál tövis vessző  
Tüskés annak minden ága, nem járja azt madár lába,  
Csárdás kisangyalom, fáj a szívem nagyon.<sup>10</sup>

<sup>7</sup> A „tipikus sor” ill. „tipikus versszak” kifejezések nem azonosak a „típus”-sal. Tipikusnak azt nevezem itt, ami az összes idetartozó adat megvizsgálása alapján jellemzőnek mondható. A tipikusnak mint statisztikailag leggyakoribbnak a fogalmát mindazonáltal felül kell még bírálni nagyobb adatbázison, a matematikai statisztika számítógépet igénylő módszereinek felhasználásával.

<sup>8</sup> a) Frigyesi Judit—Laki Péter: A sortipológia alkalmazása a magyar népdalok típuson belüli rendezésében. Zenatudományi dolgozatok, 1979. Bp. (177—191).

b) a Magyar Népzene Tára Vargyas Lajos szerkesztette VIII. kötete, ahol a főszövegben nem köztölt dallamok a jegyzetben nem teljes alakjukban, hanem a soreltéréseket jelző képletekkel szerepelnek.

<sup>9</sup> Járdányi II. 164/2.

<sup>10</sup> Berze N. I. 385. I. 57. sz. (Hosszúhetény).



Látni fogjuk, hogy mindkét versszak egyébként jellemző a típusra. Előfordul, hogy szórendi csere történik, s ilyenkor is az első szó ismétlődik: *Tábla, tábla, de szép búza tábla* máshol egy, a szógyakorisági vizsgálat szerint nem jellemző szó kerül az élre, és az ismétlődik: *Lencse, lencse, lencse, de szép tábla lencse*. (Ez utóbbi strófában a II. sorba is szokatlan elem kerül, s így aztán még kevésbé mondható tipikusnak. Érdekes viszont, hogy egy tipikus „*Búza, búza...*” kezdetű első versszak után éneklük, mintegy annak variációjaként.)

Egyetlen tipikus *II. sor* nem vonható el a változatokból.

a) *Közepébe van két...*, ahol az utolsó szó valamilyen növény neve. A sor legtöbbször előforduló szavai:

közepébe	51
van	28
két	18
szál	23
nyárfa	15
vessző	14
tearózsa	10
majoránna	8
rózsa	4
bazsarózsa	2
csipkerózsa	2
csipkebokor	2

b) *Kihajlik a...*, itt az utolsó szó az „útra” valamilyen változata, előtte pedig általában – de ha pusztán az „útra” szerepel, mindig – van egy jelző, legtöbbször az illető helység nevéből -i képzővel jelzővé alakítva. Itt a leggyakoribb szavak:

kihajlik	11
kihajlott	2
véggel	2
útra	12
országútra	4
gyalogútra	2

c) *Aratásra érik a kalásza*. Ennek a sorfajtának kevesebb a változata, s azok is, egy kivétellel, ugyanabból a megyéből (a volt Pest-Pilis-Solt-Kiskun m.) valók. A sor leggyakrabban szereplő szavai:

aratásra	3
hajlik	2
kalász	4
érik	3

A *III. sor* látszik a legszéthúzóbbnak.

a) *Ki fogja azt learatni, ha...*, a sor, második felében a katonaságra, sorozásra utal. Az erre használatos kifejezések:

masírozni	11
el kell menni	9
be fog válni	4

Más fontos szavak gyakorisága az ebbe a csoportba tartozó harmadik sorokban:

ki	34
learatni	15
lekaszálni	4
megőrizni	1
megölelni	1

A „megölelni” egy nem tipikus versszakban fordul elő a III. sorban, aminek már a II., sőt az I. sora is szokatlan, erre utaltam már az I. sor leírásánál. Miért tartozhat hát ebbe a szövegtípusba, ha ezek szerint nem tipikus?

Lencse, lencse, lencse, de szép tábla lencse

Közepibe arat egy barna menyecske.

Ki fogja azt megölelni, ha már nékem el kell menni,

Október elsején el kell tőle válni.<sup>11</sup>

Az I. sor formailag tipikus, s ott ez meghatározó. A II. sor tartalmaz egy, a sorra tipikus elemet: „közepébe”, a sor folytatása viszont nem a II. sorban, hanem csak a III. sorban szokott megjelenni, méghozzá a b) pontban összefoglalt csoportban. A III. sor formailag és szerkezetileg teljesen szabályos, az a) csoporthoz sorolódik, csak egyetlen szó rí ki a többi változat III. sorából, s ez a „megölelni”. (Ha a II. sor szabályosan nővényénnel végződne, ez persze nem kerülhetne ide.) A „menyecske” viszont még rímelt is az I. sorvégre. A IV. sor tartalmilag illik a tipikus sorok közé, s egy jellemző motívumot is tartalmaz, ráadásul a „válik” (tipikus) szóval fejezi ki azt. A strófát tehát szigorúan soronként összehasonlítva az elvont „tipikus” sorokkal azt mondhatjuk, hogy ez a versszak is ebbe a szövegtípusba tartozik, legfeljebb egyedi változat.

b) ... *lányok/legények aratják.*

A mondatrészek sorrendje felcserélődhet. Az itt előforduló fontosabb szavak gyakorisága:

kőkényszemű	5
kerek arcú	2
barna	3
...-i	3
aratja	6
aratják	3
aratgatják	1
learatja	2

Az a) és b) csoportban egyaránt gyakori az „arat” szótő, mivel mind a kettőben tulajdonképpen az I. sor „búzá”-jára utal. Szám szerint ez a két csoport jóval nagyobb, mint a többi fajta III. sor.

c) *Széle piros, a közepe sárga*

Igen egységes csoport, a színek változnak csak, ritkán, de érdekes, hogy az utolsó szóra mindig rímelt a IV. sor vége: „sárga – utoljára”, „fekete – élete”, „piros – tilos”. Találtam egy magyarói változatot,<sup>12</sup> amelynek a két szélső sora szokványos, a közbülsők pedig így szólnak:

<sup>11</sup> Ujváry 185. l. (Gesztete).

<sup>12</sup> Jagamas: Magyaró 164/4.



Aratja egy kökényszemű kislány  
Mekérdezem, szeret-e igazán?<sup>14</sup>

Aratja egy kökényszemű kislány  
Kislány, kislány, szeretsz-e igazán?<sup>15</sup>

Aratja jazt egy kökényszemű barna kislány  
Látod, kedves kisangyalom, nem vagy igaz hozzám.<sup>16</sup>

Az idézett sorpárok tartalmilag nem tartoznak már ebbe a csoportba.

A b) fajtájú IV. sornál ugyanez a jelenség tapasztalható. Az ezt megelőző III. sor minden esetben c) csoportba tartozó III. sor („*Széle piros, a közepe sárga*”), de fordítva nem áll a megfelelés, hisz követheti más is a III. sort; ami egyedül fontos itt, az a rím.

Tehát a IV. sorok is sokfelé elágaznak. Nem is szóltunk minden ágról. Láttuk, hogy sokszor kellett a III. sort említenünk, ha a IV. sorról beszéltünk.

Ha az összes III. és IV. sort együtt szemügyre vesszük, tartalmilag két nagy csoportra oszlanak: az egyik versszak csoport a „katona-témá”-hoz jut, a mondanivaló ide vezet, a másik nem. A III. és IV. sorok összetartó erejét néhány példán láttuk már, nézzük most meg, hogy milyen viszonyban állnak a II. sorral! Az I. sor lényegében egy séges, tehát feltehetjük, hogy a II. sorban dől el, miféle folytatása lesz a versszaknak.

Egy számítógépes program segítségével megvizsgáljuk, hogy a III.–IV. sorban „katona-témá”-ba csúcsozó versszakok katonaságra utaló szavai milyen összefüggésben állnak jellemző II. sorbeli szavakkal. Az egyik oldalon a következő szavak vannak: „katona”, „masíroz”, „regruta”, „berukkol”, „menni”, „válni”; s ide vesszük még az „utoljára” és „csók” szavakat, melyek ugyan nem feltétlenül a katonaságra utalnak máshol, de ebben a szövegben az elválás kifejezői. Ezekkel szembeállítjuk, a másik oldalra a II. sor következő szavait: „vessző”, „nyárfa”, „majoránna”, „rózsa”, „csipkebokor”, „közepébe”, „útra”, „kalász”, „arat”. A program minden variációt végigvesz, és megsámolja, hogy hány „találkozás” van a két oldal szavai között. Nézzük az eredményt a II. sor szavai felől!

csipkebokor	0
vessző	1
nyárfa	3
kalász	4
majoránna	6
útra	7
arat	8
rózsa	17
közepébe	28

<sup>14</sup> Almási: Szilágysági 143/2 (Nagydoba).

<sup>15</sup> AP 6082/o Nagybatony (Heves), Honfi Gyuláné Simon Irén (32), gy. Paulovics 1965.

<sup>16</sup> Lsz. 21224 Dávod (Bács-Bodrog), özv. Pásti Józsefné, gy. Lükő 1962.

Két szó számértéke kiugró: „közepébe” 28 és „rózsa” 17. Ha újból elővesszük az első számítógépes vizsgálat, a szógyakorisági kimutatás értékeit, láthatjuk, hogy a „közepébe” szó esetében ez a kiugró szám nem olyan nagy szó, mint a „rózsa”-nál (és egyéb összetett szavas alakjainál), mert a „közepébe” összes előfordulása 51, a „rózsa”-é pedig 18. Ez azt jelenti, hogy ha a II. sorban szerepelt a „rózsa”, akkor a versszak folytatása legtöbbször „katona-témá”-jú lesz.

Ez a megállapítás csak erre a mintára igaz, általánosítani nem szabad. Mert elég, ha csak arra gondolunk, hogy a „csipkebokor”, amelyet a vizsgált változatok kétszer szerepeltetnek, de a „katona-témá”-jú szavainkhoz egyszer sem csatlakozott, milyen népszerű más katonanótákban, pl.

Áll a hajó a Balaton vizébe'

Megakadt a csipkebokor tövébe'

Sőt, azt is látjuk, hogy egyes szövegek egészen szoros változataiban egymást helyettesítheti a „rózsa” és a „csipkebokor”:

Édes, kedves anyám! ha fel akarsz keresni,  
Szerbiai csatatérre gyere ki!  
Megtalálsz ott a csipkebokor ág/fa alatt,  
Édes, kedves anyám, kisírhatod magadat.<sup>17</sup>

Édes, kedves anyám! ha fel akarsz keresni,  
Románia-csatatérre gyere ki,  
Ott találsz meg egy tearózsa fa alatt.  
Édes, kedves anyám, kisírhatod magadat.<sup>18</sup>

Csak sokkal nagyobb (számítógépbe vitt) anyag, nagyszámú típus átvizsgálása tenné lehetővé, hogy általános következtetéseket vonjunk le egy-egy szó, kifejezés vagy motívum szerepéről. Katonadalos gyűjteményeket nézegetve (s közben a „Búza, búza...” strofát szem előtt tartva) feltűnt, hogy milyen sok a találkozás a különböző szövegekben, sok a közhelyszerűen használt kifejezés. A mi típusunk egyes jellemző szavai (pl. búza, nyárfa), szókapcsolatai is lépten-nyomon felbukkannak, hasonló hangulati értékkel.

Tiszta búzát harmaton lőváltam,  
Kedves babám túlled elmarattam;  
Tiszta búzát a harmat mēglepi,  
Kedves babám katonának viszik.<sup>19</sup>

Mikor mentem Oroszország felé, ||:még a:|fák is sirtak  
Rezgő nyárfa gyöngé ágairul még a levelek is hulltak.  
Sirass, sirass, rezgő nyárfa, borújj a babám gyöngé vállára  
Súgjad neki bele a fülibe: Fáj a gyöngé szívem érte.<sup>20</sup>

A kifejezések, sorok vándorlásának megfigyelése a szövegben; magában is vonzó feladat, hát még, ha arra gondolunk, hogy a dallamokhoz való viszony feltárása is mi-mindent ígér! A számítógép mindenképpen nagy lendületet adhat ennek a munkának.

<sup>17</sup> Kálmány 332 A/2.

<sup>18</sup> Kálmány 332 B/3.

<sup>19</sup> Kálmány 115 (Pécska).

<sup>20</sup> Berze N. I. 496. I. 45. sz. (Pécsarányos), Vö. Bartók 138.

Befejezésül, összefoglalásként arra szeretnék még egyszer rámutatni, hogy a dolgozatban leírt szövegvizsgálat mely szakaszaiban támaszkodtam a számítógépre, és ez hogyan befolyásolta a munkát. Elsőként tehát szógyakorisági vizsgálatot végeztem, a gép által kihozott eredmény alapján fölváztam a tipikus sorokat. Eközben kiderült, hogy nem lehet (legalábbis ennél a típusnál) a sorokat önmagukban tekinteni, s a sor-tipológia legfeljebb az altípusokon<sup>21</sup> belüli változat-rendezésben segít. Ez adta az ötletet egy következő számítógépes feladat kijelölésére: a II. sor egy-egy tipikus szavához rendeljük hozzá a III. és IV. sor egy-egy tipikus szavát, s nézzük meg, hogy van-e korreláció. Láttuk, hogy érdekes lehet az ilyenfajta vizsgálat, mert (egy kiugró számértékkel) rejtett összefüggésre mutatott rá.

<sup>21</sup> Az „altípus” egy típuson belüli, külön kisebb csoportot jelent, ami olyan változatokat tartalmaz, melyek egymással szorosabb kapcsolatban állnak, mint az ezen a kisebb körön kívül álló változatokkal.

*Márta Rudas:*

## TEXTS OF FOLKSONGS AND THE COMPUTER

This is a paper written with a double purpose. First, it is to introduce an investigation of one strophe with all its variants, and second, to show how the computer can be used for an investigation of this kind.

At the beginning a frequency test of all the words had been carried out, from the result of which we could set up the „typical lines” of the strophe. We discovered that not only were we unable to make one abstract strophe out of the typical lines, but it was also impossible to consider them in themselves, for there was a correlation between certain lines. This outcome inspired a new investigation on the computer, the aim of which was to see whether the characteristic words of certain lines corresponded to those of the other lines. The examination showed that one of the words had a particular role, a recognition we could hardly have made without using the computer, which shows that the computer not only makes our work easier and quicker but sometimes reveals hidden connections and can inspire new ideas as well.





Kovalcsik Katalin:

## EGYÉNI ÉLETSORSOKAT ELBESZÉLŐ CIGÁNY LASSÚ DALOK

Köztudott, hogy a magyarországi cigány népköltészet – a népzenehez hasonlóan – sok improvizatív elemet tartalmaz.<sup>1</sup> Egyes szövegmotívumai mindig változó kombinációban jelennek meg,<sup>2</sup> amelyben az egyéni varációs készségnek éppen olyan nagy szerepe van, mint a zenei megformálásban. Ezek az elemek, amelyek tulajdonképpen kódok, utalások,<sup>3</sup> a zárt közösségekben élők életének közösen megélt eseményeit, történéseit elevenítik föl, illetve a közösségekben élők egyéni, intim élethelyzeteit fogalmazzák meg.

Az egyéni és az általános szövegelemek az elhangzó dal funkciója szerint változnak. Az énekes másképp kombinálja őket, ha társait kívánja szórakoztatni, ha valamilyen rokonát köszönti vagy ha éppen egyéni bánatát akarja elmondani. A lényeg csupán az, hogy ne lépje túl a műfaj kialakult kereteit, azaz ne sértse meg a hagyományt.<sup>4</sup> A műfaj minden egyes darabjában szóba kerül a közösség és az egyén helyzete, életsorsa. Egy-egy dal elhangzása után a hallgatók gyakran elmondják, hogy az énekes a dalba „belemondta az életsorsát”, hogy például „három gyermeke van, az ura meghalt, és árván nevelte őket” vagy „amíg távol volt, éhezett a családja” stb.

Az ilyenfajta dalokban azonban az egyéni leleménynek viszonylag kis szerepe van. Az énekes ismeri az ezekre az élethelyzetekre vonatkozó általános szövegelemeket és csupán kombinációs készségétől függ, hogy mennyire tud belőlük egyéni változatot teremteni. Saját életére egyéníti az elemeket, például a sztereotíp sorba saját gyermekeinek számát éneкли be vagy saját rokonainak nevét fűzi a szövegbe. Az idők folyamán kialakultak azok a cigányság életét tükröző sztereotípiák, amelyekre az egyén támaszkodhat. Ezek azután rugalmasan átalakulnak az életforma kisebb változásaival.

<sup>1</sup> Ez a fajta, az alábbiakban részletesebb ismertetésre kerülő szövegimprovizáció az egész magyar nyelvterület oláh-cigányságára jellemző. Hasonló tapasztalatokat azonban több kelet- és délkelet-európai országban élő oláh- és más cigány csoportok között is szereztem.

<sup>2</sup> Hajdú a cigány népdalok szövegeit „lírai halmazoknak” nevezte. Ld. Hajdú András, *Le folklore Tsigane. Etudes Tsiganes* (Paris 1962) No. 1–2. 7.

<sup>3</sup> Michael Stewart a lassú dalok szövegét „gesztusok egybegyűjtésének” tartja, amelyek „a cigány lét meghatározó pillanatainak formalizált (művészi vagy rituális) újrafogalmazásai”. Michael Stewart, „Igaz beszéd” – avagy miért énekelnek az oláh cigányok? *Válóság* (1987) 1. szám. 59–60.

<sup>4</sup> Michael Stewart három fontos, cigányok által megfogalmazott szabályt talált a lassú dalok előadására vonatkozóan: „a dal *romani* nyelven legyen; hogy *romane*, tehát tartalmában és stílusában is cigány legyen, és hogy *csácse* (‘igaz’) legyen abban az értelemben, hogy valóban megtörtént eseményekre vonatkozzon”. Stewart, i.m. 52.

Sokkal nagyobb improvizációs készségre van azonban szükség, ha valaki részletesebben akar kifejezni valamely vele megtörtént eseményt, és nem csak hangulatilag fölviláncolni. Ekkor a sztereotípiák csak szerkezeti és hangulati vázat, illetve keretet adnak az egyéni elbeszélésnek, de annak motívumait az énekesnek magának kell kitalálnia. Ezek a dalok az egyén életében döntő vagy megrázó esemény következtében születnek, illetve valamilyen tartósan fennálló és megváltoztathatatlanak tűnő súlyos probléma megnyilatkozásai. Nem épülnek be a közösség népdalkincsébe, bár egyes elemeit mások is fölhasználhatják. Az énekes ily módon dolgozza föl a maga számára a problémát, és ha már valóban túljutott rajta, többet nem is énekl.

Tény az, hogy az ilyen dalok megismerését a hagyományos népzene gyűjtési szituáció kevésbé teszi lehetővé. Egy-egy jó énekessel négy szemközt maradni szinte lehetetlen. A cigány közösségekben ugyanis nincs olyan értelemben vett magánélet, ami a polgárisult viszonyok között szokásos: a családtagok, szomszédok szabadon átjárhatnak egymáshoz, és senki sem teheti meg, hogy becsukja az ajtót és nem enged be másokat. A legszebb egyéni változatok tehát vagy olyan bizalmas szituációban kerülnek elő, amikor az énekes megbarátkozik a gyűjtővel és csak neki énekel, vagy amikor a szűkebb családban alakul ki olyan hangulat, amely az együttléte rituális összejövetellé változtatja.<sup>5</sup> Ekkor már az egyén előállhat problémáival, mert a hallgatóságban megértésre számíthat.

Kérdés persze, hogy a legbensőbb gondolatok föltárásában hol van az a határ, ameddig az énekes nyilvánosan elmehet, illetve vannak-e olyan problémák, amelyek annyira bizalmasak, hogy egyáltalán nem lehet mások előtt beszélni róluk. Mivel a fentebb vázolt gyűjtési körülmények miatt nem áll még annyi ilyenfajta ének rendelkezésünkre, hogy e kérdést megnyugtatóan tisztázhassuk, jelen tanulmányomban egy énekes két, közönség nélkül elhangzott, egyéni életrajzi elbeszélő dalát mutatom be. Megismerjük tehát a dalok születésének körülményeit, az énekes gondolkodásmódját, azt, hogy milyen általános és egyéni szövegelemeket használ mondanivalója érzékletes kifejezésére és végül, mindezek zenei vetületét: milyen egyéni népdalváltozatok születnek az egyéni téma megjelenítésével és ezekhez az előadó milyen zenei eszközöket használ föl.

## A dalok szövege<sup>6</sup>

A két dal fölvétele igen szokatlan módon került a birtokomba: az énekes saját maga készítette nekem. Ezt a régi, kedves ismerősömet a közelmúltban nagy baj érte: életében

<sup>5</sup> Rituális összejövetelekre a nagyobb ünnepek (karácsony, húsvét) és a családi események (keresztelő, lakodalom, temetés stb.) alkalmával kerül sor. Az ekkor életbe lépő, közös együttlétre vonatkozó szabályok azonban bármilyen más, alkalmi összejövetelen (pl. rokonlátogatás) is érvényre jutnak. Ilyenkor a sokféle tevékenység (pl. evés, ivás, köszöntés, éneklés) formalizált közösségi cselekedetté válik, amelyben szigorú viselkedési és udvariassági szabályok érvényesülnek. Bővebben ld. Stewart, i.m. 49–64.

<sup>6</sup> A szövegfordításokat ld. a tanulmány végén. Adatok: M. 5133/B 4–5. Nagyecsed (Szatmár) 1985. XII. ?

először, csaknem 50 évesen kórházba került. A kórház a népi cigányság gondolatvilágában a legszörnyűbb helyek egyike. Egyrészt azért, mert a cigányok általában akkor mennek csak kórházba, amikor már nem lehet segíteni rajtuk; így azt képzik, hogy oda eleve meghalni megy az ember. Másrészt a kórház szokatlan, zárt világa, az érthetetlen események és a kezelésmódok, amelyekben részesülnek, félelmet ébresztenek bennük. Az énekesre a legfélelmetesebb hatást a gyakori injekciózás tette. Kijövelete után többször is említette, hogy jobban elviselne egy késszúrást, mint az injekciót. Különösen rosszul esett neki, hogy mialatt benn volt, a felesége (akitől egyébként külön él) nem látogatta meg. Ennek azért van különös jelentősége, mivel az asszonynak tudnia kellett volna, hogy ő élet és halál között lebeg – hiszen kórházban van! – és mégsem jött be hozzá, kimutatta közömbösségét az ő halálával szemben. Bánatát többször is dalba öntötte és ezt a két változatot fölvette magnetofonra. A fölvételt azután később nekem ajándékozta.

Az első dalban pontosan rekonstruálja az eseményeket. Csütörtök reggel, mivel nem érezte jól magát, elutazott Mátészalkára, az orvosi rendelőbe. Itt beutalták a megyei kórházba, Nyíregyházára, ahová szintén saját maga utazott el. (A második dalban hosszasan kitér arra is, hogy ő sohasem ülne mentőautóba.) Az első injekció beadásának körülményeiről szóló rész a legkidolgozottabb. Az epikus vonulatot most a népi hagyományban szokásos késleltető módszerrel színezi, hogy annál megdöbbenőbb legyen a történet csúcspontja: a doktornő azért kérdezgette, mert el akarta terelni a figyelmét az injekcióról!

A dal következő, kesergő hangulatú része már a feleség „rosszaságára” vonatkozik. Ezt természetesen csak az események ismeretében lehet megérteni, hiszen az érzelmi túlfűtöttség miatt a történéseket itt már homály fedi. Nem a doktornőt szidja, hiszen ő csak a külső, idegen, nem cigány világ érthetetlen parancsait teljesíti. Az asszony az, akinek nincs „kegyes szíve”, aki „elrosszult”, és ezért férje elátkozza. „Verje meg az Isten betegségében”, azaz betegséggel, hogy ő is úgy szenvedjen, mint a férje.

A második dal első versszaka magyar nyelvű. Az énekes az orvosnak könyörög, hogy „szépen bánjon vele ebben a kórházban”. Nem véletlen, hogy ez, és csak ez a versszak szól a hivatalos nyelven: a kiszolgáltatott ember így érteti meg magát az orvossal. A kórházi szenvedések további sorolása után hosszas monológ következik a feleségnek, Julisnak címezve. Az események töredezetten idéződnek föl az általános, átkozódásokat tartalmazó szövegmotívumok között. Az „Isten engem úgy verjen” vagy „haljak meg, ha nem mondok igazat!” olyan általános fordulatok, amelyek a mindennapi életben sem szorulnak magyarázatra: ezekkel a jelképes formulákkal közlik az emberek, hogy az elmondott események és gondolatok igazságához nem férhet kétség. Nyilvánvaló tehát, hogy azok a legfontosabb momentumok a szövegben, amelyekhez ilyen átkozódás társul.

Hogy megértsük az énekes valódi dilemmáját, illetve a dal tartalmát, meg kell néznünk, hogy melyek is ezek a momentumok. A baloldali oszlopba azokat a mozzanatokat írtam, amelyekkel kapcsolatban elhangzik ez a formula, a jobboldaliba pedig a közvetlenül az asszonynak címzett megjegyzéseket.

fél a doktortól

sohasem hazudott

a betegsége régi

(a kislánynak) és az asszonynak köszönheti a betegségét

mentőautóval ment volna a kórházba,  
ha tudja, hogy az asszony nem megy be  
hozzáaz asszony sírni fog, ahol senki sem látja  
igazat mondott

Az orvosoktól való félelemre már találtunk magyarázatot. De vajon miért kell arra megesküdni, hogy a betegsége régi? A kérdés sokrétű és részben összefügg más momentumokkal is a fentebb összefoglaltak közül.

Az első magyarázatot a szöveg folytatása adja: „Az én betegségem/Már régi,/Nem tudhatja senki,/Csak a feleségem.” A betegség tabu téma, szégyellni való a cigányoknál. Sok egyéb vonatkozása is van, például keresztapának csak egészséges embert hívnak, mivel úgy gondolják, hogy annak egészségi állapota befolyásolja az újszülött fejlődését is. A betegséget mindenki igyekszik titkolni, amíg csak lehet. Nem véletlen tehát, hogy ezeket a dalokat az énekes ilyen formában nem vihette a közösség nyilvánossága elé. Erre vonatkozik a mentőautóról szóló rész is: „Ha tudtam volna,/Hogy nem tudsz bejönni,/Mentőautóval mentem volna,/Isten engem úgy verjen!” A férj betegsége a feleségre is megszegyenítően hatott volna, nem is beszélve arról, hogy nem csak beteg, de el is hagyja magát: mentővel viteti magát a kórházba! Ezek az információk tehát olyan bizalmasak, hogy még a feleségnek is csak eskü alatt lehetne vallani róluk.

A másik magyarázatot a közvetlen szövegelőzményből és a következő kiemelt szövegrésszel való összevetésből szűrhetjük le. „Mindig beteg voltam,/Mikor otthon voltam...”; „Megköszönöm neki [a kislánynak],/És a fekete fejednek”, illetve „Isten engem úgy verjen,/Ha nem köszönöm meg [neked, ti. az asszonynak].”

Miután tudjuk, hogy ezek a formulák általában kódok, mögöttes tartalmuk szintem felmérhetetlen. Itt már nem csak arról van szó, hogy az asszony nem jött be a kórházba. A burkolt utalás a régi betegségre, illetve a kislány szerepeltetése azt mutatja, hogy egész életének tragikumai fölsejlik most gondolataiban.

A hagyományos cigány családban a nő az elsődleges családfenntartó. Neki kell gondoskodnia az étkezésre és ruházzkodásra való jövedelem megszerzéséről. Az énekes anyja és fiatal korában a felesége is jóslással, házalással szerezte meg a mindennapi betevő falatot. Az ilyen lehetőségek rohamos szűkülésével és az ezzel párhuzamosan előtérbe kerülő kötelező munkavállalással ez a hagyományos szerepmegosztás fölbomlott. Bár az énekes apja még vándorló üstfoltozóként járta a világot, neki már tizenéves korában, lakóhelyétől távol kellett ipari segédmunkát vállalnia. Ráadásul mióta nem él a feleségével, még tartásdíjat is kell fizetnie a legkisebb gyermek után, ami számára még most is szinte fölfoghatatlan kötelezettség. Nem csak az egészsége ment tönkre a nehéz fizikai munkában, de ott sem hagyhatja, hiszen akkor miből fizetne? Ez a feldolgozhatatlan probléma van itt beleszöve a szövegbe, s így kerül be a képbe a kislány, aki miatt ő megbetegedett és „éhezik, szomjazik” a fővárosban.

Mivel a fennálló helyzet megoldására semmit sem tehet, különféle fenyegetésekkel: bajjal, betegséggel és a mindent látó Jóisten gyakori emlegetésével próbálja enyhíteni a szenvedését. Ezért állítja szembe saját tisztességét („Sohasem hazudtam,/Főleg

a családnak”) az asszony rosszaságával („Csütörtök reggel/Elárultad magad”). Az asszony nyugodtan ülhet otthon, nem tudja, mivel tartozik neki. Pedig ha ő meghal, neki is „beborul”, ő is éhezni fog, nem lesz, aki eltartsa.

Mégis kiderül, hogy maga sem tudja, haragudhat-e igazán az asszonyra. „Nem azért küldtem [a táviratot],/Hogy rossz gondolatod támadjon.” – éneklí. Felesége tehát feltételezte, hogy ő rosszindulatúan ijesztgetni akarja, ezért nem látogatta meg. Ez az énekest ugyan nagyon bántja, de mégis megérti. Ezenkívül tudja, hogy még föl kell nevelniük a kislányt. Így egyfelől eléneklí ugyan, hogy „Még fogsz te is sírni,/Ahol senki se lát!”, de másfelől inti is az asszonyt, hogy vigyázzon az egészségére.

És hogy kétség se férhessen ahhoz, hogy minden szava igaz, nemcsak az átkozódások rituális színezetű formuláit használja föl közlései minden fontos pontján, hanem a legfontosabb formulát is, az „igaz beszédet” (c. *čači vorba*). Az „igaz beszéd” a főként rituális alkalmakkor elmondott vagy eléneklí, rituális formulakészlettel megtűzdelt, a cigány közösség és a beletartozó egyén élete „igaznak” (azaz valóság-hűnek) tartott eseményeinek és gondolatainak összefoglaló neve. A lassú dalok különösen alkalmasak ezek közlésére, mivel az éneklés a rituális összejövetelek legfontosabb része, sőt, az „igaz beszéd” kifejezés a lassú dal egyik szinonimájának is tekinthető: „Figyeljetek, elmondok egy igaz beszédet!” vagy „Mondd el igaz beszédedet!” hangzik el sokszor a dalok megszólalása előtt. Az „igaz beszédre” való utalás így kétségkívül az ének csúcspontja. Az összes előző esküdözés itt olvad egységgé, itt nyeri el azt a legmagasabb rendű igazságtartalmat, amelyre a két egymás után megszólaló dalban az énekes törekedett. „Isten engem úgy verjen,/Ha nem mondok igazat,/Isten ne adja, Julis,/Az 'igaz beszédben' sem!” Az „igaz beszédben”, mint legmagasabb rendű közlésben nem lehet hazugság. Hiszen ha ott valaki hazudik, az már nem lehet „igazi cigány” (c. *čačo řom*). Ezért, bár a dalok ebben a formában „titkosak”, hiszen szégyellni való igazságokat is tartalmaznak, egészükben véve mégis „igazak”: a modern társadalomban kallódó cigányember legbensőbb gondolatainak hordozói.

## Zenei jellemzők

A most bemutatásra kerülő mindkét dallam közismert a magyarországi cigányság körében. Alapsoruk hatszótagos, de a különböző kiegészítő formulák, bővítmények és melizmák a kötött szótagszámot föllazítják. A lassú dalok állandó elemei az indulatszavakkal való sorkezdő és sorzáró formulák, például *óh, jaj, jaj Istenem*, stb. Ebben a két dalban még a szokásosnál is többször fordulnak elő, a személyes jelleg előtérbe kerülésével. A műfajban általánosak a gyakori megszólítások és ezzel különféle sorvégi bővítmények betoldásai is. Itt a jóisten állandó tanúskodni hívása és a feleséghez való beszéd miatt időről időre a második sorok végén újabb, hosszabb bővítmény épül be a dallamba. Ezek a formulák természetesen nem számítanak bele a hat szótagba. Az alapszótagszám megtartására való törekvésből következik, hogy időnként a tartalom még homályosabbá válik néhány kevésbé fontosnak tartott szó elhagyásával. Máskor meg telékszóra van szükség, hogy meglegyen a hat szótag. Néha még így is több szótag van egy-egy sorban, ezt a főhangok aprózásával lehet ellensúlyozni.

Az első dallamot (*1. kotta*) az énekes viszonylag kevés változattal éneklí, érezhe-

tően a szövegre koncentrál. Kisebb mikrostrukturális változások azonban még így is gyakoriak. A moll dallam főhangjainak hangközeit különféle átmenő hangok és melizmák töltik ki. Annál meglepőbb a második sor végének szeptim, illetve decima ugrása. Az ilyen nagy ugrások ma már gyakoriak a cigány népdalokban. Okuk az, hogy az ereszkedő szerkezetű dallamformálás eszménye az utóbbi évtizedekben a környező népek nép- és népies zenéinek hatására megváltozott.<sup>7</sup> A dallamokat alacsonyan kezdik énekelni, ezért a dallamvonal egy bizonyos ponton, többnyire a második sor vége körül megtörik, a dallamot oktávval magasabban folytatják. Az elsónél azonban sokkal érdekesebb a második dallam formálása, ahol pregnánsabban láthatjuk a régi és az új dallameszmény ütközését. Az érzelmileg túlfűtött énekes kevésbé ügyel a rendszeres és világos fogalmazásra, zenei eszközökben is szabadabban válogat.

A dallam (2. *kotta*) legtisztább formáját az első versszakban tanulmányozhatjuk. Ereszkedő szerkezetű dúr hexachord dallam, amelynek első-második, illetve harmadik-negyedik sora egy periódust ad ki. A cigány népdalok nagy részében a második sor főkadenciája 5, ezért sok ilyen periódus-jellegű dallamváltozat van. Itt is, a harmadik sor az első változatának fogható föl, a második és a negyedik sor is egyazon dallamsor két változata domináns, illetve tonika zárleti jelleggel.

A következő versszakokban a variációs kör fokozatosan bővül. A második és a harmadik sor a negyedik versszakig szinte teljesen állandó; az első sor a hetedik versszakig az alaphangkészlettel manipulál, minden versszakban másképp sorakoztatja föl, de lényegi változtatás nem következik be. Tulajdonképpen ezek a belső variálódások felelnek meg a cigány lassú dalok hagyományos előadási követelményeinek. Ilyen kisebb variációk zajlanak le a negyedik sorokban is, ahol azonban már a negyedik versszakban meglepő fordulatot észlelünk: a dallam zárata moll-jellegű lett! A következő versszakokban azután a hangterjedelem fokozatosan bővül, amíg kiadja a diatonikus hangsort. Az előadás folyamán háromféle hangsor vonul föl: a legrégiesebb mixolid, a dúr és a moll. Ez utóbbiak alkalmi megjelenése mutatja, hogy a cigány népzene alkalmazkodik a környezetében hallott zenéhez. Az azonban ritkaságszámba megy, hogy egy dallamon belül váltogatnák a hangsorokat. Gyakoribb, hogy egy-egy dallamnak többféle hangsorban előadott változata él egymás mellett, más-más énekes repertoárjában.

A legmelegpőbb változás a nyolcadik versszakban következik be. Mintha nem is ugyanaz a dallam folytatódna. Az énekes, miután kijátszotta a kezdősor első négy hangjának variálásában rejlő összes lehetőséget, gyökeres változtatást hajt végre a dallamszerkezetben. Az alaphangról ( $g_1$ ) indít és a második sorban is az újonnan fölfelezett  $g-a-h$  sávban marad, majd egy merész szeptim ugrással fölülről közelíti meg a sorzáró  $d$  hangot. A dallam második fele továbbra is csak a már megszokott, kisebb dallamvariációkkal halad előre. Ez az új dallamforma egészen a huszadik versszakig megmarad. Az oktáv törés helye (a sor negyedik vagy ötödik hangján) és az ugrás hangköze (kis- vagy nagyszeptim, illetve nagyszext) változik csupán, majd a kilencedik versszak második sorának végén megjelenik az előző dalból már ismert bővítmény is.

<sup>7</sup> Összefoglalva ld. Kovalcsik Katalin, *Szlovákiai oláh cigány népdalok*. In: Európai cigány népzene I. (Budapest 1985) 11–14.

A huszonegyedik versszaktól visszatér a kezdődallam – természetesen változatokkal – és a bővítmény is fokozatosan elmarad. Közben olyan változatok kezdenek föltűnni, amelyek a dallamvariálás új, sajnos már ki nem dolgozott irányát mutatják az alsó oktáv-törés irányába. (A huszonharmadik versszak közepén a dallam váratlanul félbeszakad, valószínűleg az énekes kimerülésével.)

Mi következik mindebből? Ezek a dallamváltozatok semmiképpen sem jöttek létre véletlenül. A különösen jó improvizációs készséggel rendelkező énekes dalában halmozottan szerepelnek azok a jelenségek, amelyek a kétféle dallameszmény birkózását mutatják:

1. A dallamok hangsora beilleszkedik a mai európai zenébe (dúr vagy moll lesz).

2. A megváltozott dallameszmény fellazítja az ereszkedő szerkezetet, de egyelőre (?) még nem ad helyette új, kikristályosodott formát. A cigány népdalok nagy részében tapasztalhatjuk a kétféle dallameszmény harcát. Darabunk érdekessége, hogy ilyen nagy variációs körrel egy dallam egy előadásban általában nem rendelkezik.

3. Az új dallameszmény megjelenésével nemcsak a hangsor és a szerkezet változik, hanem a dallamhangok viszonyai is. Váratlan alterált hangok és váratlan (nagy) hangközök jelennek meg. Egyik részről még él az a hagyomány, hogy a hangközöket átmenő hangokkal kell kitölteni a díszítményekben, de ugyanakkor a nagy ugrásokat semmi sem tölti ki. A második sorok végén megjelenő, oktáv-törést tartalmazó bővítmények is ezen újfajta dallamformálás kialakulásával jelentek meg a cigány népdalokban.

A stílus része a többnyire soronként változó, hol gyorsuló, hol lassuló tempó, a sokféle, érdekes, aszimmetrikus ritmusképlet váltogatása, a hangszeres népzeneben használatos díszítmények, bővítmények variált előadása. Énekesünk tehát mindkét dalban olyan formát választott, amely alkalmasabb improvizált szövegének hordozására. A második dal töredezetebb, néhol siratószerű megfogalmazásához nagy segítséget nyújtanak a dallam variációi, amelyek lehetőséget adnak arra, hogy egy-egy fontos momentumot valamely nagy hangközzel, dinamikai árnyalattal emeljen ki.

## A dallampéldák szövegfordításai

### 1.

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. Csütörtök reggel<br/>A vonaton ülök, <i>Istenem</i>,<br/>Szalkára megyek<br/>A doktor elé.</p>             | <p>4. Megvizgáltak engem,<br/>Lefektettek [az ágyra], <i>Istenem</i>,<br/>Nem baj, nem baj,<br/>Istenem, segíts rajtam!</p>   |
| <p>2. Istenem, elküldtek<br/>Nyíregyházára, <i>Istenem</i>,<br/>Nyíregyházára,<br/>A sóstói [kórházba].</p>      | <p>5. Jókor reggel<br/>Jön a doktornő,<br/>Meggérdezi tőlem, <i>Istenem</i>,<br/>Honnan jöttem.</p>                           |
| <p>3. Mikor megérkeztem,<br/>Fájt a szívem, <i>Istenem</i>,<br/>Egyet se gondoltam,<br/>Egyből megvizgáltak.</p> | <p>6. Nem azért kérdezi,<br/>Mintha nem tudna rólam, <i>Istenem</i>,<br/>Azért kérdezi,<br/>Hogy elterelje a figyelmemet.</p> |

7. Tudtam, mama, tudtam,  
Miert kérdi tőlem,  
Azért kérdezte tőlem,  
Mert meg akart szűrni [injekcióstúvel].
8. Két hétig, mama,  
Az ágyban feküdtem,  
Senkinek sincs kegyes szíve,  
Csak neked, Istenem.
1. *Doktor uram, kérem,  
Szépen bánjon véjlem,  
Szépen bánjon véjlem  
Ebben a kórházban!*
2. Megmondom neked, mama,  
Félek a doktortól,  
Félek a doktortól,  
Isten engem úgy verjen!
3. [N a p o n t a] háromszor a vénámba  
Hozzák az injekciót,  
Hozzák az injekciót,  
Fáj a szívem.
4. Ne bízzad el magad  
Az Istenre kérek,  
Sohasem hazudtam  
Ezen a világon.
5. Ezen a világon,  
Főleg a családnak,  
Főleg a családnak,  
Isten engem úgy verjen!
6. Küldtem neked  
Táviratot,  
Nem azért küldtem,  
Hogy rossz gondolatod támadjon.
7. Üzentem,  
Hogy hozd be a kislányt,  
Megköszönöm neki  
És a fekete fejednek.
8. Istenem, vigyázz  
Az egészségedre,  
Az egészségedre,  
Fönn van a Jóisten!
9. Mindig beteg voltam,  
Mikor otthon voltam,  
Mindig, Istenem, mindig,  
Fönn van a Jóisten.
10. Az én betegségem  
Már régi, Istenem, *haljaj meg!*  
Nem tudhatja senki,  
Csak a feleségem.
9. Nem baj, nem baj,  
Istenem, nézz a világra,  
Nézz, Istenem, a világra,  
[A zokra], akik elrosszultak.
10. Verje meg az Isten  
A betegségében,  
Segítsd, Istenem, segítsd,  
[Azt], aki nem bántja a világot!
- 2.
11. Megköszönöm neked,  
Isten engem úgy verjen, *Istenem,*  
Isten engem úgy verjen,  
Ha nem köszönöm meg!
12. Nyíregyházáról  
Debrecenbe mentem, *mama, hej,*  
Az egész világ tudja,  
Hogy én mentőautóba nem ülök.
13. Nem baj, nem baj,  
Jó az Isten, *Istenem,*  
Engem is megsegít,  
Nekem is jó lesz még!
14. Nem azért mondom,  
Hanem azért mondom,  
Még fogsz te is sírni,  
Ahol senki se lát!
15. Mondom neked, Julis,  
Isten engem úgy verjen, Julis, hej,  
Isten engem úgy verjen,  
Ha nem jószívvvel mondom!
16. Ha tudtam volna, Istenem,  
Hogy nem tudsz bejönni,  
Mentőkocsival mentem volna,  
Isten engem úgy verjen!
17. Csütörtök reggel  
Elárultad magad, *Julis, hej,*  
Behoztak, Julis,  
Nyíregyházára.
18. Félj a Jóistentől,  
Azt mondom neked, *Julis, hej,*  
Amit megmondtam,  
'Igaz beszédet' mondtam.
19. Isten engem úgy verjen,  
Ha nem mondok igazat, *Julis, hej,*  
Isten ne adja, Julis,  
Az 'igaz beszédben' sem!
20. Julis, Julis,  
Vigyázz az egészségedre,  
Vigyázz az egészségedre  
És a kislányodéra.



21. Vigyázz az egészségedre  
 És a kislányéra,  
 Úgy éhezz és szomjazz,  
 Mint én Pesten!
22. Nem azért mondom,  
 Hogy azt gondold, hogy én már meghalok,  
 Ha én meghalok, Julis,  
 Neked is beborul!
23. Bejött hozzám  
 Pénteken...

*Katalin Kovalcsik:*

#### GYPSY SLOW SONGS ABOUT PERSONAL EXPERIENCE

The folk poetry, just like the folk music, of Gypsies in Hungary has a lot of improvised elements. These elements are in fact codes, references which recall the common events and experiences of those living in a closed community or express the private, personal experiences of the community members. Improvisation, however, assumes its full importance in the narration of decisive or shocking events in an individual's life. The paper presents two Gypsy slow songs of this kind that talk about individual fate.

The upsetting event that inspired the songs was that the singer, about 50, was hospitalized for the first time in his life and his wife did not visit him there. This moment was all the more shocking, for Gypsies believe one only goes to hospital to die, so a wife's indifference is very painful indeed. The events are described in a traditional fashion embedded in ritual formulae. The improvised text is set to tunes with far more improvised elements than usual. The paper ends with a description of the musical characteristics of these elements.

1.

Parlando  $\text{♩} = \text{cca } 63$   $\text{♩} = \text{cca } 72$

1. ou Žo-ji-ne te-ha-ra-jaj, de Po vo-na- to ra- e-šau, Dev-la-le,

$\text{♩} = \text{cca } 66$   $\text{♩} = \text{cca } 63$

2. Tra-de-na-man, Dev-la, jaj, de Ande Nji-rid-ha-a-za, Dev-la-le,

$\text{♩} = \text{cca } 63$   $\text{♩} = \text{cca } 66$

3. ou Karak etke-zindjori, jaj, de Dukhaj-kjas o ji- i-lo, Dev-la-le,

$\text{♩} = \text{cca } 58$   $\text{♩} = \text{cca } 54$

4. ou Viž-ga-linde-man, de jaj, de Tejke paš-lyar-de- e-man, Dev-la-le,

$\text{♩} = \text{cca } 58$

5. De-te-ha-ra-ju-kor, jaj, Avel dok- tor-ki- i-nja,

$\text{♩} = \text{cca } 72$   $\text{♩} = \text{cca } 63$

6. ou Na vaš o-de pu-šel, jaj, hoj Na šanal pal ma-a-nde, Dev-la-le,

*l.cca 56* *poco rit.*

oy de jAnde Šalka za-ay me, oy de Aragal o dok- to - o - ri.

*poco rit.*

oy de Jande Nji-nidha-s -za, oy de Ab a-pul Šoš - to - o - va.

*poco rit.*

oy de Andre me te qindji. i-nay, oy de Jekvarsa vižga-a - li - lu - de.

*l.cca 58* *poco rit.*

oy de Nij bajš, ray la - a - jo, oy de Döyla, žutisar pe ma - an - de!

*l.cca 60*

oy da Puše-lž mānda-rž, De-er-la, oy Kathar ay-ljo - o - ma - o - ma.

*poco rit.*

oy de Vašode voj pu - u - šel, oy de te led aba mišo - o - či - lu - do.







Jacca 50                      Jacca 60

hagy Szépen bánjoni vej-lem,      Ebben a két-      há-áz-ban!

Jacca 58                      Jacca 54

de Daray dokto-re-star,      O De-la te ma-      re-el mar!

Jacca 52

ho d'Anen inekci-jo - vo,      ay de Dukhal 3      e<sup>3</sup> mufoji-i-lo.

Jacca 54

ou Soha na xo<sup>3</sup> xa- djom,      d'Abba jan- de      lu- u- ma!

Jacca 60                      Jacca 56

ou Fo- toz Ca-la- do- ske,      O Del te ma- re-      el mar!

Jacca 60                      Jacca 63

Nandar o-di tra- djom,      hadj Nasul qin- do - o te - e les!

Jacca 66                      Jacca 56

ou La- ke na- ji- sa- ra,      Haj tje ka- le ze - e - re - e - ske!

Lo - sar<sup>3</sup> po sas-tji-po.      j'Oprej o<sup>5</sup> Dej - lo - o - to!

J-cca 58 J-cca 52  
 9. oy Mindiq nasvalji ho-mas, oy Karak khe-re ho-mas, mama, sej,

J-cca 69 J-cca 66  
 10. oy Muŕo nasva-lji-po Djulmu-tanoj, Deŕla, te me-ray!

J-cca 63 J-cca 56  
 11. oy Naji-sa-ray tu-ke, O De-l<sub>2</sub> te ma-rel man, Deŕla-le,

J-cca 58  
 12. ho v Andar<sub>2</sub> Njiridhaza De-bre-cina ge-ljom, o, ma-mo, hej,

J-cca 60 J-cca 54  
 13. ho Naj ba-jo, naj ba-jo, La-soj o Dej-lo-to, Deŕla-le,

J-cca 69 J-cca 54  
 14. Na vaš o-di phe-nay, ho Andar<sub>2</sub> kodi phe-nay, Deŕla<sub>2</sub>-le,

J-cca 58  
 15. Tu-ke phe-nay, ju-liš, O Del te ma-rel man, ju-li-š, hej,

J-cca 60  
 16. ho de Te zangljomas, Deŕla, hodj Na biri andre t aves, Deŕla-š-le,



Jacca 66

oy Mindig, Dejla, mindig, Jekfar oprej o De-lo-o-ro!

Jacca 56

oy Khonjik te na za-nel, Nurna 3 muři ga-a-zi!

Jacca 60

O Delz te ma-rel man, Te na na-ji-sa-a-ray!

Jacca 63

Jacca 69

oy Zanel ab e lu-ma Mande merbovate ma 3 a be-e-say.

oy Vi man žuti-sar-la, Vi man-ge mišt 7 ar-ay-la.

oy O-the thaj ro-vej tu, haj Khonjik na di-đhi-le-ef tu!

Jacca 52

O Delz te ma-rel man, ke Nandar čačo ji-lo pre-e-na-ay le!

Jacca 66

ho ko-či-ja 7 giljo-mas, O Del aba te ma-re-el man!

J-cca 72                      J-cca 63

17. ou Zo-ji-ne te-ha-ra      ou Po-Fardjantutejle, ju-li-is hej,

J-cca 51                      J-cca 52

18. ou da Dara tu Dejlestar,      ho de So phenau metuke, ju-li-is hej,

J-cca 50                      J-cca 52

19. ho O De-čz te ma-nel ma,      ho Te na čače phe-nau, hode ju-li-is hej,

J-cca 63                      J-cca 54

20. ou de ju-liš, aba, ju-liš,      Lo-sar petjo sas-tji-po,

J-cca 54

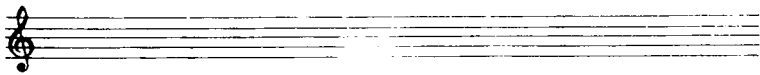
21. ou Lo-sar petjo sas-tji-po, Thaj le čine sa-g-ko,

J-cca 69                      J-cca 63

22. ou Na vaš o-de phenau,      hoj Te qindjis, hode maba me-e-rau,

J-cca 58

23. Au-ljas ke mande a-ba      ou da Pa-raš-tu-ne ba...







**Szepesi Zsuzsanna:**

## **MAJOR ERVIN GYŰJTEMÉNYÉNEK KÉZIRATAI**

### **2. közlemény: Nem kottás kéziratok\***

#### *Kötetes kéziratok*

**2/248**

Dallok. [h.n.] 1835. 53 f. – 21 cm.

Egykorú kézirat.

**2/249**

Dalok és szavaltatok. I. kötet. Összeírja Toldy László. Pest, 1862. 92. f. – 17 cm.

A kötet Bajza József, Czuczor Gergely, Csokonai Vitéz Mihály, Erdélyi János, Fazekas Mihály, Garay János, Jókai Mór, Kisfaludy Károly, Kisfaludy Sándor, Kölcsey Ferenc, Petőfi Sándor, Tompa Mihály, Tóth Kálmán, Tóth Lőrinc, Vörösmarty Mihály verseit, továbbá népdalokat tartalmaz.

Toldy László autográfja.

**2/250**

**HEGYI Béla [1858–1922]**

Egy Beethovenkép vagy /:Beethoven arckép 1800-ból/:. Színpadi rajz 1 felvonásban.

22 f. – 23 cm. gépirat.

**2/251**

Kézírtos dal- és nótaszöveg gyűjtemény a 19. századból. Több kéz írása. 131 f. – 14 cm.

**2/252**

Tréfás versek. [h.n.] 1825. 153 f. – 20 cm.

Egykorú kézirat.

A kötetbe beragasztva Dr. Nagy András levele (Pozsony, 1901.) a Vasárnapi Ujság szerkesztőjéhez [Nagy Miklóshoz].

\* A közlemény első részét (Major Ervin gyűjteményének kéziratai. 1. közlemény: Kottás kéziratok) lásd Zenetudományi dolgozatok 1986. 261–300.

*Misszilis levelek*

2/253

d'ALBERT, EUGEN levele [LISZT FERENC]-nek

Weimar, 1882. december 31. – 2 f. német

Melléklet: 1 db újságvivágot

2/254

ALBERTI VIKTOR levele BARTÓK BÉLÁ-nak

Budapest, 1914. április 7. – 1 f. – gépiratmásolat.

2/255

[ALBERTI VIKTOR] levele BARTÓK BÉLÁ-nak

Budapest, 1914. április 20. – 1 f. – gépiratmásolat.

2/256

BALÁZS ÁRPÁD levele MAJOR ERVIN-nek

Budapest, 1937. február 16. – 2 f.

Melléklet: 1 db boríték + 1927-ből származó két ütemnyi emléksor Balázs Árpádtól.

2/257

BARTAY [ENDRE] levele [KOLOSY GERGELY]-nek

Bécs, 1847. április 24. – 2 f.

2/258

BARTAY [ENDRE] levele KOLOSY GERGELY-nek

Bécs, 1847. május 18. – 2 f.

2/259

BARTAY [ENDRE] levele KOLOSY GERGELY-nek

Pest, 1847. szeptember 15. – 2 f. + 1 db boríték.

2/260

BARTÓK BÉLA levele [BARTÓK GÉZÁ]-nak

[Budapest, 1911. június 12.]

Autográf fényképmásolata.

2/261

BARTÓK BÉLA levele a [BELGA RÁDIÓ]-nak

New York, 1944. október 24. Francia

Autográf fényképmásolata.

2/262

BARTÓK BÉLA levele a BUDAPESTI [FILHARMÓNIAI] FILHARMONIKUS  
TÁRSASÁG Igazgatóságának

Rákoskeresztur, 1915. december 10. – 1 f.

Major Ervin gépiratos másolata.

[2/260–262: v.ö.: Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Bp. 1976, Zenemű-  
kiadó.]

2/263

BARTÓK BÉLA levele a BUDAPESTI FILHARMÓNIAI TÁRSASÁG-nak

[Budapest], é.n. – 1 f.

Major Ervin gépiratos másolata.

2/264

BARTÓK BÉLA levele CHITZ KLÁRÁ-nak

Rákoskeresztur, 1914. április 24.

Autográf fényképmásolata.

2/265

BARTÓK BÉLA levelezőlapja M. et Mme COLLAER-nak

London, 1937. február 9. Postabélyegző kelte. – francia

A lapot Bartók Béla Székely Zoltánnal és Székely Zoltánnéval közösen írta.

Autográf fényképmásolata.

2/266

BARTÓK BÉLA levele COLLAER, [PAUL]-nak

Amsterdam, 1938. január 25. – francia

Autográf fényképmásolata.

2/267

BARTÓK BÉLA levele COLLAER, [PAUL]-nak

Amsterdam, 1938. november 15. – francia

Autográf fényképmásolata.

2/268

BARTÓK BÉLA levele az EST SZERKESZTŐSÉGÉNEK

Budapest, 1938. március 27. – 1 f.

Major Ervin gépiratos másolata.

[2/264–268: v.ö.: Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Bp. 1976, Zenemű-  
kiadó.]

2/269

[BARTÓK] B[ÉLA] levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek

Wien, 1906. november 10. Postabélyegző kelte. – 1 f.

262

2/270

[BARTÓK] BÉLA levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek  
Budapest, 1922. március 4. – 1 f.

2/271

[BARTÓK] BÉLA levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek  
Budapest, 1922. július 19. – 1 f.

A címzés Hendel Ödön kézírása.

2/272

[BARTÓK] BÉLA levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek  
Budapest, 1923. június 13. Postabélyegző kelte.

A címzés Hendel Ödön kézírása.

2/273

BARTÓK BÉLA levele [HUBAY] JENŐ-nek  
Budapest, 1922. június 20.

Autográf fényképmásolata.

2/274

BARTÓK BÉLA levele [HUBAY] JENŐ-nek  
Budapest, 1934. január 30.

Autográf fényképmásolata.

[2/273–274: v.ö.: Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Bp. 1976, Zenemű-  
kiadó.]

2/275

BARTÓK BÉLA levelezőlapja KERESZTÉLY ERNŐ-nek  
Budapest, 1907. november 28. Postabélyegző kelte. – 1 f.

2/276

BARTÓK [BÉLA] levele KERESZTÉLY [ERNŐ]-nek  
[Budapest, 1907?] – 2 f.

2/277

BARTÓK BÉLA levele KOSSAR, [ANTONIA]-nak  
Budapest, 1937. július 25. – német

Autográf fényképmásolata.

2/278

BARTÓK BÉLA levele KOSSAR, [ANTONIA]-nak  
Budapest, [1937]. október 8. – német

Autográf fényképmásolata.



2/279

BARTÓK BÉLA levele KOSSAR, [ANTONIA]-nak  
Budapest, 1937. november 10. – német  
Autográf fényképmásolata.

2/280

BARTÓK BÉLA levele KOSSAR, [ANTONIA]-nak  
[London], 1938. június 24. – német  
Autográf fényképmásolata.

2/281

BARTÓK BÉLA levele KOSSAR, [ANTONIA]-nak  
Budapest, 1938. július 27. – német  
Autográf fényképmásolata. A másolat hiányos.

2/282

BARTÓK BÉLA levele KOSSAR, [ANTONIA]-nak  
Budapest, 1938. augusztus 15. – német  
Autográf fényképmásolata.

2/283

BARTÓK BÉLA levelezőlapja KOSSAR, A[NTONIA]-nak  
Budapest, 1938. augusztus 29. – német  
Autográf fényképmásolata.

2/284

BARTÓK BÉLA levelezőlapja KOSSAR, [ANTONIA]-nak  
Budapest, 1938. október 8. – német  
Autográf fényképmásolata.

2/285

BARTÓK BÉLA levelezőlapja KOSSAR, [ANTONIA]-nak  
Budapest, 1938. október 23. – német  
Autográf fényképmásolata.

2/286

BARTÓK BÉLA levele KOSSAR, [ANTONIA]-nak  
Budapest, 1929, [1939]. április 17. – német  
Autográf fényképmásolata.

2/287

BARTÓK BÉLA levelezőlapja KOSSAR, [ANTONIA]-nak

Budapest, 1939. május 1. – német

Autográf fényképmásolata.

[2/277–287: v.ö.: Demény, János: Korrespondenz zwischen Bartók und der holländischen Konzertdirektion „Kossar“. In: Documenta Bartókiana. Heft 6. Hrsg. von László Somfai. Bp. 1981, Akad. Kiadó.]

2/288

BARTÓK BÉLA levele [KUN IMRÉ]-nek

Budapest, 1938. október 1. – 1 f.

[v.ö.: Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Bp. 1976, Zeneműkiadó.]

2/289

BARTÓK BÉLA levelezőlapja MAJOR ERVIN-nek

Budapest, 1934. február 3. Postabélyegző kelte. – 1 f.

2/290

BARTÓK BÉLA levele MOLNÁR RUDOLFNÉ-nek

Budapest, 1938. október 15. – 1 f.

2/291

BARTÓK BÉLA levele [Dr. MURÁNYI ERNŐ]-nek

Rákoskeresztur, 1918. szeptember 22. – 1 f.

Csak az aláírás autográf. A levél idegen kéz írása [Ziegler Márta].

[v.ö.: Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Bp. 1976, Zeneműkiadó.]

2/292

BARTÓK BÉLA levele [Dr. PÉTERI IGNÁC]-nak

Budapest, 1925. január 23. – 1 f.

[v.ö.: Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Bp. 1976, Zeneműkiadó.]

2/293

BARTÓK BÉLA levelei THOMÁN ISTVÁN-nak

1899–1922. – 40 f.

Major Ervin gépiratos másolatai.

Pozsony,	1899. szeptember 8.
Pozsony,	1901. december 30.
Passail,	1903. augusztus 9.
Gmunden,	1903. szeptember 13.
Gmunden,	1903. szeptember 20.
Berlin,	[1903. október 11.]
Berlin,	1903. október 29.
Berlin,	[1903. október]
Bécs,	1903. november 5.

Berlin,	1903. november 19.
Berlin,	1903. december 16.
Pozsony,	1903. december 31.
Pozsony,	1904. január 19.
Altrincham,	1904. február 20.
Altrincham,	1904. február 24.
Gerlice puszta,	1904. szeptember 18.
Gerlice puszta,	1904. november 2.
Pozsony,	1904. november 11.
Bécs,	1904. november 24.
Pozsony,	1904. december 31.
Bécs,	1905. február 18.
Bécs [Pozsony?]	[1905. április 21.?]
Vésztő,	1905. június 20.
Vésztő,	1905. június 22.?
Vésztő,	1905. június 27.
Bécs,	1905. december 29.
Bécs,	1906. január 29.
Pozsony,	1906. február 26.
Tanger,	1906. május 18.
Chambery,	1906. augusztus 16.
Vésztő,	1906. november 3.
Vésztő,	1906. november 19.
Budapest,	1907. február 6.
Budapest,	1907. május 28.
Genf,	1908. július 31.
Berlin,	1909. január 3.
Venezia,	1909. július 2.
Beszterce—Marosludas,	1909. augusztus 31.
?	1912—14?
Budapest,	1922. július 8.

[v.ö.: Bartók Béla levelei. Szerk. Demény János. Bp. 1976, Zeneműkiadó.]

2/294

BARTÓK BÉLA levele [VITÉZ ANDRÁS]-nak

Budapest, 1923. február 2.

Autográf fényképmásolata.

2/295

BARTÓK BÉLA levele VITÉZ [ANDRÁS]-nak

Budapest, 1923. március 1.

Autográf fényképmásolata.

2/296

BARTÓK BÉLA levelezőlapjai VRHOVSZKY ELLÁ-nak

Budapest, 1901. november 4. – 2 f.

[v.ö.: Dille, Denis: Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks 1890–1904. Bp. 1974, Akad. Kiadó. 122–123. p.]

2/297

BARTÓK [BÉLÁNÉ] [ZIEGLER MÁRTA] levele HENDEL ÖDÖN-nek

Budapest, 1921. június 3. Postabélyegző kelte. 1 f. + 1 db boríték.

2/298

BARTÓK BÉLÁNÉ [ZIEGLER MÁRTA] levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek

Budapest, 1922. november 11. – 1 f.

2/299

özv. BARTÓK BÉLÁNÉ VOIT PAULA levele HENDEL ÖDÖN-nek

Szilad, 1905. augusztus 13. – 2 f. + 1 db boríték.

2/300

[özv. BARTÓK BÉLÁNÉ VOIT] PAULA levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek

Pozsony, 1906. június 21. Postabélyegző kelte. – 1 f.

2/301

[özv. BARTÓK BÉLÁNÉ VOIT] PAULA és [VOIT] IRMA levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek

St. Ruprecht, 1908. augusztus 4. – 1 f.

2/302

özv. BARTÓK BÉLÁNÉ [VOIT] PAULA és [VOIT] IRMA levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek

St. Ruprecht a/d. Raab, 1909. augusztus 30. – 1 f.

2/303

[özv. BARTÓK BÉLÁNÉ VOIT] PAULA levele HENDEL ÖDÖN-nek

Pozsony, 1910. október 15. – 4 f. + 1 db boríték

2/304

[özv. BARTÓK BÉLÁNÉ VOIT] PAULA és [VOIT] IRMA levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek

Vésztfő, 1912. január 9. – 1 f.

2/305

[özv. BARTÓK BÉLÁNÉ VOIT] PAULA és [VOIT] IRMA levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek

Pozsony, 1916. március 1. – 1 f.

2/306

özv. BARTÓK BÉLÁNÉ [VOIT] PAULA levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek  
Doboz, (Békés m.) Rudolf major, 1916. augusztus 19. – 1 f.

2/307

[Özv. BARTÓK BÉLÁNÉ VOIT] PAULA levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek  
Rákoskeresztúr, 1917. szeptember 23. – 1 f.

2/308

[BARTÓK ELZA] levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek  
Pozsony, 1904. szeptember 6. – 1 f.

2/309

[BARTÓK] ELZA levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek  
Pozsony, 1904. szeptember 7. Postabélyegző kelte. – 1 f.

2/310

[BARTÓK ELZA] levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek  
Pozsony, 1904. szeptember 15. – 1 f.

2/311

[BARTÓK ELZA] levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek  
Pozsony, 1904. szeptember 15. – 1 f.

2/312

[BARTÓK ELZA] levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek  
Pozsony, 1904. szeptember 15. – 1 f.

2/313

[BARTÓK ELZA] levele [HENDEL ÖDÖN]-nek  
Vésztő, 1921. augusztus 15. – 2 f.

2/314

[BARTÓK] ELZA levele [HENDEL] ÖDÖN-nek  
[Orosháza, Szőlős puszta], [1922]. augusztus 15. – 2 f.

2/315

[BÉRCZI GYULÁNÉ?] levelezőlapja HENDEL ÖDÖN-nek  
Vinga, 1912. március 16. – 1 f.

2/316

[BÉRCZI GYULÁNÉ?] levele [HENDEL] ÖDÖN-nek  
Vinga, 1912. március 20. – 2 f.

2/317

[BÉRCZI GYULÁNÉ?] levele [HENDEL] ÖDÖN-nek

Vinga, 1913. február 21. – 2 f.

Csonka, a levél befejezése hiányzik.

2/318

BÖLÖNI GYÖRGY levele MAJOR ERVIN-nek

Budapest, 1950. november 8. – 1 f. gépirat

2/319

BUJANOVICH [KÁROLY] CAROL levele ismeretlennek

Bécs, 1805. június 18. – 2 f. – latin

A 2. folion más kéz írásával [Miklós] Nicolaus Zmeskall udvari titkár nevével jelzett egykorú kivonat az osztrák-magyar királyi kancellária 1805. május 17-én tartott tanácskozásának (5113/805. sz.) jegyzőkönyvéből.

2/320

CSUKA BÉLA levele ismeretlennek

Ábrahámhegy, 1938. augusztus 16. – 2 f.

Melléklet: Joseph Haydn barytonra írott műveinek jegyzéke. – 2 f.

2/321

DANKÓ PISTA levele NIKOLICS DÖMÉ-nek

[Arad, 1897]. – 2 f.

A 2. folion Nikolics Döme tízoros följegyzése.

Melléklet: újságkivágatok, fénykép

2/322

DEÁK [FERENC] levele ismeretlennek

Kehida, 1854. augusztus 24. – 2 f.

2/323

DILLE, DENIS levele [MAJOR ERVIN]-nek

Szentendre, 1955. augusztus 23. – 1 f. – német

2/324

DÓCZI JÓZSEF levelezőlapja ismeretlennek

h.é.n. „Tisztelt Uram! Köszönöm a szép küldeményt ...” – 1 f.

2/325

DÖBRENTAI GÁBOR levele FABRICZY SÁMUEL-nak

Buda, 1832. június 23. – 1 f.

2/326

ERKEL [FERENC] levele DUBEZ [PÉTER]-nek  
Pest, 1870. február 13. – 1 f. – német

2/327

ERKEL FERENC levele [DUBEZ PÉTER?]-nek  
Budapest, 1874. február 24. – 2 f. – német

2/327b

ERKEL [FERENC] FRANZ levele DUBEZ PÉTER-nek  
h.n. 1886. december 6. – 1 f. + 1 db boríték – német

2/328

ERKEL FERENC levele a POZSONYI DALEGYLET elnökének  
Budapest, 1882. július 2. – 2 f.

2/329

ERKEL [SÁNDOR] ALEXANDER levele DUBEZ PÉTER-nek  
Budapest, 1890. január 2. – 2 f. + 1 db boríték – német

2/330

ERKEL SÁNDOR levele [DUBEZ PÉTER]-nek  
Békéscsaba, 1890. július 12. – 1 f. + 1 db boríték – német

2/331

ESTERHÁZY PÁL levele a magyar kamara elnökéhez Sipos János rimaszombati nótá-  
rius ügyében  
Buda, 1684. szeptember 13. – 2 f. – latin

2/332

[FÁY?] GIZELLA levele REMÉNYI EDÉ-nek  
Parád, é.n. augusztus 2. – 2 f.

2/333

özv. FISCHER KÁROLYNÉ levele [HENDEL] ÖDÖN-nek  
Gerlicze, 1904. május 23. – 2 f.

2/334

FRÁTER LÓRÁND levele FRÁTER BÉLÁ-nak  
Budapest, 1909. április 23. – 4 f. + 1 db boríték

2/335

GIOVAGNOLI, RAFFAELLO levele [D'ORMEVILLE, CARLO]-nak  
Róma, 1874. május 18. – 3 f. – olasz

270

2/336

GOLDE, J. levele egy udvari tanácsosnak  
Erfurt, 1868. január 27. – 2 f. – német

2/337

GÖRGEI A[RTUR] levele ismeretlennek  
Viktring, 1864. december 4. – 1 f. – német

2/338

GRÜNWARD BÉLA levele ismeretlennek  
Budapest, 1887. december 18. – 1 f.

2/339

GRÜNWARD BÉLA levele ismeretlennek  
Besztercebánya, 1889. szeptember 25. – 1 f.

2/340

HUBAY JENŐ levele [MAJOR J. GYULÁ]-nak  
Keszthely, 1920. július 26. – 1 f.

2/341

HUBAY JENŐ levele WEISSBERGER ANTONIA-nak  
Budapest, 1907. június 10. – 2 f. + 1 db boríték

2/342

HUBAY JENŐ névjegyre írt levele [WEISSBERGER ANTONIA]-nak  
Budapest, 1927. január 30. – 1 f.

2/343

HUBAY JENŐ levele ismeretlennek  
Budapest, 1928. szeptember 20. – 2 f. – gépirat

2/344

KÉLER BÉLA levele [DUBEZ PÉTER]-nek  
Pest, 1862. március 21. – 1 f. – német  
Melléklet: 1 db kézzel írott névjegy

2/345

KÉLER BÉLA levele DUBEZ PÉTER-nek  
Pest, 1862. március 29. – 2 f. – német

2/346

KERN AURÉL levele [MAJOR] ERVIN-nek  
é.n. december 12. – 1 f.



2/347

KODÁLY ZOLTÁN levelezőlapja RANSCHBURG GYULÁ-nak  
Budapest, 1943. június 21. Postabélyegző kelte. – 1 f.

2/348

KOESSLER, HANS levele LHOTSKY-nak  
Berlin, é.n. – 2 f. – német

2/349

KOLOSY GERGELY-nek, a Nemzeti Színház pénztárnokának írt levél ismeretlentől  
Pest, 1846. február 6. – 2 f.

2/350

LIMBECK FERENC [LIMBAY ELEMÉR] levele TÓTH ALBERT-nak  
Győr, 1893. január 24. – 1 f.

Melléklet: újságkivágat + 1 db fénykép

2/351

LISZT FERENC névjegyre írt levele [BLASKOVICH MIKLÓSNÉ, EDELSPACHER  
MARIANNE?]-nak  
h.é.n. „Chère bienveillante voisine...” – 1 f. – francia

2/352

LISZT FERENC levele [BRENDEL, FRANZ?]-nak  
Weimar, 1860. március 18. – 2 f. – német

2/353

LISZT FERENC levele a [HAYNALD-alapítvány egy bizottsági tagjának] [ENGESZER  
MÁTYÁS?]-nak  
Budapest, 1880. március 4. – 2 f. – német

2/354

LISZT FERENC levélfogalmazványa [HERBECK, JOHANN]-nak  
Budapest, [18]75. március 3. – 2 f. – német

2/355

LISZT FERENC levele [PETRICHEVICH HORVÁTH LÁZÁR?]-nak  
[Weimar?], 1848. május 11. – 2 f. – francia

2/356

LISZT FERENC névjegyre írt levele ismeretlennek  
[Bécs?], [18]71. május 1. – 1 f. – német

[2/351–356: v.ö.: Eckhardt Mária: Liszt Ferenc levelei az MTA Zenetudományi In-  
tézetének Major-gyűjteményében. In: Zenetudományi dolgozatok 1987.]

272

2/357

MAHLER, GUSTAV levele [DUBEZ PÉTER?]-nek  
h.é.n. „Verehrter Herr Professor! Zu meinem grössten Erstaunen...” – 2 f. – német

2/358

MAJOR ERVIN-nek szóló levél a lipcsei HOCHSCHULE FÜR MUSIK munkatársától  
Lipcse, 1961. április 6. – 1 f. – német

Melléklet: 4 db xeroxmásolat

2/359

MAJOR ERVIN-nek szóló levél a lipcsei HOCHSCHULE FÜR MUSIK munkatársától  
Lipcse, 1961. június 12. – 1 f. – német

2/360

MÁTRAY GÁBOR levele KOPÁCSY JÓZSEF esztergomi érseknek  
Pest, 1840. szeptember 7. – 2 f.

2/361

MIHALOVICH [ÖDÖN] levele ismeretlennek  
Alt-Aussee, [188?]. július 6. – 2 f.

2/362

MIHALOVICH [ÖDÖN] levele ismeretlennek  
Alt-Aussee, [188?]. július 7. – 2 f.

2/363

MIHALOVICH [ÖDÖN] levele ismeretlennek  
Alt-Aussee, [188?]. július 8. – 2 f.

2/364

MIHALOVICH [ÖDÖN] levele ismeretlennek  
Alt-Aussee, [188?]. július 13. – 2 f.

2/365

NÉMETH MÁRIA levele RÁKOSI JENŐ-nek  
Budapest, 1924. március 24. – 2 f.

2/366

OBERTHÜR, [KARL] CHARLES hárfaművész levele DUBEZ [PÉTER]-nek  
Paddington, 1890. július 14. – 2 f. + 1 db boríték. – német

2/367

PUCCINI, [GIACOMO] levelezőlapja SZALAI EMIL-nek  
Milano, 1922. december 23. Postabélyegző kelte. – 1 f. – francia

2/368

[REMÉNYI] ANTAL levele REMÉNYI KÁROLY-nak  
Pest, 1866. október 17. – 1 f. + 1 db boríték

2/369

REMÉNYI EDE levele EHRENFELD [ADOLF]-nak  
Genova, 1864. február 11. – 2 f.

2/370

[REMÉNYI] EDE levele édesanyjának  
Basel, 1864. július 14. – 2 f.

2/371

[REMÉNYI] EDE levele [REMÉNYI] KÁROLY-nak és [REMÉNYI] NÁNDOR-nak  
Szkleno, 1868. május 7. – 2 f.

2/372

REMÉNYI EDE levele [családjának]  
Windsor, [1890?], karácsony napja – 6 f.

2/373

REMÉNYI EDE levele [REMÉNYI] KÁROLY-nak  
London, 1891. január 20. – 2 f. + 1 db boríték

2/374

REMÉNYI EDE levele a pesti NEMZETI ZENEDE igazgatójának [BARTAY EDE] és  
Választmányának  
Párizs, 1891. november 3. – 2 f.

2/375

REMÉNYI EDÉ-nek írt levél ismeretlentől  
Konstantinápoly, 1868. október 30. – 2 f. + 1 db boríték. – német

2/376

[REMÉNYI] KÁROLY levele [REMÉNYI] JÓZSEF-nek  
Pest, 1859. november 5. – 2 f.

2/377

REMÉNYI KÁROLY levele REMÉNYI EDÉ-nek  
[Pest], 1864[?]. július 9. – 3 f. + 1 db boríték

2/378

[REMÉNYI] KÁROLY-nak írt levél ismeretlenektől  
Budapest, 1891[?]. augusztus 24. – 4 f.

274

2/379

[REMÉNYI] RÓZSA levele REMÉNYI EDÉ-nek  
Pest, 1866. december 6. – 2 f. + 1 db boríték

2/380

SCHINDELMEISSER, [LUDWIG] LOUIS levele a PEST-BUDAI ZENEEGYLET Vá-  
lasztmányának  
Szécsény, 1845. július 19. – 1 f. – német

2/381

SERLY LAJOS levele MAJOR ERVIN-nek  
New York, 1937. október 1. – 2 f.

2/382

SIPOSS ANTAL levelezőlapja GYÖRGY ALADÁR-nak  
Budapest, 1882. április 28. Postabélyegző kelte. – 1 f.  
Melléklet: újságkivágat

2/383

ifj. STRAUSS, JOHANN levele DUBEZ [PÉTER]-nek  
h.é.n. „Herrn Dubetz: Wüschte gerne zu wissen...” – 1 f. – német

2/384

SZABADOS [BÉLA] levele MAJOR ERVIN-nek  
[Budapest], 1931. december 2. – 1 f.

2/385

SZABADOS [BÉLA] levele MAJOR [ERVIN]-nek  
Budapest, 1934. augusztus 2. – 1 f.

2/386

SZABADOS BÉLÁ-nak szóló levél a Vallás és Közoktatásügyi Minisztériumból.  
(93075/923. sz. III/a. ü.) – olvashatatlan aláírás  
Budapest, 1923. július 20. – 1 f. – gépirat.  
A verzón Szabados Béla kézirásos fogalmazványa.

2/387

SZÁSZ KÁROLY [1829–1905] levele REMÉNYI EDÉ-nek  
Kunszentmiklós, 1862. július 8. – 2 f.

2/388

SZÉCHENYI ISTVÁN levele [PAUR IVÁN?]-nak  
[Döbling], 1859. augusztus 24. – 2 f.

2/389

SZÉCHENYI ISTVÁN levele PAUR IVÁN-nak  
[Döbling], 1859. szeptember 25. – 2 f.

2/390

SZÉCHENYI ISTVÁN levele SCHEDEL [TOLDY] FERENC akadémiai titkárnak  
Pest, 1845. március 16. – 2 f.

2/391

SZÉCHENYI ISTVÁN levele WESSELÉNYI MIKLÓS-nak  
h.n. [1829?]. június 29. – 1 f.

2/392

SZÉCHENYI ISTVÁN levele ismeretlennek  
[Döbling], 1858. október 1. – 2 f.

2/393

[SZÉCHENYI ISTVÁN]-nak szóló köszönőlevél a NEMZETI CASINO Választmányá-  
nak tagjaitól  
Pest, 1856. december 2. – 2 f.

2/394

SZÉCHENYI ÖDÖN levele [SZÉCHENYI BÉLÁ]-nak  
Pest, 1863. november 19. – 2 f.

2/395

SZÉCHENYI ÖDÖN levele [SZÉCHENYI BÉLÁ]-nak  
Pest, 1863. november 26. – 2 f.

2/396

SZÉCHENYI ÖDÖN levele [SZÉCHENYI] BÉLÁ-nak  
Pest, 1863. november 29. – 2 f.

2/397

[id. SZÖGYÉNY-MARICH LÁSZLÓ] levele [SZÖGYÉNY LÁSZLÓ]-nak  
Csór, 1864. augusztus 4. – 2 f.

2/398

TANGO, EGISTO levele HAMMERSCHLAG [JÁNOS] HANS-nak  
Koppenhága, 1934. december 26. – 2 f. + 1 db boríték

2/399

THALY KÁLMÁN levelezőlapja VIDOR MARCEL-nek  
Budapest, 1906. október 6. – 1 f.

276

2/400

ifj. TOLDY LÁSZLÓ levele HARASZTI EMIL-nek  
[Budapest, 1919]. – 2 f.

2/401

VÖRÖSMARTY MIHÁLY levele [SZÉCHENYI ISTVÁN]-nak  
Pest, 1836. március 2. – 2 f.

[v.ö.: Albert Gábor: Vörösmarty levele Széchenyihez. In: Irodalomtörténeti Közlemények, 1978. 4. sz.]

2/402

WESSELÉNYI MIKLÓS levele LUNKÁNYI JÁNOS-nak  
Freywaldau, 1850. január 21. – 2 f.  
Csak az aláírás autográf.

2/403

ZAPF ANTAL levele a NEMZETI ZENEDE Választmányának  
Budapest, 1878. július 9. – 2 f.

2/404

ZIMAY LÁSZLÓ levele a NEMZETI ZENEDE Igazgatóságának  
Budapest, 1898. december 14. – 1 f.

## Névmutató

- d'Albert, Eugen 253  
Albert Gábor 401  
Alberti Viktor 254, 255  
Bajza József 249  
Balázs Árpád 256  
Bartay Ede 374  
Bartay Endre 257, 258, 259  
Bartók Béla 254, 255, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296  
Bartók Béláné ld. Ziegler Márta  
Bartók Béláné, özv. ld. Voit Paula  
Bartók Elza 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314  
Bartók Géza 260  
Beethoven, Ludwig van 250  
Belga Rádió 261  
Bérczi Gyuláné 315, 316, 317  
Blaskovich Miklósné ld. Edelspacher Marianne  
Böloni György 318  
Brendel, Franz 352  
Budapesti Filharmoniai Társaság 262, 263  
Bujanovich Károly 319  
Chitz Klára 264  
Collaer, Mme 265  
Collaer, Paul 265, 266, 267  
Czuczor Gergely 249  
Csokonai Vitéz Mihály 249  
Csuka Béla 320  
Dankó Pista 321  
Deák Ferenc 322  
Demény János 260, 261, 262, 264, 265, 266, 267, 268, 273, 274, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 291, 292  
Dille, Denis 296, 323  
Dóczi József 324  
Döbrentei Gábor 325  
Dubez Péter 326, 327, 327b, 329, 330, 344, 345, 357, 366, 383  
Eckhardt Mária 351, 352, 353, 354, 355, 356  
Edelspacher Marianne 351  
Ehrenfeld Adolf 369  
Engeszer Mátyás 353  
Erdélyi János 249  
Erkel Ferenc 326, 327, 327b, 328  
Erkel Sándor 329, 330  
Est szerkesztőség 268  
Esterházy Pál 331  
Fabriczy Sámuel 325  
Fáy Gizella 332  
Fazekas Mihály 249  
Fischer Károlyné 333  
Fráter Béla 334  
Fráter Lóránd 334  
Garay János 249  
Giovagnoli, Raffaello 335  
Golde, J. 336  
Görgei Artur 337  
Grünwald Béla 338, 339  
György Aladár 382  
Hammerschlag János 398  
Haraszti Emil 400  
Haydn, Joseph 320  
Haynald Lajos 353  
Hegyi Béla 250  
Hendel Ödön 269, 270, 271, 272, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 333  
Herbeck, Johann 354  
Hochschule für Musik, Leipzig 358, 359  
Hubay Jenő 273, 274, 340, 341, 342, 343  
Jókai Mór 249  
Kéler Béla 344, 345  
Keresztély Ernő 275, 276  
Kern Aurél 346  
Kisfaludy Károly 249  
Kisfaludy Sándor 249  
Kodály Zoltán 347  
Koessler, Hans 348  
Kolosy Gergely 257, 258, 259, 349  
Kopácsy József 360  
Kossar, Antonia 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287  
Kölcsey Ferenc 249  
Kun Imre 288  
Lhotsky 348  
Limbay Elemér 350  
Limbeck Ferenc ld. Limbay Elemér  
Liszt Ferenc 253, 351, 352, 353, 354, 355, 356  
Lunkányi János 402  
Mahler, Gustav 357  
Major Ervin 256, 262, 263, 268, 289, 293, 318, 323, 346, 358, 359, 381, 384, 385  
Major J. Gyula 340  
Mátray Gábor 360  
Mihalovich Ödön 361, 362, 363, 364

- Molnár Rudolfné 290  
Murányi Emő 291  
Nagy András 252  
Nagy Miklós 252  
Németh Mária 365  
Nemzeti Casino 393  
Nemzeti Zenede 374, 403, 404  
Nikolics Döme 321  
Oberthür, Karl 366  
D'Ormeville, Carlo 335  
Paur Iván 388, 389  
Pest-Budai Zeneegylet 380  
Péteri Ignác 292  
Petőfi Sándor 249  
Petrichevich Horváth Lázár 355  
Pozsonyi Dalegylet 328  
Puccini, Giacomo 367  
Rákosi Jenő 365  
Ranschburg Gyula 347  
Reményi Antal 368  
Reményi Ede 332, 369, 370, 371, 372, 373,  
374, 375, 377, 379, 387  
Reményi József 376  
Reményi Károly 368, 371, 373, 376, 377, 378  
Reményi Nándor 371  
Reményi Rózsa 379  
Schedel Ferenc Id. Toldy Ferenc  
Schindelmeisser, Ludwig 380  
Serly Lajos 381  
Sipos János 331  
Siposs Antal 382  
Strauss, Johann, ifj. 383  
Szabados Béla 384, 385, 386  
Szalai Emil 367  
Szász Károly 387  
Széchenyi Béla 394, 395, 396  
Széchenyi István 388, 389, 390, 391, 392,  
393, 401  
Széchenyi Ödön 394, 395, 396  
Székely Zoltán 265  
Székely Zoltánné 265  
Szögyény László 397  
Szögyény-Marich László 397  
Tango, Egisto 398  
Thaly Kálmán 399  
Thomán István 293  
Toldy Ferenc 390  
Toldy László 249  
Toldy László, ifj. 400  
Tompá Mihály 249  
Tóth Albert 350  
Tóth Kálmán 249  
Tóth Lőrinc 249  
Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium 386  
Vidor Marcel 399  
Vitéz András 294, 295  
Voit Irma 301, 302, 304, 305  
Voit Paula 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305,  
306, 307  
Vörösmarty Mihály 249, 401  
Vrhovszky Ella 296  
Weissberger Antonia 341, 342  
Wesselényi Miklós 391, 402  
Zapf Antal 403  
Ziegler Márta 291, 297, 298  
Zimay László 404  
Zmeskall, Miklós 319



*Zsuzsanna Szepesi:*

THE MANUSCRIPTS OF THE ERVIN MAJOR – COLLECTION  
OF THE INSTITUTE FOR MUSICOLOGY OF THE HUNGARIAN ACADEMY  
OF SCIENCES  
MANUSCRIPTS WITHOUT NOTES

The bequest of musicologist Ervin Major (1906–1967) was incorporated in the library of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences in 1968. The „Major collection” consists of books, scores, journals and manuscripts. The manuscripts of the collection were processed in two groups containing manuscripts *with notes* and *without notes*, respectively. The catalogue of manuscripts with notes (Fond 2/1–247) was published in the 1986 volume of „Zenetudományi dolgozatok” (Papers in Musicology). The present publication covers the *book-form manuscripts* without notes (Fond 2/248–252) and the letters (Fond 2/253–404). The numbers in the index, like in the first publication, indicate the Fond item numbers.



Eckhardt Mária:

## LISZT FERENC LEVELEI AZ MTA ZENETUDOMÁNYI INTÉZETÉNEK MAJOR-GYŰJTEMÉNYÉBEN

A Magyarországon található Liszt-levelek eddig legteljesebb gyűjteménye, Prahács Margit *Franz Liszt. Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835–1886* című, 1966-ban megjelent kötete<sup>1</sup> több mint 600 levelet közöl 11 közgyűjtemény és 10 magánszemély tulajdonából. Ezek között azonban nem szerepel egyetlenegy sem azokból a Liszt-levelekből, amelyek az 1969-ben létrejött MTA Zenetudományi Intézet kéziratgyűjteményében a mai napig különféle forrásokból együvé kerültek.<sup>2</sup> Eősze László *119 római Liszt dokumentum* című, 1980-ban kiadott könyvében teljes egészében, eredeti nyelven és magyar fordításban, a szükséges kommentárokkal együtt közreadta azokat a Liszt-leveleket, amelyeket ő kutatott fel Giovanni Sgambati római Liszt-tanítvány leszármazottainál, s amelyeket a magyar állam megvásárolt és az MTA Zenetudományi Intézetének adott át archiválásra.<sup>3</sup> Kiadatlan azonban a már 1969 óta a Zenetudományi Intézet tulajdonát képező Major-gyűjtemény Liszt-levélanyaga; ezenkívül közlésre várnak egyéb, részben a Művelődési Minisztériumtól ajándékba kapott, részben az Intézet által vásárolt autográf Liszt-levelek és hozzájuk szorosan kapcsolódó korabeli dokumentumok is. Ez utóbbiak feldolgozását egy későbbi alkalomra fenntartva, most – kapcsolódva Szepesi Zsuzsannának a *Zenetudományi dolgozatok* jelen kötetében publikált katalógusához – a Major-gyűjtemény Liszt-leveleit mutatjuk be.

A Major Ervin zenetörténész (1901–1967) hagyatékából megvásárolt igen jelentős kéziratanyagból a kottás Liszt-autográfokat a *Zenetudományi dolgozatok* 1983-as kötetében ismertettem.<sup>4</sup> A nem-kottás Liszt-autográfok sorában 3 levelet, 2 rövidebb, névjegykártyára és 1, papírszeletre írt üzenetet, 1 levélfogalmazványt és 1 táviratot találunk. A felsorolt dokumentumokat – terjedelmüktől és típusuktól függetlenül – idő-

<sup>1</sup> Bp., Akadémiai Kiadó. A továbbiakban rövidítve: *Pr.*

<sup>2</sup> Ez a kéziratgyűjtemény magában foglalja a már 1961-től működő, ma az Intézet önálló osztályát képező Bartók Archívum vegyes kéziratanyagát is.

<sup>3</sup> A Sgambati-gyűjteményben (Fond 6) összesen 27 Liszt-levél, 12 névjegyre írt rövidebb üzenet és 7 egyéb levéljellegű Liszt-írás (tanúsítvány, kimutatás, távirat stb.) található.

<sup>4</sup> „Liszt-zeneműkéziratok az MTA Zenetudományi Intézet Major-gyűjteményében”, 51–64. l. Ciklem megírásakor még nem volt Fond-száma a Major-gyűjteménynek, így a kéziratok azonosítására a gyarapodási naplószámokat adtam meg. Az új Fond-jelzeteket ld. Szepesi Zsuzsanna katalógusában: „Major Ervin gyűjteményének kéziratai. 1. közlemény: kottás kéziratok”, in: *Zenetudományi dolgozatok* 1986, 261–300. l.

rendben mutatom be. A sor végére kerül az a két írás, amelynek keltezése még hozzávetőlegesen sem állapítható meg.<sup>5</sup>

1.

Liszt Ferenc levele ismeretlen férfihez [Petrichevich Horváth Lázárhoz?] H.n. [Weimar?], 1848. május 11. 2 fol. (1 bifol., 2<sup>v</sup> üres; kemény kartonra ragasztva). — 20,3 x 13,1 cm.

Mell.: Major Ervinnek a levél tárgyára vonatkozó feljegyzése.

Fond 2/355. Lelt. sz. C—184.

*Mon cher Monsieur,*

*Puisque vous voulez bien me faire l'honneur de croire que ma participation épistolaire (je ne vous parle pas de l'autre qui s'entend de soi) à la Souscription d'encouragement pour notre ami commun, M<sup>r</sup> Dosnay, pourrait contribuer à en hâter la réussite, je vous joins ci-après trois lettres pour le Comte Etienne Szecheny, Lazzi Teleky, et le Baron Eötvös — en vous priant de les remettre personnellement à ces Messieurs, et de les accompagner, en temps opportun, des commentaires explicatifs qui seuls doñeront une valeur efficace à mes recommandations.*

*Le bienveillant intérêt que vous prenez à l'avenir de Dosnay m'est assurément la meilleure garantie du succès de notre projet; permettez-moi de vous prier de vouloir bien le lui continuer car je suis persuadé qu'il en sera toujours, et de plus en plus digne; et agréez aussi je vous prie, l'expression des sentimens les plus affectueux et les plus distingués*

*De votre tout dévoué*

*F. Liszt.*

*11 Mai 1848.*

Kedves Uram!

Mivel megtisztelt azzal, hogy szíveskedik feltételezni: levélbeli részvételem a közös barátunk, Dosnay úr támogatására indított gyűjtésben (nem beszélek Önnek másfajta részvételemről, amely magától értetődik) hozzájárulhatna a gyűjtés mielőbbi sikeréhez, ide mellékelek három levelet, Széchenyi István gróf, Teleky Laci és Eötvös báró részére — kérve, hogy személyesen adja át azokat a nevezett uraknak, s alkalom adtán lássa el magyarázó jegyzetekkel, mert csak ezek teszik majd hatásossá ajánlásaimat.

Az a jóakarató érdeklődés, melyet Ön Dosnay jövője iránt tanúsít, kétségkívül a legjobb garancia számomra, hogy tervünk sikeres lesz; hadd kérjem hát, szíveskedjék továbbra is fenntartani ezt az érdeklődést, mert meg vagyok győ-

<sup>5</sup> A dokumentumok leírásánál a következő rövidítéseket használtam: bifol.=bifólió, fol.=fólió, h.n.= hely nélkül, k.n.=keltezés nélkül, lelt. sz. = leltári szám, mell.=melléklet, r=rectó, v=versó.

ződve, hogy Dosnay mindenkor és egyre inkább méltó lesz rá; s kérem, fogadja legszívélyesebb és legkiválóbb érzelmeim kifejezését.

Odaadó híve  
Liszt F.

1848. május 11.

Az 1a–c fakszimilén is bemutatott levél főszereplője: Dosnay (Dozsnyay, Dosnyai, Dozsnyai) Károly, az 1813-ban Debrecenben született és korán árvaságra jutott festő- és szobrászművész élete során többször is megmintázta Lisztet. A zeneszerző viszont anyagilag és erkölcsileg egyaránt rendszeresen támogatta a nehéz sorsú művészt. Dosnay munkáiból a Robert Bory-féle Liszt-képekönv egy 1840-ben készült magyar ruhás álló-szoborcskát, egy 1848-ból való márvány reliefet és egy hasonló korszakból származónak látszó medaillont reprodukál.<sup>6</sup> De egyéb forrásokban más Liszt-képeit és szobraikat is említik,<sup>7</sup> többek között egy életnagyságúnál nagyobb szobrot, amelyet Liszt 1846-os pesti látogatása alkalmával azon a május 11-i búcsúestélyen mutattak be, melyet Karácsonyi Guidó gróf és Petrichevich Horváth Lázár író, lapszerkesztő (1807–1851), Liszt lelkes híve rendezett a művész tiszteletére. Erről az estélyről Petrichevich Horváth lapja, a *Honderű* adott részletes tudósítást.<sup>8</sup> A *Honderű* azután is többször közölt Dosnayra vonatkozó híreket és tudósításokat, s épp ezért nagyon valószínűnek tartjuk, hogy az 1848. május 11-én kelt Liszt-levél címzettje is „Honderű úr”, azaz Petrichevich Horváth Lázár.<sup>9</sup> Feltevésünket a következőkkel támasztjuk alá:

A *Honderű* 1848. Téli (=január) 29-i, 4. számában közölte Dozsnyay (a lap mindig ebben a formában írta a művész nevét) levelét, melyből megtudjuk, hogy a Münchenben tartózkodó és nyomorgó fiatal művész Petrichevich Horváth közvetítésével Liszttől komoly pénzbeli támogatást kapott s Weimarba készül: „a nemeslelkű Liszt úrnak t.i. az a kívánsága, hogy ha dolgaim megengedik, látogassam meg őt Weimarban, hogy kellőleg értekezhessék velem személyesen sorsom felől, mivel azon segedelmi ígéret az általa felszólított tisztelt uraktól mind ez ideig létre nem jött. Ő ugyan azt jegyzi meg levelében, hogy ismét lehetne emlékeztetni azon tisztelt urakat, kik kegyesek voltak ígéretet tenni, ha tisztelt ön szíves lenne a közbenjárósságot magára vállalni.” A továbbiakban Dosnay megígéri, hogy rövidesen bemutatja Magyarországon azokat a

<sup>6</sup>Bory, Robert: *La vie de Franz Liszt par l' image*. Paris, Genève 1936, 100., 144. és 145. l.

<sup>7</sup>Zádor Anna adatai szerint 1839-ben életnagyságú Liszt-képet festett Pesten, s utóbb egy mellképet is készített a zeneszerzőről. E képek a Liszt-ikonográfiában ismeretlenek. Ld. Zádor Anna szerk.: *A magyar művészet 1800–1945*, 3. kiad., Bp. 1964, 100–101. l.

<sup>8</sup>Tavasztűtő (=május) 12. sz., idézi Somssich Andor: *Liszt Ferenc élete*, Bp. 1925, 195. l. Az adatra Major utal kézírásos feljegyzésében (a mellékleten).

<sup>9</sup>Liszt gyakran használta Petrichevich Horváth megnevezése helyett tréfásan az általa szerkesztett lap nevét, ld. Augusz Antalnak írt 1846. nov. 10-i levelét, Csapó Vilmos kiad.: *Liszt Ferenc levelei báró Augusz Antalhoz*, Bp. 1911, 1. sz.; illetve azt a rendkívül érdekes, 1847. jan. 19-én Kievből kelt levelet, melyben egyszerűen így szólítja Petrichevich Horváthot: „Kedves Honderű barátom!” A levelet csak magyar fordításban ismerjük, ld. *Honderű* 1847, Télutó (=február) 16, 7. sz., 141–142. l.

vázlatait és terveit, amelyeket különféle magyar tárgyú munkákhoz készített, s így a közönség megítélheti majd, érdemes-e a támogatásra.

Dosnay weimari látogatása nyilvánvalóan létrejött, hiszen az említett, Bory által közölt munkák részben ekkor készültek. Feltehető, hogy e látogatás indította Lisztet a május 11-i levélhez csatolt három ajánló levél megírására – amelyek sajnos, mindeddig nem kerültek elő. Három olyan jelentős magyar barátjához fordult ezúttal Liszt, – az időskori sorozat, a *Magyar történelmi arcképek* három szereplőjéhez, – akiknek 1848. májusában bizonyára nem sok idejük és energiájuk maradhatott arra, hogy külföldön élő, nyomorgó magyar művészekkel törődjenek. Széchenyi István és Eötvös József az első felelős magyar kormány miniszterei voltak április óta, Teleki László pedig a nyáron megbízatást kapott, hogy ezt a kormányt Párizsban képviselje. Petrichevich Horváth lapja, a *Honderű* 1848. tavaszhoz (=április) 2-i számával beszüntette működését. Maga Dosnay sem maradt érintetlen az 1848/49-es magyar eseményektől: egy Kossuth-ról készített, nagy sikerű szobra miatt a szabadságharc bukása után üldözték. Londonba menekült, ahol az 50-es években, életrajz-írói által pontosan nem ismert időpontban, állítólag éhen halt. Úgy látszik, nem tudott vagy nem akart támogatásért ismét Liszthez folyamodni, aki egyébként a szabadságharc bukása után számos menekült honfitársát vendégül látta weimari otthonában és segítette további boldogulásában.<sup>10</sup>

2.

Liszt Ferenc levele ismeretlen férfihez [Franz Brendelhez ?] Weimar, 1860. március 18. 2 fol. (1 bifol., írás csak 1r-n). – 20,5 x 13,8 cm.

Mell.: Lantos Adolf antikvárius nyugtája Bedő Rudolf részére az 1941. június 16-án eladott levél vételáráról, 150 pengőről.

Fond 2/352. Lelt. sz. C–189.

*Verehrter Freund,*

*Bei der Tonkünstler Versammlung erwähnte ich Ihnen schon daß mir Frau von Bulyowski auf die lebenswürdigste Weise ihre Mitwirkung zusagte. Dies als Antecedenz wieder angedeutet bitte ich Sie als Consequenz der lebenswürdigen und geistreichen Künstlerin die freundlichste Aufnahme zu gewähren und Ihr, soviel als möglich den Leipziger Aufenthalt zu verangenehmen –*

*Mit bestem Gruß*

*freundschaftlichst ergeben*

*F. Liszt*

*Weymar 18 März 60 –*

<sup>10</sup> Ilyen emigránsok voltak pl. Reményi Ede, Szerdahelyi Ede, báró Jósika Miklós. Liszt édesanyja Párizsban szoros barátságot tartott fenn Szemere Bertalannal és feleségével.

Tisztelt Barátom!

A Zeneművész Gyűlés alkalmával már említettem Önnek, hogy Bulyowskiné asszony a legszeretreméltóbb módon megígérte a közreműködését. Erre előzményképpen ismét utalok, s kérem Önt, hogy következményképpen részé-  
sítse a szeretetreméltó és szellemdús művésznőt a legbarátságosabb fogadtatásban, s amennyire csak lehet, tegye kellemessé Lipcsében való tartózkodását.

Szívélyes üdvözlettel

baráti híve

Liszt F.

Weymar, 60. március 18.

A levélben szereplő Bulyovszky Gyuláné Szilágyi Lilla (1833–1909) színésznő gyermeklányként kezdte fényes pályáját a pesti Nemzeti Színháznál. Liszttel 1856-ban ismerkedett meg közelebbről, amikor a mester az *Esztergomi mise* bemutatójával kapcsolatosan egy hónapot töltött hazájában. Ettől kezdve egész életen át lelkes Liszt-rajongó maradt: erről tanúskodik levelezésük néhány darabja, illetve az idősebb korában íróként is működött művésznő emlékirata.<sup>11</sup> – Bulyovszkyné 1859-ben elhagyta hazáját, és német színpadokon: Boroszlóban, Weimarban, Meiningenben vendégszerepelt, majd a drezdai udvari színház vezető drámai színésznője lett. Pályafutását Liszt is figyelemmel kísérte, olykor személyesen is találkozottak.

1859 júniusának elején tartották meg Lipcsében azt a „Tonkünstler Versammlung”, „Tonkünstler Fest” néven említett rendezvénysorozatot, amely utóbb rendszeressé vált a két évvel később megalakult „Allgemeiner Deutscher Musikverein” (Általános Német Zeneegylet) szervezésében. Ez az egylet, Liszt szellemi irányításával, az új zene támogatását tűzte ki céljául. Az 1859-es lipcsei zeneművész-találkozót közvetlenül megelőzően, 1859 májusában Liszt találkozott Bulyovszkyné Szilágyi Lillával Boroszlóban.<sup>12</sup> Hogy a színésznő miféle közreműködést ígért meg Lisztnak, azt pontosan nem tudjuk. Valószínű azonban, hogy azoknak az összekötő szövegeknek a deklamálását vállalta magára, amelyeket Richard Pohl írt Liszt *Chöre zu Herders entfesseltem Prometheus (Kórusok Herder megszabadított Prometheusához)* című művének koncertszerű előadásához. Tudomásunk van ugyanis róla, hogy ebben a műben Bulyovszkyné utóbb többször is fellépett.<sup>13</sup>

Fennmarad még a kérdés, ki lehetett a levél címzettje, akinek Liszt figyelmébe ajánlotta a magyar művésznőt lipcsei tartózkodása idejére. Bár bizonyítani nem lehet, igen valószínű, hogy Franz Brendelhez (1811–1868), a *Neue Zeitschrift für Musik* szerkesztőjéhez, a lipcsei zeneélet befolyásos személyiségéhez, az újnémet iskola őszinte hívéhez, utóbb az Általános Német Zeneegylet első elnökéhez intézte az ajánló

<sup>11</sup> Részletesebben ld. Eckhardt Mária: „Liszt Ferenc és magyar kortársai az Országos Széchényi Könyvtár dedikált Liszt-zeneműveinek tükrében”, in: *Az Országos Széchényi Könyvtár 1973. évi évkönyve*, Bp. 1975, 87–130. l.

<sup>12</sup> Ld. Liszt 1859. máj. 9-i, Bulyovszkynéhez intézett boroszlói levelét, *Pr.* 112. sz.

<sup>13</sup> Ld. Eckhardt i.m. 93–95. l.

sorokat. A *Prometheus-kórusok* szerepeltek a lipcsei Euterpe-koncertek 1860 nyarán Brendel által összeállított, Hans von Bronsart és Hans von Bülow által revideált 1860/61. évi programtervében.<sup>14</sup> Az előadásra 1861. február 19-én került sor Bronsart vezényletével, Liszt jelenlétében.<sup>15</sup> Nincs rá adatunk, hogy Bulyovszkyné Szilágyi Lilla ez alkalommal valóban közreműködött-e az összekötő szövegek tolmácsolásában.

## 3.

Liszt Ferenc levele ismeretlen férfihez. H.n. [Bécs], 1871. május 1. Szimpla névjegykártya, írás a versón. – 6,6 x 11 cm.

Fond 2/356. Lelt. sz. C–187.

*Ergebenste Danksagung und Entschuldigung bitte ich Sie, hochverehrter Herr, zu genehmigen, und beauftrage E. Remenyi mein Fürsprecher zu sein.*

F. Liszt.

1<sup>ten</sup> Mai 71.

Legtiszteletteljesebb köszönetemet és bocsánatkérésemet fogadja, kérem, mélyen tisztelt Uram, és megbízom Reményi E.-t, hogy legyen szószólóm.

Liszt F.

71. május 1 -én.

A hangsúlyozottan udvarias levélke azon a napon kelt, amikor Liszt rövid bécsi tartózkodás után Prágába utazott, hogy onnét – Drezda érintésével – visszatérjen a „háromszög-korszak” egyik fő színhelyére, Weimarba.<sup>16</sup> Előzőleg páratlanul hosszú időt töltött hazájában (1870. július 30-tól 1871. április 22-ig folyamatosan itthon volt), s illőnek látta, hogy elutaztában legalább néhány fontos látogatást lebonyolítson Bécsben. Mint arról Wittgenstein hercegnének beszámolt: alig több, mint egy hét alatt nemcsak Bécsben élő családtagjaival találkozott, hanem több régi barátjával is; számos főúri estélyen vett részt, továbbá megbeszélte *Krisztus* oratóriuma első részének tervezett bécsi előadását is.<sup>17</sup> Idő hiányában azonban több meghívásnak nem tudott eleget tenni. Ezek közé tartozott az ismeretlen úré is, akivel az üzenet hangvételének tanúsága szerint alighanem csak távoli, társadalmi kapcsolatban állhatott. Liszt a Bécsben tartózkodó Reményi Edét (1828–1898), honfitársát és barátját kérte meg, hogy sze-

<sup>14</sup> Ld. La Mara kiad.: *Briefwechsel zwischen Franz Liszt und Hans von Bülow*, Leipzig 1898, 126. sz.

<sup>15</sup> Ld. La Mara kiad.: *Franz Liszts Briefe*, Leipzig 1895–1904 (a továbbiakban rövidítve: *Br.*) V. köt. 54. sz.

<sup>16</sup> Prágában mindössze egyetlen napot töltött (máj. 2-án), főként hogy Smetanával találkozzék és meghallgassa *Dalibor*-ját és *Az eladott menyasszony* nyitányát. Ld. Buchner, Alexander: *Franz Liszt in Böhmen*, Praha 1962, 137. l.

<sup>17</sup> Ld. *Br.* VI, 271. sz.



mélyesen mentse őt ki. Nem ez volt az egyetlen megbízás, amit Reményire hagyott: Andrassy Gyula grófnak szintén Reményi révén küldött fontos üzenetet, amelyet azonban a bohém, nem túlságosan megbízható hegedűművész elmulasztott átadni, s végül Mihalovich Ödönnek kellett jóvátennie a mulasztást.<sup>18</sup> Az itt közölt, tartalmilag érdektelen üzenet címzettje nem lehet Andrassy, mert őt Liszt „Excellence”-nek szólította, s franciául levelezett vele.

4.

Liszt Ferenc levele Johann von Herbeck lovaghoz. Fogalmazvány, Budapest, 1873. március 3. 2 fol. (1 bifol., írás: 1<sup>r</sup>–2<sup>r</sup>). – 18,3 x 11,3 cm.

A 2<sup>v</sup>-n idegen kéz írásával proveniencia-adat: „Von Liszt selbst erhalten. W[eimar] im Soñer 83. K. Goepfart”, valamint Major Ervin feljegyzései: „K. Goepfart (1859–?) Liszt-tanítv. Az *elküldött* levelet I. Herbeck-életr. (függ. 27. I.) [...] La Mara-kiad. II. 219–222.”<sup>19</sup>

Fond 2/354 Lelt. sz. C–183.

*Hochgeehrter Freund,*

*Aufrichtig dankend für ihren Brief, möchte ich gerne ihren so wohlwollenden und „selbstlosen“ Antrag einfach folgen. Meinen Freunden Nein zu sagen fällt mir schwer; wie aber anders verfahren, den critischen Negationen gegenüber? Warum sollte ich es nicht vorziehen friedsam allein auszuharren? –*

*Heut zu Tage macht der Künstler seine Rechnung ohne den Wirth, wenn er dem Publikum ehrlich vertraut. Man hört und urtheilt nur durch Zeitungslesen. [Eredetileg: Das Publikum will entscheiden nur durch Zeitungslesen – selbst hören und urtheilen.]*

*Nun, da die höchsten, angesehensten und befolgten Blätter Wiens, Pest, Leipzig, Berlin, Paris, London, etc etc meine geringen Compositionen perhorreszieren, und für nichtig und zuwider erklären, bin ich getrost, jedweder Aufführungs Sorgen, enthoben. Zuwas[?] Aufführungen für Leute die nur Zeitungen lesen wollen? [Eredetileg: Möge die allerhöchste Critik ihre Günstli[n]ge stellen; ich gehöre leider nicht dazu. –]*

*[Kihúzza: Ausnahmsweise, in alter Freundschaft, lieber Herbeck, erlauben Sie mir Ihnen vorzuschlagen: „Graner Messe“ und „Glocken“ auf ein zukünftiges Jahr zu verschieben. –]*

*In dieser Oster Woche besuche ich Sie in Wien,*

*dankbar getreu ergebenst*

*F. Liszt*

*3 März, Buda Pest –*

*75.*

<sup>18</sup> A vonatkozó levelek: Pr. 208. és 210. sz.

<sup>19</sup> Mint Major feljegyzéséből is kitűnik, Lisztnek e Herbeckhez írt levele már kétszer is megjelent nyomtatásban, természetesen az elküldött levél alapján (Herbeck, Ludwig: *Johann Herbeck. Ein Lebensbild von seinem Sohne*, Wien 1885, és Br. II, 165. sz.) Indokoltnak látszik azonban a fogalmazványt is közölni, mert ez kissé eltér az ismert szövegtől, és olyan részleteket is tartalmaz, melyeket Liszt utóbb átjavított vagy teljesen kihagyott (ld. a 2a–b. fakszimilét).

Igen tisztelt Barátom!

Őszintén megköszönve levelét, szeretném egyszerűen elfogadni oly jóakarátú és „önzetlen” indítványát. Nehezemre esik, hogy barátainak nemet mondjak; de hogy is tehetnék másként a kritikai negációk ellenében? Miért ne tartsak inkább ki békésen egymagamban? —

Manapság a művész nagyon elszámolja magát, ha becsületesen megbízik a közönségben. Az emberek csak újságot olvasáson keresztül hallanak és ítélnék. [*Eredetileg*: A közönség csak újságot olvasás révén kíván döntené — sőt hallani és ítélni is.]

Nos, mivel Bécs, Pest, Lipcse, Berlin, Párizs, London, stb. stb. legjelentősebb, legtekintélyesebb és leginkább irányadó lapjai iszonyattal elutasítják szerény szerzeményeimet, s értéktelennek és ellenszenvesnek nyilvánítják azokat, bizvást fel vagyok mentve bármiféle előadás gondja alól. Mire valók az előadások olyan embereknek, akik csak újságot akarnak olvasni? [*Eredetileg*: A legmagasabb kritika állítsa csak elő a maga kegyenceit; én sajnos nem tartozom közéjük. —]

[*Kihúzva*: Kivételesen engedje meg nekem, mint régi barátjának, kedves Herbeck, hogy azt javaslom: halassza el az „Esztergomi misé”-t és a „Harangok”-at egy későbbi esztendőre.]

Húsvét hetében meglátogatom Önt Bécsben,

hálás, hű és odaadó híve

Liszt F.

Buda Pest, március 3 —

75.

A 2a—d. fakszimilén is bemutatott levél címzettje, Johann Ritter von Herbeck (1831—1877) osztrák karmester és zeneszerző igen jelentékeny szerepet játszott a bécsi zeneéletben. 1856 és 1866 között a Wiener Männergesangverein (Bécsi Férfidalegylet) karmestere volt; 1866-tól a császári udvar zenekarának vezetője, 1869-től az udvari opera első karmestere, 1870 és 1875 között igazgatója. 1859 és 1869, majd 1875 és 1877 között a Gesellschaft der Musikfreunde (Zenekedvelők Társasága) hangversenyeit is ő vezette. Liszttel már az ötvenes évek óta baráti viszonyban állt, s több jelentős művét (így pl. a *Szent Erzsébet legendájá*-t is) ő mutatta be Bécsben.

Liszt keserű hangú kifakadására a Herbeckhez intézett levélben főként az adott okot, hogy a bécsi kritika, élén a nagy tekintélyű Eduard Hanslickkal, következetesen elutasította kompozícióit, s oly hatásos propagandát fejtett ki ellenük, hogy egyes külföldi lapok, sőt a teljesen bécsi befolyás alatt álló budapesti német sajtó is átvette ezt a merev szembenállást.<sup>20</sup>

Ráadásul a levél megírása idején Lisztnek rengeteg bosszúsága volt a március 10-i budapesti nagy Wagner-koncert előkészítésével, amelyen ő maga is közreműködött, mint Beethoven Esz-dúr zongoraversenyének szólistája és saját *A strassburgi ha-*

<sup>20</sup> A témával kapcsolatban számos adatot közöl Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874—1886*, Bp. 1986.

*rangok* című kantátája ősbemutatójának dirigense. Az utóbbi darabot szerette volna Herbeck is műsorra tűzni. Végül erről lemondott, de az *Esztergomi misé*-t Liszt óhaja ellenére előadta a bécsi Várkápolnában 1875. októberében, s ezzel kivívta a zeneszerző ismételt háláját és elismerését.<sup>21</sup> Hiszen Liszt tiltakozása nyilvánvaló önvédelem volt, s valójában nagyra értékelte, ha igazi barátai megfelelően előkészített előadásokkal, a kritika rosszallását és a bukás kockázatát is vállalva, utat törtek művészete számára.

5.

Liszt Ferenc levele a Haynald-alapítvány egyik bizottsági tagjához [Engeszer Mátyáshoz?], Budapest, 1880. március 4. 2 fol. (1 bifol., írás: 1<sup>r</sup>). – 18 x 11,3 cm.

Fond 2/353. Lelt. sz. C–182.

*Sehr Geehrter Freund,  
Wollen Sie freundlich beiliegendes Protokoll unserer Sitzung am 22ten  
Februar, bezüglich auf die Haynald Stiftung zu Gunsten der Kirchen Musik, unterzeichnen.*

*Aufrichtig ergeben  
F. Liszt*

*4<sup>ten</sup> März 80 Bp.*

Igen tisztelt Barátom!

Legyen szíves, írja alá a mellékelt jegyzőkönyvet február 22-i ülésünkről, az egyházi zene javára létesített Haynald alapítványra vonatkozólag.

Őszinte híve  
Liszt F.

80. március 4-én, Bp.

Haynald Lajos kalocsa érsek (1816–1891) az 1879. évben, Ferenc József és Erzsébet királyné ezüstitokadalma és saját titkos tanácsosi kinevezése alkalmából alapítványt tett az egyházi zene, festészet és szobrászat támogatására. A zenei díjat odaítélő zsüri elnöke Liszt, titkára Káldy Gyula, további tagjai Engeszer Mátyás, Festetics Leó és Zichy Géza voltak.

Az itt közölt rövid levél címzettje nem lehet Festetics, mert hozzá egy csaknem azonos szövegű, mindössze a megszólításban és a tegezésben eltérő levélke kíséretében küldte el a jegyzőkönyvet Liszt ugyanezen a napon, s e levél, amelyet Prahács Margit közölt, ma az OSzK Kézirattárában található.<sup>22</sup> Kevésbé valószínű – bár nem kizárt –, hogy a címzett Káldy Gyula zeneszerző és karmester lenne, ő ugyanis nem tartozott

<sup>21</sup> Ld. az erre vonatkozó utalásokat Lisztnek rokonához, Eduard von Liszthez írt leveleiben, *Br.* II, 177. és 179. sz.

<sup>22</sup> *Pr.* 431. sz. Prahács gyűjteményében és jegyzeteiben számos egyéb, a Haynald-alapítványra vonatkozó adat található.

Liszt szoros baráti köréhez, s a hozzá intézett levelek inkább „Sehr geehrter Herr Kapellmeister”, „Hochgeehrter Herr Kapellmeister” megszólítással kezdődnek.<sup>23</sup> Zichy Gézával, élete utolsó évtizedének leghívebb magyar barátjával Liszt franciául levelezett. Így az a legvalószínűbb, hogy a közölt levélke címzettje Engeszer (Engesser) Mátyás (1812–1885) lehetett, a pesti Belvárosi Főplébánia karnagya, ismert zeneszerző és zene-tanár, a „Budapesti Liszt Egylet” elnevezésű énekkar vezetője, Liszt odaadó híve.<sup>24</sup>

Az egyházzenei díjat egyébként a zsűri 1880-ban Bogisich Mihálynak ítélte *A keresztény egyház ősi zenéje* (Eger 1879) című könyvéért, melynek egy, a szerző által Lisztnek dedikált példánya Liszt budapesti könyvtárában is megtalálható.<sup>25</sup>

## 6.

Liszt Ferenc távirata Erkel Ferencnek, Weimar, olvashatatlan dátum. Nyomatott űrlap gépirásos szöveggel, üres versóján iktatószám 1884/5-ből. – 20,7 x 21 cm.

Mell.: boríték Major Ervin feljegyzésével, proveniencia-adattal.<sup>26</sup>

Fond 2, jelzete még nincs. Lelt. sz. C–689/70 (korábban: C–95).

[A magyar nyelvű távirati űrlap gépirásos szövege:]

*= herrn kapellmeister  
 erkel koeniggasse 84 budapest  
 budapest weimar 105 16 19 5 n 6 6 sr  
 = ausfuhrliche beantwortung ihres heut erhaltenen schreibens erfolgt morgen  
 brieflich = liszt +*

= erkel karmester úrnak  
 király utca 84 budapest  
 budapest weimar 105 16 19 5 n 6 6 sr  
 = részletes válasz ma megkapott írására holnap megy levélben = liszt +

Az itt közölt – és a 3. fakszimilén is bemutatott – távirattal szóról-szóra megegyező, mindössze a címzésben bővebb (az utca nevét mind németül, mind magyarul megadó) táviratot már Prahács is közölt gyűjteményében az OSzK anyagából.<sup>27</sup> Úgy látszik,

<sup>23</sup> Pr. 348. és 432. sz.

<sup>24</sup> Engeszerről és tevékenységéről bővebben: Eckhardt Mária: „Liszt kapcsolata korának hazai kórusmozgalmával”, in: *Magyar Zene* XIX/2, 1978. június, 121–129. l.

<sup>25</sup> Ld. Eckhardt Mária: *Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán. I. Könyvek*, Bp. 1986, 57. l., 24. sz.

<sup>26</sup> „László Gyulától cseréltem el 1954 ápr. 26-án.” – Hogy miként és honnét került magánkézbe egy iktatott hivatalos irat, nem tudjuk. Az iktatószám nem illeszthető a Zeneakadémia iratszámainak sorába.

<sup>27</sup> Pr. 601. sz. A táviratot Prahács 1886 júniusára keltezi, mert szerinte Erkel 1886-ban költözött át zeneakadémiai szolgálati lakásából a Király utcába. Legány Dezső szíves közlése szerint azonban ez a költözés már az 1883/84-es tanévben megtörtént, mert Erkel szobáira tanteremként

sztereotip táviratszövege volt ez Lisztnek az azonnali választ igénylő levelek esetében. Erkel Ferencsel, a Zeneakadémia igazgatójával nem ritkán adódott sürgős intéznivalója, mert Liszt komolyan vette elnöki tisztségét a Zeneakadémián, s a fontosabb kérdésekben – pl. új tanszakok megindítása, tanárok kinevezése – mindig hallatta a szavát.<sup>28</sup> Ha tehát távol volt Budapesttől (s az év mintegy kétharmad – háromnegyed részében ez volt a helyzet), levélben is megkérdezték a véleményét.

Mivel a távirati űrlap dátum-rovatai vagy kitöltetlenek, vagy nem értelmezhetők világosan, csak annyi bizonyos, hogy az üzenetet Liszt az 1884/85-ös tanévben küldte Erkelnek, mert a távirat üres verzóján a következő iktatószám olvasható:

$\frac{367}{1884/5}$  I.E. 62. sz.

Pontos dátum híján azt sem tudjuk, milyen ügyben kérte Erkel Liszt válaszát, s hogy ez a válasz (az ígért másnapi levél) egyáltalán fennmaradt-e. Nem hisszük, hogy Major feltételezése („1884 szept. 6-i levél?”) helytálló: a Prahács által közölt, Erkelhez intézett levél tartalmánál fogva nem tűnik egy Erkel-levélre adott sürgős válasznak.<sup>29</sup>

7.

Liszt Ferenc levele ismeretlen nőhöz [Blaskovich Miklósné Edelspacher Marianne-hoz?], h.k.n. Dupla névjegy, széthajtott belsején írás. Széthajtott mérete: 14,1 x 11,6 cm.

Mell.: proveniencia-adatokat tartalmazó írás.<sup>30</sup>

Fond 2/351. Lelt. sz. C–186.

*Chère bienveillante Voisine,  
je suis pris tous les soirs de cette semaine jusqu'à Lundi.  
Mille regrets, remerciements et très humbles hommages*

FL

*Mercredi –*

Kedves, jóakaró Szomszédnőm!  
Foglalt vagyok e héten minden este, hétfőig.  
Nagyon sajnálom, ezer köszönettel és mélységes hódolattal

LF

Szerda –

(27. lábjegyzet folytatása)

szükség volt. Az általunk közölt távirat is alátámasztja, hogy Erkel az 1884/85-ös tanévben már nem lakott a Sugár-úton.

<sup>28</sup> Ld. Eckhardt Mária: „A Zeneakadémia Liszt Ferenc leveleiben”, in: *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*, Bp. 1977, 18–68. l.

<sup>29</sup> Pr. 555. sz., témája az Operaház megnyitására komponált Liszt-mű, a *Magyar király-dal* előadása.

<sup>30</sup> Papírlap, felzete: „Budapesti 'Stefánia' Szegénygyermek-Kórház.” Rajta kézírás: „Fr. Liszt kézírata Tarnay Lojzától 1909 évben kaptam.” Alatta Major feljegyzése: „Dr. Péteri Ignáctól vettem 1957 nov. 30. (300.–)”.

A keltezetlen levélke címzettje valószínűleg Blaskovich Miklósné Edelpacher Marianne bárónő, aki Liszt szoros baráti köréhez tartozott Budapesten. Prahács több olyan, hozzá intézett levelet is közöl gyűjteményében, melyben Liszt a bárónőt „très admirée et bienveillante voisine”-nek (199. sz.), „très gracieuse Voisine”-nek (334., 404. sz.), „gracieuse voisine”-nek (405. sz.) nevezi, s ezt Prahács azzal magyarázza, hogy Blaskovichné a Reáltanoda utcában lakott, ami közel esett Liszt lakásához, amikor a Belvárosi Plébánián Schwendtner apátnál szállt meg (1865, 1867, 1869 és 1870).<sup>31</sup> Talán még közelebb kerültek egymáshoz akkor, amikor Liszt a Zeneakadémia első, Hal-téri épületében lakott (1873–1879). Liszt gyakran vendégeskedett Blaskovichné otthonában, s a bárónő egyike volt azoknak a hölgyeknek, akik pompásan berendezték a mester utolsó otthonát a Zeneakadémia második, Sugár-úti épületében. Az ő keze munkája az a hímezett támláspad, amely ma eredeti helyén látható a Liszt egykori lakásában kialakított Liszt Ferenc Emlékmúzeum szalonjában.<sup>32</sup> A Sugár-útra való költözés után Liszt továbbra is fenntartotta kapcsolatát Blaskovichnéval, de már nem nevezte őt „szomszédnőjének”,<sup>33</sup> így valószínű, hogy a közölt levélke 1881 januárja előtt kelt.

Még egy személyt ismerünk Liszt közvetlen környezetéből, akit a zeneszerző általában „voisine”-nek szólított leveleiben: Frau von Helldorfot, aki weimari szomszédnője volt abban az időben, amikor a Hofgärtnerreiben lakott. A Frau von Helldorfhoz intézett leveleket a weimari Goethe–Schiller Archivum őrzi;<sup>34</sup> kevésbé valószínű, hogy a Major-gyűjteményben található levélke címzettje ő lett volna.

## 8.

Liszt Ferenc írásos üzenete ismeretlen személynek. H.k.n. 1 fol. (írás a rectón, a versón idegen kéz feljegyzése). — 13 x 20 cm.

Fond 2, jelzete még nincs. Lelt. sz. C–188.

*remettre à M<sup>r</sup> Wagner le nom du Relieur qui a fait le Chiffre anglais pour mes livres, en le priant de faire faire par le même[!] le Chiffre de M<sup>r</sup> Pissareff.*

*FLiszt.*

[Baloldalt, keresztben írva:] *Madame Pissareff expliquera le Chiffre à M<sup>r</sup> Wagner.*

[A versón idegen kéz írásával:] *Monsieur Zambursky rue Richelieu*

<sup>31</sup> A Schwendtnerre vonatkozó adatok: *Pr.* 208. sz. 3. jegyzet; Blaskovichné lakásáról: 199. sz. 1. jegyzet. — Prahács levélgyűjteményének kommentárjai mérhetetlenül sok, fáradtságos és hosszadalmas munkával kikutatott adatot tartalmaznak Liszttel és környezetével kapcsolatban. Nem győzzük eléggé hangsúlyozni Prahács Liszttel kapcsolatos munkásságának minden tekintetben felbecsülhetetlen értékét most, amikor itt-ott valóban fennálló kisebb pontatlanságai és tévedései miatt egyes kutatók hajlamosak elutasítani Prahács egész tudományos tevékenységét.

<sup>32</sup> Ld. Eckhardt Mária szerk.: *Liszt Ferenc Emlékmúzeum. Katalógus*, Bp. 1986, 164. sz.

<sup>33</sup> Ld. az 1883. február 15-i, Blaskovichnéhoz intézett levél „Chère bienveillante” megszólítását, *Pr.* 513. sz.

<sup>34</sup> NFG/GSA, Liszt–Nachlass 68/7.

átadni Wagner úrnak a könyvkötő nevét, aki az angol monogramot készítette a könyveimhez,<sup>35</sup> s megkérni, hogy ugyanezzel a könyvkötővel készíttesse el Pissareff úr monogramját.

Liszt F.

Madame Pissareff majd elmagyarázza a monogramot Wagner úrnak.  
[*A versón idegen kéz írásával:*] Zambursky úr Richelieu utca

Nem tudjuk, kinek, honnét és mikor küldte Liszt ezt az üzenetet, melyre bizonyára az üzenet címzettje írta, a könyvkötő, Zambursky úr nevét, aki feltehetőleg a *párizsi* Richelieu utcában működött. Az üzenetben említett Pissareffről, Kijev egykori polgári kormányzójáról Lisztnek Wittgenstein hercegnéhez írt, 1861. július 18-i leveléből tudunk meg néhány részletet.<sup>36</sup> Eszerint a már több éve nyugalomba vonult úr rengeteget utazik; otthon Tula közelében nem túl jövedelmező cukorgyárat tart fenn, s falusi unalmát a maga alapította zenekarral úzi el. Unokaöccse, tehetséges hegedűs, Prágában tanul. Pissareff épp Párizsból érkezett Weimarba, az ott – Rómába való távozása előtt – utolsó heteit töltö Liszt meglátogatására.

Kérdés, hogy ebből az időből származik-e a Major-gyűjteményben található üzenet. Azt mindenesetre tudjuk, hogy Richard Wagner – eltekintve 1839–42-től, amikor Liszttel még nem állt szoros kapcsolatban – az 1859–61 közötti időszakban tartózkodott hosszasan Párizsban. Mivel azonban rövidebb ideig máskor is járt ott, s Liszt leírása szerint Pissareff is örökké utazgatott, az üzenetet még csak hozzávetőlegesen sem mertük datálni. Valójában talán nem is lényeges ez egy ilyesfajta, a levél szintjét el sem érő feljegyzés esetében, amely azonban mégis arra emlékeztet bennünket: milyen fontosak voltak Liszt számára a könyvei, mennyire törődött tartalmukkal, külsőjükkel egyaránt.<sup>37</sup>

<sup>35</sup> Nem tudjuk pontosan visszaadni a „chiffre anglais” kifejezést. Magának a „chiffre” szónak számjegy, rejtjel, márka, számjelzés és monogram értelmei közül az utóbbit tartjuk legvalószínűbbnek.

<sup>36</sup> Br. V, 77. sz.

<sup>37</sup> A témához ld. Bellas, Jacqueline: „Franz Liszt et le 'département des livres'”, in: *Studia Musicologica* 1986 (előkészületben). Előadás formájában elhangzott a Nemzetközi Liszt Szimpóziumon (Budapest, 1986. okt.)

*Maria Eckhardt:*

FRANZ LISZT'S LETTERS IN THE ERVIN MAJOR-COLLECTION  
OF THE INSTITUTE FOR MUSICOLOGY OF THE HUNGARIAN ACADEMY  
OF SCIENCES

The so-far most complete collection of Liszt letters preserved in Hungary was published by Margit Prahács in 1966 (Franz Liszt, *Briefe aus ungarischen Sammlungen 1835--1886*). This publication does not include any of Liszt's letters that were gathered subsequently from various sources and included in the manuscript collection of the Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences set up in 1969. Out of the Liszt letters in this collection only the ones coming from the Sgambati estate are accessible in László Eöszé's book *119 Liszt Documents from Rome* published in 1980. From the rest of the material this paper presents the Liszt letters of the Ervin Major collection in the Institute for Musicology since 1969 in conjunction with Zsuzsanna Szepesi's catalogue in this volume. The original texts and Hungarian translations of 3 letters, short messages on 2 visit cards and a scrap of paper, 1 letter in draft and 1 telegramme are given in the paper, of whose addressees only those of the draft letter and the telegramme are known for sure, the particulars of the other documents being tentatively deduced from their content.



Mon cher Monsieur,

Je ne vous envoie

rien me fait d'honneur

à vous que ma participation  
épistolaire (je ne vous parle  
pas de l'autre qui s'entend  
à soi) à la souscription

de circulaire pour votre  
ami commun, le Doyen,

pourrait contribuer à en faire  
la réussite, je vous prie d'ag.

trois lettres pour le comte  
 Etienne Székely, Lajzi Tóth  
 et le Baron Estóris - en  
 vous priant de les remettre  
 personnellement à ces Messieurs  
 et de les accompagner, au temps  
 opportun, de commentaires  
 explicatifs qui seuls doivent  
 une valeur efficace à mes  
 recommandations.

Le bienveillant intérêt que  
 vous prenez à l'avance à  
 Dorway m'est assurément la  
 meilleure garantie du succès  
 de notre projet; permettez-moi

d'une prière, j'en valais bien  
 le lui continuer car je  
 suis persuadé qu'il en sera  
 toujours, et à plus en plus  
 digne; et après avoir je  
 vous prie, l'expression de  
 sentiments les plus affectueux  
 et les plus distingués

De votre tout dévoué

J. Liszt

11 mai 1848.

MAJOR ERVIN GYÖRTMÉNYE



84

11  
72

Hochgeachteter Freund,

Aufrichtig dankend für  
 Ihren Brief, möchte ich gerne  
 Ihren so wohlwollenden und  
 „selbstlosen“ Antrag einfach  
 folgen. Meinen Freunden  
 Mein zu sagen fällt mir  
 schwer. Wie aber anders  
 verfahren, ~~an~~ den kritischen  
 Negationen gegenüber? Warum  
 sollte ich es nicht vorziehen  
 friedsam <sup>allen</sup> zurückzuweichen? —  
~~Heute zu Tage~~ ~~Heute zu Tage~~ ~~Heute zu Tage~~ ~~Heute zu Tage~~ ~~Heute zu Tage~~  
 macht der Künstler

seine Rechnung ohne die  
 Wirt, wenn er dem Publikum  
 ehrlich verpönt, ~~dem Publikum~~  
~~Will entschlossen~~ <sup>stehen für und wehrt sich</sup> durch  
 Zeitungslesen ~~haben und~~  
~~darüber lesen~~

Nun, da Sie höchstens, angeht  
 und befolgt Blätter Wien,  
 Pest, Leipzig, Berlin, Paris,  
 London, etc etc meine geringen  
 Compositionen perhorreszieren, und  
 für nichts und zuwider erklären,  
 bin ich getrost, jedweder Aufs-  
 führungs Sorgen, enttoben  
~~zu sein, die Aufführungs Sünden zu~~  
~~von der Welt zu entfernen, und~~  
~~die Zeitungen legen wollen?~~  
~~Wohlgelungenen Stellen, ich~~

~~gehört leider nicht dazu~~  
~~Nur natur, welche in alten~~  
~~Freundschaft, liebe Herbeck,~~  
~~erlauben Sie mir Ihnen vorzuschlagen:~~  
~~"Grosses Wasser" und "Glocken"~~  
~~auf ein zukünftiges Tälchen zu~~  
~~verschicken~~  
 In vier oder Woche besuche  
 ich Sie in Wien,  
 Dankbar getreu erpönt  
 J. Liszt

3. März Budapest -  
 73.

Von Liszt J. p. d. p.  
 Kopisten.

W. in Batung.

W. Goeppert.

K. Goeppert

(1859-2)

Liszt-Kopisten

Archeiv W. in unter C. Herbeck-ó k. k.

(Kopie 27.1)

(1831 dec. 25. - 1874 sept. 28.)

Lu. in un-ku. k.

II 217-222

Lapozék: 93  
Yeselek száma: 2

**TÁVIRAT.**

= herrn kapelmeister  
erkei koeniggasse 84 budapest

**BUDAPEST KÖZPONT**

Táviratállomás: BUDAPEST KÖZPONT  
Hivataltól megjelölés: .....

Délutáni szám: 105 16 19 ~~19~~ 6 6 SR

= ausfuehrliche beantwortung ihres heut erhaltenen schreibens  
erfolgt morgen brieflich = liszt . +

Küldetés	Küldetés száma	Küldetés dátuma	Küldetés helye	Küldetés módja	Küldetés célja

A küldetésnek kiadott: 170

Küldetés díja: 20.  
Küldetés díja: 20.  
Küldetés díja: 20.

1892. I. 614. V. 6.      Nyom. Hornyánszky V. Budapest.

3. Liszt távirata Erkel Ferenchez, 1884/85-ben iktatva.



Gomboczné Konkoly Adrienne:

## SZABOLCSI BENCE HÁROM ÍRÁSA

A Magyar Tudományos Akadémia Bartók Archívumának alapítási évétől, 1961-től volt igazgatója Szabolcsi Bence 1973-ig, haláláig. Hálásan és büszkén gondolok arra, hogy 12 éven át ismételten „famulusa” lehettem a tanár úrnak. Hálásan, hogy elfogadott és megbízott bennem, büszkén azért, hogy rám bízott kisebb-nagyobb munkákat. Aki ismerte Szabolcsi Bencét, tudja, mit jelentett a közelében lenni, hallgatni beszédét zenéről, irodalomról, művészetről, utazásról, az életről, hallgatni zongorázását, szüntelenül tanulni tőle, bajusza alatti hamiskás mosolyát látni és élvezni kissé fanyar, különleges humorát.

Intézeti napokon, kedd és csütörtök délután hozta föl egy akadémiai autó a várbeli Országház utcába. Jellegzetes, lapos, apró lépteivel, hóna alatt a kissé divatjamúlt, elől csatos, kopottas barna irattáskával ballagott föl a lépcsőn. Érkeztek a kollégák nyomban körülfogták, de rendszerint várt rá már vendég is, magyarok és külföldiek egyaránt. Első dolga volt, hogy kávéért kérjen és hogy mindenkit kávéval kínáljon (cinkos mosollyal kérdezte egyszer, van-e elég kávénk a téltre?). Sokszor a késő esti órákig elhúzódtak ezek a Szabolcsi-napok. Az első szívrohamát megelőző években korát meghazudtoló fürgeséggel, aktivitással látta el sokrétű tennivalóját. A kollégák szavajárása szerint Szabolcsi tanár úr „szimultánt” játszott, mert szinte egyidejűleg hallgatta meg a hivatalos beszámolókat, az elintézésre váró ügyeket, fogadott vendégeket lehetőleg az épület első és második emeletén felváltva, vagy főszaladt Dille professzorhoz, a Bartók Archívum akkori vezetőjéhez tanácsért, beszélgetni, vagy egyszerűen csak azért, hogy köszöntse. A kollégákat egy-egy külföldi professzornak a dícsérő jelzők áradatával mutatta be (egyikük-másikuk félt, hogy mire rá kerül a sor, a tanár úr kifogy a szuperlatívuszokból – sohasem fogyott ki). Külön attrakció volt Bartók Béla unokahúgának bemutatása. Kézen fogva, szinte „elővezette” a szerénységéről híres Voit Évát, aki hosszú időn át volt munkatársa az Archívumnak és aki végképp nem akart szerepelni, zavarában majd a föld alá süllyedt ilyenkor. Eközben persze telefonok, hosszabb-rövidebb eszmecserék és az elmaradhatatlan, ötletszerű zongorázások.

E kavalkád közepette kért meg gyakorta a tanár úr, legyen segítségére. Elsősorban idegennyelvű levelezését bízta rám, a német leveleket ő maga fogalmazta, az angolokat és franciákat fordítanom kellett. Abból a bizonyos barna bőrtáskából húzta elő a megválaszolandó leveleket, egy részüket épp csak megmutatta, majd hirtelen visszacsúsztatta a táskába, mert előfordult, hogy a válasz hetek óta váratott már magára, mégsem akart megszületni. Esetenként magyarul is diktált. Idővel néhány cikkének, tanulmányának, készülő könyve előszavának tollbamondás utáni leírását bízta rám, sőt megkért, hogy a 16.–17. századi magyar tánczenéről szóló könyve kijavított német

Zenetudományi dolgozatok 1987 Budapest

fordítását másoljam le.<sup>1</sup> Élete utolsó hónapjaiban a *Musica mundana*<sup>2</sup> című hanglemzsorozaton dolgozott – sajnos nem fejezhette be –, a sorozat tervezetét és kísérszövegét hétről-hétre tollbamondta. Szomorú oka is volt annak, hogy egyre sokrétűbb feladattal bízott meg: manuális munkát az évek során rosszabbodó írógörcse miatt egyre nehezebben végzett, akár kézírásról, akár gépelésről volt is szó. A diktandum alapjául sokszor noteszlapokra írt, kusza kézírású témavázlat szolgált; féltve őrzök belőlük néhányat (így a *Musica mundana* tervezetét is).

A következőkben három Szabolcsi-írást teszek közzé: egy levelet, egy előszótervezetet és egy szívszorító hirtelenséggel félbeszakadt, rövid tanulmánytöredéket. Szövegüket nekem diktálta.

## 1.

1969-ben Szabolcsi az akkor még Angliában élő Hauser Arnold professzorral<sup>3</sup> vette föl a kapcsolatot. Az MTA Zenetudományi Intézet levéltárában találjuk Szabolcsi Bence Hauser Arnoldnak írt leveleinek másolatát – sajnos Hauser Arnold válaszai nincsenek az irattárban, Szabolcsi valószínűleg magánál tartotta őket. Lehetséges, hogy a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában őrzött Szabolcsi-hagyaték kéziratos dokumentumai között megtalálhatók ezek a Hauser-levelek, a hagyaték azonban, mivel nincs még teljességében földolgozva, jelenleg nem hozzáférhető. Így csupán a Szabolcsi által írt levelekre szorítkozunk.

Az első Hausernek írt levél 1969. július 31-én kelt. Ezt a „bemutakozó” levelet és négy további, rövid írását lábjegyzetben közlöm,<sup>4</sup> mivel ezek nem annyira tárgyak miatt érdekesek, mint inkább az önmaga érdemeit háttérbe szorító, a másik erényeit kiemelő, szerény tudós személyiségéről alkotott összképet egészítik ki. Szabolcsi 1969.

<sup>1</sup> Szabolcsi, Bence, *Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert* (Budapest: Akadémiai Kiadó 1970.)

<sup>2</sup> *Musica mundana* (Budapest: Zeneműkiadó–Hungaroton 1975.)

<sup>3</sup> Hauser Arnold filozófus, művészettörténész (1892–1978.)

<sup>4</sup>(a)

Hauser Arnold  
professzor úrnak,  
London, N.W.3.  
3, Eton Avenue

Budapest, 1969. július 31.

Igen tisztelt Professzor Úr!

Engedje meg, hogy ismeretlenül, mint műveinek buzgó olvasója, két szerény munkám megküldésével jelentkezsek Önnél. Zenetörténész vagyok, jelenleg 70 éves, Kodály Zoltán növendéke voltam; tanára vagyok a budapesti Zeneművészeti Főiskolának és igazgatója a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének. (Munkáim közül eddig mindössze négy jelent meg angol nyelven; A melódia története, A magyar zenetörténet, Bartók élete, Liszt Ferenc estéje.) Egyetemi éveim óta foglalkoztat a manierizmus problémája; ebből a tárgyból vizsgáztam a lipcsei egyetemen Pinder professzornál\*, sőt a zenében is, mert arra lettem figyelmes, hogy hason-

\*Pinder, Wilhelm (1878–1947) művészettörténész; 1920-ban a lipcsei egyetem professzora. Szabolcsi Bence Pinder professzor egyetemi óráin készített jegyzetei fönmaradtak (Szabolcsi-hagyaték – Kroó György szíves közlése).

*(4. lábjegyzet folytatása)*

ló mozgalom az 1580 és 1620 közötti olasz zenében is feltűnik (Gesualdo, Belli, Saracini). Professzor úrnak a manierizmusról szóló hatalmas művét\*\* csak felületesen volt alkalmam megismerni, unokaöccsémék, Szabolcsi Miklósék révén, akik londoni tartózkodásuk során személyesen is megismerhették Professzor urat. Az idevágó zenei problémákat próbálta tárgyalni a *Válaszút* című dolgozatom\*\*\* is, melyet egyidejűleg bátor vagyok Önnek megküldeni és mondanom sem kell: rendkívül megtisztelne Professzor úr, ha ezt a dolgozatot szíves figyelmére méltatná.

Vagyok kiváló tisztelettel  
nagyrabecsülő híve  
Szabolcsi Bence igazgató

\*\* Hauser, Arnold, *Der Manierismus. Die Krise der Renaissance und der Ursprung der modernen Kunst* (München: 1964).

\*\*\*Szabolcsi Bence, *A válaszút és egyéb tanulmányok* (Budapest 1963).

(b)

Budapest, 1969. augusztus 16.

Igen tisztelt Professzor Úr!

Fogadja hálás köszönetemet hatalmas művének\*\*\*\* megküldéséért és megtisztelő baráti soraiért. Csak most látom, hogy műve milyen mély rétegekig hatol és milyen távlatokat fog át, — hogy mennyire megrendítő és felébresztő, felébresztő a muzsikus számára is, aki annyiszor této-vázik bizonytalan analógiák és feltevések között. Engedje remélnem, hogy köszönetemet személyesen is sikerül megismételnem; egy személyes találkozásban annál inkább bízom, mert a kiadó értesítése szerint Professzor úr a közeljövőben Budapestre készül.

Vagyok ismételt köszönettel

nagyrabecsülő híve  
Szabolcsi Bence  
igazgató

\*\*\*\*Lásd a \*\* alatti jegyzetet.

(c)

Mrs. A. Hauser,  
London, NW. 3.  
3 Eton Avenue

Budapest, 1969. november 6.

Igen tisztelt Nagyságos Asszonyom!

Megdöbbenéssel értesültem kedves Férje betegségéről. Nagyon remélem, hogy betegsége nem súlyos természetű; mindenesetre hamaros gyógyulást kívánok és nagyon lekötelezne, ha állapotáról alkalmissal hírt adna nekem.

Köszönettel és a legjobb kívánságokkal vagyok

tisztelő híve  
Szabolcsi Bence

(d)

Budapest, 1970. december 15.

Igen tisztelt, kedves Professzor úr!

Hálásan köszönöm könyve új kiadásának szíves megküldését. A művet már első formájában is ismertem és élveztem és most annál nagyobb örömet szerzett azzal, hogy új formában újjászületett.

(Egyetlen egy pontban térnek el állásfoglalásától: Bartók és Kodály tanításai nyomán sokkal elementárisabb erejűnek, fontosabbnak, alapvetőbbnek érzem a népköltészetet. Hadd említsem itt meg Kodálynak egy jellegzetes szólásmondását, amellyel egy felolvasását végezte: „Azt szokták mondani, hogy valamely mű eljutott a nép közé, vagyis leszállott hozzá; én inkább azt mondanám, hogy sikerült felszállnia a néphez.”) Ez azonban természetesen olyan vitapont, amelyen sokan és sokat diskutálnak a mai esztétikai irodalomban és Professzor úr könyve ebből a szempont-

október 2-i, Hauser Arnoldnak írt levelét teljes terjedelmében adom közre.<sup>5</sup> E levélhez a tanár úr egy kis noteszlapra témavázlatot is írt; a birtokomban levő – faksimilében is közölt – noteszlap szövege:

A manierizmus

nem naiv  
 nem népies  
 spirituális – expresszionista  
 tér és idő feloldása  
 extátikus – irreális  
 a renaissance harmónikus arányainak megtagadója, földrengés-stílus  
 intellektuális  
 keresett  
 nyugtalanító  
 cikázó  
 (Gesualdo – Saracini)  
 Monteverdi: utóvédszerű visszafordulás a renaissancehoz és barokk  
 barokk – koncentrált, re-  
 torikus, színpadias  
 (Monteverdire félig áll)  
 ellenreformáció művészete? \*

(4. lábjegyzet folytatása)

ből is rendkívül meggondolkodtató és roppant anyagot tartalmaz, amely nélkül a kérdéshez hozzá sem lehet szólni.

Vagyok ismételt hálás köszönettel

régi tisztelő híve  
 Szabolcsi Bence  
 igazgató

(e)

Budapest, 1971. június 8.

Igen tisztelt Professzor Úr!

Csak most, megkésetten kaptam meg azt a lekötelezően kedves üdvözetet, amelyet Gábor Györgyék\*\*\*\*\* révén számomra küldeni szíves volt. Engedje meg, hogy jókívánságait ezúton is szívből viszonzzam és kívánjak Önnek még sok nagyszabású sikeres tudományos művet és meszeható sikert.

Vagyok tisztelő híve  
 Szabolcsi Bence  
 igazgató

\*\*\*\*\*Gábor György újságíró, író, esszéista, műfordító (1902–1973).

<sup>5</sup>E levelet és Hauser Arnold 1969. augusztus 13-i, Szabolcsi Bencének írt levelét közli a Nagyvilág 1980/10 száma (1559–1561 l.). A közreadó neve nem szerepel.

M.-re talán áll, de Schützre,  
 aki szintén barokk,  
 koncentrált, dramatikuss,  
 népies: nem (protestáns)

Az elküldött levél így hangzik:

Budapest, 1969. október 2.

Hauser Arnold  
 professzor úrnak,  
 3 Eton Avenue N.W.3.  
 Hampstead O319

Igen tisztelt, kedves Professzor Úr!

Köszönöm megtisztelő sorait és engedje meg, hogy szíves felszólítása értelmében megpróbáljak itt egy pár mozzanatot összeállítani a manierista és barokk zenéről, annak alapján, ami nagy műve nyomán zenei vonatkozásban számomra felmerült. Mindaz, amit Professzor úr megállapít a manierizmusról – hogy nem naiv, hogy nem népies, hogy spirituális-expresszionista jellegű, hogy hajlik az extázisra és az extatikusra és az irreálisra, hogy a renaissance harmónikus arányait megtagadja és inkább feloldja a teret és időt, hogy keresett, nyugtalanító-cikkázó stílus, amolyan földrengés-művészet, amely az elidegenedésnek ad művészi formát: hiánytalanul áll Gesualdo és Saracini műveire, anélkül, hogy a madrigált, mint műfajt, a maga teljességében ide merném sorolni. Az is teljesen igaz és találó, amit Professzor úr Monteverdi művészetének kettősségéről megállapít; mert ebben már benne van bizonyos utóvédszerű visszafordulás a renaissance humanista ideáljához s ugyanakkor éles előretörés a barokk művészetbe: valahogyan „kinövi” a manierizmust. Az is nyilvánvaló, hogy a barokkot a koncentráltabb, a retorikus, a színpadias attitude jellemzi; csak az nem áll szerintem, amit Weisbachék<sup>6</sup> oly bizonyosra vettek, hogy t.i. az „ellenreformáció” művészeté. Hiszen Schütz és Bach nemcsak a német barokk, de a német protestantizmus legnagyobb képviselői is; az ő népies, koncentrált, drámai művészetük nyilván egy „északi barokk” világot képvisel. Hogy különben mi minden fogható a zenei barokk fogalma alá, arra jellemző többek között Hans Joachim Moser Zenei lexikonjának (1935) Barockmusik cikke, ahol többek között „tränenfroher Jesuitenbarock”, „Popularbarock” és hasonló irányzatokról olvashatunk és nagyon helyesen hangsúlyozza, hogy Bach kései nagy kulminációjával már teljesen egybeesik a fiatal nemzedék stílusváltása („Der zeitstilistische Spätbarockmeister, aber schon mit Rokokoeinschlag in den Kleinformen”) s kortársai „zwischen Leibniz und Kant” még 1750 táján „trotz des schroffen Stilabbruchs”, még termékenyítően hatnak. Egyszóval pontosan úgy, ahogy Professzor úr kifejti, ezek a határok a zenében is összemosódnak – de hogy maguk a fő törekvések jelen vannak és alapján meghatározható jellegük van, természetesen kétségtelen.

<sup>6</sup>Weisbach, Werner (1873–1953) művészettörténésznek a témára vonatkozó művei: *Der Barock als Kunst der Gegenreformation* (1921); *Manierismus in mittelalterlicher Kunst* (1942).

Végtelenül sajnálom, hogy budapesti látogatására még várunk kell, hiszen azt reméltem, hogy mindezt személyesen mondhatom el Professzor úrnak, zongora mellett. Mindenesetre engedje meg, hogy készülő nagy művéhez addig is sok sikert kívánjak, ameddig alkalmunk lesz Önt Budapesten üdvözölni.

Vagyok szíves köszöntéssel  
nagyrabecsülő híve  
Szabolcsi Bence  
igazgató

## 2.

*Úton Kodályhoz* című könyvecskéje 1972-ben a Zeneműkiadónál jelent meg. Az előszó fogalmazványát négy kisebb méretű jegyzetfüzet lapra írta, erről mondta tollba a szöveget. E lapokat – vonakodva bár – kérésemre nekem ajándékozta (az első lapot lásd fakszimilében). Ezt az előszó-tervezetet később elvetette, más, rövidebb előszót írt, feltehetően azért, hogy gondolatait, amelyeket eredetileg az előszóban szándékozott közölni, bővebben fejthesse ki a könyv fejezetében. Íme az első, ismeretlen verzió:

Bevezetésül két epizódot szeretnék itt elbeszélni, két epizódot Kodály Zoltán ifjúkorából. Mindkettőt ő maga írta le vagy beszélte el, mindkettő jelképes lehet a művész karakterére és alkatára. Egyik azt beszéli el, amint a 90-es évek derekán a serdülő Kodály Zoltán régi, tört hangszerek és tépett kották között kutat a nagyszombati székesegyház kórusán és megfogamzik benne a gondolat, hogy ő valamikor új életet önt majd a kallódó hangszerekbe és hangjegyekbe. Valóban, ezzel a hivatással indul útnak diákkorában: újra megszólaltatni, egészsé tenni, ami töredék maradt a magyar zene történetében. A másik jelenet leírja, hogyan pihen, hogyan álmodozik a Nagykevény tetején a hegymászó fiatal Kodály, s hogyan lebeg felette egy sas az égbolton, mint jelképes hívás és szemrehányás: ne pihenj, engem kövess, jöjj utánam, dolgozni kell! S ez is jelképes lehet: így indul el, így rezzen fel első álmodozásaiból a fiatal művész, hogy minden munka vállalására első példát adjon és mozgásba hozza az ország szellemi életét.

Igen, ezzel a kettős elindulással, kettős fogadalommal születik meg Kodály Zoltán életműve. Később is ez a kettős gyökér élteti majd: ígéret a múltnak és ígéret a teremtő cselekvésnek. Múlt és jövő között született ez a mű és minde nekifölött lekötve tartja a táj, a nyelv, a közösség, a történelem – s a jövő víziója.

Különös ellentmondás feszül ebben a művészi koncepcióban: egy illúziókra épült világot egy öntudatosan realista teremtőszándék ellensúlyoz és éltet. Mert Kodály világa illúziókra épül, de teremtő realizmussal alapozódik meg az ország, a nemzet, a század életében. Úgy idézi a múltat, hogy egyben pótolni akarja, ami elmaradt belőle; történelem is, de pedagógia is, akár Arany Jánosé. Minden út a széphez visz, tanítja – de minden út egyben Európa és a világ mélyvizeihez vezet. „Kelet és Nyugat ütközőpontján álló országnak, népnek élete célja csak az lehet, hogy mind a kettőhöz hozzátartozzék, ellentéteiket magában kibékítse, egybeol-

vassza. *Ebből a szempontból értéktelen az a magyarság, amely nem európai, és számunkra értéktelen az európaiság, ha nem magyar is egyszerre... Minél több közülünk van az európai kultúrához, annál nagyobbra nő a magunké is.*"

Négyféle irányban, négyféle mélységbe és négyféle gyökérrel kapaszkodik meg a valóságba: megeleveníti a tájat, a nyelvet, az elmúlt századokat, a nép százféle hangját; kevés színesebb és humánusabb művészet születik a korabeli Európában. De messzebbre is néz: a gregoriánizmustól és a Kalevalától Bachig, Brahmsig, Debussyig siklik a tekintete. És itt minden magyar századnak külön hangja van: a 16. század reformációs mennydörgése elválik a magyar romantika merengésétől s amit a költők megzenésítésében felfedez, megvalósítja hangszeres műveiben is. Közben pedig körülfogja a táj, mert úgy érzi, hogy a magyar zeneköltő minden kis falunak, minden régi várnak, minden végvári tanyának tartozik azzal, hogy hangját megszólaltassa. A nyelv és a táj együtt emelkednek egy megálmodott, fantasztikus világba, egy tündéri, talán sosem volt Magyarországba és birodalomba, melyet mégis el kell érni és meg kell hódítani, hiszen mindezt feloldja egy éneklő ország megújódott szelleme; mert énekelni és művelődni, énekelni és öntudatra ébredni, énekelni és országot nevelni egy és ugyanaz.

Azt mondtuk, hogy Kodály művészetében illúzió és realizmus találkozott. Ebben az illúzióban volt valami abból a máorból is, aminek valamikor Széchenyi nevezte Bihari zenéjét és a körülötte feltámadó országos, romantikus visszhangot. Kodály illúzió-világának középpontjában egy dallamosságában tökéletes, egyéforrott, boldog Magyarország állott. Mert ez a dallamosság maga a klasszikus tökély; ez segítette Kodályt alkotni, bűvárkodni és nevelni, tehát zeneszerzőként, tudósként és nevelőként élni egyaránt. Ez segítette a Bartókkal való szoros szövetségben is. Ne feledjük: mindketten klasszikus művészetnek érezték a magyar népzene-t. Bartók Bach-fúgákhoz és Mozart-szonátákhoz hasonlított a régi melódiákat, Kodály kijelentette, hogy amit európai zenészek megtalálnak klasszikus művészetükben, azt mi egyes-egyedül a népdalban kereshetjük. Ez a közös klasszikus alapozás kötötte össze művészetüket; ez kötötte Kodály művét a magyar nyelvhez is.

Ma már köztudomású, hogy nyelvünk, a magyar beszéd tökéletes zenei ki-munkálása az ő nevéhez fűződik. Amit az olasz, francia, angol nyelvvel az olasz, francia, angol zene a XVII. században, a némettel a német zene a XIX. században teljesített, aminek Muszorgszkijban, Debussyben, Janáčekben támadtak kései heroikus végvidék folytatói, azt a magyar zenében a XX. század első fele hajtotta végre, — megkésett melódiaként, mégis jókor, a döntő pillanatban.

Öntörvényű dallamosságnak látszik az övé, pedig valóságban a szóhoz van kötve, még erősebben, mint Bartóké; mert Bartók dallamossága mögött minden keleteurópai nyelv zeneisége ott lüktet, Kodályé mögött egyesegedül a magyaré. Mégis vállalkozik rá, hogy latin, angol, olasz szövegekre zenei köntöst adjon s ez azért sikerült, mert minden klasszikus hanglejtést magáévá tudott tenni.

Kodály legszebb dalsorozatának ez a címe: Megkésett melódiák. A melódia, mely a Psalmus Hungaricus, Balassit, Berzsenyit, Kölcseyt, Adyt szárnyára vette, valóban megkéshetett a magyar költészet számára; de ma már látjuk, hogy nem jött későn, — hogy mégis a XX. század nagy melódiája volt.

Szabolcsitélete utolsó heteiben kedves témája, Hyppolite Taine<sup>7</sup> életműve foglalkoztatja. Tanulmányba fogott a francia filozófus munkásságáról, azonban sem azt nem tudjuk, mekkora lélegzetű esszé megírására készült, sem azt, hol szándékozta publikálni. 1973. január 16-án a tanulmány következő részletét mondta tollba:

[H. T.] öt műfaj regiszterein játszik: a történelmen, a filozófián, a portré-tanulmányon, az útleírásen és a levélen. Mind az ötnek ugyanaz a hitvallása: megérteni, ábrázolni és rendszerbe foglalni! Éspedig „More geometrico” szerkesztve és épp ezért sokszor bűvészmutatványokra képesen.

Mert semmi sem véletlen; az egyéniség minden szálával összefügg s épp ezért meghatározható. Azzal is összeforr, ami körülveszi, — ami létrehozta. Ez a földrajzi és történelmi környezet szinte egy és ugyanaz; s ami az egyénből válik, szinte nem is ő maga dönti el. De azért mégis az ő hajlamain áll, az ő hajlamainak meghatározó erejétől függ. Ez az egyéniség ellenálló, ellenesztítő ereje a környezet, a faj, a kor zsarnoki hatalmával szemben. Ami itt kiderül, amolyan sajátos egyensúlyi játék, végeredményben az ember és a háttér lírai ellenpontja; ennek ismeretében tud Taine költő és művész lenni, akár saját tételének cáfolata árán is.

A líra és a képzelet általában sokkal nagyobb szerepet játszik ebben a „pozitivist” műben, mint gondoljuk; s jellemző, hogy ahol a két tényező, az ember és környezete, egyben a fantázia és a tények birokra kelnek, majdnem mindig és majdnem tétovázás nélkül a líra, az egyéniség marad győztes. Lírai és költői, általában művészi hajlamai nemcsak a formában érvényesülnek, hanem a kompozíció menetében, a motivációban s főleg a megjelenítő technikában.

Egyfelől tehát görcsös igyekezettel igyekszik megkötni, meghatározni az egyéniséget s megfelelő szabad érvényesülést biztosítani neki; egyfelől minden gesztusát, minden rezdülését rögzíteni akarná, de ugyanakkor nyitva hagyva minden lehetőséget, mint végső kiutat. Hiszen erre valók az apró ellensúlyok, „apró tények”, az egész kép szabad egyensúlyi játéka. Mint Balzac, ő is „a társadalomtudományok doktora” akar lenni; de fontos meghatározásait önkénytelenül azzal ellensúlyozza, hogy ösztöneiben alapjában impresszionista, — Monet és Renoir kortársa.

Angol irodalomtörténetének előszavában mint a bűvész szándékosan bemutatja, leleplezi a maga „módszerét”.

Semmi sem véletlen; az egyes ember, mint mondtuk, egész hátterével, egész környezetével, földrajzi és történelmi vonatkozásban egyaránt fő-hajlamai révén összefügg s ami ellenálló ereje, tiltakozása, másfélesége a környezet, a fajta, s a kor parancsával ellentétben olyan egyensúlyi játék, amely végeredményben sorát meghatározza és eldönti.

Lelkére köti az íróknak, hogy a dolgok mögött képzeljék el az embert, akihez tartoznak, aki létrehozta őket. El kell képzelni, láthatóvá tenni, felidézni, — megfesteni vagy megfaragni — — — —

<sup>7</sup>Taine, Hyppolite francia filozófus, történész, kritikus (1828—1893).



A mondat közepén megzavarták. Legközelebb folytatjuk – sóhajtotta. Szabolcsi Bence 1973. január 21-én meghalt.

*Adrienne Gombocz:*

### THREE WRITINGS OF BENCE SZABOLCSI

The essay dedicated to the memory of Professor Bence Szabolcsi (1899–1973, musicologist) first gives an insight into his daily routine as director of the Budapest Bartók Archives from 1961 to 1973.

A letter and two unpublished essays by B. Szabolcsi follow, all very characteristic of the writer. The first document is a letter to the philosopher and art historian Arnold Hauser (1892–1978), dated 31 July 1969, discussing problems of mannerism in music, history and art history. The second writing is a sketch to the preface of Szabolcsi's book *Úton Kodályhoz* [On the way to Kodály]. This is a more detailed preface than the one published in the book (*Editio Musica*, Budapest 1972); Szabolcsi elaborated some of his ideas in the sketch and put them into the text of the book. The third document is an unfinished essay on the French philosopher Hyppolite Taine (1828–1893); the essay remained a fragment because of the unexpected death of professor Szabolcsi on 21 January 1973.

A. mainiramus  
 nemu nair  
 amu nair  
 "spirituális-empirikus"  
 "és ide" feloldása  
 utalás - itális  
 a mainiramus - Némő-  
 nirus arduy aionaly my  
 bayatolja, fegyver-  
 (a) crucialis - (a) fegyver-  
 Némő-erőli: (a) fegyver-  
 delis) és (a) fegyver-  
 (a) fegyver-erőli

birtok - Rencutalt, se-  
 fűtés, skimpedics <sup>szeg</sup>  
 (Montevideo all)  
 Mandorácsit mévenet?  
 H.-re talán all, de Schütze,  
 aki szintén barát,  
 koncentriker, dramatikuss,  
 népies, nem (protestans)

A H. bevezetésre az  
 epizódok sorozatát is  
 elvonták, az epizódok  
 K. Z. írásaitól is elvonták  
 "Lettél is" meg a többi is  
 honnan is, "Lettél is" jelleme  
 alakja is az utolsó.  
 Ez az az érdekes  
~~szöveg~~ az 90-es évek elején  
 az a szöveg K. Z.  
 írás, amit kezdte is leírni  
 az az az érdekes a szöveg  
 hat. részletek. Azonban is  
 meggyanúsít annak az ér-  
 telme, hogy a végén is új dolog  
 az a részletek kezdete!  
 hangyapólya. Valóban, ez az a  
 kiadásnál ismét az az érdekes  
 részletek: az a meggyanúsít  
 egész részletek is kezdés van



# A MAGYAR ZENETUDOMÁNY BIBLIOGRÁFIÁJA

1985 (kiegészítés)

1986

Összeállította:

Pogány György

## BEVEZETÉS

Bibliográfiánk két részből áll. Az első a *Zenetudományi dolgozatok 1986*-ban közzétett 1985-ös bibliográfia kiegészítése. Azoknak a publikációknak az adatait tartalmazza, amelyek a kézirat lezárása után jutottak tudomásunkra.

A második rész az 1986-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 Intézete könyvtárának dokumentációját használtuk, mely a *Magyar Nemzeti Bibliográfia* (Könyvek Bibliográfiája, Időszaki Kiadványok Repertórium), *Hungarika 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 bibliográfia a zenetudományi szakirodalom mellett a zenepedagógiai írásokat és a zenei élet eseményeiről beszámoló közleményeket csak válogatva tartalmazza. Ez utóbbiak a FSZEK és Intézetünk közös kiadványában, a *Magyar Zenei Szakirodalom Bibliográfiája* c. kötetben található maradéktalanul. Elhagytuk továbbá a zene-művek kritikai jellegű kiadásainak felvételét is; e kiadványok a *Magyar Nemzeti Bibliográfia. Zeneművek Bibliográfiájá*-ban szerepelnek.

A fontosabb tanulmányköteteket szerzők szerint, analitikusan dolgoztuk fel, s ezt a tanulmánykötetet leírásánál minden esetben jeleztük. A folyóiratcímek rövidítéseinek 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
- V. Zenepedagógia

Zenetudományi dolgozatok 1987 Budapest

A szakcsoporton belül az önállóan megjelent műveket és a cikkeket, tanulmányokat külön-külön szerzők szerinti betűrendben soroltuk fel.

Budapest, 1987. március 31.

### Rövidítésjegyzék

ActaMus.	Acta Musicologica
Alf.	Alföld
ArchivMusWiss.	Archiv für Musikwissenschaft
BeitrMusWiss.	Beiträge zur Musikwissenschaft
BulletinKodály	Bulletin of the International Kodály Society
Dtáj.	Dunatáj
ÉletIrod.	Élet és Irodalom
Ének-zeneTan.	Az Ének-zene Tanítása
Ethn.	Ethnographia
Ethnomus.	Ethnomusicology
FAM	Fontes Artis Musicae
FilKözl.	Filológiai Közlöny
Fo.	Forrás
Hel.	Helikon
A hét zeneműve 1986–1987.	A hét zeneműve 1986–1987. (Szerk. Kroó György.) Bp. 1986, Zeneműkiadó.
HevesiSzle.	Hevesi Szemle
Honism.	Honismeret
HudRozhledy.	Hudební Rozhledy
HungÉrt.	Hungarológiai Értesítő
International Kodály Conference 1982.	International Kodály Conference Budapest, 1982. Ed. by Ferenc Bónis, Erzsébet Szőnyi, László Vikár. Bp. 1986, Ed. Musica.
JournalAmLisztSoc.	Journal of the American Liszt Society
KépHangt.	Kép és Hangtechnika
KodályÉvk3.	A Kodály Intézet Évkönyve 3. (Szerk. Ittész Mihály.) Kecskemét, 1986, Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet.
Kr.	Kritika
Ktáros	Könyvtáros
KultKöz.	Kultúra és Közösség
MKSzle.	Magyar Könyvszemle
MNy.	Magyar Nyelv
MozgóV.	Mozgó Világ
MTud.	Magyar Tudomány
MusForschung.	Die Musikforschung
MusLetters.	Music and Letters



MusQuart.	The Musical Quarterly
MusikGes.	Musik und Gesellschaft
Muzs.	Muzsika
Műv.	Művelődés
MZene.	Magyar Zene
NHQu.	The New Hungarian Quarterly
NZM.	Neue Zeitschrift für Musik
NyelvKult.	Nyelvünk és Kultúránk
ONép.	Olvasó Nép
ÖMZ.	Österreichische Musikzeitschrift
Parl.	Parlando
SM. Tom. XXVI, XXVII.	Studia Musicologica Tom. XXVI, XXVII.
SoprSzle.	Soproni Szemle
SzabSzatSzle.	Szabolcs-Szatmári Szemle
SzovIrod.	Szovjet Irodalom
Táncműv.	Táncművészet
TáncművDok.	Táncművészeti Dokumentumok
TánctudTan.	Tánc tudományi Tanulmányok
TermTárs.	Természet és Társadalom
TheolSzle.	Theologiai Szemle
Ttáj.	Tiszatáj
ÚjÍ.	Új Írás
Vig.	Vigília
Vil.	Világosság
ZTdolg1986.	Zenatudományi dolgozatok 1986. Szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária. Bp. 1986, MTA Zenatudományi Intézete.

#### **Az átnézett időszaki kiadványok jegyzéke**

- Acta Musicologica 1986. 1, 2.  
 Archiv für Musikwissenschaft 1986. 1–4.  
 Alföld 1986. 1–12.  
 Beiträge zur Musikwissenschaft 1986. 1–4.  
 Bölgarszka Muzika 1986. 1–10.  
 Bulletin of the International Kodály Society 1986. 1.  
 Dunatáj 1986. 1–4.  
 Early Music 1986. 1–4.  
 Élet és Irodalom 1986. 1–52.  
 Az Ének-zene Tanítása 1986. 1–6.  
 Ethnographia 1984. 4., 1985. 1–4.  
 Ethnomusicology 1986. 1–3.  
 Filológiai Közlöny 1985. 1–4.  
 Folklore 1986. 1–2.  
 Fontes Artis Musicae 1986. 1–4.

- Helikon 1985. 1–4.  
 Honismeret 1986. 1–6.  
 Hudební Rozhledy 1986. 1–12.  
 Hudební Věda 1985. 4. 1986. 1–4.  
 Hungarika Irodalmi Szemle 1986. 1–4. 1987. 1.  
 Hungarológiai Értesítő 1984. 3–4.  
 Időszaki Kiadványok Repertórium 1986. 3–12., 1987. 1–3.  
 Irodalomtörténet 1985. 2,3,4.  
 Irodalomtörténeti Közlemények 1985. 1,2,3.  
 Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. Band 34.  
 Jahrbuch für Volksliedforschung. Jg. 31.  
 Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Bd. 29.  
 Jazz 1986. 1–3.  
 Jelenkor 1986. 1–12.  
 Journal of the American Liszt Society Vol. 19. 1986.  
 Journal of the American Musicological Society 1985. 3., 1986. 1–3.  
 Journal of Music Theory 1985. 2. 1986. 1–2.  
 Kép- és Hangtechnika 1986. 1–6.  
 Kortárs 1986. 1–12.  
 Kóta 1986. 1–10.  
 Könyvtári Figyelő 1986. 1–6.  
 Könyvtáros 1986. 1–12.  
 Kritika 1986. 1–12.  
 Kultúra és Közösség 1986. 1–6.  
 Külföldi Magyar Nyelvű Kiadványok 1986. 1–4. 1987. 1.  
 Magyar Filozófiai Szemle 1985. 1–6.  
 Magyar Könyvszemle 1985. 2–4.  
 Magyar Nemzeti Bibliográfia. Könyvek Bibliográfiája 1986. 1–24., 1987. 1–5.  
 Magyar Nyelv 1985. 4., 1986. 1–3.  
 Magyar Nyelvőr 1985. 1–4.  
 Magyar Tudomány 1986. 1–12.  
 Magyar Zene 1986. 1–4.  
 Mozgó Világ 1986. 1–12.  
 Music and Letters 1986. 1–4.  
 Musica 1986. 1–6.  
 The Musical Quarterly 1985. 2–4., 1986. 1.  
 Musik Texte 1986. 13–17.  
 Musik und Gesellschaft 1986. 1–12.  
 Die Musikforschung 1985. 4. 1986. 1–4.  
 Műszak 1986. 1–4.  
 Muzsika 1986. 1–12.  
 Muzyka 1986. 1, 2, 3.  
 Művelődés (A folyóirat ezen a néven 1985. decemberéig jelent meg; 1986-ban címe: Cîntarea României) 1986. 1–12.  
 Nagyvilág 1986. 1–12.

Neue Zeitschrift für Musik 1986. 1–12.  
The New Hungarian Quarterly Vol. 27. 1986. 101–104.  
Notes. Vol. 42. 1985/1986. 1–4., Vol.43. 1986/1987. 1,2.  
Österreichische Musikzeitschrift 1986. 1–12.  
Parlando 1986. 1–12.  
Studia Musicologica Tom. XXVI, XXVII.  
Századok 1985. 2,3,4.  
Szociológia 1984/1985. 3–4., 1986. 1–2.  
Szovetszkaja Muzüka 1986. 1–12.  
Táncművészet 1986. 1–12.  
Társadalmi Szemle 1986. 1–12.  
Tiszatáj 1986. 1–6. (A 7–12. szám nem jelent meg!)Történelmi Szemle 1985. 1–4.  
Új Írás 1986. 1–12.  
Utunk 1986. 1–52.  
Valóság 1986. 1–12.  
Világosság 1986. 1–12.  
Die Volksmusik 1986. 1–12.  
Zvuk 1986. 1,2.

## 1985. (Kiegészítés)

a) *Önállóan megjelent munkák*

1.  
BARSÍ Ernő  
„Megérett, megérett Écs hegyén a szőlő...”  
Népdalok és mondókák Écsről. (Gyűjt., összeáll., bev. tanulmányal, adattárral és dalszövegmutatóval ellátta —.) Győr, 1985, Hazafias Népfront Megyei Bizottsága. 220 l.
2.  
DIÓSSZILÁGYI Sámuel  
Hollósy Kornélia élete és művészete. Makó, 1985, Városi Tanács. 94 l. 32 t.
3.  
Éneklő egyház. Római katolikus népénektár liturgikus énekekkel és imádságokkal. Bp. 1985, Szent István Társulat. 1487 l.
4.  
GÁNCS Aladár  
Az ötödik evangélista? Johann Sebastian Bach. Bp. 1985, Magyarországi Evangélikus Egyház. 133 l.
5.  
HANDRICK, Willy  
A Liszt-ház Weimarban. Weimar, 1983, Klasszikus Német Irodalom Nemzeti Kutató és Emlékhelyei. 28 l.
6.  
KABISCH, Thomas  
Liszt und Schubert. München — Salzburg, 1984, Katzschler, 153 l.  
/Berliner Musikwissenschaftliche Arbeiten 23./
7.  
KERECSEN Józsefné  
A Debreceni Kodály Kórus 30 éve. 1955–1985. Debrecen, 1985, Kodály Kórus. 51 l.
8.  
LIGETI Mária  
A 19. századi történelmi társastáncok alapjai. Bp. 1985, Népművelési Intézet. 145 l.
9.  
MARTIN György  
A mezőszéki sűrű legényes. (A táncokat lejegyezte Lányi Ágoston. Martin György. Kiegészítette Pálffy Gyula. Sajtó alá rendezte Borbély Jolán.) Bp. 1985, Néptáncosok Szakmai Háza — Népművelési Intézet. 73, [1] l.
10.  
OTT, Bertrand  
Liszt et la pédagogie du piano. Essai sur l'art du clavier selon Liszt. (Sèvres, 1985), Editions Scientifiques et Psychologiques. 313, [5] l.
11.  
RESTAGNO, Enzo  
Ligeti. A cura di —. Torino, (1985), Ed. di Torino. 265 l. 1 t.
12.  
RÉTHEI PRIKKEK Marián  
A magyarság táncjai. Bp. 1985, Állami Könyvterjesztő Vállalat. 311 l. 6 t.  
A Budapesten 1924-ben megjelent mű reprintje.
13.  
Rozsnyói Munkásdalárda — Rožňavský robotnícký spevokol 1864–1984. Za obsah zodpov. Alexander Szöllös. Rožňava, 1984, OV Csemadok. 55 l.
14.  
SZERDAHELYI István  
Erkel Ferenc. Gyula, 1985, (Erkel Ferenc Múzeum). 58, [4] l.  
/A Gyulai Erkel Ferenc Múzeum Kiadványai 77./
15.  
VALKÓ Emőke  
Rádió-, magnetofon- és lemezjátszóellátottság. Az otthoni zenehallgatás lehetőségei. Bp. 1985, Tömegkommunikációs Kutatóközpont. 77 l.

## b) Cikk, tanulmányok

16.  
ÁG Tibor  
Bartók Béla Csallóközben. = Hét. 1985. 44. 4–5.
17.  
ANDRÁSFALVY Bertalan  
Vargyas Lajos köszöntése a Nép rajzi Társaságban. = Ethn. 1985. 1. 127–128.
18.  
ANGI István  
Zenefilozófia 3. Mítosztól logoszig – a zene metaforikus értelme. = Korunk. 1985. 9. 731–736.
19.  
ANHALT, István  
What tack to take? = Queen's Quarterly. 1985. 1. 96–107.  
Visszaemlékezés Kodály Zoltánra, a Zeneakadémiára.
20.  
BAKONYI Béla  
A szántói híres utca. 77 abaújszántói és sárazsádányi népdal. Gyűjt. —. Miskolc, 1982, Herman Ottó Múzeum.  
Ism. [Kósa László] K.L. = HungÉrt. 1984. 3–4. 269.
21.  
BALASSA Éva  
A 70 éves Vargyas Lajos köszöntése. = Múzeumi Kurír. 1985. 49. 58–60.
22.  
BALLA Tibor  
Az ének-zene tantárgy integrációjának kérdéséhez. = Tanítóképző Főiskolák Tudományos Közleményei 19. 1985. 95–115.
23.  
BANÓ István  
Egy jugoszláviai magyar népdalgyűjtemény szövegelemzésének néhány tanulsága. = Folklor és tradíció 1. Szerk. Kiss Mária. Bp. 1984, MTA Nép rajzi Kutató Csoport. 153–168.
24.  
BÁNYAI Gábor  
Opera + film = operafilm? Megjegyzések egy műfaj reneszánszához. = Filmkult. 1985. 12. 29–37.
25.  
BÁRDOS Kornél  
Pécs zenéje a 18. században. Bp. 1976. — A tati Esterházyak zenéje. Bp. 1978. — Győr zenéje a 17–18. században. Bp. 1980. — Sopron zenéje a 16–18. században. Bp. 1984.  
Ism. Rajeczky, Benjamin. = SM. Tom. XXVII. 393–395.
26.  
BARNA Gábor  
Katolikus egyházi népének, énekszerzők és a folklorizáció. A Mezey kántorok énekei a néphagyományban. = Folklor és tradíció 1. Szerk. Kiss Mária. Bp. 1984, MTA Nép rajzi Kutató Csoport. 123–133.
27.  
BARTÓK Béla, ifj.  
Bartók Béla műhelyében. Bp. 1982, Szépirodalmi.  
Ism. Domokos Mária. = HungÉrt. 1984. 3–4. 195.
28.  
BEK, Josef  
Avantgarda. Ke genezi socialistického realismu v česke hudbě. Praha, 1984.  
Ism. Maróthy, János. = SM. Tom. XXVII. 396–397.
29.  
BEK, Josef  
Hudební neoklasicismus. Praha, 1982.  
Ism. Maróthy, János. = SM. Tom. XXVII. 395–396.
30.  
BENKŐ Judit  
Az idő szárnyán. = AHét. 1985. 44. 6.  
Terényi Ede műveiről.
31.  
BODOR Anikó  
Közös vonások a magyar és szerb népzeneben. = Folklor és tradíció 1. szerk. Kiss Mária. Bp. 1984, MTA Nép rajzi Kutató Csoport. 337–368.

32.  
BREUER János  
Kodály-kalauz. Bp. 1982, Zeneműkiadó.  
Ism. Berlász Melinda. = HungÉrt. 1984. 3–4. 197–198.
33.  
Československo—Madarské vztahy v hudbě. Ost-rava, 1982.  
Ism. Fried István. = HungÉrt. 1984. 3–4. 198.
34.  
COSMA, Viorel  
Liszt-centenárium, 1986. = AHét. 1985. 52. 7.
35.  
CSENGEY Dénes  
„...és mi most itt vagyunk.” Bp. 1983, Magvető.  
Ism. Dunai János. = Szivárvány. 1985. 16. 106–108.
36.  
CSIKY Boldizsár  
Búcsú Halmos Györgytől. = IgazSzó. 1985. 11. 467–468.
37.  
CSIRE József  
A händeli üzenet. = AHét. 1985. 37. 7.  
Georg Friedrich Händel.
38.  
DANCS Lajos  
Kör, kör, ki játszik? 100 énekes-táncos népi gyermekjáték Szabolcs-Szatmár megyéből. Nyíregyháza, 1982.  
Ism. Tátrai Zsuzsanna. = Demos. 1985. 1. 70., uő: = HungÉrt. 1984. 3–4. 226–227.
39.  
Dějiny české hudební kultury 1890–1945. Vol. 1., 2. Praha, 1972, 1981.  
Ism. Maróthy, János. = SM. Tom. XXVI. 419–420.
40.  
DERDA Istvánné Tóth Ildikó  
Az önképző ének- és zenekar tevékenysége a pataki képzőben 1869–1914. = Sárospataki Pedagógiai Füzetek 1985. 101–111.
41.  
DOBSZAY, László  
The system of the Hungarian plainsong sources. = SM. Tom. XXVII. 37–65.
42.  
ECKHARDT, Mária  
Liszts Bearbeitungen von Schuberts Märschen. Formale Analyse. = SM. Tom. XXVI. 133–146.
43.  
EŐSZE László  
Kodály Zoltán élete képekben és dokumentumokban. Bp. 1982.  
Ism. Berlász Melinda. = HungÉrt. 1984. 3–4. 199.
44.  
FALVY, Zoltán  
Manuskripte, Herkunft und Verzierung in der Troubadour-Musik. = SM. Tom. XXVII. 193–202.
45.  
FERENCZI, Ilona  
Einband des Tabulaturbuches Vietoris. = SM. Tom. XXVII. 295–303.
46.  
FRICSAY Ferenc  
Gyermekkorom és ifjúságom. = Szegedi Könyvtári Műhely. 1985. 4. 159–163.
47.  
FÜLÖP, Péter  
The discography of Gustav Mahler's works. Intr.: Zoltán Román. = SM. Tom. XXVI. 219–418.
48.  
GÁGYOR József  
Megy a gyűrű vándorútra. Gyermekjátékok és mondókák. Bp. 1982, Gondolat.  
Ism. Tátrai Zsuzsanna. = Demos. 1985. 1. 61., uő: HungÉrt. 1984. 3–4. 250–251.
49.  
GARST, Marilyn M.  
How Bartók performed his own compositions. = Tempo. 1985. 155. 15–21.

50.  
GERGELYI, Otmar  
Westslowakischer Orgelbau von den ältesten Zeiten bis zum Ende XIX. Jahrhunderts. = Musik des Ostens 9. Kassel – Basel – London, 1983. 67–78.
51.  
GRABÓCZ, Márta  
Renaissance de la forme énumérative, sous l'influence du modèle épique, dans les oeuvres pour piano de Liszt; facteurs de l'analyse structurale et sémantique. = SM. Tom. XXVI. 199–218.
52.  
HALMOS György  
Goethe és a zene. = Korunk. 1985. 11. 856–861.
53.  
HAMBURGER, Klára  
Madame Liszt. Versuch eines Bildnisentwurfs auf Grund von unbekanntem Dokumenten. = SM. Tom. XXVII. 325–378.
54.  
HANKÓCZI, Gyula  
The hurdy-gurdy in Hungary. = Ethnographica et Folcloristica Carpathica. 1985. 205–213.
55.  
HANKÓCZI Gyula  
Kiskunsági tekerőlantok. = Cumania. 1984. 359–376.
56.  
HANKÓCZI Gyula  
Tekerőlantok a Csepel-szigeten és környékén. = Ethn. 1985. 1. 84–92.
57.  
HANKÓCZI, Gyula  
Typen und Spieltechnik der Drehleier im Karpatenbecken. = Jahrbuch des Österreichischen Volksliedwerkes. Badn. 34. Wien, 1985, Österreichischer Bundesverlag. 11–23.
58.  
HEGYI Lóránd  
Bartók zenéje és Korniss festészete. The music of Bartók and the painting of Korniss. = Katarzis. A Károlyi Mihály Alapítvány (Vence) Évkönyve. Bp. 1985, A Károlyi Mihály Alapítvány Magyar Bizottsága. 77–86.
59.  
HEISTER, Hanns-Werner  
Jazz. Kassel, 1983.  
Ism. Maróthy, János. = SM. Tom. XXVI. 421.
60.  
HEISTER, Hanns-Werner  
Das Konzert. Wilhelmshaven, 1983.  
Ism. Maróthy, János. = SM. Tom. XXVI. 420–421.
61.  
HENZE, Hans Werner  
Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955–1984. München, 1984.  
Ism. Maróthy, János. = SM. Tom. XXVII. 398–399.
62.  
HORVÁTH Zoltán  
Adalékok a selmecbányai Akadémia és W. A. Mozart kapcsolatához. = Bányászati és Kohászati Lapok. Kohászat. 1985. 12. 569–570.
63.  
HORVÁTH Zoltán  
A Jacquin-család és Mozart kapcsolata. = Bányászati és Kohászati Lapok. Bányászat. 1985. 9. 638.
64.  
Így láttuk Kodályt. Ötvennégy emlékezés. Szerk. Bónis Ferenc. Bp. 1982, Zeneműkiadó.  
Ism. R. Takács Olga. = HungÉrt. 1984. 3–4. 199–200.
65.  
JOBÁGY Károly  
Beatrice. = Metszetek a mindennapi élet politikai szociológiájából. (Szerk. Kéri László, Bozóki András.) Bp. 1985, ELTE. 292–333.
66.  
JUHÁSZ, Előd  
The Bernstein phenomenon. = Special edition for the Cultural Forum 1985, Budapest. A selection from Jel-Kép articles on cultural topics published between 1979–1985. Bp. 1985. 114–120.

67.  
KABISCH, Thomas  
Aussermusikalische Implikationen des musikalischen Materials. Zum Spätwerk Franz Liszts. = *Musica*. 1985. 6. 549–556.
68.  
KÁDÁR Ferenc  
Útban a professzionizmus felé. A csíkszeredai Dal- és Zeneegylet történetéből. = *Hargita Kalendarium* 1986. Csíkszereda, 1985. 199–202.
69.  
KÁLMÁN Béla  
A magyar népdal ősi öröksége. = *A magyar vers*. (Szerk. Béládi Miklós, Jankovics József, Nyerges Judit.) Bp. 1985, Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság. 32–34.
70.  
KÁRPÁTI János  
Kelet zenéje. Bp. 1981, Zeneműkiadó.  
Ism. Tari, Lujza. = *SM*. Tom. XXVI. 421–423.
71.  
KECSKÉS András, L.  
Lanttabulatúra – virágének. Észrevételek az Istvánffy-féle Carmina lanttabulatúrájához és egy nógrádi, ill. erdélyi virágénekünk eredetéhez. = *Nógrád megyei Múzeumok Évkönyve* 11. 1985. 271–289.
72.  
KEDVES Tamás  
Ajánlások zenebarátoknak, akik zenei ismeretterjesztéssel kívánnak foglalkozni. = *Bevezetés a tudományos ismeretterjesztésbe*. Szerk. Hidy Péterné. Bp. 1985. TIT. 59–87.
73.  
KERÉNYI György  
Magyar énekes népszokások. Bp. 1982, Gondolat.  
Ism. Kiss Mária. = *Demos*. 1985. 1. 61., uő: *HungÉrt*. 1984. 3–4. 236–237.
74.  
KIRÁLY Péter  
Magyarországi cserépsípleletek a XV–XVIII. századból. = *Ethn*. 1985. 1. 72–83.
75.  
KISS Lajos  
Gombos és Doroszló népzeneje. Újvidék, 1982.  
Ism. Szemerkenyi Ágnes. = *HungÉrt*. 1984. 3–4. 239–240.
76.  
KISS Lajos  
Lőrincréve népzeneje. Karsai Zsigmond dalai. Bp. 1982, Zeneműkiadó.  
Ism. Tátrai Zsuzsanna. = *Demos*. 1985. 1. 68–69., uő: *HungÉrt*. 1984. 3–4. 240–241.
77.  
Kodály Zoltán 1882–1982. Szerk. Kecskeméti Gábor. Bp. 1982, Ed. Musica.  
Ism. Rudasné Bajcsay Márta. = *HungÉrt*. 1984. 3–4. 202.
78.  
Kodály Zoltán levelei. Szerk. Legány Dezső. Bp. 1982, Zeneműkiadó.  
Ism. Bereczky János. = *HungÉrt*. 1984. 3–4. 202–203.
79.  
KODÁLY Zoltán  
Vessünk gátat kiejtésünk romlásának! = *A szó becülete. Íróink az anyanyelvről 1541–1980*. (Vál. és szerk. Z. Szabó László, Wacha Imre.) Bp. 1985, Hazafias Népfront Országos Tanácsa. 85–87.
80.  
Kodály-mérleg 1982. Vál. és szerk. Breuer János. Bp. 1982, Gondolat.  
Ism. Rónay László. = *HungÉrt*. 1984. 3–4. 201.
81.  
A Kodály Intézet Évkönyve 1–2. Kecskemét, 1982, 1983.  
Ism. Húbert Ildikó. = *HungÉrt*. 1984. 3–4. 200–201.
82.  
KOPPÁNY János  
Harangozók és harangozási szokások Tótkomlóson. = *Vallási néprajz* 2. *Protestáns egyházi források, kutatók, hagyományok*. (Szerk. Dankó Imre, Küllös Imola.) Bp. 1985, (ELTE Folklore Tanszék.) 401–431.



83.  
KOVÁCS TICKMAYER István  
Quodlibet. Korunk zenéjéről a zágrábi biennálé kapcsán. = ÚjSymp. 1985. 5–6. 48–51.
84.  
KOZMA Mátyás  
Bach szellemében. = AHét. 1985. 48. 7.
85.  
KÜRTI, László  
The bachelors' dance of Transylvania. = Arabesque. 1983. New York, N.Y. 1983. 8–14.
86.  
LACZA Tihamér  
A csembaló mestere. = Hét. 1985. 44. 10–11.  
Domenico Scarlatti.
87.  
LÁSZLÓ Ferenc  
A korszerű Enescu-kutatás alapköve. = Korunk. 1985. 10. 824–826.
88.  
LEGÁNY, Dezső  
Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886. Bp. 1984.  
Ism. Ho, Allan B. = Notes. Vol. 42. 1985. 2. 296–297., Knotik, Cornelia. = ÖMZ. 1986. 2. 118., Merrick, Paul. = MusLetters. 1986. 2. 181–183.
89.  
LEGÁNYNÉ HEGYI Erzsébet  
Stílusismeret Kodály pedagógiai művei alapján. Bp. 1982, Zeneműkiadó.  
Ism. Szalay Olga. = HungÉrt. 1984. 3–4. 204.
90.  
Magyar Népzenei Antológia 1. Szerk. Martin György, Németh István, Pesovár Ernő. Hungaroton LPX 18112–16.  
Ism. Takács István. = Hét. 1985. 37. 15.
91.  
MALECZ, Attila  
Jazz in Hungary. = Special edition for the Cultural Forum 1985, Budapest. A selection from Jel-Kép articles on cultural topics published between 1979–1985. Bp. 1985. 121–129.
92.  
MEZEI, János  
Das Responsorium „Vadis propitiator” in den ungarischen Handschriften. = SM. Tom. XXVII. 97–107.
93.  
MURÁNYI, Róbert Árpád  
Neue Liszt-Handschriften in der Széchényi-Nationalbibliothek. = SM. Tom. XXVII. 305–324.
94.  
MURÁNYI, Róbert Árpád  
Zwei unbekannte Druckschriften aus dem 16. Jahrhundert. = SM. Tom. XXVII. 291–294.
95.  
Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland. Hrsg. Hanns-Werner Heister, Hans-Günter Klein. Frankfurt/M. 1984.  
Ism. Maróthy, János. = SM. Tom. XXVII. 398.
96.  
Népzene és zenetörténet 4. Szerk. Vargyas Lajos. Bp. 1982, Zeneműkiadó.  
Ism. Rudasné Bajcsay Márta. = HungÉrt. 1984. 3–4. 205–206.
97.  
NORTON, Richard  
Tonality in western culture. London, 1984.  
Ism. Maróthy, János. = SM. Tom. XXVII. 400.
98.  
PAKSA Katalin  
Az énekes előadásmód dallamalakító szerepéhez. A sorkezdő díszítmény a magyar paraszti előadásban. = Ethn. 1985. 1. 1–16.
99.  
PAKSA, Katalin  
Pentatonic melodies with a narrow range in Hungarian and Chuvash folk music. = SM. Tom. XXVI. 147–174.
100.  
PANDUR József  
Muzsika Rippl-Rónai József házában. = So-mogy. 1985. 6. 57–61.

101.  
PAPP, Géza  
Die Quellen der „Verbunkos-Musik“. Ein bibliographischer Versuch. = SM. Tom. XXVI. 59–132.
102.  
PESOVÁR Ernő  
A csárdás kialakulásának szakaszai és típusai. = Ethn. 1985. 1. 17–29.
103.  
PÉTER László  
Kodály Szegeden. Szeged, 1982.  
Ism. R. Takács Olga. = HungÉrt. 1984. 3–4. 206–207.
104.  
PETNEKI Jenő  
Újból a Hajdúcskyról. = Múzeumi Kurír. 1985. 48. 77–81.
105.  
POPÉLY Gyula  
A pozsonyi Bartók Béla Dalegyesület. Bp. 1982, Akadémiai Kiadó.  
Ism. Mezey László Miklós. = HungÉrt. 1984. 3–4. 261–262.
106.  
RAJECZKY, Benjamin  
Gregorianische Gesänge in der ungarischen Volkstradition. = SM. Tom. XXVII. 5–22.
107.  
RAJECZKY, Benjamin  
„In psalterio decachordo...“ = SM. Tom. XXVII. 267–272.
108.  
Romantic music. Milton Keynes, 1984.  
Ism. Maróthy, János. = SM. Tom. XXVII. 397–398.
109.  
RÓZSA Ferenc  
Elméletkezés egy operaárián. = Jelentkezünk. 1985. 43–44. 42–49.  
Leoncavallo: Bajazzók.
110.  
SAMARJAY Mária  
Erkel Ferenc, a magyar nemzeti opera megteremtője. = Hét. 1985. 46. 10.
111.  
SINKOVITS Péter  
Bach időszerűsége. = Hfd. 1985. 12. 1629–1631.
112.  
SOMFAI, László  
Analytical notes on Bartók's piano year of 1926. = SM. Tom. XXVI. 5–58.
113.  
SZABÓ István  
Az Lengyel Király Tánca Nótájára. Bevezette L. Kecskés András. = Dunakanyar. 1985. 3. 52–54.  
Rimay Jánosról.
114.  
SZATHMÁRI Károly  
A hajdúszóvati énekkarról és Kodály-kapcsolatairól. = Múzeumi Kurír. 1985. 48. 28–31.
115.  
SZENDREI, Janka  
Beobachtungen an der Notation des Zisterzienser-Antiphonars Cod. 1799 in der Österreichischen Nationalbibliothek. = SM. Tom. XXVII. 273–290.
116.  
SZENDREI, Janka  
Choralnotation als Identitätsausdruck im Mittelalter. = SM. Tom. XXVII. 139–170.
117.  
SZIGETI, Kilián  
Die Beziehungen des ungarischen Orgelbaues zur mitteleuropäischen und schlesischen Orgellandschaft. = Musik des Ostens 9. Kassel – Basel – London, 1983. 79–92.
118.  
SZIGETI, Kilián  
Das Wirken österreichischer Orgelbauer in Ungarn. = Organa Austriaca. Bd. 3. Wien, 1982. 133–158.
119.  
SZILVÁSI János  
Egervölgyi harangok és harangozási szokások. = Vallási néprajz 1. Református néphagyományok. (Szerk. Dankó Imre, Küllös Imola.) Bp. 1985, (ELTE Folklore Tanszék). 236–259.

120.  
TAKÁCS András  
Daloló Ipolyvölgye. = Hét. 1985. 45. 7.
121.  
TARI, Lujza  
Die Bedeutung Zoltán Kodálys in der Forschung der instrumentalen Volksmusik. = SM. Tom. XXVI. 175–197.
122.  
TARI Lujza  
Recens szlovák népzenei hatás és a líd kvart használata a Mezőség hangszeres zenéjében. = Ethn. 1985. 1. 93–105.
123.  
TAUBEROVÁ, Alexandra  
Erkel Ferenc 1810–1893. = TermTárs. 1985. 11. 48–50.
124.  
TERÉNYI Ede  
Visszapillantás húsz év zenéjére. = IgazSzó. 1985. 7. 80–84.
125.  
ULLMANN, Péter  
Bericht über die vergleichende Repertoire-Analyse der Breviere aus Ungarn. = SM. Tom. XXVII. 185–192.
126.  
VÁRNAI Ferenc  
Háromszáz éve született. Johann Sebastian Bach vándorévei. = Magyar Képes Újság. 1985. 49. 14.
127.  
VÁRNAI Péter  
Új Verdi-irodalom. = Hel. 1985. 2–4. 341–343.
128.  
Veress Sándor. Tanulmányok. Szerk. Berlász Melinda. Bp. 1982, Zeneműkiadó.  
Ism. Bereczky János. = HungÉrt. 1984. 3–4. 196–197.
129.  
VIKÁR, László  
Trois rencontres. = Alla Breve. 1985. Vol. 2. No. 3. 5–7.  
Kodály Zoltánról.
130.  
VOIGT Vilmos  
A Magyar Népköltési Gyűjtemény új folyamának megindítása. = Ethn. 1985. 1. 146–151.
131.  
VOLLY István  
Karácsonyi és Mária-énekek. Bp. 1982, Szent István Társulat.  
Ism. Kósa László. = HungÉrt. 1984. 3–4. 277.
132.  
VOLLY István  
Zenei élet az 1930-as években. = Művészeti élet Magyarországon az 1930-as években. (Szerk. Herbai Ágnes.) Bp. 1985, TIT. 64–77.
133.  
WEISS, Günther  
Zwei unbekannte Briefe von Béla Bartók zu seinem Violinkonzert (op.posth.) 1907–1908 und seinem ersten Streichquartett (Op.7.) = SM. Tom. XXVII. 379–392.
134.  
Zenekultúránkról. Szerk. Balázs István. Bp. 1982, Kossuth Kiadó.  
Ism. Rónay László. = HungÉrt. 1984. 3–4. 207.
135.  
ZIMÁNÉ LENGYEL Vera  
A magyar zenei szakirodalom bibliográfiája 1980. Bp. 1982, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár – MTA Zenetudományi Intézet.  
Ism. R. Takács Olga. = HungÉrt. 1984. 3–4. 204–205.

## I. ÁLTALÁNOS MŰVEK

a) *Önállóan megjelent munkák*

136.

AUGUSTINUS AURELIUS

A muzsikáról. (De musica). (Ford., bev., jegyzetekkel ellátta Nádasy Alfonz.) = Augustinus Aurelius: Fiatalkori párbeszéd. Bp. 1986, Szent István Társulat. 441–665., jegyzetek 679–688.

/Ókeresztény írók 11./

137.

BENKŐ Csabáné–KOVÁSZNAINÉ VERÉB Ágnes

Zeneművek. Kották katalógusa 2. Miskolc, 1986, (II. Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár). 189, [1] l.

138.

BERECZ Bertalan

130 éves a Mezőkeresztesi Énekkar. Mezőkeresztesi, 1986, Mezőkeresztesi Énekkar. 43 l.

139.

Énekeskönyv magyar reformátusok használatára. Bp. 1986, Református Zsinati Iroda. 624 l.

†

140.

ERDEI Gyula

Dalárdától a kórusig. A hajdúszoboszlói énekkarok százestendős történetéből. Hajdúszoboszló, 1986, Városi Tanács V.B. 109 l. 8 t.

141.

A hét zeneműve 1986. október–1987. szeptember. (Szerk. Kroó György.) Bp. 1986, Zeneműkiadó. 479, [1] l.  
Részletezése külön.

142.

International Kodály Conference Budapest, 1982. Ed. by Ferenc Bónis, Erzsébet Szőnyi, László Vikár. Bp. 1986, Ed. Musica. 343, [1] l.  
Részletezése külön.

143.

A Kodály Intézet Évkönyve 3. (Szerk. Ittész Mihály.) (Kecskemét, 1986, Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet.) 216 l.  
Részletezése külön.

144.

KŐBÁNYAI János

Beatünnep után. Riportok. Bp. 1986, Gondolat. 275 l. 16 t.

Ism. Fáy Miklós: „Mondjunk imát a holtért!” = ÉletIrod. 1986. 49. 11.

145.

Kulturális kisenciklopédia. (Főszerk. Kenyeres Ágnes. Szerk. Hargitai György.) Bp. 1986, Kosuth Kiadó. 785, [1] l.

Zenei címszavai: Gonda János: Jazz; Frideczky Frigyes: Kórusművészet; Fasang Árpád: Műzene; Vargyas Lajos: Népzene; Sebők János: Rock; Stark Tibor: Tánczene; Batta András: Zenei forma; Fasang Árpád: Zenekritika; Pándi Marianne: Zenekultúra; Reviczky Béla: Zene-műkiadás; Fasang Árpád: Zeneoktatás; Frideczky Frigyes: Zenezociológia; Batta András: Zenetörténet; Batta András: Zenetudomány.

146.

LESZLER József

Nótakedvelőknek. (Bev. Kosztolányi Dezső.) Bp. 1986, Zeneműkiadó. 390, [2] l.

147.

A Magyar Állami Operaház 102. évadja. 1985/1986. Bp. 1986, Magyar Állami Operaház. 106, [2] l.

148.

MARKEVITCH, Igor

Befejezett jelen. (Être et avoir été). Önleletrajz. (Ford. Aczél Ferenc). Bp. 1986, Gondolat. 548, [2] l.

149.

MARÓTHY János–BATÁRI Márta

Apeiron muzsikon. A zenei végtelen. Bp. 1986, Zeneműkiadó. 211, [3] l.

150.  
MOLNÁR Imre—MOLNÁR Gábor  
Halhatatlan Beatles. Lírai monográfia. Bp. 1986, Szerzők. 478 l.  
Diszkográfia: 397—436.
151.  
THEOPHILUS  
Az orgonák. — Az orgonaszekrény. — A fűjtató. — Rézből készült orgonaszekrény és fűjtatója. — Harangok öntése. — Kis harangok méretezése. — Kis zenei harangok. = Theophilus: A különféle művéségekről. (Schedula diversarum artium). Takács Vilmos bevezetőjével és jegyzetivel. Bp. 1986, Műszaki Kiadó. 129—142.
152.  
VARGA Bálint András  
3 kérdés — 82 zeneszerző. Bp. 1986, Zeneműkiadó. 419, [3] l.  
Ism. Breuer János: Korunk zenésze. = Élet-Irod. 1986. 45. 10., Fittler Katalin. = Kr. 1986. 12. 46—47.
153.  
Zenetudományi dolgozatok 1986. (Szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária). Bp. 1986, MTA Zenetudományi Intézete. 378 l.  
Részletezése külön.
154.  
ZIMÁNÉ LENGYEL Vera  
A magyar zenei szakirodalom bibliográfiája 1982. Szerk. —. Bp. 1986, Fővárosi Szabó Ervin Könyvtár — MTA Zenetudományi Intézet. 209, [1] l.
- b) Cikk, tanulmányok*
155.  
ACHIRON, Marylin  
Újítás a zenében — interjú Pierre Boulezszel. = Valóság. 1986. 7. 124—125.  
A Newsweek 1986. március 31-i számában megjelent írás újraközlése.
156.  
ALBERT Péter  
Kísérlet az orgonahangzás elektronikus szintézisére 3. = KépHangt. 1986. 5. 141—148.  
A tanulmány 1—2. része 1980-ban, illetve 1985-ben jelent meg.
157.  
BALÁZS István  
Egy zeneszerző képmása — ahogyan egy énekesnő látja. Beszélgetés Kurtág Györgyről Csengery Andrenne-nel. = MozgóV. 1986. 2. 119—125.
158.  
BALÁZS István  
Magyar zeneszerzés, magyar zenekultúra napjainkban. = Valóság. 1986. 1. 14—27.
159.  
BALÓ György  
Megalakult a Budapesti Fesztiválzenekar. Baló György interjúja. = Stúdió '81—'84. Válogatás a Magyar Televízió kulturális hetilapjának műsoraiából. Bp. 1986, RTV—Minerva. 187—201.
160.  
BÁRDOS Lajos  
Lá-dór és társai. = Ének-zeneTan. 1986. 4. 152—155.
161.  
BARTA Péter  
Két évad között. Áttekintés Miskolc zenei életéről, nyáron. = Napjaink. 1986. 8. 38—39.
162.  
BERÉNYI István  
Laudatio organi. = Muzs. 1986. 11. 26—32.  
Az NDK történelmi orgonáiról.
163.  
BERLÁSZ Melinda  
A zene örömeinek intonációja. Ösbemutatók a Vigadóban. = Kóta. 1986. 2. 18.  
A Budafoki Kamarakórus hangversenye a Vigadóban, vez. Biller István.
164.  
Beszélgetés John Cage-dzsel. Ford. Grabócz Márta. = Muzs. 1986. 7. 12—17.
165.  
[BIERNACZKY Szilárd] B.Sz.  
A Művészeti Alap Nívódíjasai 1—2.  
1. Csillognak-e a szemek? Aki szereti Schubertet. Beszélgetés Pándi Marianne-nal. = Kóta. 1986. 4. 4—5.  
2. 3 évtized: 9 kötet Bartók-dokumentum. Az értékek összefogása. Beszélgetés Demény Jánossal. = Kóta. 1986. 5. 8—9.

166.

BREUER János

A dalnak lengő szárnyán? = Kr. 1986. 11. 14.

A mai magyar dalkultúráról.

167.

BREUER János

Korunk zenéjének korszerűtlen megítélése.

Széjjegyzetek Szerényi Győző dolgozatához. =

MZe. 1986. 3. 280–283.

168.

BREUER János

Még egyszer a budapesti ISCM fesztiválról. =

Muzs. 1986. 8. 24–25.

169.

BREUER János

A zavar bősége — avagy a festival all'ongherese.

= Kr. 1986. 4. 24.

A Zenei Hetek eseményeiről.

170.

BREUER János

Zsörtölődés — évfordulók után. = Kr. 1986. 1.

10.

A magyar zenetörténetírás hiányainak áttekin-  
tése.

171.

Brockhaus-Riemann Zenei lexikon. Szerk. Carl  
Dahlhaus, Hans Heinrich Eggebrecht. A magyar  
kiadás szerkesztője Boronkay Antal. 1–3. kö-  
tet. Bp. 1983–1985, Zeneműkiadó.

Ism. Breuer János. = Kr. 1986. 3. 45.

172.

CLEMENTS, Andrew

New records. Approaches to the baroque. =  
NHQu. 1986. 102. 219–222.

Szemle Hungaroton hanglemezek felett.

173.

CLEMENTS, Andrew

New records. Liszt pianists — Contemporary  
Hungarian composers. = NHQu. 1986. 104.  
232–237.

174.

CSAPÓ Károly

A számítógépes zenei dokumentáció és a dal-  
lammódolás. = ZTdolg1986. 103–107.

175.

CZIGÁNY Ildikó

Ősbemutató a XII. debreceni kórusversenyen.

Petrovics Emil: 6. kantáta. = Muzs. 1986. 9.  
20–21.

176.

DEÁK Tamás

„Quasi una fantasia” — a zenéről. = Deák Tamás:

A történet értelme. Válogatott és bizalmas esz-  
szék. Bp. 1986, Magvető. 521–555.

177.

DEMÉNY P. János—KOLOZSVÁRI Mária

Ez lenne Európa? Értékek és mítoszok a pop-  
piacon. = Ifjúsági Szemle. 1986. 5. 86–95.

178.

DEVICH Sándor

Mi a vonósnyegyes? Bp. 1985, Zeneműkiadó.

Ism. [Biernaczky Szilárd] B. Sz. = Kóta.  
1986. 8. 19.

179.

ECKHARDT Mária

Fiatal kutatók Liszt-konferenciája. = Muzs.  
1986. 3. 13–16.

180.

EÖTVÖS Péter

Az elektronikus zenéről. Váczai Tamás beszélge-  
tése Eötvös Péterrel. = Muzs. 1986. 12. 29–33.

181.

ERDÉLYI Sándor

Vadon Géza, a magyarországi hegedűkészítés ki-  
emelkedő alakja. = ZTdolg1986. 203–234.

182.

ÉRDI Sándor

„Ahol én dirigálok, ott egy nézet van”. Érdi  
Sándor interjúja Solti Györggyel. = Stúdió '81–  
'84. Válogatás a Magyar Televízió kulturális  
hetilapjának műsoraiból. Bp. 1986, RTV—Mi-  
nerva. 317–321.

183.

FASANG Árpád, ifj.

Zenei közállapotainkról. = ONép. 1986. 1. 26–  
40.

184.  
FELLETÁR Béla  
A zenei színesztézia egy hazai kutatója. = Parl. 1986. 8–9. 46–48.  
Lázár László kutatási eredményeinek ismertetése.
185.  
FERENCZI, Ilona  
Literaturbericht zur Hymnologie. Ungarn 1983–1984. = Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 29. 1985. Kassel, 1986. Stauda. 253–256.
186.  
FEUER Mária  
A Háború és a Szerelem lánya. = Muzs. 1986. 3. 6–9.  
Dubrovay László Nyugat-Berlinben.
187.  
FEUER Mária  
Láncszemek. ISCM 1986. március 20–26. Budapest. = Muzs. 1986. 2. 16–17.
188.  
FEUER Mária  
A megszokott fordítottjaként. = MozgóV. 1986. 4. 125.  
Zádori Mária énekesnő portréja.
189.  
FEUER Mária  
Virágozzék ezer virág! Bourges '86. = Muzs. 1986. 10. 25–27.
190.  
FEUER Mária  
Visszafogott progresszió. Holland Fesztivál '86. = Muzs. 1986. 12. 34–38.
191.  
FITTLER Katalin  
Vers és dal a Várban. = Kr. 1986. 4. 37–38.  
A Zenetudományi Intézet rendezvényeiről.
192.  
FODOR Géza  
„Low fidelity”. Elmélkedés a magyar operakultúráról és kritikáról a hatvanas évek operafelvételei kapcsán. = Fodor Géza: Operai napló. Tanulmányok. Bp. 1986, Magvető. 608–629.
193.  
FODOR Géza  
Melis György jubileumára. Kísérlet. = Fodor Géza: Operai napló. Tanulmányok. Bp. 1986, Magvető. 21–33.
194.  
FODOR Géza  
Mihály András operaigazgatói portréjához. = Muzs. 1986. 12. 3–5.
195.  
Források az ókori zeneesztétika történetéhez. Vál. ford., bev. és jegyzetekkel ellátta Ritoók Zsigmond. Bp. 1982, Akadémiai.  
Ism. Kárpáti András. = MZene. 1986. 1. 109–111.
196.  
GEREBEN Ferenc  
Quo vadis, magyar kultúra? Amiről a legfrissebb művelődésszociológiai adatok vallanak. = Kult. Köz. 1986. 6. 85–95.  
Zenéről: 93–94.
197.  
GRABÓCZ Márta  
Bemutató. = Muzs. 1986. 8. 32–33.  
Tihanyi László: Krios; Dukay Barnabás: Várkonyi Nándor emlékére.
198.  
GRABÓCZ, Márta  
La modernité de l'oeuvre pour piano. = Revue „Silences”. 1986. 3.
199.  
GRABÓCZ Márta  
Poszt-eklektika és poszt-expresszivitás: Körünk zenéje 1986. = Muzs. 1986. 10. 36–37.
200.  
GRABÓCZ, Márta  
Sèmes. Classèmes/Intonations. Isotopie sémantique. Programmes narratifs. Stratégie et parcours narratifs. Schéma narratif. = Basic concepts in studies of musical signification. Coll. and ed. by Eero Tarasti. Helsinki, 1986, Department of Musicology University of Helsinki. 16–59.
201.  
HAJNÓCZY Csaba  
100 popdal. = MZene. 1986. 3. 284–293.

202.  
HALÁSZ Péter  
Bartók Szeminárium, 1986. = Muzs. 1986. 10. 3–7.
203.  
HALÁSZ Péter  
Halle — friss szemmel. A 35. Händel Ünnepi Játékok. = Muzs. 1986. 9. 40–43.
204.  
HALÁSZ Péter  
Juniorek pagant. Rajeczky Benjamin 85. születésnapja, Pásztó, 1986. október. = Muzs. 1986. 12. 18–19.
205.  
HELASVUO, Veikko  
Hungarian music and music teaching in Finland. = Friends and relatives. Finnish-Hungarian cultural relations. (Ed. Jaakko Numminen). Bp. 1986, Corvina. 237–249.
206.  
HOLLÓS Máté  
FZCS — vagy főzőcső? 10 éves a Fiala Zene-szerzők Csoportja. = Kr. 1986. 12. 24.
207.  
HOLLÓS Máté  
Vissza a közönséghez — a zene feltöltő erejével. = Kr. 1986. 9. 11–13.
208.  
KAIZINGER Rita  
Aterforum, 86. = Muzs. 1986. 10. 24.  
Fiala muzikusok nemzetközi találkozója Ferrarában.
209.  
KÁRPÁTI András  
A mitikus „héthúrú lant” és a pythagoreus zene-matematika. = ZTdoi1986. 93–102.
210.  
KÁRPÁTI, János  
Comments on the Japanese proposal. = FAM. 1986. 1. 72–73.  
A RILM szakrendjéről.
211.  
KERÉNYI Mária  
Operarendezők a Drezdai Fesztiválon. = Muzs. 1986. 9. 32–39.
212.  
[KIRÁLY Lenke] Király  
1985 — Zenetörténeti Múzeum. = Kóta. 1986. 4. 18–19.
213.  
KOLTAI Tamás  
[Beszélgetések az operáról. Riporter —]. = Muzs. 1986.  
1. Kupfer, Harry: Az opera: konfrontáció. 2. 18–24.  
2. Friedrich, Götz: Az opera mint társadalmi pszichoterápia. 4. 13–20.  
3. Ruszt József: A struktúra boldog rabsága. 7. 18–25.  
4. Patanè, Giuseppe: Az első ember: a karmester. 9. 24–27.  
5. Fodor Géza: Az opera dimenziói. 12. 6–17.
214.  
KOVALCSIK József  
Rigmusköltészet — csasztuska (1950–1953). = Valóság. 1986. 3. 66–86.
215.  
KŐBÁNYAI János  
Beatünnep vége. = Vil. 1986. 3. 168–176.  
A punkról és a beatről.
216.  
KROÓ György  
Gordonkaverseny. = ÉletIrod. 1986. 22. 12.  
Decsényi János: Gordonkaverseny, bemutatta a Magyar Rádió és Televízió Szimfonikus Zenekara, vez. Ligeti András, szólista Onczay Csaba.
217.  
KROÓ György  
Korunk zenéje '85. = Kortárs. 1986. 4. 161–168.
218.  
KROÓ György  
Miserere. = ÉletIrod. 1986. 7. 12.  
Szöllösy András: 50. zsolttár.
219.  
KROÓ György  
Music of Our Time '85. = NHQu. 1986. 102. 204–209.



220.  
LAKATOS Éva  
Huszonnyolc éve. Feuer Mária beszélgetése Lakatos Évával. = Muzs. 1986. 7. 3–8.
221.  
LÁSZLÓ Ervin  
Zene – rendszerelmélet – világtrend. Bp. 1986, Gondolat. 293 l.  
Zenei vonatkozású írásai: A zongoraművész memóriája. 15–49; Művész – közönség – művész. Kommunikáció a hangversenyteremben. 50–68.  
Ism. Balogh Tibor. = MTud. 1986. 11. 903.
222.  
A Magyar Zeneművészek Szövetsége XII. közgyűlése 1. = MZene. 1986. 4. 419–442.
223.  
MANDEL Róbert  
Zenélő szerkezetek. = Múzsák. 1986. 1. 31.
224.  
MARÓTHY János  
Bemutató. = Muzs. 1986. 8. 32.  
Decsényi János: Gordonkaverseny.
225.  
MARÓTHY János  
Bemutatók. = Muzs. 1986. 4. 34–35.
226.  
MARÓTHY János  
„A falakon kívül” avagy „Korunk Zenéje II”. = Muzs. 1986. 2. 9–10.
227.  
MARÓTHY János  
Fellegi-show. = Muzs. 1986. 12. 28.  
Fellegi Ádám a Vigadóban.
228.  
MARÓTHY János  
22. Festival Pontino di Musica. = Muzs. 1986. 10. 22–23.
229.  
MARÓTHY János  
Korunk zenéje és zenénk kórja avagy Hexenschuss '85. = Muzs. 1986. 1. 3–8.
230.  
MARÓTHY János  
A „Sarlós-modell”. = Muzs. 1986. 5. 7–8.  
Sarlós László, a Zeneműkiadó igazgatója.
231.  
MEZEI Ottó  
Zene és képzőművészet. = Műv. 1986. 11–12. 62–67.
232.  
MEZEINÉ BÖLÖNI Judit  
Értékminőségek, világkép a hetvenes és nyolcvanas évek slágereinek szövegében. = Érték, világkép, szórakoztatás. Tanulmányok. Szerk. Sz. Szabó László. Debrecen, 1986, Kossuth Lajos Tudományegyetem. 117–153.
233.  
MÓRA, Klára  
Finnish music in Hungary. = Friends and relatives. Finnish-Hungarian cultural relations. (Ed. Jaakko Numminen). Bp. 1986, Corvina. 174–181.
234.  
PAVAROTTI, Luciano  
A pék fia és a kilenc magas cé. Bp. 1983, Zeneműkiadó.  
Ism. Fittler Katalin. = Parl. 1986. 3. 25–26.
235.  
PÉTERI Judit  
Új fesztivál született. II. Soproni Régizenei Napok. = Muzs. 1986. 9. 12–16.
236.  
PETRÁNYI Judit  
Leonard Bernstein átváltozásai. Petrányi Judit interjúja Leonard Bernsteinnel. = Stúdió '81–'84. Válogatás a Magyar Televízió kulturális hetilapjának műsoraiból. Bp. 1986, RTV–Minerva. 285–288.
237.  
PETRÁNYI Judit  
Az orgonaépítő mester. Petrányi Judit interjúja Szakács Istvánnal. = Stúdió '81–'84. Válogatás a Magyar Televízió kulturális hetilapjának műsoraiból. Bp. 1986, RTV–Minerva. 262–265.

238.

POGÁNY György

A magyar zenetudomány bibliográfiája 1985. (Kiegészítés 1984). = ZTolgl986. 329–378.

239.

POGÁNY György

Zeneművek a magyar gyűjteményekben a 19. század elejéig. = Ktáros. 1986. 6. 366–370.

240.

REMÉNYI János

Az újabb magyar gyermekkari irodalomból. = KodályÉvk3. 70–94.

Borsody László: A part alatt; Kalmár László: Három magyar gyermekdal; Kósa György: A Pasaréten – műelemzések.

241.

RISKÓ Géza

Pege Aladár. Bp. 1985, Ifjúsági Lapkiadó Vállalat.

Ism. Szerényi Győző: A bőgő Paganinije. = Életrod. 1986. 13. 10; Érsek Iván glosszája Szerényi Győző kritikájához: Életrod. 1986. 17. 2; Komornik Ferenc hozzászólása Érsek Iván glosszájához: Életrod. 1986. 21. 2.

242.

SARLÓS László

A Kiadó kutya kötelessége... Feuer Mária beszélgetése Sarlós Lászlóval. = Muzs. 1986. 5. 10–13.

243.

SIMÁNDY József

Amikor én pályakezdő voltam. Borgó András interjúja. = Muzs. 1986. 9. 28–31.

244.

SIMON Géza Gábor

Egy magyar jazzpionír: Martiny Lajos. = Jazz. 1. 17–18.

245.

SKALICZKI, Judit

The public music library system in Hungary. = FAM. 1986. 1. 20–21.

246.

SKALICZKI Judit

Számvetés az audiovizuális dokumentumok könyvtári helyzetéről. = Ktáros. 1986. 6. 330–333.

Hanglemezekről is.

247.

STRAKY Tibor

Kortárs zene és közönsége. = Alf. 1986. 7. 85–87.

248.

STRÉM Kálmán

Kezdetben vala az ige. = Valóság. 1986. 4. 97–101.

Hozzászólás Balázs István: Magyar zeneszerzés, magyar zenekultúra napjainkban c. írásához, Valóság. 1986. 1.

249.

SZABÓ Ágnes

A táncművészet és a könyvek. = Táncműv. 1986. 4. 35.

A tánckönyvek kiadásáról, illetve arról, hogy egyik könyvtár sem foglalkozik a táncirodalom gyűjtésével.

250.

SZÁLE László

Élt tizenhárom évet. = Muzs. 1986. 10. 15–17. A Rádió megszűnt Századunk zenéje c. műsoráról.

251.

SZÁLE László

Jegyzőkönyv helyett. = Muzs. 1986. 8. 3–5. A Magyar Zeneművészek Szövetsége közgyűléséről.

252.

SZEKVÁRI Katalin

Gregor József és Szeged. Szegvári Katalin interjúja Gregor Józseffel. = Stúdió '81–'84. Válogatás a Magyar Televízió kulturális hetilapjának műsoraiból. Bp. 1986, RTV–Minerva. 162–164.

253.

SZEKVÁRI Katalin

Keramikusművész? Énekes? Csavlek Etelka átváltozásai. Szegvári Katalin interjúja Csavlek Etelkával. = Stúdió '81–'84. Válogatás a Magyar Televízió kulturális hetilapjának műsoraiból. Bp. 1986, RTV–Minerva. 157–161.

254.

SZEKVÁRI Katalin

Stockhausen a Zeneakadémián. Szegvári Katalin interjúja Stockhausennel. = Stúdió '81–'84. Válogatás a Magyar Televízió kulturális hetilapjának műsoraiból. Bp. 1986, RTV–Minerva. 153–156.

255.  
SZÉKELY András  
Göttingen jövője. = Muzs. 1986. 9. 44–45.  
A göttingeni Händel-fesztivál.
256.  
SZEMERE, Anna  
Mita on tapahtunut Kodály-aatteelle? = Rondo. 1986. 5. 16–19.
257.  
SZEMERE, Anna  
Popular music production in Hungary. = Critical Studies in Mass Communication. Salt Lake City, 1986, University of Utah. 3:3, 364–367.
258.  
SZEMERE Anna  
A popvideó és egy befogadás-vizsgálat néhány tanulsága. = ZTdolg1986. 189–202.
259.  
SZEPESI György  
Tükörkép megyénk zenei életéről. = HevesiSzle. 1986. 4. 50–52.
260.  
SZEPESI Zsuzsanna  
Major Ervin gyűjteményének kéziratai. 1. közlemény: Kottás kéziratok. = ZTdolg1986. 261–300.
261.  
SZERÉNYI Győző  
Korszerűen korszerűtlen jelenségek korunk zenéje megítélésében. A „Korunk Zenéje” bizonyítékai. = MZene. 1986. 3. 251–279.
262.  
TALLIÁN Tíbor  
Csütörtök, Fény. = Muzs. 1986. 1. 14–16.  
Karlheinz Stockhausen: Donnerstag c. művének londoni bemutatójáról.
263.  
Táncudományi Tanulmányok 1984–1985. Bp. 1985.  
Ism. Kürti László. = Táncműv. 1986. 2. 26–28.
264.  
TIBORI Tímea  
Zenei befogadás vizsgálat. = Tibori Tímea: Az esztétikai befogadás vizsgálata. Bp. 1986, Művelődéskutató Intézet. 42–76.
265.  
TILL Géza  
Opera. Bp. 1985, Zeneműkiadó.  
Ism. Fittler Katalin. = Kóta. 1986. 1. 18.
266.  
TILL Ottó  
Közösség – zene által. = Ifjúsági Szemle. 1986. 2. 14–28.
267.  
TÓTH János, Cs.  
Zene és képzőművészet. Békés-Tarhos, 1986. VI. 23–VII. 1. = Műv. 1986. 11–12. 100–101.  
A Békés-Tarhoson rendezett kiállítás ismertetése.
268.  
TÓTHPÁL József  
Németh László és a zene. = Kóta. 1986. 9. 1–3.
269.  
TRIPOLSZKY László  
Zenés múzeum a budai Várban. = Népszabadság. 1986. október 3.
270.  
TURI Gábor  
Jazz és kortárs zene. = Jazz. 1986. 2. 1–2.
271.  
UJFALUSSY József  
A kemény népzeneitől a korszerű zeneművészetig. Szerdahelyi István beszélgetése Ujfalussy Józseffel. = Szerdahelyi István: Kortársaink mondják. Bp. 1986, Kozmosz. 117–126.
272.  
UJFALUSSY József  
Zene és európaiság. = Vig. 1985. 1. 52–54.
273.  
UJFALUSSY József  
Zenetudomány és pszichológia. = Tükörben a pszichológia. Tudományközi beszélgetések a pszichológiáról. Szerk. Halász László. Bp. 1986, Tömegkommunikációs Kutatóközpont. 167–176.
274.  
VALKÓ Emőke–STRÉM Kálmán  
Zene és tömegkommunikáció. Beszámoló a Tömegkommunikációs Kutatóközpontban folyó zeneszociológiai kutatás néhány eredményéről. 1–2. rész. = MZene. 1986. 2. 185–224., 3. 227–250.

275.

VÁNTUS István

Jó hangokat kell írni. Nikolényi István beszélgetése Vántus István Erkel-díjas zeneszerzővel a mai magyar zene népszerűsítéséről. = Ttáj. 1986. 6. 108–112.

276.

VARGA Bálint András

Beszélgetés Mauricio Kagellel. = Muzs. 1986. 12. 25–27.

277.

VARGA, Bálint András

The man Schoenberg admired. A conversation with Tibor Varga. = NHQu. 1986. 102. 223–227.

278.

VARGA, Bálint András

These, Antithese, Synthese. Ein Doppelsprach mit John Cage und Morton Feldman. = NZM. 1986. 1. 25–27.

279.

VIRÁGH László

Összeférhetetlenek? = Muzs. 1986. 9. 17.  
A régizenei előadásmódról; Várnai Péter hozzá-  
szólása: Muzs. 1986. 10. 31.

280.

VÖRÖSMARTY Géza

Hívom az élőket. = Múzsák. 1986. 3. 20–21.  
A harangokról.

281.

WILHEIM András

ISCM Budapesten. = Muzs. 1986. 6. 3–7.

282.

WILHEIM András

Korunk zenéje 1986. = Muzs. 1986. 12. 20–24.

283.

WIRTHMANN Julianna

Londoni mesteriskolák. = Muzs. 1986. 3. 9–11.

284.

ZOLTAI Dénes

Opera és film. = Filmv. 1986. 1. 2–5.

## II. ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

### a) Önállóan megjelent munkák

285.

FALVY, Zoltán

Mediterranean culture and troubadour music. (Transl. by Maria Steiner.) Bp. 1986, Akadémiai Kiadó. 217 l.

/Studies in Central and Eastern European Music 1./

286.

KERMAN, Joseph—TYSON, Alan

Beethoven. (Ford. Révész Dorrit). Bp. 1986, Zeneműkiadó. 194 l.

/Grove monográfiák./

287.

LISE, Giorgio—RESCIGNO, Eduardo

A 18. századi opera Scarlattitól Mozartig. (Ford. Tallián Tibor). Bp. 1986, Zeneműkiadó. 71, [1] l.

/Európa zenéje 4./

288.

MARCHESI, Gustavo

Giuseppe Verdi. (Ford. Eősze László). Bp. 1986, Zeneműkiadó. 72 l.

/Európa zenéje 1./

289.

Az opera születése. Írta Cesare Orselli, Eduardo Rescigno stb. (Ford. Jászay Magda). Bp. 1986, Zeneműkiadó. 71, [1] l.

/Európa zenéje 3./

290.

ORSELLI, Cesare

A madrigál és a velencei iskola. (Ford. Jászay Magda). Bp. 1986, Zeneműkiadó. 72 l.

/Európa zenéje 2./

291.

PÓCZONYI Mária

Játékdoboz. Debussy zenéjéről. Bp. 1986, Múzsák. 173 l.

292.  
UJFALUSSY József  
Tamino a válaszáton. Drámai párbeszéd és zenei cselekvény. Bp. 1986, Zeneműkiadó. 102, [2] l.  
Ism. [Biernaczky Szilárd] B.Sz. = Kóta. 1986. 8. 19., Breuer János. = Kr. 1986. 9. 45., Zoltai Dénes. = Muzs. 1986. 11. 41–42.
293.  
A zenetörténet antológiája. Régi mesterek zenéje 1750-ig. Szerk. Bartha Dénes. (A javított, bővített kiadás jegyzetanyagát gondozta Tallián Tibor.) (2. kiadás). Bp. 1986, Zeneműkiadó. 398, [2] l.
- b) Cikkek, tanulmányok*
294.  
BADURA-SKODA, Paul  
Bach díszítéseinek helyes előadásmódja? Gondolatok Hans Klotz: Die Ornamentik der Klavier und Orgelwerke von Johann Sebastian Bach című könyvéhez. Ford. Domokos Zsuzsa. 1. rész. = Parl. 1986. 10–11. 42–51.
295.  
BALÁZS, István  
Macht und Ohnmacht der Musik. Witold Lutosławskis Cellokonzert und seine gesellschaftlichen Zusammenhänge. = NZM. 1986. 7–8. 40–47.
296.  
BATTA András  
Gustav Mahler: 5. szimfónia. = A hét zeneműve 1986–1987. 437–443.
297.  
BATTA András  
Ludwig van Beethoven: Coriolan-nyitány. = A hét zeneműve 1986–1987. 172–177.
298.  
BIERNACZKY Szilárd  
Preromantika és romantika között. Cherubini újrafelfedezése. = Kóta. 1986. 5. 19.
299.  
BOSCHÁN Daisy  
Georg Friedrich Händel: Jephta. = A hét zeneműve 1986–1987. 190–204.
300.  
CSENGERY Kristóf  
Arnold Schoenberg: Die glückliche Hand. = A hét zeneműve 1986–1987. 246–255.
301.  
CSENGERY Kristóf  
Johannes Brahms: Fantáziák zongorára, Op. 116. = A hét zeneműve 1986–1987. 81–92.
302.  
CSENGERY Kristóf  
Johannes Brahms: 4. szimfónia. = A hét zeneműve 1986–1987. 465–473.
303.  
DEYRIÈS, Bernard—LEMERY, Denys—SADLER, Michael  
Rajzos zenetörténet az őskortól napjainkig. Bp. 1985, Zeneműkiadó.  
Ism. [Biernaczky Szilárd] B. Sz. = Kóta. 1986. 1. 18–19.
304.  
DOLINSZKY Miklós  
„Dort, wo du nicht bist, dort ist das Glück.” A schuberti áttűnés pillanata. = MZene. 1986. 4. 354–360.
305.  
DOMOKOS Mária  
Franz Schubert: A-dúr szonáta hegedűre és zongorára, D 574. = A hét zeneműve 1986–1987. 205–212.
306.  
DOMOKOS Zsuzsa  
Egy nagy muzsikus zenei újságja 1. Robert Schumann a Neue Zeitschrift für Musik élén 1834–1844. = Parl. 1986. 10–11. 52–53.
307.  
[FARKAS Márta] (Sz-F.M.)  
A latin szépség áradása. Claude Achille Debussy. = Évfordulók 1987. (A kötetet összeállította Gárdos Miklós). Bp. 1986, Kossuth Kiadó. 282–288.
308.  
FÖLDES Imre  
Witold Lutosławski: Gyászzene — vonószene-karra. = A hét zeneműve 1986–1987. 392–401.

309.  
FRANK Oszkár  
A romantikus zene műhelyitkai – Franz Schubert. 2. rész. = Parl. 1986. 8–9. 15–18.  
1. rész: Parl. 1985. 8–9.
310.  
FRISS Gábor  
A király bácsi sapkájától, a klavírozó krumpliorú emberkéig, egy vitatott könyv ürügyén. = Ének-zeneTan. 1986. 2. 87–91.  
Bernard Deyriès – Denyis Lemery – Michael Sadler: Rajzos zenetörténet az őskortól napjainkig c. könyvéről.
311.  
HILDESHEIMER, Wolfgang  
Mozart. Bp. 1985, Gondolat.  
Ism. Dolinszky Miklós. = Muzs. 1986. 4. 43–44.
312.  
HORVÁTH Zoltán  
Mozart, Jacquin, Born. = Tudomány. 1986. 2. 41–43.
313.  
KAPOSI Edit  
A svájci táncművészet útja 1–2. = Táncműv. 1986. 11. 30–32., 12. 32–35.
314.  
KÁRPÁTI, János  
Polypentatonism in Japanese court music. = International Kodály Conference 1982. 240–244.
315.  
KOMLÓS Katalin  
Johann Sebastian Bach: 127. kantáta. „Herr Jesu Christ, wahr'r Mensch und Gott”. = A hét zeneműve 1986–1987. 136–142.
316.  
KOMLÓS Katalin  
Joseph Haydn: D-dúr zongoraszonáta, Hob. XVI:51. = A hét zeneműve 1986–1987. 183–189.
317.  
KOMLÓS Katalin  
Az új kalapácszongora a 18. századi német szakirodalomban. = Muzs. 1986. 11. 12–17.
318.  
KOVÁCS János  
Giacomo Puccini: Manon Lescaut. = A hét zeneműve 1986–1987. 333–345.
319.  
KOVÁCS János  
Vincenzo Bellini: A puritánok. = A hét zeneműve 1986–1987. 60–71.
320.  
KOVÁCS Sándor  
Alban Berg: Wozzeck. = A hét zeneműve 1986–1987. 428–436.
321.  
KOVÁCS Sándor  
Ludwig van Beethoven: Esz-dúr zongoraszonáta, Op.7. = A hét zeneműve 1986–1987. 12–18.
322.  
KOVÁCS Sándor  
Ludwig van Beethoven: f-moll vonósnégyes, Op. 95. = A hét zeneműve 1986–1987. 268–274.
323.  
KOZINCEV, Grigorij  
Dmitrij Sosztakovics. Ford. E. Gábor Éva. = Szovirod. 1986. 10. 165–171.
324.  
LAMMEL, Inge  
Arbeitermusikultur in Deutschland 1844–1945. Leipzig, 1984.  
Ism. Maróthy, János. = BeitrMusWiss. 1986. 4. 334–336.
325.  
LÁSZLÓ Ferenc  
Scarlatti jelene és jövőkora. = Muzs. 1986. 3. 3–4.  
Domenico Scarlatti.
326.  
MAÁ CZ László  
Töredékek századunk balettmitológiájához. = Táncműv. 1986. 8. 21–23.  
A XX. századi balettművészetéről.
327.  
MARÓTHY János  
Dmitrij Sosztakovics: 7. vonósnégyes. = A hét zeneműve 1986–1987. 324–332.

328.  
MARÓTHY János  
Szergej Prokofjev: 8. zongoraszonáta. = A hét zeneműve 1986–1987. 44–54.
329.  
MARSCHALKÓ Gyula  
400 éve született Heinrich Schütz. = Lelkipásztor. 1985. 7. 427–431.
330.  
McCORKLE, Margit L.  
Johannes Brahms. Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis. München, 1984. Henle.  
Ism. Bónis Ferenc. = MZene. 1986. 1. 111–112.
331.  
MESTERHÁZI Máté  
Georges Bizet: Carmen. = A hét zeneműve 1986–1987. 127–135.
332.  
MEZEI János  
Anton Bruckner: 4., Esz-dúr („Romantikus”) szimfónia. = A hét zeneműve 1986–1987. 153–165.
333.  
MEZEI János  
Henry Purcell: Vonósfantáziák. = A hét zeneműve 1986–1987. 213–223.
334.  
MEZEI János  
Johannes Okeghem: „Mi-mi” mise. = A hét zeneműve 1986–1987. 93–104.
335.  
PÁNDI Marianne  
Jean Sibelius: d-moll hegedűverseny, Op. 47. = A hét zeneműve 1986–1987. 178–182.
336.  
PÁNDI Marianne  
Leoš Janaček: Tarasz Bulyba – rapszódia zene-karra. = A hét zeneműve 1986–1987. 402–406.
337.  
PÁNDI Marianne  
A német opera nyitánya. = Műzsák. 1986. 4. 40–41.  
Carl Maria von Weber.
338.  
PÁNDI Marianne  
Operák ket felvonás között. = Műzsák. 1986. 1. 18–19.  
Pergolesi halálának 250. évfordulója.
339.  
PAPP Márta  
Mihail Glinka: Iván Szuszanyin (Életünket a cárért). = A hét zeneműve 1986–1987. 256–267.
340.  
PÉTERI Judit  
Johann Sebastian Bach: Csembalótoccaták. = A hét zeneműve 1986–1987. 5–11.
341.  
PÉTERI Judit  
Wolfgang Amadeus Mozart: D-dúr zongoraverseny, K 537. = A hét zeneműve 1986–1987. 381–387.
342.  
PÉTERI Judit  
Wolfgang Amadeus Mozart: Kis éji zene. = A hét zeneműve 1986–1987. 72–80.
343.  
PÉTERI Judit  
Wolfgang Amadeus Mozart: F-dúr divertimento, K 427. = A hét zeneműve 1986–1987. 291–298.
344.  
PINTÉR Éva  
Claudio Monteverdi: III–IV. madrigálkötet. = A hét zeneműve 1986–1987. 444–452.
345.  
PINTÉR Éva  
Luigi Nono: Sarà dolce tacere – Édes lesz a hallgatás. = A hét zeneműve 1986–1987. 143–152.
346.  
PINTÉR Éva  
Orlandi di Lasso: Lagrime di San Pietro (Szent Péter könnyei). = A hét zeneműve 1986–1987. 314–323.

347.  
SATIE, Erik  
Gyermekdarabok zongorára. Bp. 1986, Ed. Musica.  
Ism. Wilhelm András. = Muzs. 1986. 7. 45.
348.  
SMITHERS, Don—WOGGRAM, Klaus—  
BOWSHER, John  
A barokk trombitajáték. = Tudomány. 1986. 6. 91–98.
349.  
SÓLYOM György  
Richard Wagner: Lohengrin. = A hét zeneműve 1986–1987. 275–282.
350.  
SOMFAI, László  
How to read and understand Haydn's notation in its chronologically changing concepts. = Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress, Wien, Hofburg, 5–12. September 1982. Hrsg. von Eva Badura-Skoda. München, 1986, Henle. 23–35.
351.  
SOMFAI László  
Johann Sebastian Bach: Máté passió. = A hét zeneműve 1986–1987. 224–231.
352.  
SOMFAI László  
Joseph Haydn: G-dúr vonósnégyes, Op. 54. No. 1. = A hét zeneműve 1986–1987. 375–380.
353.  
SOMFAI László  
Wolfgang Amadeus Mozart: D-dúr vonósötös, K 593. = A hét zeneműve 1986–1987. 166–171.
354.  
SOMORJAY Dorottya  
Darius Milhaud: Őkör a háztetőn. = A hét zeneműve 1986–1987. 120–126.
355.  
SOMORJAY Dorottya  
Francis Poulenc: Őzikék. = A hét zeneműve 1986–1987. 346–352.
356.  
SZÉKELY András  
„Játszhatatlan” hangok Bach trombitaszólamában. = Muzs. 1986. 5. 14–19.  
Székely András helyesbítése a cikkhez: Muzs. 1986. 8. 33.
357.  
SZÉKELY András  
„Új” Bach-művek nyomában. = Muzs. 1986. 10. 28–29.
358.  
SZENDE Ottó  
Henryk Wieniawski 1835–1880. = Parl. 1986. 3. 16–17.
359.  
TALLIÁN Tibor  
Franz Schubert: D-dúr zongoraszonáta, D 850. = A hét zeneműve 1986–1987. 364–374.
360.  
UJFALUSSY József  
Le és fel. Autentikus és plagális harmónialáncok Beethoven G-dúr zongoraversenyében. = ZTdolg 1986. 43–44.
361.  
UJFALUSSY József  
Robert Schumann: Idegenben — In der Fremde. Dalsorozat Eichendorff verseire. = A hét zeneműve 1986–1987. 55–59.
362.  
VAN DEN TOORN, Peter C.  
The music of Igor Stravinsky. New Haven — London, 1983, Yale University Press.  
Ism. Breuer János. = MZene. 1986. 4. 443–444.
363.  
WILHEIM András  
Cage. Előadás a szombathelyi Bartók Szemináriumon. = Muzs. 1986. 10. 8–14.



## III. MAGYAR ZENETÖRTÉNET

## a) Önállóan megjelent munkák

364.  
Bartók Béla klasszikusokat zongorázik. Időszaki kiállítás az MTA Zenetudományi Intézet Zene-történeti Múzeumában. (A kiállítást rendezte és szerkesztette Somfai László.) Bp. 1986, MTA Zenetudományi Intézete. 30 l.
365.  
BENGRAF, Joseph  
Six Quartets. Ed. by Ágnes Sas. Bp. 1986, (MTA Zenetudományi Intézete). 227, [1] l.  
/Musicalia Danubiana 6./
366.  
BERLÁSZ Melinda—TALLIÁN Tibor  
Iratok a magyar zeneélet történetéhez 1945–1956. Összeáll. és szerk. —. 2. kötet. Bp. 1986, MTA Zenetudományi Intézete. 353, [1] l.  
/Műhelytanulmányok a Magyar Zene-történethez 8./
367.  
CZEGLÉDI Imre  
Gyula, Erkel Ferenc Emlékház. Bp. 1986, Tájak, Korok, Múzeumok. 16 l.
368.  
ECKHARDT, Mária  
Franz Liszt's music manuscripts in the National Széchényi Library, Budapest. Bp. 1986, Akadémiai Kiadó. 252 l.  
/Studies in Central and Eastern European Music 2./
369.  
FRANK Oszkár  
Bartók és a gyermekek. A „Gyermekeknek” című zongoradarab-sorozat szlovák népdalfeldolgozásainak elemzése. 2. kötet. Bp. 1986, Tankönyvkiadó. 107 l.
370.  
GRABÓCZ, Márta  
Morphologie des oeuvres pour piano de Liszt. Influence du programme sur l'évolution des formes instrumentales. Bp. 1986, MTA Zenetudományi Intézet. 216 l.  
Bibl. 200–203.
371.  
HAMBURGER Klára  
Liszt kalauz. Bp. 1986, Zeneműkiadó. 423, [1] l.
372.  
KECSKEMÉTI István  
A zeneszerző Kodály. Kecskemét. 1986, Kodály Zoltán Zenepedagógiai Intézet. 167 l.  
Ism. [Biernaczký Szilárd] B. Sz. = Kóta. 1986. 10. 19.
373.  
KERÉNYI Mária  
Neményi Lili. Bp. 1986, Zeneműkiadó. 284, [4] l.
374.  
KOMOR Ágnes  
Apám, Komor Vilmos. (A kötetet szerkesztette Marosi László). Bp. 1986, Komor Ágnes. 191, [1] l. 12 t.
375.  
KROÓ György  
Az első Zarándokév. Az Albumtól a Suite-ig. Bp. 1986, Zeneműkiadó. 127, [1] l.
376.  
LÁSZLÓ Zsigmond  
Liszt Ferenc és az orosz zene. Bp. 1986, Magyar-Szovjet Baráti Társaság — Műzsák. 120 l.
377.  
LEGÁNY Dezső  
Liszt Ferenc Magyarországon 1874–1886. Bp. 1986, Zeneműkiadó. 300, [4] l.
378.  
Liszt. A Musica című francia folyóirat 1911. októberi számának hasonmás kiadása. [A francia eredeti és angol, német, magyar nyelvű fordítása]. (Előszó Ujfalussy József). Senlis — Bp., 1986, Fondation Cziffra. 131, [1] l.
379.  
Liszt Ferenc arcai. Fotoportrék. (Szerk. Somogyi Klára. A bev. írta Fodor András). Bp. 1986, Műzsák. 53 l.

380.

Liszt Ferenc. Dokumentumok a Tolna megyei Levéltárban őrzött Augusz Antal- és Csapó Vilmos-hagyatékából. (Vál., szerk., jegyzetekkel ellátta Kaczián János. A német szöveget fordította Kováts Jenő). Szekszárd, 1986, Szekszárdi Nyomda. 254 l. 7x5 cm.

Bibliofil kiadás.

381.

Liszt Ferenc Emlékmúzeum. Katalógus. (Összeáll. Eckhardt Mária). Bp. 1986, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. 83, [1] l.

Tartalma: Eckhardt Mária: Bevezetés; Legány Dezső: Liszt budapesti lakásai; Isov Kálmán: Előszó a Zeneművészeti Főiskola első Liszt-emlékszobájának katalógusához, 1925; Prahács Margit: Bevezető a Zeneművészeti Főiskola Liszt-emlékszobájának katalógusához, 1968; Kárpáti János: Liszt Ferenc zongorái a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeumban; Katalógus.

Angolul: Liszt Ferenc Memorial Museum. Catalogue.

382.

Liszt Ferenc hagyatéka a budapesti Zeneművészeti Főiskolán 1. Könyvek. Prahács Margit hátrahagyott munkájának felhasználásával összeállította és közreadja Eckhardt Mária. (Előszó Ujfalussy József). Bp. 1986, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. 213, [3] l.

/A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 1./

383.

MOHAYNÉ KATANICS Mária

Válogatás Kodály kórusműveiből. Elemzések. Bp. 1986, Tankönyvkiadó. 215, [1] l.

384.

NEMCSIK Pál

A magyar bányamunkásság zenei élete. Bp. 1986, Zeneműkiadó. 190, [2] l.

Ism. [Biernaczký Szilárd] B. Sz. = Kóta. 1986. 9. 20.

385.

Tabulatura Vietoris saeculi XVII. Közreadják Ferenczi Ilona, Márta Hulková. Bratislava, 1986, Opus. 251, [1] l.

/Musicalia Danubiana 5./

386.

VENDEL-MOHAY Lajosné

Liszt-émlékek Szekszárdon. Szekszárd, 1986, (Városi Tanács – Béri Balogh Ádám Megyei Múzeum). 152 l.

387.

VIOLA György

Operafejedelmek. Székely Mihály. – Gyurkovics Mária. – Svéd Sándor. Bp. 1986, Népszava. 208 l. 20 t.

388.

WALKER, Alan

Liszt Ferenc. 1. A virtuóz évek 1811–1847. (Franz Liszt. The virtuoso years 1811–1847). (Ford. Rácz Judit). Bp. 1986, Zeneműkiadó. 478 l.

### *b) Cikkek, tanulmányok*

389.

ACHÁTZ Imre–LUKIN László

Liszt Ferenc 1811–1886. = Ének-ZeneTan. 1986. 1. 1–16.

390.

BALÁZS, István

György Kurtág Attila József-Fragmente. = Melios. 1986. 1. 31–62.

391.

BÁRDOS Kornél

Sopron zenéje a 16–18. században. Bp. 1984, Akadémiai Kiadó.

Ism. Hutira Albin. = Parl. 1986. 3. 25., Potemrová, Mária. = Hudobny Život. 1986. 13. 8.

392.

BÁRDOS Kornél

Újabb adatok Erdődy Nep. János gróf pozsonyi palotájának zeneéletéhez. = ZTdolg1986. 45–51.

393.

BARSI Ernő

Liszt Ferenc győri hangversenye. = Honism. 1986. 6. 10–11.

394.

BARTÓK, Béla, jun.

Kodály und Bartók. = International Kodály Conference 1982. 12–17.

395.  
BATTA András  
1857 – Liszt, Weimar, ideálok. = Muzs. 1986. 9. 9–11.
396.  
BATTA András  
Liszt Ferenc: Az ideálok. = A hét zeneműve 1986–1987. 283–290.
397.  
BATTA András  
Liszt Ferenc: Szent Erzsébet legendája. = A hét zeneműve 1986–1987. 34–43.
398.  
BATTA András  
„Programopera” zongorán. Sajátos stílusjegyek Liszt operaparafrázisaiban. = MZene. 1986. 1. 3–11.
399.  
BERKESI Sándor  
Gárdonyi Zoltán emlékezete. = Kóta. 1986. 10. 1–2.
400.  
BEYRON, Georges  
Liszt Ferencről. A Vigília beszélgetése Georges Beyronnal. Riporter Illés Róbert. = Vig. 1986. 9. 694–698.
401.  
BILLER István  
Beszélgetés Farkas Ferencel. 1–2. = Parl. 1986. 4. 2–7., 6–7. 34–38.
402.  
BILLER István  
Beszélgetés Nagy Olivérrel. = Parl. 1986. 8–9. 39–45.
403.  
BLAHA Márta  
Emlékeim Weiner Leóról. = Parl. 1986. 8–9. 35–38.  
Ránki Livia kiegészítése a cikkhez: Parl. 1986. 12. 28.
404.  
BÓNIS Ferenc  
Kodály Zoltán írásainak jegyzéke. = MZene. 1986. 4. 365–404.
405.  
BÓNIS, Ferenc  
Liszt- und Wagner-Briefe an Mosonyi in Kodály's wissenschaftlicher Bearbeitung. = Mus-Forschung. 1986. 4. 317–334.
406.  
BÓNIS Ferenc  
A vitázó Kodály. = KodályÉvk3. 5–22.  
Kodály 1925 május–júniusi vitája Diósy Bélával; a dokumentumok közreadása.
407.  
BÓNIS, Ferenc  
Zoltán Kodály's Wege zur Musik. = International Kodály Conference 1982. 18–23.
408.  
BOROS Attila  
Muzsika és mikrofon. Bp. 1985, Zeneműkiadó.  
Ism. Breuer János. = Muzs. 1986. 1. 34–35.
409.  
BORS Irma  
A karvezető műhelyéből. Néhány Kodály-kórusról. = KodályÉvk3. 57–69.
410.  
BREUER János  
Hírhedett zenésze a világnak. Liszt Ferencről évfordulókon. = Kr. 1986. 7. 18.
411.  
BREUER, János  
Kodály's Korrekationen in seinen veröffentlichten Kompositionen. = International Kodály Conference 1982. 24–31.
412.  
BREUER János  
Lajtha-művek Budapesten. Építőkövek egy majdani Lajtha-monográfusnak. = Muzs. 1986. 11. 33–38.
413.  
BREUER János  
Ngyven év magyar zenekultúrája. Bp. 1985, Zeneműkiadó.  
Ism. Gábor István. = Budapest. 1985. 6. 45–46., Strém Kálmán. = Muzs. 1986. 3. 44–45.,
414.  
[BREUER János] (B. J.)  
A 80 éves Gárdonyi Zoltán köszöntése. = MZene. 1986. 1. 108.

415.  
COSMA, Viorel  
Kodály im Spiegel der rumänischen Presse. (Randbemerkungen zu einer Erstaufführung 1931). = International Kodály Conference 1982. 33–37.
416.  
CSÁNYI László  
Hírhedett zenésze a világnak. Vörösmarty verse és a negyvenes évek. = Dtáj. 1986. 3. 36–45.
417.  
CSENGERY Kristóf  
Dohnányi Ernő: Desz-dúr vonósnégyes, Op. 15. = A hét zeneműve 1986–1987. 407–416.
418.  
CZIGÁNY Ildikó  
Liszt melodrámaíról. = Parl. 1986. 10–11. 36–39.
419.  
DEMÉNY János  
Részercok hidegtüvel. Bp. 1985, Magvető.  
Ism. Csányi László: Bartók csillagzata alatt. = Dtáj. 1986. 2. 67–69., László Ferenc. = Muzs. 1986. 4. 44–46., Vekerdí László: A bartóki mérték. = Jelenkor. 1986. 9. 848–850., Wilhelm András. = Kortárs. 1986. 6. 166–168.
420.  
DEMÉNY János  
Liszt-problémák — 1986. A Hexameron és egy ismeretlen hangverseny. = Dtáj. 1986. 3. 13–21.
421.  
DOBSZAY László  
A középkori magyar temetés maradványai az erdélyi néphagyományban. = „Mert ezt Isten hagyta...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből. (Szerk. Tüskés Gábor). Bp. 1986, Magvető. 189–210.
422.  
DOBSZAY László  
A magyar dal könyve. Bp. 1984, Zeneműkiadó.  
Ism. Sárosi Bálint. = Muzs. 1986. 3. 43–44.
423.  
DOBSZAY László  
Magyar zenetörténet. Bp. 1984, Gondolat.  
Ism. Rajeczky, Benjamin: Hungarian music history the history of national music. = NHQu. 1986. 101. 160–170.
424.  
DOBSZAY, László  
Musical sources in Hungary. = Hungarian Music News. 1986. 2. 29–32.
425.  
DOMOKOS Pál Péter  
Beszélgetés a 85 éves Domokos Pál Péterrel. Riporter Biernaczky Szilárd. = Kóta. 1986.  
1. rész: „Így jutottam be Moldvába...” = 9. 3–4.  
2. rész: „Egyik fején a nap, s a másiknak a huold...” = 10. 3–4.
426.  
DOMOKOS Pál Péter  
„Édes hazámnak akartam szolgálni...” = Kortárs. 1986. 7. 114–125.  
Domokos Pál Péter önéletrajza; a TV-ben sugárzott műsor szerkesztett szövege.
427.  
DOMOKOS Pál Péter  
Énektanítás Csíksomlyón a 18. század elején. = „Mert ezt Isten hagyta...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből. (Szerk. Tüskés Gábor). Bp. 1986, Magvető. 395–417.
428.  
DRESCHER J. Attila  
Disszonancia. A félreértett Liszt. = Dtáj. 1986. 4. 39–45.  
Liszt és a romantikus irodalom; kölcsönös hatások.
429.  
ECKHARDT Mária  
Köszönet a mesternek. = Múzsák. 1986. 3. 3–4.  
Liszt-dokumentumok a Liszt Ferenc Emlékműzeumban.
430.  
ECKHARDT Mária  
Liszt Ferenc levele a művészet hivatásáról. = Vig. 1986. 9. 660–662.  
Liszt 1862-ben írt levele Luigi Taparelli d’Azeglio-hoz magyar fordításban, bevezetéssel.

431.  
ECKHARDT Mária  
Liszt Ferenc levele a vezénylésről. = Kóta. 1986. 3. 1–2.  
Liszt 1853-ban írt levele Richard Pohlhoz.
432.  
ECKHARDT Mária  
Liszt Ferenc zeneműkéziratai a Zeneművészeti Főiskola Liszt Ferenc Emlékmúzeumában. = ZTdolgoz. 1986. 235–260.
433.  
ECKHARDT, Mária  
Liszt in his formative years. Unpublished letters 1824–1827. = NHQu. 1986. 103. 93–107.
434.  
EŐSZE, László  
Formative years in Kodály's career and stylistic development. = International Kodály Conference 1982. 38–41.
435.  
ERDÉLYI János  
Hunyadi László. Eredeti nagyopera. = Erdélyi János válogatott művei. Bp. 1986, Szépirodalmi. 673–677.
436.  
ÉRDI Sándor  
„Érdekesnek lenni könnyű...” Ferencsik János a Parsifalról. Érdi Sándor interjúja Ferencsik Jánossal. = Stúdió '81–'84. Válogatás a Magyar Televízió kulturális hetilapjának műsoraiból. Bp. 1986, RTV – Minerva. 322–325.
437.  
FASANG Árpád  
„Ugyanabban a hitben.” Párhuzam Beethoven V. szimfóniája és Liszt „Les Preludes” c. műve között. = TheoSzle. 1986. 5. 312–314.
438.  
FERENCSIK János  
Egy régvolt riport, s ami abból kimaradt. In memoriam Ferencsik János. Közreadja Pécsi István. = HevesiSzle. 1986. 4. 38–41.
439.  
FISCHER, Kurt von  
Zoltán Kodály und die Schweiz. = International Kodály Conference 1982. 42–46.
440.  
FITTLER Katalin  
Beethoven-szimfóniák Liszt átíratában. = MZe-ne. 1986. 1. 12–20.
441.  
FODOR András  
Liszt Ferenc arca. = Kortárs. 1986. 7. 98.
442.  
FODOR Géza  
Búcsú a tegnaptól. Ferencsik János emlékére. = Fodor Géza: Operai napló. Tanulmányok. Bp. 1986, Magvető. 34–45.
443.  
FODOR Géza  
Emléksorok Balassa Imre századik születésnapjára. = Muzs. 1986. 11. 22.
444.  
FODOR Géza  
Szabolcsi Bence emlékére. = Fodor Géza: Operai napló. Tanulmányok. Bp. 1986, Magvető. 11–20.
445.  
FORRAI Miklós  
„Egykor hazám büszke legyen rám”. Gábor István beszélgetése Forrai Miklóssal a Liszt Ferenc Társaságról és Liszt-évfordulóról. = Budapest. 1986. 8. 23–24.
446.  
FÖLDES Imre  
Durkó Zsolt: Halotti Beszéd. = A hét zeneműve 1986–1987. 236–245.
447.  
FRANK Oszkár  
Liszt szimfonikus művei. Zenemű ismertetés. I. Mazeppa – szimfonikus költemény. = Ének-zenetan. 1986. 3. 97–106.
448.  
FRIDECZKY Frigyes  
Liszt Ferenc és a képzőművészet. = Somogy. 1986. 5. 25–28.
449.  
FRIED István  
A romantikus művész. = Dtáj. 1986. 3. 46–51.  
Liszt Ferenc.

450.  
GÁBOR Lilla  
Kodály pedagógiájának nyomában. Kerényi György és Bors Irma visszaemlékezése. = KodályÉvk3. 28–38.
451.  
GÁL Zoltán  
A bajai Liszt Ferenc Kör. = Honism. 1986. 6. 12–14.
452.  
GÁRDONYI Zoltán  
Protestáns mozzanatok Liszt Ferenc életművében. = Confessio. 1986. 2. 51–55.
453.  
GOMBOCZNÉ KONKOLY Adrienne  
Bartók kolinda-könyvének megíúsult angliai kiadása. = ZTdolg1986. 19–33.
454.  
GRÁBICS Frigyes  
Bartók és Kodály Győrött a húszas években. = Győri tanulmányok 7. (Szerk. Honvári János). Győr, 1986, Városi Tanács. 79–98.
455.  
GRABÓCZ Márta  
Liszt és a „filozófiai eposzok”. = MZene. 1986. 1. 21–28.
456.  
GRABÓCZ Márta  
Tihanyi László „A kos hava” („Krios”) című darabja és az Itinéraire „iskola”. = MZene. 1986. 4. 361–364.
457.  
GUPCSÓ Ágnes  
Zenés színjátszás Debrecenben (1833–1841). 2. = ZTdolg1986. 65–91.
458.  
HAMBURGER Klára  
Hírhedett zenésze a világnak. Liszt Ferenc születésének 175., halálának 100. évfordulóján. = NyelvKult. 1986. 62. 9–14.
459.  
HAMBURGER Klára  
Liszt Anna. Arcképvázlat Liszt Ferenc édesanyjáról, ismeretlen dokumentumok fényében. = MZene. 1986. 2. 126–166.
460.  
HAMBURGER Klára  
Liszt Ferenc és Szekszárd. = Dtáj. 1986. 3. 4–12.
461.  
HAMBURGER Klára  
„Musicien humanitaire”. = NHQu.. 1986. 103. 85–92.  
Liszt Ferenc.
462.  
HAMBURGER Klára  
Van-e hangod, szív háborgatója? Liszt Ferenc születésének 175., halálának 100. évfordulóján. = Kortárs. 1986. 7. 85–97.
463.  
Harmat Artúr. Emlékkönyv születésének 100. évfordulójára. Bp. 1985, Zeneműkiadó.  
Ism. Farkas Zoltán. = Muzs. 1986. 3. 45–46.
464.  
HELISTŐ, Paavo  
Zoltán Kodály und Ilmari Krohn. = International Kodály Conference 1982. 47–50.
465.  
HUSEK Rezső  
Liszt-kultusz Szekszárdon. = Dtáj. 1986. 3. 75–80.
466.  
HUSZÁR István  
Liszt Ferenc emlékezete. = ÚjFo. 1986. 6. 91–92.
467.  
ITTZÉS Mihály  
Kodály és Kecskemét. Kapcsolatok és ösztönzések. = KodályÉvk3. 39–44; angolul: International Kodály Conference 1982. 51–56.
468.  
ITTZÉS, Mihály  
The works of Kodály. Molnár Anna. A Székely folk ballad. = BulletinKodály. 1986. 1. 23–42.
469.  
KAÁN Zsuzsa  
A fejedelem kezdé a táncot. = Múzsák. 1986. 1. 40–41.  
Bethlen Gábor udvarának zenéjéről, táncáról.

470.  
KÁRPÁTI János  
Liszt Ferenc, az örök vándor. A romantikus divattól az elkötelezett életformáig. = Muzs. 1986. 8. 6–17.
471.  
KÁRPÁTI János  
Liszt-képünk — ma. A magyar Liszt-kutatás legfontosabb eredményei. = Muzs. 1986. 9. 3–8.
472.  
KÁRPÁTI, János  
Liszt the traveller. = NHQu. 1986. 103. 108–118.
473.  
KATANICS, Mária  
The reflection of children's world in Kodály's children's choruses. = International Kodály Conference 1982. 178–179.
474.  
KECSKEMÉTI István  
Goldmark Károly két zenekari nyitánya: Sakuntala — Tavasszal. = A hét zeneműve 1986–1987. 299–305.
475.  
KECSKEMÉTI István  
Kodály Zoltán négy kórusműve: Este — Hegyi éjszakák 1. — Esti dal — Meghalok, meghalok (1957). = A hét zeneműve 1986–1987. 417–427.
476.  
KECSKEMÉTI István  
Kodály Zoltán: Az öt dal (Op.9) két Ady-éneke. = A hét zeneműve 1986–1987. 353–363.
477.  
KECSKEMÉTI István  
Kodály Zoltán: Énekszó, Op. 1. = A hét zeneműve 1986–1987. 105–119.
478.  
KECSKEMÉTI, István  
Wiederkehrende Erscheinungen und äussere Parallelen der Musik Zoltán Kodály's. = International Kodály Conference 1982. 57–88.
479.  
KEELING, Geraldine  
The Liszt pianos — some aspects of preference and technology. = NHQu. 1986. 104. 220–232.
480.  
KERESZTURY Dezső  
Doráti Antal ügyén az igazi jó barátságról, hazáról, békéről. = Életrod. 1986. 51–52. 12.
481.  
KERTÉSZ Lajos  
Bach és Liszt. = Dtáj. 1986. 4. 46–52.
482.  
KLEIN, Rudolf  
Zoltán Kodály und die Wiener Universal Edition, 1932–1937. = International Kodály Conference 1982. 89–94.
483.  
KOLNEDER, Walter  
Kodály und die Barockmusik. = International Kodály Conference 1982. 95–99.
484.  
KOMÁRIK Dénes  
Ahol egykor Liszt Ferenc vendégeskedett. = Budapest. 1986. 12. 48.  
Liszt és Schwendtner Mihály kapcsolata; hozzászólás Monostory Ivánné írásához, Budapest. 1986. 8. 26–27.
485.  
KOVÁCS, János  
Kodály's Te Deum: Entstehungsgeschichtliche und Stilprobleme. = International Kodály Conference 1982. 100–104.
486.  
KOVÁCS, Sándor  
Rudolf Maros. = Nutida Musik. 1986–1987. No. 2.
487.  
KOVÁCS Sándor  
Újabb adatok a Bartók-rend történetéhez. = ZT-dolg1986. 35–42.
488.  
KOVÁSSY Zoltán  
Liszt Ferenc látogatása Koltón. = Honism. 1986. 6. 11–12.

489.  
KROÓ, György  
Sketches to the closing section of Kodály's song „The approaching winter”. = International Kodály Conference 1982. 105–112.
490.  
KROÓ György  
„... Szabolcsi szellemében mindig az emberek felé kell fordulnunk ...” = Parl. 1986. 6–7. 20–21.  
Beszéd az V. ker. Állami Zeneiskola névfelvételi ünnepségén Szabolcsi Bencéről, a névadóról.
491.  
LACZKÓ András  
Liszt Ferenc és Zichy Géza. = Dtáj. 1986. 3. 60–69.
492.  
LEGÁNY Dezső  
Erkel példamutatása korunkban. = Dtáj. 1986. 3. 52–59.
493.  
LEGÁNY, Dezső  
Liszt and the Budapest musical scene. Influences and contacts 1869–1886. = NHQu. 1986. 103. 119–130.
494.  
LEGÁNY Dezső  
Liszt, Budapest és a nyugati kapcsolatok 1869–1886. = Dtáj. 1986. 4. 27–38.
495.  
LEGÁNY Dezső  
Liszt Ferenc, szülei és hazája. = Vig. 1986. 9. 646–653.
496.  
Liszt Ferenc levelei orosz tanítványához. Közreadja és bev. Nyikolaj Szolncev. Ford. Téri Sarolta. = Szovirod. 1986. 10. 159–164.
497.  
LISZT Ferenc  
Tengerész-himnusz. Közreadja és a szöveget fordította Bánhidi Frigyes. = Ének-zeneTan. 1986. 3. 132–135.
498.  
LOVIK Károly  
Liszt Ferenc körül. Közreadja és bev. Lukácsy Sándor. = Vig. 1986. 9. 656–659.  
A Magyar Figyelő 1911. évf.-ban megjelent írás újraközlése.
499.  
LUKÁCS Antal  
Liszt Ferenc Esztergomi miséje és a zenepedagógia. = Parl. 1986. 12. 20–23.  
Liszt pedagógiai nézeteiről.
500.  
LUKÁCSY Sándor  
Liszt Ferenc magyar Pantheonja. = Vig. 1986. 9. 643–645.
501.  
LUKIN László  
Bárdos Lajos. = ÉnekzeneTan. 1986. 6. 241–242.
502.  
LUX András  
A Hexameron és előzményei. Gondolatok Liszt Ferenc ifjú koráról. = Dtáj. 1986. 3. 22–32.
503.  
MÁRKUSNÉ NATTER-NÁD Klára  
Emlékezés Bárdos Lajosra. A Tanár Úr írásai Az ének-zene tanításában. = Ének-zeneTan. 1986. 6. 243–245.
504.  
MARTIN, György  
Bartók, Kodály and folk dance research. = International Kodály Conference 1982. 259–262.
505.  
MARTINOV, Ivan  
Zoltán Kodály's music in the USSR. Early performances and contacts. = International Kodály Conference 1982. 113–115.
506.  
MÁTYÁS János  
Liszt Ferenc: Via crucis. = A hét zeneműve 1986–1987. 19–23.
507.  
MERRICK, Paul  
A vallásos Liszt. = Vig. 1986. 9. 663–667.



508.  
MOLNÁR Antal  
Hat írás Bartókról. Közreadja Bónis Ferenc. =  
MZene. 1986. 2. 169–184.
509.  
MOLNÁR Antal  
Liszt Ferenc. Molnár Antal kiadatlan írása Liszt  
Ferencről. Közreadja és bevezeti Bónis Ferenc.  
= Alf. 1986. 7. 88–93.
510.  
MONOSTORY Ivánné  
Liszt Ferenc pesti barátja. = Budapest. 1986. 8.  
26–27.  
Liszt Ferenc és Schwendtner Mihály pesti apát-  
plébános kapcsolata.
511.  
NÁDOR Tamás  
Először magyar szövegre. Liszt-dokumentumok  
nyomában. = Kóta. 1986. 8. 1–2.  
Liszt: A patakcsa c. férfikari művének keletke-  
zése.
512.  
NAGY Alpár  
Liszt Ferenc és a Legnagyobb Magyar. = Dtáj.  
1986. 4. 53–59.  
Széchenyi István hatása Lisztre.
513.  
OFELLA Sándor  
A népdal apostola. = Honism. 1986. 5. 78–80.  
Emlékezés Balla Péterre.
514.  
OLÁH Emőd  
Két hazai Kodály-követő az óvodai zenei neve-  
lés területén. Nell Ilona, Veress Sándor. = Peda-  
gógusképzés. 1986. 1. 110–117.
515.  
OLSVAI, Imre  
Mutual theme types in Kodály's and Bartók's  
works. = International Kodály Conference  
1982. 116–125.
516.  
ÓNODI Márta  
A zenei illusztráció Kodály szólóénekekre írt nép-  
ballada-feldolgozásaiban. = Ének-zeneTan.  
1986. 4. 156–164.
517.  
PAKSA Katalin  
Népzene és népköltészet Kodály gyermek- és  
nőikari műveiben. Jeleznapi szokások. = Ko-  
dályÉvk3. 172–197.
518.  
PAPP Géza  
A verbunkos kéziratok emlékei. 2. A Magyar  
Tudományos Akadémia Zenetudományi Inté-  
zetének Könyvtára Major Ervin hagyatékának  
zenei anyagából. = ZTdolg1986. 307–327.
519.  
PAPP Márta  
Moszkvai archívumok Liszt-dokumentumai. =  
MZene. 1986. 1. 29–38.
520.  
PONGRÁCZ Zoltán  
Emlékezzünk régiekről. = KodályÉvk3. 23–27.  
Kodály Zoltán.
521.  
RAJECZKY Benjamin  
Emberséggel ötvözött tudomány. Riporter Né-  
meth István. = HevesiSzle. 1986. 4. 82–84.
522.  
RAJECZKY, Benjamin  
Fragen zur volks- und kunstmusikalischen Lage  
des 18. Jahrhunderts in Ungarn. = Joseph  
Haydn. Bericht über den Internationalen Jo-  
seph Haydn Kongress, Wien, Hofburg, 5–12.  
September 1982. Hrsg. von Eva Badura-Skoda.  
München, 1986, Henle. 218–221.
523.  
RAJECZKY, Benjamin  
Die ungarische sogenannte „Kleine Quint-  
wechsel-Form“ und ihre europäischen Paralle-  
len. = International Kodály Conference 1982.  
263–274.
524.  
RAJECZKY Benjamin  
„A zene a műveltség nélkülözhetetlen eleme.“  
Gách Marianne beszélgetése Rajeczky Benja-  
minnal. = Film, Színház, Muzsika. 1986. nov. 1.  
6–7.

525.

RENNERNÉ VÁRHIDI Klára  
Adatok Kolozsvár zenetörténetéhez a 18. század első feléből két kollégiumi napló alapján. = ZTdolg1986. 53–64.

526.

RINGER, Alexander L.  
Zoltán Kodály – Vir justus in Musica. = International Kodály Conference 1982. 126–129.

527.

SÁNDOR, Judit  
Einige Aufführungsprobleme der Kodály-Lieder. = International Kodály Conference 1982. 130–136.

528.

SÁNDOR Judit  
Emlékezés Járdányi Pálra 1920–1966. = Horizont. 1986. 1. 35–36.

529.

SÁROSI, Bálint  
Liszt und die Zigeunermusikanten. = Franz Liszt. Katalog der Landessonderausstellung. Burgenländisches Landesmuseum, 1986. 91–96.

530.

SÁROSI, Bálint  
Parallelen aus der ungarischen Volksmusik zum „Rondo all’Ongarese“ – Satz in Haydns D-dur Klavierkonzert Hob. XVIII:11. = Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress. Wien, Hofburg, 5–12. September 1982. Hrsg. von Eva Badura-Skoda. München, 1986. Henle. 222–226.

531.

SÁROSI, Bálint  
Zoltán Kodály and nineteenth century Hungarian popular music. = International Kodály Conference 1982. 286–292.

532.

SOMFAI László  
Bartók Béla: Scherzo. Op. 2. = A hét zeneműve 1986–1987. 306–313.

533.

SOMFAI László  
Bartók és a Liszt-hatás. Adatok, időrendi összefüggések, hipotézisek. = MZene. 1986. 4. 335–351.

534.

SOMFAI László  
Bartók-vázlatok 3. A „fekete zsebkönyv” kidolgozatlan témafeljegyzései. = ZTdolg1986. 7–18.

535.

SOMFAI, László  
Liszt’s influence on Bartók reconsidered. = NHQu. 1986. 102. 210–219.

536.

SOMFAI László  
Újabb Bartók „opusz 1”? = Muzs. 1986. 5. 3–5.

537.

SULYOK Imre  
Bartók Béla kézírása a weimari Liszt-anyagban. = MZene. 1986. 4. 352–353.

538.

SULYOK, Imre  
The new Liszt edition. = JournalAmLisztSoc. Vol. 19. 1986. 5–9.

539.

SULYOK Imre  
Az új Liszt-kiadás. = Diakónia. 1986. 2. 66–70.

540.

SUPPAN, Wolfgang  
Zoltán Kodály und die Entwicklung melodietypologischer Forschung in Europa. /Musikanthropologische Anmerkungen zum Thema/. = International Kodály Conference 1982. 299–303.

541.

SZABÓ Miklós  
Bartók Béla kórusművei. Bp. 1985, Zeneműkiadó.  
Ism. [Biernaczký Szilárd] B. Sz. = Kóta. 1986. 2. 19.

542.

SZABOLCSI, Miklós  
Kodály und die Ungarische Akademie der Wissenschaften. = International Kodály Conference 1982. 137–140.

543.

SZALAY Olga  
Népzene és népköltészet Kodály gyermek- és nőikari műveiben. Népdalok és gyermekjátékok. = KodályÉvk3. 136–171.

544.  
A százéves Operaház válogatott iratai. Bp. 1984, Magyar Színházi Intézet.  
Ism. Hutira Albin. = Parl. 1986. 6–7. 51.
545.  
SZECSKÓ Károly  
A hegedű virtuóza volt. Reményi Ede Egerben. = HevesiSzle. 1986. 4. 47–49.
546.  
SZÉKELY András  
Weimar Lisztje. = Muzs. 1986. 8. 29–31.  
Liszt-rendezvények Weimarban.
547.  
SZENDREI Janka  
Az István- és Imre-offícium zenei rétegei. = Művelődéstörténeti tanulmányok a magyar középkorról. A bevezetőt írta Köpeczi Béla. Szerk. és az előszót írta Fügedi Erik. Bp. 1986, Gondolat, 48–53.
548.  
SZERZŐ Katalin  
„Il celebre maestro...” Egykorú tudósítások Lisztről a Gazzetta Musicale di Milano hasábjain (1870–1886). = MZene. 1986. 1. 39–48.
549.  
SZITHA Tünde  
Liszt Ferenc „ismeretlen” francia dalai. = MZene. 1986. 1. 49–82.
550.  
SZOKOLAY Sándor  
A jövő végtelen terébe hajított dárda. Vallo-más Liszt Ferenc örökségéről és megnögtt jelentőségéről. = Délsziget Almanach. 1986. 6. 11–13.
551.  
SZOMORY Dezső  
Liszt Ferenc. Közreadja és bev. Lukácsy Sándor. = Vig. 1986. 9. 653–656.  
A Nyugat 1911. évf.-ban megjelent írás újraközlése.
552.  
TALLIÁN Tibor  
Bartók Béla: Román kolindadallamok zongorára. = A hét zeneműve 1986–1987. 453–464.
553.  
TANIMOTO, Kazuyuki  
Kodály and ainu melodies. = International Kodály Conference 1982. 323–325.
554.  
TARCAI Zoltán  
Egy elfelejtett Erkel-műről. = Ének-zeneTan. 1986. 1. 17–19.  
Erkel Ferenc: Szózat.
555.  
TARI Lujza  
Kodály Intermezzója triójának forrása. = MZene. 1986. 3. 294–311.
556.  
TOKAJI András  
Délihábos zenetörténet. Monstrerecenzio. = MozgóV. 1986. 9. 112–119.  
Breuer János: Negyven év magyar zenekultúrája. Bp. 1985. c. kötete kapcsán. Breuer János válasza: Délibáb minden mennyiségben. = MozgóV. 1986. 11. 113–120.
557.  
TÖTTÖS Gábor  
Elfeledett Liszt-émlékek. = Dtáj. 1986. 3. 70–74.  
Liszt szekszárdi kapcsolatairól.
558.  
TRAJTLER Gábor  
In memoriam Gárdonyi Zoltán. = Diakónia. 1986. 2. 32–33.
559.  
TÜSKÉS Tibor  
Bartók és a népi írók. = Tüskés Tibor: Triptichon. Bp. 1986, Szépirodalmi Könyvkiadó. 183–215.
560.  
TÜSKÉS Tibor  
Így látták Bartókot. Kassák és Weöres versének párhuzamos megközelítése. = Tüskés Tibor: Triptichon. Bp. 1986, Szépirodalmi Könyvkiadó. 216–234.
561.  
TÜSKÉS Tibor  
Ikertársak. Kodály és Illyés. = Tüskés Tibor: Triptichon. Bp. 1986, Szépirodalmi Könyvkiadó. 235–255.

562.  
UJFALUSSY József  
Bartók Béla: 15 magyar parasztdal. = A hét zeneműve 1986–1987. 232–235.
563.  
UJFALUSSY, József  
Das Lebensprogramm des jungen Kodály. = International Kodály Conference 1982. 141–143.
564.  
UJFALUSSY József  
Liszt Ferenc: Heine-dalok. = A hét zeneműve 1986–1987. 388–391.
565.  
VÁCZI Tamás  
Találkozás Erkel Ferenc dédunokájával. Tróznar Sarolta. = Muzs. 1986. 11. 39–40.
566.  
VALKÓ Arisztid  
Adalék Liszt Ferenc tiszteletdíj-ügyéhez. = MZe-ne. 1986. 2. 167–168.
567.  
VARGA Sándor  
Egy elveszettnek vélt Liszt zongoraversenymű feltámadása. = Dtáj. 1986. 3. 34–35.  
Liszt egyik művéről, melyet a szakirodalom Menter Zsófia – Liszt tanítványa – és Csajkovszkij művének vélt.
568.  
VARGHA Dezső  
Hatvan éve történt. A Pécsi Dalárda Királydíja az 1925-ös Soproni Országos Dalosversenyen. = Kóta. 1986. 3. 4.
569.  
VARGHA Dezső  
Negyven éve történt. Kodály Zoltán Pécsett. = Kóta. 1986. 2. 4.
570.  
VARGHA Dezső  
100 éve történt. Az 1886-os Országos Dalárünnepély Pécsett. = Kóta. 1986. 10. 5.
571.  
VARGYAS Lajos  
Kodály, az ismert és az ismeretlen. Kodály kiadatlan írásából. = Újhold-Évkönyv 1986/1. (Szerk. Lengyel Balázs). Bp. 1986, Magvető. 381–403.
572.  
VARGYAS Lajos  
Kodály – der Wissenschaftler. = International Kodály Conference 1982. 333–337.
573.  
VÁRNAI Ferenc  
A magyar zenei műveltség magvetése. = Kóta. 1986. 2. 4–5.  
Kodály és a pécsi zenészek kapcsolata; 1945. őszi pécsi tartózkodása.
574.  
VIKÁR, László  
Along Kodály's path. = International Kodály Conference 1982. 338–341.
575.  
VIKÁR László  
Saranac Lake. = Muzs. 1986. 11. 3–6.  
Bartók amerikai lakóhelyéről.
576.  
VOLLY István  
Bartók és a szerbhorvát hősi énekek. = Somogy. 1986. 3. 109–112.
577.  
WAGNER István  
Liszt ismeretlen levele és portréja. = Muzs. 1986. 6. 8–9.  
Liszt Ferenc Szathmáry Pap Károlyhoz írt levelének közreadása.
578.  
WALKER, Alan  
A boy named Daniel. = NHQu. 1986. 101. 204–220.  
Liszt fiáról, Liszt Dánielről.
579.  
WEISS, Paul  
„Wer ist ein guter Musiker?“ Gedanken anlässlich der „vier Punkte“ von Z. Kodály. = International Kodály Conference 1982. 194.
580.  
WILHEIM András  
Liszt és a huszadik század. = MZe-ne. 2. 115–125.
581.  
WILLIAMS, Adrian  
The last visit to London: April 1886. = NHQu. 1986. 103. 131–138.  
Liszt Ferenc.

582.

WILLIAMSON, John

Liszt and form – some thoughts on the first movement of the Dante symphony. = NHQu. 1986. 104. 213–220.

583.

ZEKE Lajos

100 éve halt meg Liszt Ferenc. = Eseménynaptár. 1986. 3. 24–30.

584.

ZEKE Lajos

Szukcesszív polimodalitás. A hangrendszer kiépítésének egy sajátos módja Liszt műveiben. = MZene. 1986. 1. 83–107.

## IV. NÉPZENETUDOMÁNY

### a) Önállóan megjelent munkák

585.

Húzzad, húzzad muzsikásom. A hangszeres népzene feltámadása. (Szerk. Széll Jenő). Bp. 1986, Műzsák. 215. [1] l. Tartalma: Széll Jenő: Előszó helyett, 5–13; Sági Mária: Sebő Ferenc és Halmos Béla útja, avagy a Sebő-együttes, 14–22; Both Erzsébet: Muzsikás évtized, 23–30; Somfai László: A Jánosi-együttes „kemény folklór” kísérlete, 31–40; Bencze Lászlóné Mező Judit: Hangszeres népzenei együttesek a Hajdúságban, 41–51; Szász János András: A Vujcsics-együttesről, 52–62; Havasi János: A Téka, 63–69; Deme Tamás: A Vízöntő együttes szintéziskísérlete, 70–76; Brückler Tamás: A Tilinkóról, 77–81; Simoncsics János: Ha felmegyek a cigánypadra. Beszélgetés Virágvölgyi Mártával, 82–88; Bodor Ferenc: A Kalamajka együttesről, 89–92; Szász János András: Beszélgetés Olsvai Imrével, 93–107; Székely J. Levente: Hangszeres magyar népzene a szomszédos államokban, 108–115; Szász János András: Önkifejezés és folklórmozgalom, 116–125; Héra Istvánné: Szervezeti gondok, 126–130; Perlstein Klára: Pedagógiai tapasztalatok és tennivalók, 131–133; Balás Endre: Haj, regő rajta. Népi hangszerek tanítása az iskolában, 134–140; Siklós László: Határon és tengeren túl, 141–151; Sági István: Zenekarok jegyzéke, 153–190; Deák Ferenc: A hangszeres népzenei revival válogatott bibliográfiája, 191–209; Deák Ferenc: A hangszeres népzenei revival diszkográfiája, 211–213.

586.

PESOVÁR Ernő

A magyar páros táncok történeti rétegei. Kandidátusi értekezés tézisei. Bp. 1986. 13 l.

587.

SÁROSI, Bálint

Folk music. Hungarian musical idiom. (English translation by Maria Steiner). Bp. 1986, Corvina. 188 l. 12 t.

588.

SOLTÉSZ István

Szoross poroncsolat eljött. Népballadák háborúkról, katonákról. Bp. 1986, Zrínyi. 365. [3] l.

589.

TARSOLY Lajos

„Oda van a virágos nyár...” Szülőfalum, Komádi nagyközség és környékén ismert régi dalok, nóták. Összegyűjt. és közreadja ——. Komádi, 1986, Tarsoly Lajos. 98 l.

590.

TORDINAC, Nikola

Hrvatski narodni običaji, pjesme i pripovijetke iz Pečuha i okolice. Bp. 1986, Tankönyvkiadó. 218 l.

591.

VASAS Samu–SALAMON Anikó

Kalotaszegi ünnepek. (Előszó: Nagy Olga). Bp. 1986, Gondolat. 455. [1] l. 12 t.

592.

VIKÁR László

Volga–Káma–Bjelaja vidéki finnugor és török népzene gyűjtés. Collection of Finno-Ugrian and Turkic folk music in the Volga–Kama–Belaya region 1958–1979. Bp. 1986, MTA Zenetudományi Intézete. 125. [1] l.

### b) Cikk, tanulmányok

593.

ALFÖLDY BORUSS István

A fonográf a néprajzban. = Kóta. 1986. 4. 5–6.

594.

ALMÁSI István

Kodály und die siebenbürgische Volksmusikforschung. = International Kodály Conference 1982. 228–234.

595.

BARSÍ Ernő

A burgenlandi magyarság népzenei hagyományai. = Ének-zeneTan. 1986. 1. 41–44.

596.

BARTÓK Béla

Miért gyűjtünk népzenet? = Válasz 1934–1938. (Vál., szerk. és az utószót írta Széchenyi Ágnes.) Bp. 1986, Magvető. 226–229.

A Válasz-ban 1935-ben megjelent tanulmány újraközlése.

597.

BENCZE Lászlóné Mező Judit

A Sárrét első népdalgyűjtője: dr. Nagy József. = Honism. 1986. 4. 21–22.

598.

BIERNACZKY Szilárd

Költészet, zene és társadalom a „hagyományos Afrikában”. 1–2. rész. = MZene. 1986. 3. 312–332., 4. 405–418.

599.

DIÓSI Ágnes

Cigány zenészek? Zenész cigányok? = „Egyszer karolj át egy fát!” Cigányalmanach. Összeáll. Murányi Gábor. Bp. 1986, TIT. 160–168.

600.

ERDÉLYI János

Egypár korszerű szó nemzeti zenénk ügyében. = Erdélyi János válogatott művei. Bp. 1986, Szépirodalmi Könyvkiadó. 63–65.

601.

ERDÉLYI János

Előfizetési főlhívás. Magyar népdalok és mondák. = Erdélyi János válogatott művei. Bp. 1986, Szépirodalmi Könyvkiadó. 66–69.

602.

ERDÉLYI János

Magyar népdalköltészetéről. = Erdélyi János válogatott művei. Bp. 1986, Szépirodalmi Könyvkiadó. 59–63.

603.

ERDÉLYI János

A magyar népdalok. = Erdélyi János válogatott művei. Bp. 1986, Szépirodalmi Könyvkiadó. 69–120.

604.

ERDÉLYI János

Népdalok és mondák 3. Előszó. = Erdélyi János válogatott művei. Bp. 1986, Szépirodalmi Könyvkiadó. 121.

605.

ÉRDI Sándor

A magyar népzene honi nagykövetei. Sebő Ferenc. Érdi Sándor interjúja Sebő Ferencsel. = Stúdió '81–'84. Válogatás a Magyar Televízió kulturális hetilapjának műsoraiból. Bp. 1986, RTV – Minerva. 353–356.

606.

Észak-mezőségi magyar népzene 1–4. Gyűjtötte Kallós Zoltán, Martin György. Hungaroton. LPX 18107–108–109–111.

Ism. Széll Jenő. = Muzs. 1986. 3. 47.

607.

FÁTYOL Tivadar

Gondolatforgácsok a cigányzenéről. = „Egyszer karolj át egy fát!” Cigányalmanach. Összeáll. Murányi Gábor. Bp. 1986, TIT. 156–159.

608.

FELFÖLDI László

Dance of Hungary's nationalities. = Hungarian Dance News. 1986. 1. 21–24.

609.

JOÓB Árpád

Egy Kalevala-dallamról. = KodályÉvk3. 198–205.

610.

KODÁLY Zoltán

Néphagyomány és zenekultúra. = Válasz 1934–1938. (Vál., szerk. és az utószót írta Széchenyi Ágnes.) Bp. 1986, Magvető. 224–225.

A Válasz-ban 1935-ben megjelent tanulmány újraközlése.

611.

KOVALCSIK Katalin

Népzenelet vagy műzenét? Egy régi vita – jugoszláviai cigány környezetben. = ZTdolg1986. 163–188.

612.

KOVALCSIK, Katalin

Popular dance music elements in the folk music of gypsies in Hungary. = Popular Music. 1986. 45–65.

613.  
LAJTHA László  
Széki gyűjtés. Szerk. Sebő Ferenc. Hungaroton. LPX 18092–94.  
Ism. Széll Jenő. = Muzs. 1986. 9. 46–47.
614.  
LÁSZLÓ Ferenc  
Szervesség két máramarosi népi dallamban. = Muzs. 1986. 12. 39–41.
615.  
LÁZÁR, Katalin  
On a new Ostyak folksong collection. = International Kodály Conference 1982. 245–258.
616.  
LÁZÁR Katalin  
Tercingadozás és hangkészlet az obi-ugor dallamokban. = ZTdolg1986. 139–148.
617.  
Magyar Népzenei Antológia II. – Észak. Szerk. Tari Lujza, Vikár László. Hungaroton. LPX 18124–28.  
Ism. Barna István. = Új Tükör. 1986. szept. 21. 2., Széll Jenő. = Muzs. 1986. 9. 47–48.
618.  
MARTIN György  
Ethnic and social strata in the naming of dances. Different types of historical nomenclatura in Hungary and in Europa. = Hungarian Studies. 1985. 2. 179–180.
619.  
OLSVAI Imre  
Ecsedi István helye és eredményei a magyar népzene feltárásában. = A Hajdú-Bihar megyei Múzeumok Közleményei 44. Debrecen, 1986. 43–48.
620.  
PÁLFY Gyula  
A magyarországi román táncgyományok 1–2. = Táncműv. 1986. 11. 26–28., 12.18–20.
621.  
PESOVÁR Ferenc  
Béres vagyok, béres. Fejér megyei népzene. Szekesfehérvár, 1982.  
Ism. [Biernaczky Szilárd] B. Sz. = Kóta. 1986. 7. 19., Szemerkényi Ágnes. = HungÉrt. 1984. 3–4. 260–261., Vlaček, Antonin. = Český Lid. 1986. 1. 63–64.
622.  
SÁROSI, Bálint  
Historical documents concerning gypsy musicians and their music in Hungary. = Historische Volksmusikforschung. Graz, 1986. 111–120.
623.  
SÁROSI, Bálint  
An instrumental melody. = Yearbook for Traditional Music. 17. 1986. 198–205.
624.  
SZABÓ, Csaba  
Pentatonic tone-systems of Hungarian folk music and their solmization. = International Kodály Conference 1982. 304–319.
625.  
SZABOLCSI Bence  
Népzenei gramofonfelvételek. = Válasz 1934–1938. (Vál., szerk. és az utószót írta Széchenyi Ágnes). Bp. 1986, Magvető. 615–616. A Válasz-ban 1938-ban megjelent tanulmány újraközlése.
626.  
SZARKÁNÉ HORVÁTH Valéria  
Gyermekdalaink belső zenei és nyelvi törvényszerűségei. = Ének-zeneTan. 1986. 2. 62–70.
627.  
SZTANÓ, Pál  
Das Schicksal der Volksmusikaufnahmen Kodály's. = International Kodály Conference 1982. 320–322.
628.  
TARI Lujza  
A dudahagyomány továbbélése hegedűn. = ZTdolg1986. 109–123.
629.  
TARI Lujza  
A népzene reneszánsza hazánkban. = NyelvKult. 1986. 64. 75–87.
630.  
TARI Lujza  
Ősi népi hangszerek. = Háttér. 14. 1986/1987. 1. 84–85.

631.

ULLMANN Péter

Halottvirrasztás egy mai erdélyi faluban. = „Mert ezt Isten hagyta...” Tanulmányok a népi vallásosság köréből. (Szerk. Tüskés Gábor). Bp. 1986, Magvető. 481–495.

632.

ULLMANN Péter

A zsámbéki németek egyházi énekei. = ZTdolg 1986. 149–162.

633.

VARGYAS Lajos

Nemzeti kultúra – világkultúra. = Fo. 1986. 7. 1–11.

634.

VÁRNAI Ferenc

Népdalcsokrok összeállítása. = Ének-zeneTan. 1986. 2. 52–56.

635.

VIKÁR László

Alsó kvartváltás a volga-kámai és a magyar népzeneben. = ZTdolg 1986. 125–138.

636.

VIKÁR László

Kontra István beszélgetése Vikár Lászlóval. = Ének-zeneTan. 1986. 1. 32–34.

637.

VOLLY István

Dalban született a nemzet. A Kalevala és a Balassi-versek énekolvasata. = Műhely. 1986. 5. 48–55.

638.

VOLLY István

Kiáltás a kállói kállai kettősért! = SzabSzatSzle. 1986. 2. 201–206.

639.

XI YONGNIAN

A magyar népdalok nyomai Kínába vezetnek. Ford. Bárdi Judit. Közreadja Bárdi László. = Ének-zeneTan. 1986. 1. 47–48.

## V. ZENEPEDAGÓGIA

### a) Önállóan megjelent munkák

640.

Fejezetek a Pest megyei állami zeneoktatás 35 éves történetéből. Összeáll. és szerk. Varsányi Lászlóné. Bp. 1986, Pest megyei Tanács V.B. 140 l.

### b) Cikkek, tanulmányok

641.

ÁBRAHÁM Mariann

Liszt és a zongorapedagógia 1. Bertrand Ott könyvének rövid bemutatása. = Parl. 1986. 10–11. 54–55.

Bertrand Ott: Liszt et la pédagogie du piano. Essai sur l'art du clavier selon Liszt.

642.

[ÁBRAHÁM Mariann] –mm–

Varró Margit nyomában 1. = Parl. 1986. 10–11. 27–30.

643.

ARANY János

Ének-zene érettségi a gimnáziumokban. = Ének-zeneTan. 1986. 5. 204–221.

644.

BALÁS Endre

A századforduló középiskolájának énektanítási törekvései. = Ének-zeneTan. 1986. 3. 128–131.

645.

BÁRDI László

A zene mindenkié? = Ének-zeneTan. 1986. 2. 49–51.

A zenei nevelés helyzetéről.

646.

Bemutatjuk a szegedi Juhász Gyula Tanárképző Főiskola ének-zene tanszékét. Összeállította a Tanszék Munkaközössége. = Ének-zeneTan. 1986. 2. 70–75.

647.

BOLLOBÁS Boglárka

Beszámoló a VII. Nemzetközi Kodály Szimpóziumról. London, 1985. július 17–22. = Ének-zeneTan. 1986. 2. 84–87.



648.  
CSAPÓ Gyuláné  
50 éves a pápai Bartók Béla Zeneiskola. = Ének-zeneTan. 1986. 4. 177–181.
649.  
DOMBI Józsefné  
A zenei képességvizsgálatok forrása. = Módszertani Közlemények. Juhász Gyula Tanárképző Főiskola. Szeged, 1986. 1. 17–20.
650.  
ERDEINÉ SZELES Ida  
Kodály pedagógiájának adaptációs kérdései. = KodályÉvk3. 108–119.
651.  
FEJES Lászlóné—STRÉM Kálmán  
Adatok a zeneiskolai lemorzsolódásról. = Parl. 1986. 6–7. 1–10.
652.  
HAVASI János  
Miért nem dalol a kalapács? Bp. 1985, Zeneműkiadó.  
Ism. Soltész Elekné: Egy „kötelező olvasmány”. = Ének-zeneTan. 1986. 2. 94.
653.  
HEGYI István  
Bemutatjuk a Pécsi Janus Pannonius Tudományegyetem Tanárképző Karának Ének-Zene Tanszékét. = Ének-zeneTan. 1986. 1. 35–40.
654.  
HEGYI István  
Az ének és a zene szerepe Európa felsőoktatásában régen és ma. = Felsőoktatási Szemle. 1986. 3. 174–180.
655.  
HEGYI István  
Az ének-zene oktatás helyzete Ausztráliában. = Ének-zeneTan. 1986. 2. 79–84.
656.  
HEGYI István  
Franciaország ének-zene tanításának múltja és jelene. = Ének-zeneTan. 1986. 3. 139–143.
657.  
HEGYI István  
Kanada ének-zenei oktatása. = Ének-zeneTan. 1986. 2. 76–78.
658.  
HEGYI István  
A Német Szövetségi Köztársaságban folyó ének-zene tanítás. = Ének-zeneTan. 1986. 5. 222–226.
659.  
KOKAS, Klára  
Children and music. On an experiment in the spirit of Kodály. = International Kodály Conference 1982. 180–182.
660.  
LACZÓ Zoltán  
A zenei műalkotás esztétikai értelmezésének szerepe a felsőfokú zeneoktatásban. = Parl. 1986. 8–9. 1–14.
661.  
MIRÓ CORTEZ, Carlos  
A kodályi elvek jelentősége és érvényessége a latin-amerikai zenei nevelés fejlesztésében. = KodályÉvk3. 120–135.
662.  
MOLNÁR Antal  
A zeneértés iskolája. Kiskaté hangszer-tanítók-nak. 4–7/2. rész. = Parl. 1986. 3. 2–4., 4. 14–21., 6–7. 24–33., 8–9. 22–25., 12. 24–25.
663.  
NIEDERMAYER Kálmán  
Néprajz és az ének tanítása. = Ének-zeneTan. 1986. 3. 108–115.
664.  
Az Országos Zenepedagógus Szakosztály VIII. Közgyűlése után. = Parl. 1986. 5. 1–32.
665.  
PALOTÁS Ferencné  
Bemutatjuk a Ho Si Minh Tanárképző Főiskola ének-zene tanszékét. = Ének-zeneTan. 1986. 3. 120–128.
666.  
PETRÁNYI Judit.  
Zeneművelés – kisiskolás fokon. Petrányi Judit interjúja a zenepedagógiáról. = Stúdió '81–'84. Válogatás a Magyar Televízió kulturális hetilapjának műsoraiból. Bp. 1986, RTV – Minerva. 266–270.

667.

SLOŽIL, Alois

Guido von Arezzo und Zoltán Kodály. Zum 100. Geburtstag Zoltán Kodály's. = International Kodály Conference 1982. 195–199.

668.

STRÉM Kálmán

Törésvonalak. = Parl. 1986. 12. 2–17.  
A zenetanárok képzéséről, helyzetéről.

669.

STRÉM Kálmán

Új perspektívák — új feladatok. = ISME-konferencia, Innsbruck. = Muzs. 1986. 10. 18–21.

670.

SZABÓ Helga

Gondolatok az iskolai énektanítás helyzetéről. = Ének-zeneTan. 1986. 4. 145–151.

671.

SZÓNYI, Erzsébet

Zoltán Kodály's music pedagogical concept. = International Kodály Conference 1982. 150–154.

672.

VARRÓ Margit

Lámpaláz. — — előadása. = Parl. 1986. 10–11. 30–36.  
Varró Margit 1948-as előadása, ford. Nagygyörgy Ágnes.

## FÜGGELÉK

### A MAGYAR ZENE KÜLFÖLDÖN

1986

(Válogatás)

#### I. ÁLTALÁNOS MŰVEK

##### *b) Cikkek tanulmányok*

673.  
KLEMM, Eberhardt  
Weltmusiktage der IGNM in Budapest. = Musik-  
Ges. 1986. 7. 373–375.

674.  
LESLE, Lutz  
Tastentöwen im Freigehege. Weltmusiktage der  
IGNM und Liszt-Wettbewerb in Budapest. =  
NZM. 1986. 6. 50–51.

675.  
TERÉNYI Ede  
Zenével egy szebb, igazibb, emberibb életért. =  
IgazSzó. 1986. 5. 411–413.

#### II. ÁLTALÁNOS ZENETÖRTÉNET

##### *b) Cikkek, tanulmányok*

676.  
BENKŐ Judit  
Lángra gyújtja a lelket ma is. Verdi vonzása –  
szabad kapcsolásokban. = AHét. 1986. 16. 5.

677.  
GÁBOROVÁ, Mária  
A zseniális zeneszerző. Wolfgang Amadeus Mo-  
zart. = TermTárs. 1986. 2. 50–53.

#### III. MAGYAR ZENETÖRTÉNET

##### *a) Önállóan megjelent munkák*

678.  
HORVATH, Emmerich Karl  
Franz Liszt. Band 3: Liszt in Italien. Eisenstadt,  
1986, Nentwich, 318 l.  
Ism. Schibli, Sigfried. = NZM. 1986. 10. 70.

679.  
SPANGEMACHER, Friedrich  
György Kurtág. Musik der Zeit. Hrsg. von —.,  
Bonn, 1986, Boosey and Howkes, 96 l.  
Ism. Angermann, Klaus. = NZM. 1986. 10.  
75.

##### *b) Cikkek, tanulmányok*

680.  
ALBRECHT, Ján  
K 100. výročiu umrtia vel'kého novoromantika.  
Franz Liszt a jeho umelecké ideály. = Hudobny  
Život. 1986. 15. 1.

681.  
ANGERER, Manfred  
Die Einsamkeit der meditierenden Seele. Zu  
Liszts Konzeption der musikalischen Gross-  
form. = ÖMZ. 1986. 2. 72–76.

682.  
ANTOKOLETZ, Elliott  
The music of Béla Bartók. Berkeley, 1984, Uni-  
versity of California Press.  
Ism. Jarman, Douglas. = MusLetters. 1986.  
3. 321–322., Wilson, Paul. = JournalMus-  
Theory. 1986. 1. 113–121.

683.  
ARNOLD, Ben—HO, Allan  
Liszt research and recording. Spring 1986. =  
JournalAmLisztSoc. Vol. 19. 1986. 23–42.
684.  
BENKŐ András  
„Az élet hosszú, ha fel tudod használni.” =  
AHét. 1986. 21. 11.  
Szabó Csaba zeneszerző portréja.
685.  
BERG, Michael  
Der Künstler als Kritiker. Anmerkungen zu  
Liszts Schumann-Essay. = MusikGes. 1986. 7.  
347–349.
686.  
BERNARD, Jonathan W.  
Space and symmetry in Bartók. = JournalMus-  
Theory. 1986. 2. 185–201.
687.  
CAPDEPON, Paulino  
Franz Liszt 1811–1886. = Historia. 1986. 123.  
101–106.
688.  
COOK, Nicholae  
Liszt — 100 years on. = The Musical Times.  
1986. 1720. 372–376.
689.  
COSMA, Viorel  
Egy barátság emléke. Liszt Ferenc és Toma Mi-  
cheru. = AHét. 1986. 13. 6–7.
690.  
COSMA, Viorel  
Fénylő szemmel. Liszt Ferenc. = AHét. 1986.  
15. 5.
691.  
COSMA, Viorel  
Mester és tanítványok. = AHét. 1986. 9. 6–7.  
Liszt Ferenc.
692.  
COSSÉ, Peter  
Franz Liszts Werke auf Schallplatten. = ÖMZ.  
1986. 2. 123–126.
693.  
Documenta Bartókiana Heft 6. Hrsg. von László  
Somfai. Bp. 1981.  
Ism. Burkhardt, Brigitte. = BeitrMusWiss.  
1986. 3. 243–244.
694.  
DÖMLING, Wolfgang  
Franz Liszt und seine Zeit. Laaber, 1985.  
Ism. Altenburg, Detlef. = Musica. 1986. 2.  
175–177., Knotik, Cornelia. = ÖMZ. 1986. 2.  
118., Mattner, Lothar. = NZM. 1986. 2. 63.
695.  
DÖMLING, Wolfgang  
„Kein Klavierspieler für ruhige Staatsbürger”.  
Zum 100. Todestag von Franz Liszt. = ÖMZ.  
1986. 2. 65–71.
696.  
EBERHARDT, Hans  
Franz Liszt und Sondershausen. = ArchivMus-  
Wiss. 1986. 3. 201–217.
697.  
GMASZ, Sepp  
Die Turnerfamilie Höld. Ein Beitrag zur bür-  
gerlichen Musikpflege im alten Eisenstadt. =  
Burgenländische Heimatblätter. 1986. 1. 23–  
33.
698.  
HAJDÚ András  
Nálunk és Weimarban. = Hét. 1986. 12. 20–21.  
Liszt Ferencről.
699.  
HOMOLYA, István  
Valentine Bakfark: Lutenist from Transylvania.  
Bp. 1984.  
Ism. Spencer, Robert. = MusLetters. 1986.  
1. 82–83.
700.  
HONTERUS, Johannes  
Odae cum harmoniis 1548. Faksimile-Nach-  
druck. Bukarest, 1983.  
Ism. Allihn, Ingeborg. = BeitrMusWiss. 1986.  
4. 337–338.
701.  
HUNKEMÖLLER, Jürgen  
Bartók und Mozart. = ArchivMusWiss. 1986. 4.  
261–277.

702.  
JABLONSKIJ, A.  
Liszt v Roszszii. = SzovMuz. 1986. 12. 97–103.
703.  
JIRÁNEK, Jaroslav  
Liszt a naše doba. = HudRozhledy. 1986. 5. 226–229.
704.  
JOHNS, Keith T.  
The 'N' series of Liszt's sketchbooks. = Journal-AmLisztSoc. Vol. 19. 1986. 20–22.
705.  
KNOTIK, Cornelia  
„Genie oblige“. Selbstdarstellung und Stilisierung der Person Franz Liszts. = ÖMZ. 1986. 2. 77–82.
706.  
KODÁLY, Zoltán  
Wege zur Musik. Ausgewählte Schriften und Reden. Hrsg. von Ferenc Bónis. Bp. 1983, Corvina.  
Ism. Hüschen, Heinrich. = MusForschung. 1986. 1. 78–79.
707.  
LACZA Tihamér  
Liszt Ferenc. = Hét. 1986. 30. 10.
708.  
LÁSZLÓ Ferenc  
Előzetes egy ismeretlen hanglemmezhez. = Utunk. 1986. 31. 7.  
Dinu Lipatti (1917–1950) román zongoraművész Bartók-előadásáról.
709.  
LÁSZLÓ Ferenc  
Liszt Román rapszódiaja nyomában. = Utunk. 1986. 37. 7.  
A nyomtatásban csak 1936-ban megjelent Liszt-művet Bartók Bukarestben már 1934-ben hallotta.
710.  
LENDVAI, Ernő  
The workshop of Bartók and Kodály. Bp. 1983, Ed. Musica.  
Ism. Williamson, John: Functional solmization. = NHQu. 1986. 102. 169–174.
711.  
LISZT, Ferenc  
XIX. Hungarian Rhapsody for Piano Solo. Facsimile edition of the autograph manuscript with a commentary by Mária P. Eckhardt. Bp. 1985, Ed. Musica.  
Ism. Sutttoni, Charles. = JournalAmLisztSoc. Vol. 19. 1986. 181.
712.  
LUKÁCS, Áment  
Leben und Wirken von Kilián Szigeti. = Organa Austriaca. Bd. 3. Wien, 1982. 229–230.
713.  
MARGGRAF, Wolfgang  
„...den Speer in den unendlichen Raum der Zukunft schleudern.“ Traditionsbezüge und Innovationen im Schaffen Franz Liszts. = Musik-Ges. 1986. 7. 342–347.
714.  
NORTON-WELSH, Christopher  
Austria, Bartók and Schoenberg. = Opera. 1986. 2. 193–194.
715.  
RACKWITZ, Werner  
Tradition und Zukunftsmusik. Zur musikhistorischen Position von Franz Liszt. = Musik-Ges. 1986. 7. 338–341.
716.  
RAJTER, Ludovit  
Orchestrálna tvorba Franza Liszta očami dnešného dirigenta. = Hudobný Život. 1986. 15. 3.
717.  
REDEPENNING, Dorothea  
Das Spätwerk Franz Liszts. Hamburg, 1984.  
Ism. Torkewitz, Dieter. = ÖMZ. 1986. 2. 118–119.
718.  
REDEPENNING, Dorothea  
„Zu eig'nem Wort und eig'ner Weis...“ Liszts Wagner-Transkriptionen. = MusForschung. 1986. 4. 305–317.
719.  
RIGER, Eva  
So schlecht wie ihr Ruf? Die Liszt-Biographin Lina Ramann. = NZM. 1986. 7–8. 16–20.

720.  
RUIZ, András  
Liszt en Madrid. = *El Pais*. 1986. 3395. 16–17.
721.  
SAFFLE, Michael  
Liszt research since 1936. A bibliographic survey. = *ActaMus*. 1986. 2. 231–281.
722.  
SÁGI TÓTH Tibor  
Bartók vonós négyesek. = *Hét*. 1986. 1. 9.
723.  
SARBU, Cristina  
Ede Terényi. Portrait. = *Muzica*. 1985. 9. 41–49.
724.  
SUTTONI, Charles  
Liszt's letters: Valerie Boissier. = *JournalAmLisztSoc*. Vol. 19. 1986. 146–148.
725.  
TAUBEROVÁ, Alexandra  
Liszt műveit adták elő. = *TermTárs*. 1986. 7. 56–59.  
Liszt kortársainak hangversenyei Pozsonyban műveiből.
726.  
TAUBEROVÁ, Alexandra  
Lisztovské pamiatky na Slovensku. = *Hudobny Život*. 1986. 15. 8.
727.  
TOKAJI András  
Mozgalom és hivatal. Tömegdal Magyarországon 1945–1956. Bp. 1983.  
Ism. Kürti, László. = *Ethnomus*. 1986. 2. 367–369.
728.  
VITA Zsigmond  
Liszt Ferenc erdélyi útjának emlékezete. = *Utunk*. 1986. 25. 4.  
Liszt 1846–47-es erdélyi útjáról.
729.  
WALKER, Alan  
Franz Liszt: The virtuoso years, 1811–1847. A reply to Allan Keiler. = *MusQuart*. 1985. 2. 211–219.
730.  
WALKER, Alan  
Liszt and Vienna. Some reflections after reading Dezső Legány's *Franz Liszt. Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822–1886*. Bp. 1984. = *JournalAmLisztSoc*. Vol. 19. 1986. 10–20.
731.  
WILLIAMSON, John  
The revision of Liszt's „Prometheus”. = *MusLetters*. 1986. 4. 381–390.
732.  
WINKLER, Gerhard J.  
Franz Liszt Kindheit. Versuch eines biographischen Grundrisses. = *MusForschung*. 1986. 4. 335–346.
733.  
WINKLER, Gerhard I.  
„Heil mir! Ich bin es wert!” Zu Liszts Vertonung der „Vatergruft”. = *NZM*. 1986. 7–8. 10–15.
734.  
WINKLER, Gerhard J.  
Liszt und Wagner. Notizen zu einer problematischen Beziehung. = *ÖMZ*. 1986. 2. 83–89.

#### IV. NÉPZENETUDOMÁNY

735.  
FODOR Béla  
A közép-erdélyi sűrű legényes pont-szerkezetének változatai. = *Cîntarea României*. (1985. decemberéig Művelődés) 7. 60–63.
736.  
KOVALCSIK Katalin  
Szlovákiai oláh cigány népdalok. Bp. 1985, MTA Zenetudományi Intézet.  
Ism. David, Michel. = *Etudes Tsiganes*. 1986. 4. 39.
737.  
LÁSZLÓ Ferenc  
Testvéreink a megtartásban. = *Utunk*. 1986. 15. 7.  
A cigányok, mint a népzene megőrzői.

738.

SCHWALM, Paul

Volksliedaufzeichnungen bei Ungarndeutschen.  
= Jahrbuch für Volksliedforschung. 31. Jg. Berlin,  
1986. Schmidt. 80–82.

739.

SZENIK Ilona

A népdal formája. = Cîntarea României. (1985.  
decemberéig Művelődés) 3. 51–52., 61.

740.

SZÉP Gyula

Ballada feldolgozás néptánc együtteseknek. Az  
elátkozott leány. A táncdallamokat és a tánc-

motívumokat Fodor Béla gyűjtötte és jegyezte  
le. Összeáll. —. = Cîntarea României. (1985.  
decemberéig Művelődés) 2. 58–63.

741.

VARGYAS, Lajos

Hungarian ballads and the European ballad  
tradition. Bp. 1983, Akadémiai Kiadó.

Ism. Schubert, Gabriella. = Südostforschungen.  
1985. 44. 335–337., Sirovatka, Oldrich. =  
Slovensky Narodopis. 1986. 1–2. 343–345.

## NÉVMUTATÓ

Az antikva szedésű számok a szerzőkre utalnak, a *kurzív* szedésűek viszont a róluk szóló irodalmat jelölik.

- Ábrahám Mariann 641–642  
Achátz Imre 389  
Achiron, Marilyn 155  
Aczél Ferenc 148  
Ady Endre 476  
Ág Tibor 16  
Ágoston, Szent – ld. Augustinus Aurelius  
Albert Péter 156  
Albrecht, Ján 680  
Alföldy Boruss István 593  
Allihn, Ingeborg 700  
Almási István 594  
Altenburg, Detlef 694  
Andrásfalvy Bertalan 17  
Angerer, Manfred 681  
Angermann, Klaus 679  
Angi István 18  
Anhalt, István 19  
Antokoletz, Elliott 682  
Arany János 643  
Arezzói Guido 667  
Arnold, Ben 683  
Augustinus Aurelius 136  
Augusz Antal 380
- Bach, Johann Sebastian 4, 84, 111, 126, 294, 315, 340, 351, 356–357, 481  
Badura-Skoda, Eva 350, 522, 530  
Badura-Skoda, Paul 294  
Bakfark Bálint 699  
Bakonyi Béla 20  
Balás Endre 585, 644  
Balassa Éva 21  
Balassa Imre 443  
Balázs István 134, 157–158, 248, 295, 390  
Balla Péter 513  
Balla Tibor 22  
Baló György 159  
Balogh Tibor 221  
Bánhidi Frigyes 497  
Banó István 23  
Bányai Gábor 24  
Bárdi Judit 639  
Bárdi László 639, 645  
Bárdos Kornél 25, 391–392  
Bárdos Lajos 160, 501, 503
- Barna Gábor 26  
Barna István 617  
Barsi Ernő 1, 393, 595  
Barta Péter 161  
Bartha Dénes 293  
Bartók Béla 16, 27, 49, 58, 112, 133, 165, 202, 364, 369, 394, 419, 453–454, 487, 504, 508, 515, 532–537, 541, 552, 559–560, 562, 575–576, 596, 682, 686, 693, 701, 708–710, 714, 722  
Bartók Béla, ifj. 27, 394  
Batári Márta 149  
Batta András 145, 296–297, 395–398  
Beethoven, Ludwig van 286, 297, 321–322, 360, 437, 440  
Bek, Josef 28–29  
Béládl Miklós 69  
Bellini, Vincenzo 319  
Bencze Lászlóné Mező Judit 585, 597  
Bengraf, Joseph 365  
Benkő András 684  
Benkő Csabáné 137  
Benkő Judit 30, 676  
Berecz Bertalan 138  
Bereczky János 78, 128  
Berényi István 162  
Berg, Alban 320  
Berg, Michael 685  
Berkesi Sándor 399  
Berlász Melinda 32, 43, 128, 153, 163, 366  
Bernard, Jonathan W. 686  
Bernstein, Leonard 66, 236  
Bethlen Gábor 469  
Beyron, Georges 400  
Biernaczky Szilárd 165, 178, 292, 298, 303, 372, 384, 425, 541, 598, 621  
Biller István 163, 401–402  
Bizet, Georges 331  
Blaha Márta 403  
Bodor Anikó 31  
Bodor Ferenc 585  
Boissier, Valerie 724  
Bollobás Boglárka 647  
Bónis Ferenc 64, 142, 330, 404–407, 508–509, 706  
Borbély Jolán 9



- Borgó András 243  
 Born 312  
 Boronkay Attila 171  
 Boros Attila 408  
 Bors Irma 409, 450  
 Borsody László 240  
 Boschán Daisy 299  
 Both Erzsébet 585  
 Boulez, Pierre 155  
 Bowsher, John 348  
 Bozóki András 65  
 Brahms, Johannes 301–302, 330  
 Breuer János 32, 80, 152, 166–171, 292, 362, 408, 410–414, 556  
 Bruckner, Anton 332  
 Brückler Tamás 585  
 Burkhardt, Brigitte 693  
  
 Cage, John 164, 278, 363  
 Capdepon, Paulino 687  
 Cherubini, Luigi 298  
 Clements, Andrew 172–173  
 Cook, Nicholae 688  
 Cosma, Viorel 34, 415, 689–691  
 Cossé, Peter 692  
 Csányi László 416, 419  
 Csapó Gyuláné 648  
 Csapó Károly 174  
 Csapó Vilmos 380  
 Csavlek Etelka 253  
 Csengery Adrienne 157  
 Csengery Kristóf 300–302, 417  
 Csengey Dénes 35  
 Csiky Boldizsár 36  
 Csire József 37  
 Czeplédi Imre 367  
 Czigány Ildikó 175, 418  
  
 Dahlhaus, Carl 171  
 Dancs Lajos 38  
 Dankó Imre 82, 119  
 David, Michel 736  
 Deák Ferenc 585  
 Deák Tamás 176  
 Debussy, Claude Achille 291, 307  
 Decsényi János 216, 224  
 Deme Tamás 585  
 Demény János 165, 419–420  
 Demény P. János 177  
 Derda Istvánné Tóth Ildikó 40  
 Devich Sándor 178  
 Deyriès, Bernard 303, 310  
 Diósi Ágnes 599  
 Diósszilágyi Sámuel 2  
  
 Diósy Béla 406  
 Dobszay László 41, 421–424  
 Dohnányi Ernő 417  
 Dolinszky Miklós 304, 311  
 Dombi Józsefné 649  
 Domokos Mária 27, 153, 305  
 Domokos Pál Péter 425–427  
 Domokos Zsuzsa 294, 306  
 Doráti Antal 480  
 Dömling, Wolfgang 694–695  
 Dreschler J. Attila 428  
 Dubrovay László 186  
 Dukay Barnabás 197  
 Dunai János 35  
 Durkó Zsolt 446  
  
 Eberhardt, Hans 696  
 Eckhardt Mária 42, 179, 368, 381–382, 429–433, 711  
 Ecsedi István 619  
 Eggebrecht, Hans Heinrich 171  
 Eichendorff, Joseph Karl 361  
 Enescu, George 87  
 Eősze László 43, 288, 434  
 Eötvös Péter 180  
 Erdei Gyula 140  
 Erdeiné Szeles Ida 650  
 Erdélyi János 435, 600–604  
 Erdélyi Sándor 181  
 Érdi Sándor 182, 436, 605  
 Erdődy Nep. János 392  
 Erkel Ferenc 14, 110, 123, 367, 435, 492, 554, 565  
 Érsek Iván 241  
 Esterházy-család (tatai ág) 25  
  
 Falvy Zoltán 44, 285  
 Farkas Ferenc 401  
 Farkas Márta, Sz. 307  
 Farkas Zoltán 463  
 Fasang Árpád 145, 437  
 Fasang Árpád, ifj. 183  
 Fátyol Tivadar 607  
 Fáy Miklós 144  
 Fejes Lászlóné 651  
 Feldman, Morton 278  
 Felföldi László 608  
 Fellegi Ádám 227  
 Felletár Béla 184  
 Ferencsik János 436, 438, 442  
 Ferenczi Ilona 45, 185, 385  
 Feuer Mária 186–190, 220, 242  
 Fischer, Kurt von 439  
 Fittler Katalin 152, 191, 234, 265, 440  
 Fodor András 379, 441

- Fodor Béla 735, 740  
 Fodor Géza 192–194, 213, 442–444  
 Forrai Miklós 445  
 Földes Imre 308, 446  
 Frank Oszkár 309, 369, 447  
 Fricsay Ferenc 46  
 Frideczky Frigyes 145, 448  
 Fried István 33, 449  
 Friedrich, Götz 213  
 Friss Gábor 310  
 Fügedi Erik 547  
 Fülöp Péter 47
- Gábor Éva, E. 323  
 Gábor István 413, 445  
 Gábor Lilla 450  
 Gáborová, Mária 677  
 Gách Marianne 524  
 Gágyor József 48  
 Gál Zoltán 451  
 Gáncs Aladár 4  
 Gárdonyi Zoltán 399, 414, 452, 558  
 Garst, Marilyn M. 49  
 Gereben Ferenc 196  
 Gergelyi, Otmár 50  
 Glinka, Mihail 339  
 Gmasz, Sepp 697  
 Goethe, Johann Wolfgang von 52  
 Goldmark Károly 474  
 Gomboczné Konkoly Adrienne 453  
 Gonda János 145  
 Grábics Frigyes 454  
 Grabócz Márta 51, 164, 197–200, 370, 455–456  
 Gregor József 252  
 Guido von Arezzo ld. Arezzói Guidó  
 Gupcsó Ágnes 457  
 Gyurkovics Mária 387
- Hajdú András 698  
 Hajnóczy Csaba 201  
 Halász László 273  
 Halász Péter 202–204  
 Halmos Béla 585  
 Halmos György 36, 52  
 Hamburger Klára 53, 371, 458–462  
 Handrick, Willy 5  
 Hankóczy Gyula 54–57  
 Hargitai György 145  
 Harmat Artúr 463  
 Havasi János 585, 652  
 Haydn, Joseph 316, 350, 352, 522, 530  
 Händel, Georg Friedrich 37, 203, 255, 299  
 Hegyi István 653, 658
- Hegyi Lóránd 58  
 Heister, Hanns-Werner 59–60, 95  
 Helasvuo, Veikko 205  
 Helistö, Paavo 464  
 Henze, Hans Werner 61  
 Héra Istvánné 585  
 Herbai Ágnes 132  
 Hidy Péterné 72  
 Hildesheimer, Wolfgang 311  
 Ho, Allan B. 88, 683  
 Hollós Máté 206–207  
 Hollósy Kornélia 2  
 Homolya István 699  
 Honterus, Johannes 700  
 Honvári János 454  
 Horvath, Emmerich Karl 678  
 Horváth Zoltán 62–63, 312  
 Höld-család 697  
 Hübert Ildikó 81  
 Hulková, Márta 385  
 Hunkemöller, Jürgen 701  
 Husek Rezső 465  
 Huszár István 466  
 Hutira Albin 391, 544  
 Hüschen, Heinrich 706
- Illés Róbert 400  
 Illyés Gyula 567  
 Isoz Kálmán 381  
 Ittész Mihály 143, 467–468
- Jablonszkij, A. 702  
 Jacquín-család 63, 312  
 Janaček, Leoš 336  
 Jankovics József 69  
 Járdányi Pál 528  
 Jarman, Douglas 682  
 Jászay Magda 289–290  
 Jiránek, Jaroslav 703  
 Jobbágy Károly 65  
 Johns, Keith T. 704  
 Joób Árpád 609  
 József Attila 390  
 Juhász Előd 66
- Kaán Zsuzsa 469  
 Kabisch, Thomas 6, 67  
 Kaczián János 380  
 Kádár Ferenc 68  
 Kagel, Mauricio 276  
 Kaizinger Rita 208  
 Kallós Zoltán 606  
 Kálmán Béla 69  
 Kalmár László 240

- Kaposi Edit 313  
 Kárpáti András 195, 209  
 Kárpáti János 70, 210, 314, 381, 470–472  
 Karsai Zsigmond 76  
 Kassák Lajos 560  
 Katanics Mária – Id. Mohayné Katanics Mária  
 Kecskeméti Gábor 77  
 Kecskeméti István 372, 474–478  
 Kecskés András, L. 71, 113  
 Kedves Tamás 72  
 Keeling, Geraldine 479  
 Keiler, Allan 729  
 Kenyeres Ágnes 145  
 Kerecsen Józsefné 7  
 Kerényi György 73, 450  
 Kerényi Mária 211, 373  
 Keresztury Dezső 480  
 Kéri László 65  
 Kerman, Joseph 286  
 Kertész Lajos 481  
 Király Lenke 212  
 Király Péter 74  
 Kiss Lajos 75–76  
 Kiss Mária 23, 26, 31, 73  
 Klein, Hans-Günter 95  
 Klein, Rudolf 482  
 Klemm, Eberhardt 673  
 Klotz, Hans 294  
 Knotik, Cornelia 88, 694, 705  
 Kodály Zoltán 19, 32, 43, 64, 77–78, 79, 80,  
 89, 103, 114, 121, 129, 142, 256, 372, 383,  
 394, 404–407, 409, 411, 415, 434, 439,  
 450, 454, 464, 467–468, 473, 475–478,  
 482, 483, 485, 489, 504–505, 514–517,  
 520, 526–527, 531, 540, 542–543, 553,  
 555, 561, 563, 569, 571–574, 579, 594,  
 610, 627, 647, 650, 659, 667, 671, 706,  
 710  
 Kokas Klára 659  
 Kolneder, Walter 483  
 Kolozsvári Mária 177  
 Koltai Tamás 213  
 Komárik Dénes 484  
 Komlós Katalin 315–317  
 Komor Ágnes 374  
 Komor Vilmos 374  
 Komornik Ferenc 241  
 Kontra István 636  
 Koppány János 82  
 Korniss Dezső 58  
 Kósa György 240  
 Kósa László 20, 131  
 Kosztolányi Dezső 146  
 Kovács János 318–319, 485  
 Kovács Sándor 320–322, 486–487  
 Kovács Tickmayer István 83  
 Kovalcsik József 214  
 Kovalcsik Katalin 611–612, 736  
 Kovássy Zoltán 488  
 Kovásznainé Veréb Ágnes 137  
 Kováts Jenő 380  
 Kozincev, Grigorij 323  
 Kozma Mátyás 84  
 Kőbányai János 144, 215  
 Köpeczi Béla 547  
 Krohn, Ilmari 464  
 Kroó György 141, 216–219, 375, 489–490  
 Kupfer, Harry 213  
 Kurtág György 157, 390, 679  
 Küllös Imola 82, 119  
 Kürti László 85, 263, 727  
 Lacza Tihamér 86, 707  
 Laczkó András 491  
 Laczó Zoltán 660  
 Lajtha László 412, 613  
 Lakatos Éva 220  
 Lammel, Inge 324  
 Lányi Ágoston 9  
 Lasso, Orlando di 346  
 László Ervin 221  
 László Ferenc 87, 325, 419, 614, 708–709,  
 737  
 László Zsigmond 376  
 Lázár Katalin 615–616  
 Lázár László 184  
 Legány Dezső 78, 88, 377, 381, 492–495, 730  
 Legányné Hegyi Erzsébet 89  
 Lemery, Denys 303, 310  
 Lendvai Ernő 710  
 Lengyel Balázs 571  
 Leoncavallo, Ruggero 109  
 Leslie, Lutz 674  
 Leszler József 146  
 Ligeti András 216  
 Ligeti György 11  
 Ligeti Mária 8  
 Lipatti, Dinu 708  
 Lise, Giorgio 287  
 Liszt Anna (Mrs Liszt) 53, 459  
 Liszt Dániel 578  
 Liszt Ferenc 5–6, 10, 34, 42, 51, 67, 88, 93,  
 173, 179, 368, 370–371, 375–382, 386,  
 388–389, 393, 395–398, 400, 405, 410,  
 416, 418, 420, 428–433, 437, 440–441,  
 445, 447–449, 451–452, 455, 458–462,  
 465–466, 470–472, 479, 481, 484, 488,  
 491, 493–500, 502, 506–507, 509–512,

(Liszt Ferenc folyt.)

- 519, 529, 533, 535, 537–539, 546, 548–551, 557, 564, 566–567, 577–578, 580–584, 641, 674, 678, 680–681, 683, 685, 687–692, 694–696, 698, 702–705, 707, 709, 711, 713, 715–721, 724–726, 728–734
- Lovik Károly 498  
 Lukács, Áment 712  
 Lukács Antal 499  
 Lukácsy Sándor 498, 500, 551  
 Lukin László 389, 501  
 Lutoslawski, Witold 295, 308  
 Lux András 502
- Maác László 326  
 M[a]cCorkle, Margit L. 330  
 Mahler, Gustav 47, 296  
 Major Ervin 260, 518  
 Malecz Attila 91  
 Mandel Róbert 223  
 Marchesi, Gustavo 288  
 Marggraf, Wolfgang 713  
 Markevitch, Igor 148  
 Márkusné Natter-Nád Klára 503  
 Maros Rudolf 486  
 Marosi László 374  
 Maróthy János 28–29, 39, 59–61, 95, 97, 108, 149, 224–230, 324, 327–328  
 Marschalkó Gyula 329  
 Martin György 9, 90, 504, 606, 618  
 Martinov, Ivan 505  
 Martiny Lajos 244  
 Mattner, Lothar 694  
 Mátyás János 506  
 Melis György 193  
 Merrick, Paul 88, 507  
 Mesterházi Máté 331  
 Mezei János 92, 332–334  
 Mezei Ottó 231  
 Mezeiné Bölöni Judit 232  
 Mezey László Miklós 105  
 Mezey-család (kántorcsalád) 26  
 Micheru, Toma 689  
 Mihály András 194  
 Milhaud, Darius 354  
 Miró Cortez, Carlos 661  
 Mohayné Katanics Mária 383, 473  
 Molnár Antal 508–509, 662  
 Molnár Gábor 150  
 Molnár Imre 150  
 Monostory Ivánné 484, 510  
 Monteverdi, Claudio 344  
 Móra Klára 233
- Mosonyi Mihály 405  
 Mozart, Wolfgang Amadeus 62–63, 287, 311–312, 341–343, 353, 677, 701  
 Murányi Gábor 599, 607  
 Murányi Róbert Árpád 93–94
- Nádasy Alfonz 136  
 Nádor Tamás 511  
 Nagy Alpár 512  
 Nagy József 597  
 Nagy Olga 591  
 Nagy Olivér 402  
 Nagygyörgy Ágnes 672  
 Nell Ilona 514  
 Nemcsik Pál 384  
 Neményi Lili 373  
 Németh István 521  
 Németh István (1951– ) 90  
 Németh László 268  
 Niedermayer Kálmán 663  
 Nikolényi István 275  
 Nono, Luigi 345  
 Norton, Richard 97  
 Norton-Welsh, Christopher 714  
 Numminen, Jaakko 205, 233  
 Nyerges Judit 69
- Ofella Sándor 513  
 Okeghem, Johannes 334  
 Oláh Emőd 514  
 Olsvai Imre 515, 585, 619  
 Onczay Csaba 216  
 Ónodi Márta 516  
 Orselli, Cesare 289–290  
 Ott, Bertrand 10, 641
- Paksa Katalin 98–99, 517  
 Pálffy Gyula 9, 620  
 Palotás Ferencné 665  
 Pándi Marianne 145, 165, 335–338  
 Pandur József 100  
 Papp Géza 101, 518  
 Papp Márta 339, 519  
 Patanè, Giuseppe 213  
 Pavarotti, Luciano 234  
 Pécsi István 438  
 Pege Aladár 247  
 Pergolesi, Giovanni Battista 338  
 Perlstein Klára 585  
 Pesovár Ernő 90, 102, 586, 621  
 Péter László 103  
 Péteri Judit 235, 340–343  
 Petneki Jenő 104  
 Petrányi Judit 236–237, 666

- Petrovics Emil 175  
 Pintér Éva 344–346  
 Póczyoni Mária 291  
 Pogány György 238–239  
 Pohl, Richard 431  
 Popély Gyula 105  
 Potemrová, Mária 391  
 Poulenc, Francis 355  
 Prahács Margit 381–382  
 Prokofjev, Szergej 328  
 Puccini, Giacomo 318  
 Purcell, Henry 333  
 Pythagoras 209
- Rackwitz, Werner 715  
 Rác Judit 388  
 Rajeczky Benjamin 25, 106–107, 204, 423, 521–524  
 Rajter, Ludovit 716  
 Ramann, Lina 719  
 Ránki Livia 403  
 Redepenning, Dorothea 717–718  
 Reményi Ede 545  
 Reményi János 240  
 Rennerné Várhidi Klára 525  
 Rescigno, Eduardo 287, 289  
 Restagno, Enzo 11  
 Réthei Prikkel Marián 12  
 Révész Dorrit 286  
 Reviczky Béla 145  
 Rieger, Eva 719  
 Rimay János 113  
 Ringer, Alexander L. 526  
 Rippl-Rónai József 100  
 Riskó Géza 241  
 Ritoók Zsigmond 195  
 Román, Zoltán 47  
 Rónay László 80, 134  
 Rózsa Ferenc 109  
 Rudasné Bajcsay Márta 77, 96  
 Ruiz, András 720  
 Ruszt József 213
- Sadler, Michael 303, 310  
 Saffle, Michael 721  
 Sági István 585  
 Sági Mária 585  
 Sági Tóth Tibor 722  
 Salamon Anikó 591  
 Samarjay Mária 110  
 Sándor Judit 527–528  
 Sarbu, Cristina 723  
 Sarlós László 230, 242  
 Sárosi Bálint 422, 529–531, 587, 622–623
- Sas Ágnes 365  
 Satie, Erik 347  
 Scarlatti, Domenico 86, 287, 325  
 Schibli, Sigfried 678  
 Schoenberg, Arnold 277, 300, 714  
 Schubert, Franz 6, 42, 165, 304–305, 309, 359  
 Schubert, Gabriella 741  
 Schumann, Robert 306, 361, 685  
 Schütz, Heinrich 329  
 Schwalm, Paul 738  
 Schwendtner Mihály 484, 510  
 Sebő Ferenc 585, 605, 613  
 Sebők János 145  
 Sibelius, Jean 335  
 Siklós László 585  
 Simándy József 243  
 Simon Géza Gábor 244  
 Simoncsics János 585  
 Sinkovits Péter 111  
 Sirovatka, Oldrich 741  
 Skaliczki Judit 245–246  
 Složil, Alois 667  
 Smithers, Don 348  
 Soltész Elekne 652  
 Soltész István 588  
 Solti György 182  
 Solyom György 349  
 Somfai László 112, 350–353, 364, 532–536, 585, 693  
 Somogyi Klára 379  
 Somorjay Dorottya 354–355  
 Sosztakovics, Dmitrij 323, 327  
 Spangemacher, Friedrich 679  
 Spencer, Robert 699  
 Stark Tibor 145  
 Steiner Mária 285, 587  
 Stockhausen, Karlheinz 254, 262  
 Straky Tibor 247  
 Stravinsky, Igor 362  
 Strém Kálmán 248, 274, 413, 651, 668–669  
 Sulyok Imre 537–539  
 Suppan, Wolfgang 540  
 Suttoni, Charles 711, 724  
 Svéd Sándor 387  
 Szabó Ágnes 249  
 Szabó Csaba 624, 684  
 Szabó Helga 670  
 Szabó István 113  
 Szabó László, Sz. 232  
 Szabó László, Z. 79  
 Szabó Miklós 541  
 Szabolcsi Bence 444, 490, 625  
 Szabolcsi Miklós 542

- Szakács István 237  
 Szalay Olga 89, 543  
 Szále László 250–251  
 Szarkáné Horváth Valéria 626  
 Szász János András 585  
 Szathmári Károly 114  
 Szathmáry Pap Károly 577  
 Széchenyi Ágnes 596, 610, 625  
 Széchenyi István 512  
 Szecskó Károly 545  
 Szegvári Katalin 252–254  
 Székely András 255, 356–357, 546  
 Székely J. Levente 585  
 Székely Mihály 387  
 Széll Jenő 585, 606, 613, 617  
 Szemere Anna 256–258  
 Szemerényi Ágnes 75, 621  
 Szende Ottó 358  
 Szendrei Janka 115–116, 547  
 Szenik Ilona 739  
 Szép Gyula 740  
 Szepesi György 259  
 Szepesi Zsuzsanna 260  
 Szerdahelyi István 14  
 Szerdahelyi István (1934–) 271  
 Szerényi Győző 167, 241, 261  
 Szerző Katalin 548  
 Szigeti Kilián 117–118, 712  
 Szilvási János 119  
 Szitha Tünde 549  
 Szokolay Sándor 550  
 Szolncev, Nyikolaj 496  
 Szomoró Dezső 551  
 Szöllős, Alexander 13  
 Szöllösy András 218  
 Szőnyi Erzsébet 142, 671  
 Sztanó Pál 627
- Takács András 120  
 Takács István 90  
 Takács Olga, R. 64, 103, 135  
 Takács Vilmos 151  
 Tallián Tibor 262, 287, 293, 359, 366, 552  
 Tanimoto, Kazuyuku 553  
 Taparelli d'Azeglio, Luigi 430  
 Tarasti, Eero 200  
 Tarcai Zoltán 554  
 Tari Lujza 70, 121–122, 555, 617, 628–630  
 Tarsoly Lajos 589  
 Tátrai Zsuzsanna 38, 48, 76  
 Tauberová, Alexandra 123, 725–726  
 Terényi Ede 30, 124, 675, 723  
 Téri Sarolta 496  
 Theophilus 151
- Tibori Tímea 264  
 Tihanyi László 197, 456  
 Till Géza 265  
 Till Ottó 266  
 Tokaji András 556, 727  
 Tordinac, Nikola 590  
 Torkewitz, Dieter 717  
 Tóth János, Cs. 267  
 Tóthpál József 268  
 Töttös Gábor 557  
 Trajttler Gábor 558  
 Tripolszky László 269  
 Tróznér Sarolta 565  
 Turi Gábor 270  
 Tüskés Gábor 421, 427, 631  
 Tüskés Tibor 559–561  
 Tyson, Alan 286
- Ujfalussy József 271–273, 292, 360–361,  
 378, 382, 562–564  
 Ullmann Péter 125, 631–632
- Váczi Tamás 180, 565  
 Vadon Géza 181  
 Valkó Arisztid 566  
 Valkó Emőke 15, 274  
 Van den Toorn, Peter C. 362  
 Vántus István 275  
 Varga Bálint András 152, 276–278  
 Varga Sándor 567  
 Varga Tibor 277  
 Vargha Dezső 568–570  
 Vargyas Lajos 17, 21, 96, 145, 571–572, 633,  
 741  
 Várkonyi Nándor 197  
 Várnai Ferenc 126, 573, 634  
 Várnai Péter 127, 279  
 Varró Margit 642, 672  
 Varsányi Lászlóné 640  
 Vasas Samu 591  
 Vekerdi László 419  
 Vendel-Mohay Lajosné 386  
 Verdi, Giuseppe 127, 288, 676  
 Veress Sándor 128, 514  
 Vikár László 129, 142, 574–575, 592, 617,  
 635–636  
 Viola György 387  
 Virágh László 279  
 Virágvölgyi Márta 585  
 Vita Zsigmond 728  
 Vlaček, Antonin 621  
 Voigt Vilmos 130  
 Volly István 131–132, 576, 637–638

- Vörösmarty Géza 280  
Vörösmarty Mihály 416
- Wacha Imre 79  
Wagner István 577  
Wagner, Richard 349, 405, 436, 718, 734  
Walker, Alan 388, 578, 729–730  
Weber, Carl Maria von 337  
Weiner Leó 403  
Weiss, Günther 133  
Weiss, Paul 579  
Weöres Sándor 560  
Wieniawski, Henryk 358  
Wilhelm András 281–282, 347, 363, 419,  
580
- Williams, Adrian 581  
Williamson, John 582, 710, 731  
Wilson, Paul 682  
Winkler, Gerhard J. 732–734  
Wirthmann Julianna 283  
Wogram, Klaus 348
- Xi Yongnian 639
- Zádori Mária 188  
Zeke Lajos 583–584  
Zichy Géza 491  
Zimáné Lengyel Vera 135, 154  
Zoltai Dénes 284, 292











Ára: 120,- Ft

