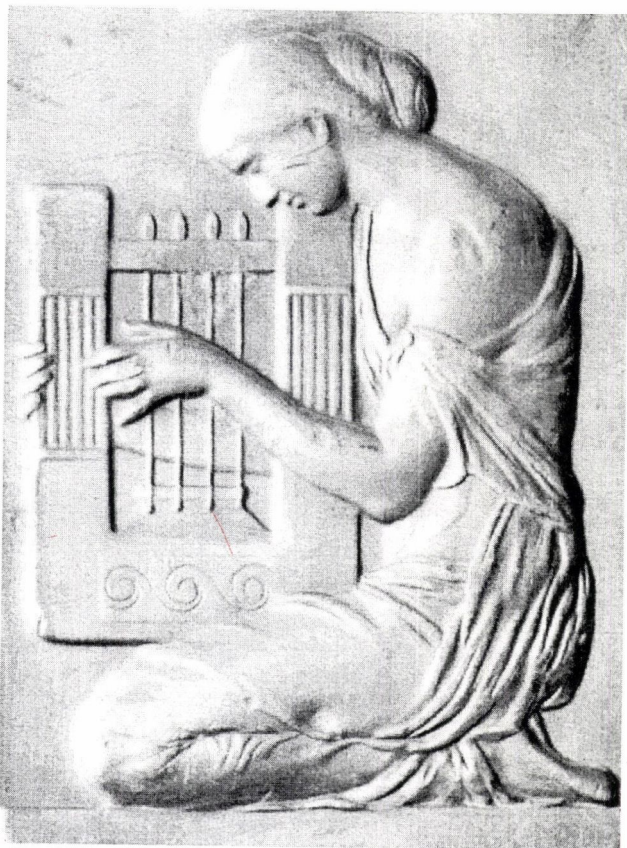


**ZENETUDOMÁNYI
DOLGOZATOK
1995–1996**



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

1995–1996

A MAGYAR ZENETUDOMÁNYI ÉS ZENEKRITIKAI TÁRSASÁG
ELSŐ TUDOMÁNYOS KONFERENCIÁJA
1995. OKTÓBER 5–8.



MTA Zenetudományi Intézete
Budapest

A kötet megjelenését
a Magyar Könyv Alapítvány és a Nemzeti Kulturális Alap
támogatta.

Felelős kiadó: Falvy Zoltán

Szerkesztette: Gupcsó Ágnes

Tipográfia: Szöllősi Mihály

Nyomdai munkálatok: CP Stúdió
Felelős vezető: Rohm Sándor

© A Magyar Tudományos Akadémia
Zenetudományi Intézete, 1997

© Magyar Zenetudományi és
Zenekritikai Társaság, 1997

ISSN 0139-0732

Tartalomjegyzék

Előszó	7
------------------	---

Általános zenetörténet

Kiss Gábor: Tonális variánsok a magyarországi antifonarepertoárban	9
Szendrei Janka: <i>Új világosság jelenék.</i> Egy himnusz története	19
Borgó András: A Kaufmann Haggada (Budapest, MTAK A 422) illusztrációinak zenei vonatkozásai	25
Gyenge Enikő: Néhány észrevétel a bécsi graduál-szonáta alakulásáról Poglietti alkotásaiban	35
Székely András: Benedetto Marcello: <i>L'estro poetico-armonico</i> (1724–1726)	43
Sulyok Imre: Még egyszer a „371”-ről	55
Komlós Katalin: <i>Kenner und Liebhaber</i> – billentyűs játékosok a 18. század második felében	67
Somfai László: Gondolatok a vázlatkutatásról (Mozart K. 504)	75
Dolinszky Miklós: Hitelesség és hagyományozás. Haydn- és Schubert-zongoraművek közreadói tapasztalatai	83
Grabócz Márta: Narrativitás-elméletek és hangszeres zene (Beethoven Op. 2. No. 3. C-dúr szonátájának I. tétele kapcsán)	99
Sólyom György: „Ora e per sempre addio...” Pillanatképek és kérdések a kései romantikáról	113

Magyar zenetörténet

Király Péter: A magyarországi hangszertörténet adattára	117
Murányi Róbert Árpád: A magyarországi ferencesek kéziratai a 18. századból	123
Farkas Zoltán: Fuga és fugato a 18. század második felének magyarországi misetermésében	129
Szerző Katalin: Magyar zeneműnyomtatványok Brahms könyvtárában. Újabb adatok a <i>Magyar táncok</i> forrásaihoz	157
Papp Géza: A <i>Nagy Potpourri</i> . Tények, föltevések, ellentmondások, következtetések	167
Mező Imre: A Liszt-összkiadásról	177
Domokos Zsuzsanna – Eckhardt Mária – Kaczmarczyk Adrienne – Watzatka Ágnes: A készülő Liszt Ferenc Tematikus Katalógus	183

Gádor Ágnes – Szirányi Gábor: Mihalovich Ödön. Vázlat egy „iskolaépítő” portréjához	209
Merrick, Paul: Magyar karmester, angol zeneszerző. Richter János és Edward Elgar	215
Szirányi Gábor: Egy 20. századi zenészcsalád története dokumentumok, emlékezések tükrében	219
Berlász Melinda: Deodatus. A Lajtha–Leduc levelezés kényszerpályája 1952–1962	229
László Ferenc: Bukarest, 1924. október 20. Bartók Béla szerzői estje	235
Vikárius László: Hasonlóságok és <i>Kontrasztok</i> – Bartók Ravel-Hommage-a?	243
Virány Gábor: Zongora vagy zenekar?	275

Etnomuzikológia

Vikár László: Mi a régi és mi az új a volga-kámai népzeneiben?	285
Pávai István: Jajnóta-szerű dallamstrófák a moldvai magyar népzeneiben	295
Kárpáti János: Dallam- és ritmusmodellek a rituális Japán színjátékban. <i>Edo sato kagura</i>	321

Jazz, interpretáció-történet, akusztika

Simon Géza Gábor: Ragtime az Osztrák–Magyar Monarchiában	335
Gonda János: Modern jazzimprovizáció – horizontális törekvések, tonális síkok ütköztetése, tengely-jelenségek	341
Mácsai János: Az „egyiptomi hét csapás”. Muzeális hangfelvételekről	349
Ujházy László: Hangtéralkotás a zenében	357
Pintér István: A hangmikroszkópia alkalmazása a lejegyzésben	369

Bibliográfia

A magyar zenetudomány bibliográfiája 1993–94 Összeállította: Báldi Judit	383
---	-----

Előszó

A *Zenetudományi dolgozatok* korábbi köteteiben – az eredeti célkitűzésnek megfelelően – elsősorban a Zenetudományi Intézet munkatársainak, alkalmilag a különböző intézeti munkákban közreműködő külső kutatóknak az írásait adtuk közre. Első ízben fordul elő, hogy a tanulmánygyűjtemény egy konferencia előadásait tartalmazza. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság I. tudományos konferenciája [1995. október 5–8.] a szakma kiemelkedő eseménye volt, lehetőséget adott az egymástól távol eső témák kutatóinak széles körű eszmecserejére, intézményekhez kötődő és egyéni kutatási eredmények bemutatására. Mivel a háromnapos konferencia szervezésében jelentős részt vállaltak az Intézet munkatársai, s előadóként is nagy számban működtek közre, kézenfekvőnek látszott, hogy a konferencia-kötet a *Zenetudományi dolgozatok* sorozatában, az MTA Zenetudományi Intézete és a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság közös kiadásában jelenjék meg.

A kötet nem tartalmazza a konferencián elhangzott valamennyi előadást. Egyes dolgozatok szövege más kiadványban már napvilágot látott, mások elsősorban hangzó példákra, illetve jelen keretek között nem közölhető képi anyagra épültek, a poszter-bemutatók írásos formába öntése sem volt minden esetben megoldható stb.

Nem közöljük az alábbi előadások, kerekasztalbeszélgetés és poszter-bemutató szövegét:

DOBSZAY László: A zeneszerzői nagyság

BREUER János: Bartók a Harmadik Birodalomban

SZABÓ Miklós: Kodály széljegyzetei Bartók kórusműveihez

SÁROSI Bálint: Részlet a „Hangszeres magyar népzene” c. készülő könyvből

ALMÁSI István: Egy erdélyi népdal a hagyományban és a folklorizmusban

KOVALCSIK Katalin: Cigány (zene)kultúra típusok

LÁZÁR Katalin: A keleti hantik énekei

SZABÓ Helga: A japán gyermekdal zenei struktúrája

JANCSOVICS Antal: Andreas Rauch: *Missa Concertata*. 1650 Sopron

LEGÁNY Dénes. Néhány gondolata Schubert *Winterreiséjének* előadása közben

DÉRI Balázs: A *Wiener Lied* Magyarországon 1784–1836

DOMBÓVÁRI János: Lavotta János és a magyar vonós kamarazene kezdetei

LUKIN László: Bárdos, a lapszerkesztő

BATTA András – BOJTI János – HALÁSZ Péter – KOVÁCS Sándor – PAPP Márta: Kísérlet és hagyomány.

Szimfonikus formálás a 19. század második felében – kerekasztal beszélgetés

FARKAS Zoltán – GUPCSÓ Ágnes – RENNERNÉ VÁRHIDI Klára – SAS Ágnes – SZACSVAI Katalin: Egy-

házi és világi zeneszerzés a 18. századi Magyarországon. Poszter-bemutató

Az itt közreadott dolgozatok egy része az eredeti, elhangzott formát őrizte meg, más esetben a szerző elkészítette előadásának írásos változatát, kibővítette, esetenként az időközben felmerült legújabb kutatási eredményekkel kiegészítve öntötte tanulmányformába. A Liszt-múzeum munkatársai poszter-bemutatójukat foglalták kiadható alakba. E műfaji és formai sokszínűség korlátokat szabott a szerkesztés egységesítő szándékának.

A konferencia eredeti tematikai rendje a következő volt: *Bartók; Liszt; Etnomuzikológia; Régi zene; Jazz, interpretáció-történet, akusztika; Romantika; 18. század; Magyar zenetörténet*. Kiadványunkban némileg módosítottuk az eredeti tematikus felosztást és sorrendet. A *Zenetudományi dolgozatok* hagyományainak megfelelően a magyar zenetudomány bibliográfiája is helyet kapott a kötetben.

Kiss Gábor:

TONÁLIS VARIÁNSOK A MAGYARORSZÁGI ANTIFONAREPERTOÁRBAN

A korai hangjegyes gregorián forrásokban, illetve traktátusokban és tonáriusokban található repertoár tonális variánsainak vizsgálata a középkorkutatás alaposan feldolgozott témái közé tartozik. E tonális anomáliákat (azonos vagy variáns tételek eltérő tonális definícióit) az elemzők így vagy úgy, az orálisan hagyományozott, archaikus tonális gondolkodásban fogant dallamanyag és az elméleti indíttatású rendszerek (oktoekhosz, vonalrendszeres hangjegyzírás) találkozásának tükrében próbálják meg értelmezni.

Kevésbé feldolgozott téma, elvégzésre váró feladat ugyanakkor a modális eltérések hagyományok szerinti vizsgálata, a repertoár későbbi rétegeiben található eseteik összegzése. A magyarországi antifonarepertoár készülő kiadásának¹ előmunkálatai kellő áttekintést tesznek lehetővé a tonális átértelmezések különféle típusai, tendenciái, egy meglehetősen egységes hagyományon belüli megoszlásuk, más tradíciókhoz való viszonyuk tekintetében. A vizsgálat némileg érintkezik Dom Jean Claire és követői munkásságával,² célja és iránya azonban eltér azokétól. Claire a különféle tonális eltéréseket illetően fejlődéstörténeti koncepciót állított fel, amely a gregorián tradíciókban egymás mellett élő változatokat keletkezéstörténeti sorrendbe próbálja rendezni. Ugyanakkor vizsgálatát az antifonák archaikusnak tartott szűk csoportjára korlátozta, liturgiátörténeti szempontból igazolhatatlan szelekciót alkalmazva.³ Jelen vizsgálat ezzel szemben valamennyi tonális variánst igyekszik figyelembe venni, inkább létrejöttük törvényszerűségeire, semmint fejlődési sorrendjükre koncentrál, s új szempontok alkalmazásával, valamint nagy mennyiségű közép-európai adat feldolgozásával igyekszik hozzájárulni az eddigi kutatásokhoz.

A modális meghatározások hagyományok szerinti vizsgálatával szemben joggal vetődik fel a kérdés: kezelhető-e önálló aspektusként, a dallamvariánsok kérdésétől függetlenül. A különbözőképpen értelmezett (körvonalait tekintve azonos) dallamok széles körében végzett elemzések igazolták, hogy a vizsgálat metodikailag nem kifogásolható. A „mikrovariánsok” tekintetében közel álló dallamok gyakorta eltérő tonális definícióval járnak, az azonos típusú differenciák pedig olykor akár regionálisan eltérő dallamalakat kapcsolhatnak egybe (1. példa).

¹ Vö. Dobszay László: „Experiences in the Musical Classification of Antiphons”. In *Cantus Planus. Papers read at the Third Meeting, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*. Budapest, 1990, Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology, 143–156.

² Jean Claire: „Les répertoires liturgiques latins avant l’octoechos. I. L’office ferial romano-franc”. *Études grégoriennes* 15, Solesmes, 1975; Alberto Turco: „Les répertoires liturgiques latins en marche vers l’octoechos”. *Études grégoriennes* 18, Solesmes, 1979, 177–221.

³ Claire elképzelésének alapos kritikája olvasható Dobszay László tanulmányában: „Some Remarks on Jean Claire’s Octoechos”. In *Cantus Planus. Papers Read at the Seventh Meeting, Sopron, 1995*. Budapest, Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology [megjelenés alatt].

a)

STR (Kn 2)

Vi-di-mus stel-lam e-jus in o-ri-en-te et ve-ni-mus cum mu-ne-ri-bus ad-o-ra-re Do-minum. E-u-o-u-a-e

OFM (BU 118)

Ant. Monast.

Ant. Rom.

E-u-o-u-a-e

E-u-o-u-a-e

E-u-o-u-a-e

b)

STR (Kn 2, MR 8)

Se-men ce-di-dit in ter-ram bo-nam et ob-tu-lit fructum in pa-lil-en-ti-a. E-u-o-u-a-e

OFM (BU 118)

LU

E-u-o-u-a-e

E-u-o-u-a-e

c)

STR (Kn 2, Str 7)

Ve-ni-te be-ne-dic-ti pa-tris me-i per-ci-pi-te regnum quod vobis paratum est ab o-ri-gi-ne mundi. E-u-o-u-a-e

OFM (BU 118)

Ant. Pataviense

E-u-o-u-a-e

E-u-o-u-a-e

1. példa. A tonális definíciók és a dallamvariánsok összefüggése

I. A tonális variánsok és a tipológia összefüggései

A formai–stiláris–történeti szempontok szerint rendezett magyarországi antifonarepertoár használata szükségszerűen vetette fel a kérdést: hogyan viszonyul a variánsok előfordulása a dallamok tipológiájához. A válasz nemcsak a Dobszay László és Szendrei Janka által kialakított tipológia helyességét igazolhatja, hanem a variánsok törvényszerűségeire, tendenciáira, a tipológia jellegénél fogva indirekt módon történeti kérdésekre is rávilágíthat.

A különféle tonális eltérések jól csoportosíthatók bizonyos tónusok közötti kapcsolatok alapján. A tipikus átértelmezésekre nem mindig illeszthetők rá Claire-nek az archaikus kisambitusú, a ferális zsolozsmához tartozó antifonákkal kapcsolatos fejlődési elképzelései, azok sokkal inkább a két tónus közötti átjárás lehetőségét hangsúlyozzák. Példaként a kisambitusú dallamok egy széles csoportját említhetjük. E csoportban rendkívül gyakori az 1. és 2. tónusú átértelmezés, ami a dallamalakok lényegét nem érinti. Miközben a tonális definíciók különbözőségére az apróbb eltérések nem adnak magyarázatot, a dallamok ambivalenciáját a tipológiára vetített statisztika igazolhatja. A példák ugyanis kivétel nélkül egy jól körülhatárolható típuskörnyezetben fordulnak elő (2. példa).⁴

Incipit	STR	OFM	BOH	POL	SGerm	ARom	
Prophetae praedicaverunt	1(2)	2	1	1	1	1	1D ₁
A porta inferi	1	2	–	1	1	2	
In patientia vestra	1	2	–	1	1	1	
Deus a Lybano	1	2	1	1	1	1	
Lex per Moysen	1	2	1	1	2	1	
Bonum certamen	1	2	1	2	–	–	
Levabit Dominus	1	2	1	1	–	1	
Levate capita vestra	1	2	1	1	–	1	
Psallite Deo nostro	1	2	1	1	1	–	
Deus Deus meus	1	2	1	1	–	1	1D ₂
Invocantem exaudivit	1	2	2	2	1	–	
Lapides pretiosi	1	2	1	1	1	1	
Laudemus Dominum	1	2	–	–	1	2	
Abraham pater	1	2	–	2	–	2	
Sacerdos et pontifex	1(2)	2	1	1	1	1	
In nomine Jesu Christi	1(2)	–	2	2	–	–	
Benedictus es	1	2	1	–	–	1	1D ₃
Assumpsit Jesus	1	(7)	2	2	1-2	2	
Ascendens Jesus	1	2	–	–	1	1	
Unus est enim	1	2	1	–	1	2	
Sancti per fidem	1	2	–	–	1	2	
Similabo eum	1	2	–	–	1	1	
Da pacem Domine	1	2	–	1	1	–	
Majorem caritatem	1	2	–	1	1	1	
In velamento clamabunt	1	–	–	–	1	2	
Filii hominum	1	2	–	–	1	–	

2. példa. Első vagy második tónusú értelmezések

(A táblázat jobb oldalán látható jelzések a típusrend kategóriáira utalnak.)

⁴ Példáinkban az MTA Zenetudományi Intézet Régi Zenetörténet Osztályán található antifona-típusrendre támaszkodtunk. E zenei rendben a típusok egyes antifonákat és azok variánsait jelentik, az egymáshoz közel álló dallamok antifona-családokat alkotnak (ezeket a példákban nagybetűk jelzik), e nagyobb kategóriák pedig további alcsoportokra oszlanak (az alcsoportokra a betűk melletti számok utalnak).

1D₁

Prophetae praedicaverunt nasci Salvato-rem de Vir-gi-ne Ma-ri-a.

1D₁

1D₂

1D₃

1D₄

3. példa. Típuscsoportok vázlatos dallamalakjai

A dallamokat összekapcsoló vonások könnyen általánosíthatók az osztályok vázlatos dallamalakjai segítségével (3. példa); kiemelendő ebből a szempontból a dallamcsoportok kis hangterjedelme, körvonalaik hasonlósága, a gerinchangok azonossága, az *F* hang meghatározó szerepe, melyet a *C-F* dallamlépés is megerősít stb. A tonális besorolás és a tipológia közötti összefüggésre vonatkozó tapasztalatokat indirekt módon erősíti meg az a tény, hogy a régi rétegnek a kvint fölötti hangtartományt jól tipizálható dallamfordulatokkal kimunkáló csoportjában hasonló tonális ambivalenciák egyáltalán nem jelentkeznek. Míg az ilyen esetek a hagyományos elemekből, formulákból komponált, de későbbi dallamoknál nem tűnnek el (15 %), a legújabb – szintén nagyambitusú – dallamrétegekben számuk ugyancsak elenyésző (5 %) (4. példa).

Régi réteg	Komponált dallamok	Késői kompozíciók, verses dallamok
13%	15%	5%

4. példa. Második tónusú értelmezések előfordulási aránya az első tónusú antifona-típusok különböző rétegeiben

Az 1. és 4. tónust összekapcsoló – Claire által is vizsgált – kisambitusú dallamok és a morfológiai aspektus összefüggése még figyelemreméltóbb. Bár a tonális besorolás itt már nem pusztán értelmezés kérdése, transzpozíciókról van szó. Bármelyik tónus tipológiája felől közeledjünk is a dallamokhoz, a tónuson belül koherens csoportban találjuk őket (5. példa).

Incipit	STR	OFM	BOH	POL	SGerm	ARom	
Rectos decet Ut non delinquam	1(4) 1	- -	1 4-1	1 1	4 -	- -	1A ₁
Clamavi et exaudivit me Speret Israel Illumina Domine In matutinis Quia mirabilia Et omnis mansuetudinis Exultabunt omnia	4 4(1) 4(1) 4(1) 4 4 4(2)	1 1 - 1 1 1 1	4 4 4 4 4 4 -	1 1 4 1 1 1 1	- - 4 4 4 - 4	- - 1 - - - 1	4B ₁ 4B ₃
Appenderunt mercedem	1	4	4	4	4	4	1D ₄
A viro iniquo In domum Domini Angeli Domini Martyres Domini Iste puer magnus	1 1 1 1(4) 1(4)	4 4 8 4 (7)	4 4 Tp Tp 1	4 1 Tp 7 4	- 1-4 8-Tp 8-Tp 1	- - Tp Tp 4	1E

5. példa. Első vagy negyedik tónusú értelmezések

A tipológia olyan értelemben is jól harmonizál az összegyűjtött esetekkel, hogy az alternatív értelmezésként felmerülő tónus saját dallamai között rendre megtaláljuk a visszautaló példákat, s e példák általában beilleszthetők volnának a kiinduló tónus anyagába. Különösen figyelemre méltó ez a 8. és 2. tónus dallamainak esetében. Itt a zsolttár-differenciák hasonlósága nemcsak a két tónus közötti asszociációs lehetőséget (a transzpozíció lehetőségét) jelzi, hanem a variánsmozzanatok létrejöttének okaként is felfogható: a differenciák kvint-viszonya ugyanis a finalisok tekintetében hangrendszeri okokból nem ismételtető meg. Az egyik esetben *C*, a másikban *A* záróhanghoz jutnánk – mindkettő kívül esik a nyolc tónus rendszerén. Ismét azt találjuk tehát, hogy a változatok nem fejlődési fokozatokat, hanem az anyagban rejlő sajátosságok által meghatározott alternatívákat képviselnek. A tipológiai megközelítés szempontjából figyelemre méltó, hogy a szükséges változtatások során a variánsok – képletesen szólva – a másik tónus típusaihoz idomulnak, másképpen kifejezve „hipotetikusán” beoszthatók volnának annak zenei rendjébe (6. példa).

A dallamok két másik csoportjában ugyancsak természetes transzpozíciós lehetőségek kínálkoznak anélkül, hogy azok bármiféle történeti vagy fejlődésbeli sorrendiségre utalnának. Az első csoport nem tónus-karakterisztikus tetraton alapja a hangrendszer több pontján elhelyezhető, s így akár 1., 4., 7–8. tónusú variánsa jöhet létre ugyanazon dallamnak. A tetraton mag többértelműsége ugyanazon a dallamon belül is megmutatkozhat (7/A példa), a forrásokban megjelenő eltérő változatok pedig – az eddigi esetekkel ellentétben – nem kristályosodnak ki két megoldás formájában (7/B példa). A másik csoport 7. és 5., tágabb értelemben *G* és *F* tónus közötti átmeneteket képvisel. A dūr jellegű dallamkeret, karakterisztikus hang híján, változtatás nélkül transzponálható a két tónus bármelyikébe. Bár keletkezéstörténeti sorrendiség egyértelműen nem állapítható meg, az átértelmezések egy része kapcsolatban állhat az *F* tónus késő középkori kedveltségével (8. példa).

A/ nyolcadik tónusú típusok

Incipit	STR	OFM	BOH	POL	SGerm	ARom	
Sitivit anima mea	8	2	–	–	8	2	8A
Contritum est cor meum	8(2)	8	8	8	8	8	
Benediximus nobis	8(2)	–	–	8	–	–	
Exultate Deo	8	–	4	8	2	–	
In tua justitia	8	–	2	8	4	8	8B ₂
Juste judicate	8	–	2	8	2	–	(2A ₂)
Visita nos Domine	8	–	2	8	2	–	
Auribus percipite	8	–	2	8	2	–	
Semen cecidit ... patientia	8	2	8-4	–	8	8	8B ₃

B/ második tónusú típusok

Incipit	STR	OFM	BOH	POL	SGerm	ARom	
Benedic anima mea	2	8	2	–	8	–	
Bonum est confiteri	2	8	2	2	–	–	
Credidi propter	2	8	2	2	–	–	
Te decet hymnus	2(8)	8	2	2	2	8	
Intellige clamorem meum	2	8	2	2	–	–	2A ₁ 8B ₁
Adjuva me	2	8	8	8	–	–	
Cantemus Domino	2(8)	(4)	–	–	–	–	
Adspice in me	2	8	8	2	–	–	
Laudate Dominum	2(8)	–	2	2	2	(1)	
Laudate Deum	2	8	2	2	2	2	

6. példa. Második vagy nyolcadik tónusú értelmezések

STR (Kn 3)

I - ste pu - er magnam co - ram Do - mi - no...

STR (Kn 1)

Ip - si ve - ro in va - num quer - ci - e - runt a - ni - mam me - am in - tro - i - bunt...

POL (Ant. Cracoviense)

Ip - si ve - ro in va - num quer - ci - e - runt a - ni - mam me - am in - tro - i - bunt...

Incipit	STR	OFM	BOH	POL	SGerm	ARom	
A viro iniquo	1	4	4	4	–	–	
In domum Domini	1	4	4	1	1-4	–	
Angeli Domini	1	8	Tp	Tp	8-Tp	Tp	1E
Martyres Domini	1(4)	4	Tp	7	8-Tp	Tp	
Iste puer magnus	1(4)	(7)	1	4	1	4	
Ipsi vero in vanum	1	2	1	7	1	–	

7/B példa. Tetraton alapú archaikus antifonák tonális értelmezései

A/ hetedik tónusú típusok

Incipit	STR	OFM	BOH	POL	SGerm	ARom	
Caro mea	5	7	7	5	5-7	–	7A ₁
Me suscepit	5-7	–	–	–	–	7	
Proprio filio suo	5	7	7	5	5-7	7	7A ₂
Voce mea	5(7)	7	7	–	7	7	7A ₃
Liberavit Dominus	5-7	–	7	7	7	–	7A ₄
Veniente sponso	5(7)	–	–	–	–	–	7A ₅

B/ ötödik tónusú típusok

Incipit	STR	OFM	BOH	POL	SGerm	ARom	
In conspectu angelorum	5(8)	–	5	–	5	–	5A ₁
Ecce iam veniet	5	–	5	5	5-7	5	
Cum transiret Dominus	5	–	5	–	5-7	5	5B ₂
In sole posuit	5(8)	8	5	5(8)	8	–	
Nazareus vocabitur	(5)	5	7	7	8-7	5	5C ₂
Ecce factus est	(5-8)	–	5	–	5	–	

8. példa. F vagy G modulusú értelmezések (transzpozíciók)

II. A tonális variánsok és a tradíció viszonya

A variáns-probléma és a tonális definíciók bizonyos fokú szétválasztása nyitva hagyta a kérdést: megállapíthatók-e adott tradíciókra jellemző preferenciák, tradíciók közötti összefüggések, hozzájárulhat-e a tonális variánsok vizsgálata a tradíciók egyéni arculatának megrajzolásához.

Két meglehetősen egységes, ugyanakkor gyökereit tekintve egymástól távoli úzst, az esztergomi és a kuriális típust reprezentáló magyarországi ferences tradíciót állítottuk szembe, majd ezeket közép-európai hagyományok (cseh, lengyel, délnémet) adataival mértük össze (a cseh, lengyel és délnémet adatok mellett a táblázatok utolsó oszlopában referenciaként az Antiphonale Romanum megoldásait is feltüntettük).⁵

A legkövetkezetesebb tradicionális eltérés az 1. és 2. tónusú értelmezések között jelentkezett. Miközben nemcsak a tipológia, hanem a források adatai is egyértelműen jelzik a két tónus közötti átjárási lehetőséget (azaz ugyanannak a dallamnak a különböző forrásokban szinte törvényszerűen felbukkannak a másik tónusban értelmezett változatai), fel-

⁵ A felhasznált források részletes leírása a tanulmány végén olvasható.

tűnő az esztergomi és a ferences források között mutatkozó következetes eltérés (1. példa).⁶ Az ambivalens dallamok megítélésének e következetessége prototípusa lehet hagyomány és tipológia tendenciaszerűen más esetben is megmutatózó összefüggésének.

Figyelemre méltó ugyanis, hogy egy-egy úzus vagy forrás a dallamok tonális megítélését tekintve a tipológiára vetítve is következetességet mutat. Jól nyomon követhető ez az 1–4., 2–8. vagy 5–7. tónusok közötti átértelmezések és transzpozíciók esetében (9. példa). Mindez amellet szól, hogy az adott hagyomány saját dallamaihoz való viszonyát ne egyszerű filológiai tényként, hanem a zenei tudatosság megnyilvánulásaként kezeljük.

Incipit	STR	OFM	BOH	POL	SGerm	ARom	
Rectos decet	1(4)	–	1	1	4	–	1A ₁
Ut non delinquam	1	–	4-1	1	–	–	
Clamavi et exaudivit me	4	1	4	1	–	–	4B ₁
Speret Israel	4(1)	1	4	1	–	–	
Illumina Domine	4(1)	–	4	4	4	1	
In matutinis	4(1)	1	4	1	4	–	
Quia mirabilia	4	1	4	1	4	–	
Et omnis mansuetudinis	4	1	4	1	–	–	
Exultabunt omnia	4(2)	1	–	1	4	1	4B ₃
Benediximus nobis	8(2)	–	–	8	–	–	8B ₂ (2A ₂)
Exultate Deo	8	–	4	8	2	–	
In tua justitia	8	–	2	8	2	8	
Juste iudicate	8	–	2	8	2	–	
Visita nos Domine	8	–	–	8	2	–	
Auribus percipite	8	–	2	8	2	–	
Caro mea	5	7	7	5	5-7	–	7A ₁
Me suscepit	5-7	–	–	–	–	7	
Proprio filio suo	5	7	7	5	5-7	7	7A ₂
Voce mea	5(7)	7	7	–	7	7	7A ₃
Liberavit Dominus	5-7	–	7	7	7	–	7A ₄

9. példa. A tonális értelmzések következetessége a különböző tradíciókban

A példák összessége határozottan kirajzolja az esztergomi hagyomány arculatát, melyet olyan esetek tesznek markánsná, amelyek csak e tradícióra jellemzők (10. példa). Ahogyan a többi dallam, úgy e példák esetében is feltűnően egységesnek mutatkoznak a hagyomány forrásai; a zárójelekben feltüntetett alternatívák túlnyomó többségükben „periférikus” (pl. zágrábi, felvidéki) forrásokban bukkannak fel. Ugyanakkor az egymással rokon tónusok közötti átmeneteket illetően olykor szélesebb régióra is jellemző preferenciák és rangsor figyelhető meg. A 2. és 8. tónus tipológiailag közel hozható példái esetében feltűnő, hogy míg a 8. tónusú darabok 2. tónusú változatai másodlagosnak tűnnek, a 2. tónusú dallamok a közép-európai térség forrásaiban – szemben a hazai ferences forrásokkal – ritkán öltenek 8. tónusú alakot (6. példa).

A fenti gondolatmenet valamennyi magyarországi és néhány egyéb közép-európai kontroll-forrás átvizsgálásának tapasztalatain alapul. A zenei tipológiával való összevetés

⁶ Bár az Antiphonale Romanum nem tekinthető forrásértékűnek, feltűnő mindkét hagyománytól való eltérése.

Incipit	STR	OFM	BOH	POL	SGerm	ARom
Assumpsit Jesus	1	(7)	2	2	2(1)	2
Virgo gloriosa	1	2	–	–	2(1)	2
Appenderunt mercedem	1	4	4	4	4	4
A viro iniquo	1	4	4	–	–	–
Angeli Domini	1	8	Tp	–	8-Tp	Tp
Martyres Domini	1(4)	4	Tp	–	8-Tp	Tp
Circumdantes	2	1	1	1	1	1
Domine ut video	2	(3)	1	–	1	(3)
Voce mea	5(7)	7	7	–	7	7
Liberavit Dominus	5-7	–	7	7	7	–
Hymnum dicite	6	4	4	–	4	4

10. példa. Az esztergomi rítus jellemző tonális besorolásai

szemléletesen mutatta a zenei sajátosságok és a tonális variánsok közötti összefüggést. A variánsok és a tonális definíciók összevetése a két problémakört bizonyos mértékig egymástól függetlennek mutatta. Mégis, a tonális variánsok között hagyományra jellemző vonásokat is találunk. Az esztergomi rítus esetében ezeket olyan kódolt információknak tekinthetjük, melyek mögött talán egy meghatározott tonárius arculata sejlik fel.

A felhasznált források jegyzéke

MAGYAR KÓDEXEK (STR)

- Antiphonale Strigoniense* I/II s. 15. Esztergom, Bibl. Metrop. Mss. I. 3.
Antiphonale Budense s. 15/ex. Bratislava, Archív Mesta EC Lad. 6.
Antiphonale Posoniense s. 15/in. Bratislava, Archív Mesta EC Lad. 2.
Antiphonale Posoniense s. 15/in. Bratislava, Archív Mesta EC Lad. 3.
Antiphonale Posoniense c1487. Bratislava, Archív Mesta EC Lad. 4.
Antiphonale Posoniense 1487. Bratislava, Archív Mesta EC Lad. 4.
Breviarium notatum Strigoniense s. 13. Praha, Bibl. Strahov. DE I 7.
Antiphonale Paulinorum s. 15/16. Zagreb, Bibl. Univ. MR 8.
Psalterium Budense s. 15/ex. Esztergom, Bibl. Metrop. Mss. I. 3c.
Antiphonale Varadiense s. 15/ex. Győr, Bibl. Semin. sine sign.
Antiphonale Scepusiense s. 15. Szepes (Spiš), Bibl. Capit. Ms. Mus. 2.
Vesperale de Lelesz s. 16. Sopron, Nat. Arch. sine sign.
Psalterium Blasii s. 15/in. Budapest, Bibl. Széchényi Clmae 128.
Antiphonale Zagrebiense s. 15/ex. Zagreb, Bibl. Univ. MR 1.
Antiphonale Zagrebiense s. 15/ex. Zagreb, Bibl. Univ. MR 10.

CSEH ÉS MORVA KÓDEXEK (BOH)

- Breviarium notatum Pragense* s. 13/ex. Praha, Bibl. Univ. XIV A 19.
Diurnale Pragense s. 13/14. Praha, Bibl. Univ. IV D 9.
Antiphonale Arnesti de Pardubitz 1364. Praha, Bibl. Metrop. P 6/1, 2.
Breviarium notatum Olomucense s. 14/ex. Brno, Bibl. Univ. R 625, R 626.

LENGYEL KÓDEXEK (POL)

Antiphonale Cracoviense s. 15. Kraków, Bibl. Kapit. Ms. 47, 48.

Antiphonale s. 14. Wrocław, Bibl. Univ. R 503.

Antiphonale 1505/1506. Gniezno, Bibl. Arcidiec. Ms. 95, 96, 97.

DÉLNÉMET KÓDEXEK (SGERM)

Antiphonale Bambergense s. 13. Bamberg, Staatsbibliothek Ms. Lit. 25.

Antiphonale Pataviense s. 15/1. Praha, Bibl. Univ. I D 20.

Antiphonale Pataviense 1519 (impr.) [K. Schlager (ed.): *Das Erbe deutscher Musik*. Abt. Mittelalter Bd. 25. Kassel, 1985.]

Antiphonale Vindobonense s. 14. Győr, Bibl. Semin. Ms. A. 2.

MAGYARORSZÁGI FERENCES KÓDEXEK (OFM)

Antiphonale Franciscanum I s. 14. Budapest, Bibl. Univ. Cod. lat. 118.

Antiphonale Franciscanum II s. 14. Budapest, Bibl. Univ. Cod. lat. 119.

Antiphonale Franciscanum III s. 14. Budapest, Bibl. Univ. Cod. lat. 121.

Antiphonale Franciscanum IV s. 14. Budapest, Bibl. Univ. Cod. lat. 122.

Psalterium Franciscanum s. 14/15. Budapest, Bibl. Széchényi Clmae 366.

Szendrei Janka:

ÚJ VILÁGOSSÁG JELENÉK

Egy himnusz története

Az *Új világosság jelenék* himnusz (1. kottapélda)¹ a régebbi magyar zenetörténet-írás több klasszikus művében képviselte a reformáció korának szertartásos énekgyakorlatát. A Batthyány Graduál első oldalán megörökített változatot facsimilében közölte már Kodály Zoltán és Bartha Dénes 1943-ban,² Szabolcsi Bence ugyanezt a feljegyzést átírásban tette közzé.³ E legelső közlések eredményeképpen a Batthyány Graduál adata a nemzetközi hymnológiai szakirodalomba is bejutott.⁴

A 16–17. századi protestáns magyar nyelvű graduálok anyagának feltárása során e himnusz élettörténetének egyes állomásai is kirajzolódtak. Csomasz Tóth Kálmán és Bárdos Kornél munkái⁵ regisztrálták nemcsak további előfordulásait, hanem a dallamhoz kapcsolódó egyéb magyar szövegeket is. Követték a himnusz útját a későbbi énekeskönyvekben, és beszámoltak arról, hogy míg az *Új világosság* dallamához több szöveg tartozik, ugyanakkor az *Új világosság* szövegének más dallama is használatos volt.⁶ Ferenczi Ilona az Eperjesi Graduálból a szöveg kotta nélküli feljegyzését tette közzé.⁷

Az *Új világosság jelenék* szöveg a 17. században az első példában bemutatott dallamhoz, később, a 18. századi kolozsvári és debreceni énekeskönyvekben több, egymással zeneileg rokon himnusz-dallamhoz kapcsolódott. Jelen dolgozatomban azonban csak a 17. századi szöveg-dallam együttesről foglalkozom.

A Batthyány, Ráday, Óvári, Spáczay, Csurgói Graduálok, sőt a nyomtatott Öreg Graduál is első oldalon közlik e himnuszt, melyet az ádventi időszak első darabjának szánnak. „Incipiunt Hymni de Adventu Domini” – feliratozza például a Batthyány Graduál. Míg azonban a felsorolt kódexek többi ádventi himnusza a középkori Magyarországon használt latin ádventi Hymnarium közismert tételeinek zenei megfelelői és többé-kevésbé pontos fordításai, addig az *Új világosság jelenék* szöveg mintáját nem

¹ Ráday Graduál 17. sz., Ráday Levéltár 1,480, fol. 1. Az átírást Ferenczi Ilonától idézem, aki a kódex kiadásán dolgozik. Hálásan köszönöm, hogy megjelenés előtti álló munkájából e részletet átadta. Hanglezemeltel: Hungaroton HCD 31605.

² *Die ungarische Musik*. Budapest–Leipzig–Milano, 1943, 2. facsimile.

³ *A magyar zenetörténet kézikönyve*. 3., revideált, átdolgozott kiadás, sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest, 1979 (első kiadás: 1947). Példatár II/2 h. sz. Az átírás ritmizált kottaképe az eredeti notációból nem levezethető. A Ráday–Batthyány–Óvári graduál-család esetében a fő notáció ahhoz a középkori magyar notáció-családhoz tartozik, melyben egyszótagos szavak esetében duplázva jelölték az odatarozó önálló hangot (lásd pl. Futaki Graduale 1463, Istanbul, Topkapi Seray nr. 2429, facsimile: Szendrei Janka: *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Budapest, 1981, 244.). Ez a duplázás a szöveg és dallam egyeztetését, könnyebb összeolvasását segítette, nem a kötött ritmika jele.

⁴ Bruno Stäblein (hrsg.): *Monumenta Monodica Medii Aevi*. Bd. I. Hymnen (I). Kassel–Basel, 1956, Bärenreiter, 517.

⁵ Csomasz Tóth Kálmán: *A XVI. század magyar dallamai*. Budapest, 1958. /Régi Magyar Dallamok Tára [RMDT] I./; Bárdos Kornél – Csomasz Tóth Kálmán: „A magyar protestáns graduálok himnusza”. In Vargyas Lajos (szerk.): *Népzene és zenetörténet* III. Budapest, 1977, 134–256.

⁶ RMDT I. 170., 171. sz. és jegyzeteik.

⁷ Ilona Ferenczi (ed. and introd.): *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*. Budapest, 1988, MTA Zenetudományi Intézet, **kötet 22. /Musicalia Danubiana 9/.

találjuk meg a hagyományos latin ádventi himnuszrepertoárban. És nemcsak a magyarországiiban nem: az egész európai repertoárt áttekintő nagy kiadás, az *Analecta Hymnica*⁸ sem ismer ilyen kezdetű ádventi himnuszt.

Mi lehet tehát a szöveg eredete? Csomasz Tóth Kálmán kiadása a *Novum sydus emicuit* „szövegváltozatának” nevezi az *Új világosság jelenéket*,⁹ nyilván magukban a graduálokban található utalás alapján. Az Eperjesi Graduálban pl. *Novum sydus emiciut* a tétel címe, s ez a cím első pillantásra valóban a szövegforrásra látszik utalni.¹⁰ Ha azonban valóban végigolvassuk az idézett latin tételt, nagy meglepetés ér. A *Novum sydus* – mint azt már Radó Polikárp himnusz-indexe is feltünteti (melyet egyébként Csomasz Tóth is citál)¹¹ – nem ádventi himnusz, hanem szent Erzsébet ünnepére (nov. 19.) szól. Az *Új világosság* szöveggel csupán első két sora egyezik: „Új világosság jelenék, régi tévelygés csendesedék = Novum sydus emicuit, error vetus conticuit...” A folytatásban azonban teljesen önálló utakon jár a két költemény. A magyar nyelvű szöveg Isten Igéjének új (liturgikus és történelmi) megjelenését hirdeti; terjedelme a doxológiával együtt nyolc vers. A latinban az új csillag, az új életeszmény hírnöke a név szerint is megénekelt Erzsébet; a vers terjedelme doxológiával együtt öt strófa. Szó sincs tehát fordításról, vagy „szövegváltozatról” – s lehetetlen is lenne az ádvent gondolatait egy magyar szent királylányt ünneplő szöveggel visszaadni.

A graduálok első ádventi himnusza, egyben kezdőéneke tehát mintegy jeligéül választotta és idézte az Erzsébet-himnusz első két sorát, majd teljesen önálló szöveget kínált. Később visszatérünk azonban arra, vajon véletlen-e, hogy az új szöveghez hivatkozási alapul a híres, a középkorban rendkívül népszerű Erzsébet-himnusz szolgált.

Csak zárójelben említem meg, hogy a Kolozsvárott nemrég megjelent *Evangélikus Énekeskönyv*¹² az 530. sz. alatt közölt *Új világosság*hoz a következő forrásmegjelölést fűzi: *Lux ecce surgit aurea* (Prudentius); ez a legcsekélyebb alapot is nélkülözi, a két szövegnek a Lux – világosság szópár szerepeltetésén kívül semmi köze sincs egymáshoz.

Kérdezzünk most a dallam eredete után. A szakirodalomban, tehát mind Csomasz Tóth Kálmánnál, mind Bárdos Kornélnál az *Új világosság* dallama úgy szerepel, mint a *Lauda mater ecclesia*, ill. *Dies venit victoriae* himnuszok dallama. E vélemény mögött az áll, hogy Rajeczky Benjamin *Melodiarium Hungariae Medii Aevi* c. forráskiadásában¹³ a középkori dallam közlésekor (42. sz.) ezek a szövegek kapták az első helyeket a több megadott lehetséges szöveg között. (A *Lauda mater* egy Magdolna-himnusz, a *Dies venit* Vencel ünnepére való.) Csomasz Tóth és Bárdos közös cikke a *Népzene és zenetörténetben* már egyenesen a *Lauda mater ecclesiat* tünteti fel a himnusz forrásának helyén.¹⁴

A fő nehézség e kérdés tárgyalásakor, hogy a középkori himnusz dallamok esetében – kevés kivételtől eltekintve – nem lehet hozzájuk tartozó jellemző szöveget megnevezni.

⁸ Guido Maria Dreves – Clemens Blume – Henry Marriott Bannister (hrsg.): *Analecta hymnica medii aevi*. Bd. 1–55. Leipzig, 1886–1922.

⁹ RMDT I. 675.

¹⁰ *Musicalia Danubiana* 9. (vö. 7. jegyzet), 22.

¹¹ D. Polycarpe Radó OSB (ed.): *Répertoire hymnologique des manuscrits liturgiques dans les bibliothèques publiques de Hongrie*. Budapest, 1945, Nr. 479., vö. *Analecta Hymnica* 52, 169.

¹² Kovács László Attila (szerk.): *Evangélikus Énekeskönyv*. Kolozsvár, 1994, Evangélikus Egyházkerület.

¹³ Budapest, 1956. Pótkötet: Budapest, 1982.

¹⁴ I. m. (lásd 5. jegyzet) 150.

Önálló életet él a strófás versekhez szánt dallamok zöme, s ugyanaz a dallam régióktól, szűkebb helyi hagyományoktól, koroktól, intézményi szokásoktól stb. függően más-más szövegekkel kapcsolódik, amint ugyanazt a szöveget is hordozhatták eltérő helyeken eltérő dallamok. Például az említett *Lauda mater ecclesia* Magdolna-himnusz csak Stäblein kiadásában tizenegy különféle dallammal van regisztrálva.¹⁵ A félreértések elkerülése érdekében ajánlatos lenne tehát dallamunkat – s általában is, minden himnusz-dallamot – nem valamely szöveggel, hanem zenei sajátosságainak megadásával néven nevezni.

Most azonban elég csak visszautalnunk: az első kottapélda dallama a középkori forrásokban a 12. század eleje óta mutatható ki. Legkorábbi feljegyzései ciszterci kolostorokból származnak (s ott egy ó-itáliai virágvasárnapi szöveget hordoznak).¹⁶ A középkor vége felé a dallam egyre népszerűbbé vált. Átlépte a rendi kereteket és számos új himnuszszöveget alkalmaztak rá a világi egyházak énekeskönyvei is. Feltűnő azonban, hogy ez az elterjedés csak a német és közép-európai, valamint észak-európai régiót foglalja magában. Magyarországon is több szöveggel jegyezték fel, mint azt már Rajeczky kiadása is dokumentálta. Az azonban, hogy szinte alapidallammá vált, s a középkor végére éppen a legnépszerűbb szövegek hordozójának tisztjét tölthette be itthon, már csak a Rajeczky által utólag és sajnos csak részlegesen kiadott Czesztochowai Hymnarium adataival együtt válik világossá.¹⁷ E 15. század végi Hymnarium magyarországi pálos eredetű (magyar nyelvemléket is tartalmaz), s mint ilyen, az esztergomi liturgikus hagyomány alapján áll. Benne három szöveget hordoz a keresett dallam, köztük van Szent István király himnuszszövege is. Ennél fontosabb azonban témánk szempontjából, hogy a dallammal kombinált szövegek között szerepel a *Novum sydus emicuit* is. A 17. századi magyar szöveg–dallam kapcsolatnak tehát egy hazai 15. századi latin szöveg–dallam kapcsolat az előzménye. A graduálok ádventi himnuszának szerzője tehát nemcsak szövegének hangütésében citált egy Erzsébet-himnuszt, hanem megtartotta annak dallamát is. Ilyen történeti előzmények ismeretében felmerül a kérdés, hogy mikor valamelyik graduál a *Novum sydus*ra utal az *Új világosság* címfeliratában, vajon egyben nem *ad notam* jelöléssel van-e dolgunk? Annyi bizonyos, hogy a fenti megfontolások ellenére a napi szóhasználatban nyugodtan beszélhetünk *Új világosság* szövegről és *Novum sydus* dallamról. Ismerjük meg a pálos Hymnarium adatát:¹⁸ (2. kottapélda, 1–2. fakszimile).

Ahogy a latin nyelvű gyakorlatban, úgy a magyarban is számos szöveget vett föl magára e dallam. Feltűnő, hogy legkorábbi kottával ellátott, egészében fennmaradt protestáns énekeskönyvünk, Huszár Gálé – bár nem idézi az *Új világosság* himnuszt – a *Novum sydus* dallamra a legfontosabb, az egész évben ismétlődő szövegeket fűzi hozzá.¹⁹ Aligha tételezhetjük fel, hogy előbb Huszár Gál elvonja a *Novum sydus* dallamát és strukturálisan kiemelt helyen lévő himnuszokat ad rá, majd később egy szerző megírja a *Novum sydus*ra szövegintonációval is utaló ádventi versét. Inkább arra kell gondolnunk, hogy az átvétel folyamata megtörtént már a hazai protestantizmus első korszakában, az ádventi himnusz népszerűvé vált, s az így elterjedt dallam alkalmazása vonzó útnak bizonyult. Ez viszont azt is jelenti, hogy az *Új világosság* első, 17. századi lejegyzéséinél jóval koráb-

¹⁵ I. m. (lásd 4. jegyzet) 672.

¹⁶ Vö. *Monumenta Monodica* I. 34., 57. sz. dallam.

¹⁷ Czesztochowa, Archiwum Paulinów 583 R. I. 215, vö. Szendrei Janka i. m. C 46 sz. forrás.

¹⁸ A fóliószámzás a kódexben nagyon megbízhatatlan, mikrofilmen 352. fóliószám olvasható a tétel kezdete-
kor, a folyamatosan következő lapon viszont már 161 látható.

¹⁹ RMDT I. 543.

ban keletkezett. Egyébként is valószínűbb, hogy a *Novum sydushoz*, egy Szent Erzsébet-himnuszhoz nem a harmadik reformáló generáció nyúlt vissza, hanem az az első akarta „átmenteni” az új korba, melynek még fiatalkori élménye volt a kedves dallam évenkénti többszöri éneklése.

Utolsó kérdéseink már kissé eltávolodnak a szigorú filológiai alaptól. Vajon mi indokolta, hogy egy Szent Erzsébet tiszteletére írt költemény ilyen mértékben – mind szövegkezdetre, mind dallama révén – jelszóvá válhatott a protestáns graduálok első ádventi himnusza számára? Vajon csak az, hogy a himnuszszerző munkájának megkezdésekor egy a korban modernnek hangzó, jól megjegyezhető, a késő középkorban népszerű dallamot akart használni, s ha már használta, hát szövegéből is átvett két átértelmezhető sort? Azt gondolom, többről van szó, s a megértést talán segítheti a két szöveg jelentésében és funkciójában rejlő mélyebb, eszmei azonosság megsejtése.

Az *Új világosság jelenék*, amikor Krisztus eljövetelét mint az ó-törvény és a pogányság sötétségében megjelenő új világosságot ünnepli, teljes értékű ádventi ének. Azonban nem csak az. Mint a graduálok egy csoportjának *első* tétele, az új vallás énekeskönyvének prologusa. Szövegében ott bujkál az aktualizálás: az új világosság az új hit, a régi tévelygés a „pápista sötétség”. Ez a himnusz, melynek szövege *nem* a régi latin himnáriumból vétetett, mesterien szövi a szavak kétdimenziós jelentését.²⁰

De az új hírnök, az új üzenet ünneplése hatotta át az Erzsébet-himnuszt is. Azt az új vallásosságot, amely a 13. században a ferences harmadrendi Erzsébet szentté avatásában mintegy elnyerte a hitelesítést, s amely többek között az anyanyelvet is igyekezett közelebb hozni az egyházi szertartásokhoz, és amely egész Európát átfogó társadalmi mozgalmakban nyilvánult meg, valóban eszmei rokonának érezhette a himnuszszerző. (Ismeretes, milyen jelentős szerepet játszottak a ferencesek a magyarországi protestantizmus előkészítésében, sőt megindításában.) Lehetséges: az *Új világosság jelenék* megalkotásakor nemcsak egyes szövegsorokra és a dallamválasztásra hivatkozott az ismeretlen költő – mindezek csak eszközt jelentettek számára egy mélyebb, eszmei-ideológiai hivatkozás érzékeltetéséhez.

1. kottapélda

Uy vi-la-gos-sag ie-le-mec, re-gi te-vel'-ges czen-de-se-dek,
Isten i-ge-ce ie-le-nek, u-ion-man re-künc a-da-tek.

2. kottapélda

No-vum si-dus e-mi-cu-it, er-ror ve-tus con-ti-cu-it,
no-vo splen-do-re re-ti-lans plebs no-vas lau-des ju-bi-lat.

²⁰ Hogy a szöveg nemcsak ádventi jelentésű, hanem egyben a protestantizmus programját hangsúlyozza, megfogalmazta már Dobszay László is (*A magyar népének* I. Veszprém, 1995, 41.).

tas cū archangel: triūphas cum
 aplis in seclorū seclis. Vto pū
 sit glia eiusq; soli filio: cū spū pa
 chito ī seipiterna seclā: Amen: be.
 Quū spū emicuit erroz vet
 pūcūt: nouo splēdore rutilans

plebs novas laudes iubilat | n |
 cuius nunc prima lingua soluat ecclia-
 noue primis gloria primat spado
 veia: | Ies solennis agit dies sa-
 lutis colit: i q spes q pmittit hac
 attestate reddit | RGO dei tu

Borgó András:

A KAUFMANN HAGGADA (BUDAPEST, MTAK A 422) ILLUSZTRÁCIÓINAK ZENEI VONATKOZÁSAI*

Az ún. *Kaufmann Haggada* nagybecsű darabja a Magyar Tudományos Akadémia Könyvtárának, ahol az A 422 jelzetet viseli. Valószínűleg Barcelonában készült, az 1350–1360 közötti években. A gazdagon díszített kézirat több személy műve: a szöveg ugyan minden jel szerint egyetlen kéz vezette toll nyomait rögzíti, könyvfestő azonban nem csupán egy dolgozhatott rajta; egy bibliai jelenet glóriás Krisztus-fejfel való ábrázolásából arra következtethetünk, hogy köztük keresztény illuminátor is volt.¹ A *Kaufmann Haggada*-val azonban a zsidó könyvművészet egyik remekét tartjuk kezünkben.² Tanulmányomban a zenével kapcsolatos, illetve kapcsolatba hozható illusztrációkat mutatom be röviden, és ezeket néhány más kézirat megfelelő képi megoldásával hasonlítom össze.

A *Kaufmann Haggada* három zenei jellegű illusztrációja tükröz többé-kevésbé szoros kapcsolatot a szöveggel. Közvetlen szövegi összefüggést csak a fol. 3^v jobb felén fedezhetünk fel (1. kép). A kép előterében kézfogással öt fiatal lány táncol, mögöttük három asszony – házas voltokra bekötött fejük utal. Egészen hátul (a képen az előbbieket fölött) három nő hangszeren játszik. Jobbról balra felsorolva: egy nyakba akasztott portatív, egy valószínűleg tollheggyel pengetett lant és egy négyszögletű, díszített dob. A miniatúra fókuszában természetesen Miriam áll, a leggyakrabban ábrázolt bibliai személyek egyike. Miriam a keresztény ikonográfiának is fontos alakja. Az itt megjelenített bibliai idézet a következő: „Akkor Miriám próféta, Áronnak néneje dobot vőn kezébe, és kimenének utánna mind az asszonyok dobokkal és tánczolva”³ (Ex. 15:20) A portatív és a tört nyakú lant a kézirat korának szokásos zeneszerszáma. Más a helyzet a négyszögletű ütőhangszerrel, mely egyiptomi környezetből származik és a bibliai időktől fogva gyakori volt a Keleten. Ez a Portugáliában máig ilyen formában használatos hangszer hagyományosan jelen lehetett a 14. században a *manuscriptum* előállításának területén, miként ezt más kézirat-ábrázolások is igazolják.

A csupán néhány évtizeddel korábban, 1320 körül szintén Barcelonában készült ún. *Arany Haggada* (London, BL Add. 27210) egyik négy részre osztott lapján (fol. 15^v) a bal felső mezőben ugyanez, a Miriam táncát ábrázoló jelenet vehető szemügyre. A szakirodalom a kép közepén látható tárgyat négyszögletű dobként tárgyalja. Mérnöki pontosságú képi megjelenítést nem elvárva is vitathatónak találok ezt a meghatározást itt. Ez a

* Köszönettel tartozom Dr. Apor Évának, a Magyar Tudományos Akadémia Keleti Könyvtára vezetőjének, hogy lehetővé tette munkámat a könyvtárban.

¹ 59^v alsó félkép.

² A haggada az egyiptomi kivonulást tárgyaló elbeszélés, amely a nomád zsidó törzsek természet-ünnepéből kialakult és a máig családi körben megült pészach ünnepéhez kapcsolódik. Az írásba foglalt történet, az ún. *Pészach-haggada* korábban részét képezte az ünnepi imádságok gyűjteményének, a *machzomak*. Ez a *Haggadah sel pészach* a 13. század óta már különálló irodalmi termék; jellegét és célját tekintve nevezhetjük képes mesekönyvnek is. A képek részben a bibliai történeteket jelenítik meg, részben pedig az ünnep nyolc napjával kapcsolatos rituális ténykedéseket ábrázolják. Irodalmi alapul a Biblián kívül többek között a magyarázatok, a *midrasim* szolgálnak.

³ Ez és a többi bibliaidézet a Károli Gáspár-fordítás átdolgozott kiadásából. Budapest, 1938.

díszített felületű „dob” nem rendelkezik kerettel, s ha összehasonlítom a jobbra álló személy egyértelműen azonosítható kerek tamburinjával, melyen a behajlított ujjak doboló mozgása hihető ábrázolást nyert, a négyszögletű tárgy számomra nem tűnik ütőhangszernek. A lány eltartja magától, a többieknek szabad rálátást nyújtandó. A két táncolót kivéve valóban mindegyikük szemmel is tartja, minthogyha a saját játékuhoz olvasnák le róla az információt. Nem kizárható természetesen, hogy a nőcsoport egészben egy másolat, ami ebben a képi összefüggésben másként viselkedik, más hatást ér el a szemlélőben.

A ma legszélesebb körben elterjedt kerek dobforma gyakran megtalálható a késő középkori miniatúrákban.⁴ Ugyanennek a bibliai jelenetnek egy másik ábrázolásán, a *Szarajevó Haggadában*⁵ a fol. 28^r alsó félképén még a tamburin keretén körben elhelyezkedő fémlapocskák is jól kivehetők. A kép aláírása a fentebb idézett bibliai sor szövege. A dob héber neve *tof*, ami egy onomatopoetikus megnevezés – sok más nyelv, így a magyar is, szintén hangutánzó szóval jelöli a dobot.⁶ Mint ilyen, a megnevezés semmiféle felvilágosítást nem ad a hangszer organológiai felépítéséről, a részét képező avagy hiányzó csörgőkéről. A *tof* az örömet és hálaadást kifejező táncot kísérő ritmusadó hangszer volt, melyet elsősorban nők szólaltattak meg.

A *Kaufmann Haggada* zenével kapcsolatos második illusztrációja a vízszintesen osztott fol. 60^r alsó részén látható (2. kép). Ez a féldoldal maga is két mezőből áll. Jobbra, sötét háttér előtt, tanácstalanul álldogáló személyeket látunk, némelyiküknek szeme csukva. A kép az egyiptomi sötétség bibliai jelenetét idézi: „Nem látták egymást, és senki sem kelt fel az ő helyéből három napig” (Ex. 10:23). Az ezt a sort követő mondat: „de Izrael minden fiának világosság vala az ő lakhelyén” balra nyerte képi megfelelőjét, ahol örömteli muzsikálókat ábrázol az illuminátor. Az előtérben öt személy, közülük legalább egy szakállas férfiként azonosítható. Hátralát egy vonós hangszeren, talán fidulán, talán háromhúrú rebecen játszó női alak vehető ki, mellette egy férfi, nyakában portatívval. Tőle balra egy fiatal személy áll, megtört nyakú lanttal. Amennyire megállapítható, nem ujjával, hanem valamiféle pengetővel játszik rajta. Az előtérben lévők kézfogással táncolnak a zenére.⁷

Kéziratunkban a harmadik bibliai jelenet hangszerrel kapcsolatos képi megfogalmazásának sincs kötelező módon zenei vonatkozása (3. kép). A fol. 57^v alsó félképén balra két nő és három szakállas férfi látható egy várban, három férfi a falakon kívül. A középső toronybástyán egy fúvós hangszeres áll. Itt az egyiptomi kivonulás egyik jelenetének képi parafrázisával van dolgunk. A bibliai szöveg szerint az egyiptomiak utolérték az izraelitákat, midőn ezek Baal Cefón előtt a tengernél táboroztak (Ex. 14:9). A képen azonban az üldözöttek nagy része Baal Cefón várának oltalmában van. Talán azt a pillanatot látjuk, amikor észreveszik – a képen jobbra ábrázolt – egyiptomiakat. A jelzőhangszert megszólaltató űr az ellenség közeledtére figyelmeztet. A kissé meghajlított hangszer egyetlen formájával egy állatszarvra, például kosszarvra hasonlít. Mivel az ebből készített sófár eredetileg nemcsak liturgikus célokra szolgált, hanem használták a csatában

⁴ A 14. század végére datálható Spanyol-mór Haggada (BL. Ms. Or. 2737) megfelelő illusztrációján (fol. 6^v) Miriam egy ilyen dobot használ (a bőr egyébként itt is díszített).

⁵ Ez a 14. század közepén, Aragóniában készült becses kézirat a legutóbbi délszláv háború kezdetéig a szarajevói Nemzeti Múzeum állományában volt.

⁶ Vö. Seidel 231. old., 46. sz. jegyz.

⁷ Számításba jöhet egyébként egy másik bibliai idézet is, amire ez az illusztráció vonatkozhat, mégpedig a Fáraó többször elhangzó szavait visszaadó versek, amelyekben felszólítja az izraelitákat, hogy vonuljanak el Jahve szolgálatára (Ex. 10:8, 24).

és a veszélyt jelző hangszerként is, jó okunk van feltételezni, hogy a képen is egy sofárt látunk.

Az üldözött izraeliták bibliai eseménye egy másik gazdagon illuminált kéziratban, az ún. *Feibusch Askenázi Haggadában*⁸ egészen más megoldásban, de úgyszintén hangszerrel nyert képi ábrázolást. A fol. 14^v-ját, a jelenet jobboldali felét egészíti ki a fol. 15^r.⁹ Jobbról érkezik az egyiptomiak vég nélküli serege, melyet egy felhőoszlop választ el a balra menekülőktől (Ex. 14:19). A harcosokat a csatakürt megfúvásával két lovas vezeti hadba. A hangszerük hajlított csövű trombita vagy harsona, melyek megszólaltatása csakis a szignáladást célozza. Ha eltekintünk itt a valósághű képi ábrázolás mértékétől, annyiban hasonlíthatjuk össze ezeket a hangszereket a korábbi példa sofárjával, amennyiben mindegyikük a figyelemkeltést és a harcra buzdtatást szolgálja. Szintén a figyelemkeltés feladatát, bár egy más jellegű figyelem felkeltését látja el a katonák sorai mögött egy törött kerék kocsin¹⁰ ülő furcsa figura is. Nevezhetjük kedvcsinálónak vagy egyszerűen bolondnak (a megnevezés foglalkozást jelentő értelmében). Dob és egykezes fúruya (?) a hangszer; e máig is használatos hangszerpáros kívül esik vizsgálatunk körén. Érdeklődésünket a fejfedő vonzza, arra ugyanis csengettyűk vannak felvarrva.

Hasonló sipkát találunk a haggada egyik állandó alakján is. A pészach ünnepének első, meghatározott *rendben* lefolytatandó estéjén, a *széderestén* elmondott-eljátszott mesében szerepel a négy fiú. Mindegyikük sajátos tulajdonságokkal rendelkezik, amire nevük is utal. A *chacham* a bölcs, a *rasa* a gonosz, a *tam* az együgyű. A negyedik fiú neve: *se'eino jode'a lis'ol* = aki nem tud kérdezni. A négy fiú az illusztrált haggadák egyik jól ábrázolható, állandó részét képezi. Az okosat gyakran szakállal és könyvvel rajzolják, a rosszat fegyverrel, a butát tanácstalanul, kérdő arckifejezéssel, vagy kezében könyvvel is, amire azonban üres szemmel mered, képtelenül a szavak értelmét felfogni. A negyedik fiú, aki a neve szerint nem tud egy kérdést sem feltenni, általában bolondsipkát hord.

Egy észak-itáliai, askenázi rítusú haggada rajzán¹¹ a megjegyzendő zenei vonatkozást a fejfedőt szegélyező csengettyűk szolgáltatják. Kis csengettyűk már a természeti népek hiedelmeiben is védő szerepet játszottak. A Biblia is utal erre (Ex. 28:33–35), ott a héber szövegben *pa'amon* említetik, ennek a Talmudban, tehát a 2. és 5. század között élt tudós rabbik tanításaiban a *zog (zug)*¹² felel meg. Az illusztrációkban érthető módon előnyt élveznek a *manuscriptum* korából származó hangszerek, erre példa a már látott lant is. Ugyanígy népszerű volt a duda, amely szintén nem nevezhető bibliai hangszernek: kialakulása a Biblia szövegeinek megfogalmazása utáni időkre tehető.

A *Kaufmann Haggada* fol. 8^r alsó bal képnegyede egy vidéki jelenetet ábrázol (4. kép): három férfi legelteti a gulyát (melyet három birka és két szarvasmarha jelez, egy kutya mellett). Kettejük zenél: a piros süvegű egy fafúvós hangszerrel szólaltat meg, a mellette ülő dudán játszik. Ez a kép a jobb félen látható ábrázolás ellentétéként értelmezhető, mely ábrázolás az ötödik csapást mutatja, az állatok elhullását az egyiptomiaknál (Ex. 9:3). A pásztoridill pedig a következő verset kívánja illusztrálni: „de az Izrael fiainak barma közül egy sem hullott el” (Ex. 9:6).

⁸ London, BL Ms. 14762

⁹ Itt szeretnék emlékeztetni arra, hogy a jobbról balra olvasandó héber írásnak megfelelően a könyveket is így lapozzuk, ill. az oldalakat így számozzuk. A héber kéziratokban tehát jobbra található egy oldal verzőja, a *recto* mindig balra van. Itt is így épül fel a kép.

¹⁰ Vö. Ex. 14:25: „És megállítá szekereik kerekeit és nehezen vonszoltatá azokat.”

¹¹ Parma, Biblioteca Palatina, Ms. Parma 2998 – de Rossi 111, fol. 4^f

¹² *zajin-vav-gimel*

A közhasználatú duda még egyszer szerepel kéziratunkban. Második megjelenítésének tárgyalásával elérkeztünk a *Kaufmann Haggada* szöveghez nem kapcsolódó hangszerábrázolásaihoz. Az ilyen illuminációk feladata csupán esztétikai: térkitöltőként a lap díszítését szolgálják.

5. képünkön fol. 44^r-t látjuk. Ez a lap a *szédereste* harmadik pohár borához kapcsolódó áldás képi változata. Mivel a héber írás nagy kezdőbetűt nem használ, a középkori keresztény *scriptorok* díszes iniciáléja példáján itt a kezdőszavak kerülnek kiemelésre.¹³ A kezdőszó *baruch* arannyal kifestve keretes mezőben foglal helyet, egy koronás, a kupát emelő alak mellett. A szöveget jobbról és felülről körülvevő vegetábilis díszítésében egy, a görög mitológia kentaurjához hasonlítható *drôlerie* látható. A négy lábú patás, de emberi felsőtestű, szakállas lény keleties, turbánszerű fejfedőt hord és dudán játszik.¹⁴ A szöveg azért fohászkodik, hogy az Úr szolgálatát a jövőben is kedvvel végezhessük. Jókedv és vidámság szoros kapcsolatban áll a zenével. A duda, mint a tánchoz elsősorban használatos hangszer, itteni szerepeltetésével ezért nem nélkülöz bizonyos szövegbeli függőséget.

A haggada-elbeszélésnek egy másik része az ünnepi napok fő étkét jelentő pászka származásának, elkészítésének és elfogyasztásának leírása.¹⁵ A korong formájú lepény a képi interpretációt szinte kiköveteli, és gyakran képezi az illusztrált oldalak középpontját. 6. képünkön a *Kaufmann Haggada* fol. 39^r-ja látható. Felül a kezdőszó: *macca zo – ez* [egy] *macca* – fehér *fleuronné*-díszítésű mezőben arany betűkkel, alul a haggada-szöveg néhány további szava, sötétbarna festékekkel, szefárd kvadrátírással.¹⁶ A lap közepén egy alapvetően négyszög formájú mező veszi körül a korongot. Az indás ornamentekkel kerített belső körben négyrészes csillagvirágmintában, egy címerpajzson (Kasztília címere)¹⁷ háromtoronyos, háromkapus vár. Az itt leegyszerűsítve négyszögűnek nevezett felületből két oldalon leveles ágak nőnek ki, melyeken négy emberi alak foglal helyet. Mind-egyikük hosszú, aranszínű fúvós hangszert fog két kézzel, a középpont irányába tartva. A pászkakorong ezen a képen a világmindenséget szimbolizálja,¹⁸ a négy fúvós pedig a négy szelet.¹⁹ Ez a hangszer – megint hozzáteszem: amennyiben valóságközeli képi visszaadásból indulhatunk ki – a *buccina*. A buccinát bibliai hangszernek a *chacócrá*hoz való hasonlósága alapján tekinthetjük. A chacócra egy domborított ezüstműből készített jelzőhangszer volt – leírása Numeri 10. fejezete 2. versében olvasható. Nemcsak a templomban, hanem a csatamezőn is megszólaltatták. (A római Titus-diadalív reliefjén a jeruzsálemi Templomból elszállított tárgyak között szerepel.) Templomi eszközként való, s még a késő középkorban is változatlan használatát alátámasztja egy, az összes kegytárgyak közötti ábrázolása. Az ún. *Perpignan Biblia*²⁰ fol. 13^r-ja egy leltárszerű képi felsorolás, mely nem volt ritka az Ibér-félsziget kulturális vonzáskörében készült héber kéziratokban. Az itt ábrázolt két *chacocrot* alatt még egy hangszer látható: a *sofár*.

¹³ Vö. Gutmann 12–13.

¹⁴ Vö. az Arany Haggada hasonló *drôlerie*-jével (London, BL Add. 27210, fol. 22^v)

¹⁵ A kovásztalan tésztaból készített pászkát nálunk Magyarországon *macesznak* is hívják, a héber *macca* – többesszáma *maccot* – e dél-nyugati jiddis dialektusnak megfelelő kiejtésű változata itthon szinte közhasználatú.

¹⁶ Sed-Rajna 6.

¹⁷ Uo. 4.

¹⁸ Uo. 10.

¹⁹ IJA IV., 39. sz. kártya

²⁰ Paris, BN. ms. hébr. 7.

A teljesség kedvéért bemutatom még kéziratunk további három hangszerábrázolását, melyek kizárólag díszítési feladatokat látnak el, bármiféle, számomra relevánsnak tűnő szöveges kapcsolat nélkül:

- 7. kép (fol. 36^r) trombita-hangszer ill. tamburin;
- 8. kép (fol. 36^v) kürt-féle hangszer;
- 9. kép (fol. 55^r) fafűvós hangszer.

A kéziratok díszítésére – megvilágító, magyarázó, pedagógiai szándék mellett – esztétikai okokból került sor. Az ábrázolások a mai szemlélő számára nemcsak a megfelelő kor ízlésvilágát hozzák értelmző közelségbe. Rávilágítanak a társadalmi tagozódásra éppúgy, mint az öltözködési divatra, a kor fegyvereire vagy éppen az időszak közhasználatú hangszereire. Nagyon fontos azonban az illusztrációk irodalmi forrására is tekinteni, s ez a maxima jelen esetben különösen szem előtt tartandó: a bibliaértelmezés ugyanis koronként változik. A hangszerábrázolást illetően itt meg kell különböztetnünk két nagy csoportot. Az egyikbe olyan zeneeszközök tartoznak, amelyek nem mások, mint a bibliai szövegek alapján megrajzolt fantázia-szülemények (erre legjobb példa az ún. *Dardanus*-levél a 9. századból²¹). A másik csoportot a miniatűrök keletkezési idejéből való hangszerek alkotják, melyekkel a könyvfestő a szent szövegekben említett hangképző eszközöket behelyettesíti. Néhány korabeli hangszer meg is felel a leírásnak, mert hosszú évszázadokon át fennmaradt és különösebb változtatás nélkül továbbélt.

Egy bizonyos időszak bizonyos földrajzi környezete használati tárgyainak leginkább hiteles ábrázolását olyan képek szolgáltatják, melyek csakis díszítési feladatot látnak el, tehát nem kötődnek illusztrációs kényszerrel valamilyen szöveghez – bár itt is számolni kell a művészi virágzó leleménnyel.

Idézett irodalom:

GUTMANN, Joseph:

Buchmalerei in hebräischen Handschriften. München, 1978, Prestel

HAMMERSTEIN, Reinhold:

„Instrumenta Hieronymi”. *Archiv für Musikwissenschaft*, 16. Jg. (1959) 117–134. p.

Index of Jewish Art – Iconographical Index of Hebrew Illuminated Manuscripts. [IJA]

Vol. IV. *Illuminated Manuscripts of the Kaufmann Collection at the Library of the Hungarian Academy of Sciences*, by Bezael Narkiss and Gabrielle Sed-Rajna. Budapest: The Library of the Hungarian Academy of Sciences, 1988

SED-RAJNA, Gabrielle:

Kaufmann Haggáda. A kézirat facsimile kiadásához mellékelt tanulmány. Budapest, 1990, Kultura International

SEIDEL, Hans:

Musik in Altisrael. Untersuchungen zur Musikgeschichte und Musikpraxis Altisraels anhand biblischer und außerbiblischer Texte. (Beiträge zur Erforschung des Alten Testaments und des antiken Judentums. Herausgegeben von Matthias Augustin, Band 12.) Frankfurt am Main, Berlin, New York, Paris, 1989, Lang

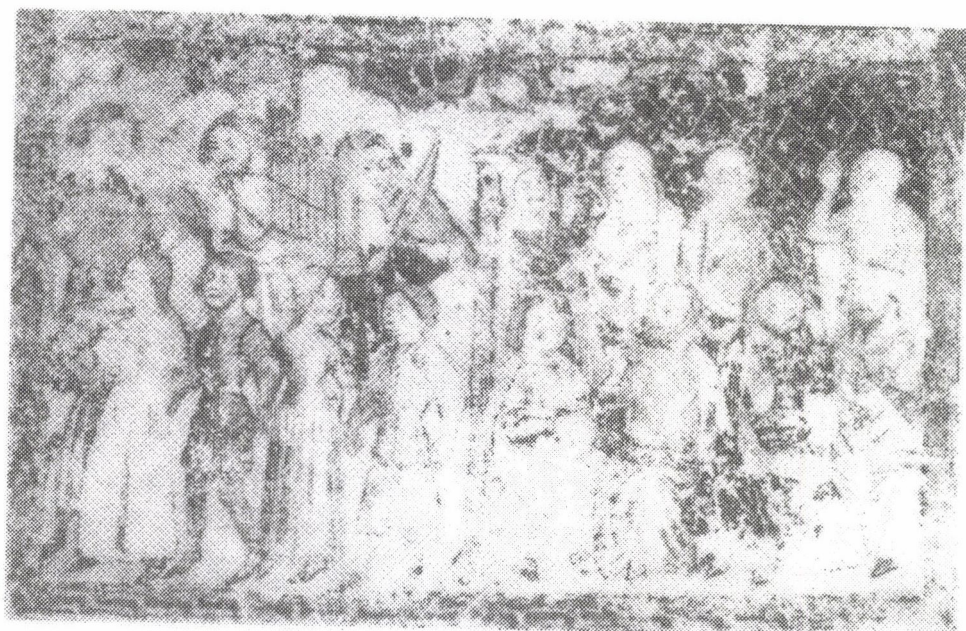
Szent Biblia.

Ford. Károli Gáspár. Az eredeti szöveggel egybevetett és átdolgozott kiadás. Budapest, 1938, Brit és külföldi Biblia-Társulat

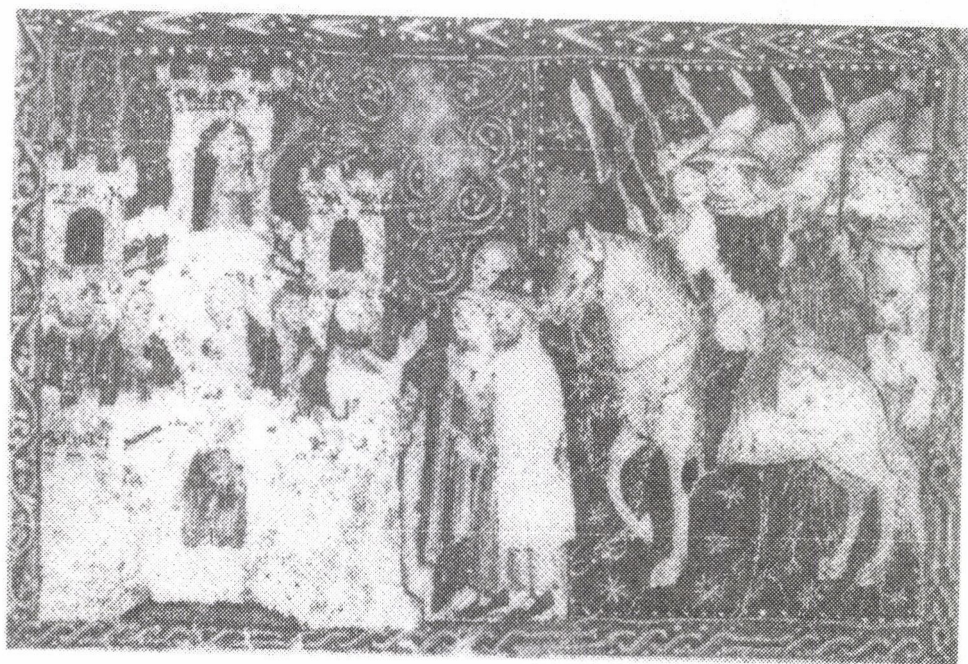
²¹ Vö. Hammerstein



1. kép



2. kép



3. kép



4. kép



5. kép



6. kép

Gyenge Enikő:

NÉHÁNY ÉSZREVÉTEL A BÉCSI GRADUÁL-SZONÁTA ALAKULÁSÁRÓL POGLIETTI ALKOTÁSAIBAN

Alessandro Poglietti (? –1683) az I. Lipót idején a bécsi udvarnál foglalkoztatott olasz muzsikusként egyike volt. Életről keveset tudunk, de a műveiről készült számos korabeli másolat, valamint a tény, hogy gyakran idegen mesterek zenéjét is neki tulajdonították, egy, a maga korában ismert és népszerű komponistára enged következtetni. Csembalóda-rabjai alapján ítélve pedig állíthatjuk, hogy a Froberger–Frescobaldi és a Bach–Muffat közötti időszak egyik legeredetibb, kísérletező kedvű, széleskörű szakmai visszhangot keltő mestere lehetett. Egy emberöltővel Rameau születése előtt Poglietti már megírta a maga *La Poule* karakterzenéjét *Canzone über das Henner- und Hannergeschrey* címen. A szerző parodizáló hajlamára gondolva nem lehetetlen, hogy a szellemes, súrlódó diszsonanciákkal tűzdelt darab a „pollo – Poglietti” játékos asszociációja miatt született.¹

Poglietti valószínűleg Toscanából származik, születésének éve ismeretlen.² Feltételezzük, hogy Rómában tanult Carissiminél és Frescobaldinál. Hatásuk zenéjében is felismerhető, Poglietti billentyűs- és zeneszerzés iskolája, a *Compendium oder Kurzer Begriff und Einführung zur Musica*³ pedig határozottan utal mestere, Carissimi elméleti munkájára, a *Regulae compositionis*ra. Érdekes módon a *Compendium* kortárs másolatokban hol Poglietti, hol pedig zeneszerzőtársa és barátja, J. K. Kerll (1627–1693) munkájaként szerepel.⁴ Ez segíthetett Poglietti szinte dokumentálhatatlan életútjának feltérképezésében: Kerllről tudjuk, hogy Rómában tanult, és úgy tűnik, kettőjük barátsága, hasonló alkotói és pedagógiai elveik az együtt töltött tanulóévekkel hozhatók összefüggésbe.⁵

1661-től Poglietti bécsi udvari szolgálatban állt, az udvari *Zu den neun Chören den Engel* jezsuita templom, majd később a Hofkapelle orgonistája lett.⁶ Zeneszerzőtársaihoz (Bertali, Schmelzer, Kerll) hasonlóan szoros kapcsolatban állt a kremsieri (ma: Kroměříž, Csehország) hercegei rezidenciával – számos művét játszották a rezidencia udvari eseményei alkalmával. Poglietti egyházi vokális és hangszeres műveinek, valamint baletzenéjének kéziratosa ma is a városka archívumában⁷ található. Hogy ő maga hercegei szolgálatban állt volna kétséges, de morvaországi kapcsolata nyomon követhetők, még birtoka is volt ott, amelyért évekig pereskedett.⁸

Munkásságát az Udvar nagyra értékelte. J. E. Quellin udvari festő portréja szerint (1. kép)⁹ Poglietti a palotagrófi cím birtokosa, továbbá a pápai Aranysarkantyú-rend és a Pius-rend lovagja. 1683-ban Bécs ostroma során egy török golyó oltotta ki az életét.

¹ Riedel (3), 141.

² Az életrajzi adatok Koczirz és Riedel (2) alapján.

³ Kremsmünster, Benediktinerstift, Regenterei, L 146.

⁴ J. A. Reinken másolatában (D – Hs Ms. 5396) Poglietti, míg két bécsi másolatban (Wgm Ms. 1307 és Wm Abt. B, Mus. Hss. Nr. I.) J. K. Kerll szerepel szerzőként. Lásd még Federhofer, 264ff.

⁵ Riedel (3), 130.

⁶ Köchel, 62.

⁷ Státni Zámek a Zahrady, Historicko-Umělecké Fondy, Hudebni Archiv

⁸ Riedel (2), 126.

⁹ Az MGG 82. táblaképe alapján.



1. kép: Alessandro Poglietti

Ma kétségkívül az *Il Rossignolo* c. csembaló-sorozatát tartjuk Poglietti legizgalmasabb művének. Az 1677-ben, I. Lipót esküvője alkalmából, az ifjú császárnőnek szánt zenés hódolat a kora barokk karakter- és programvariációk egyik gyöngyszeme. A tétel-sor címei hatásosan villantják fel Poglietti humorát, egyszersmind a szerző bemutatja kedvenc törekvését a zenén kívüli programelemek billentyűs hangszereken történő megszólaltatására,¹⁰ melyek leginkább a címadó fülemület idéző tételek hangutánzó madárdal-parafrázisaiban öltenek testet (1. kottapélda). Más tételek hódolatképpen mintegy leltárba veszik a birodalom tartományait: *Böhmisch Tudsackh*, *Hollandisch Flagolett*, *Bayrische Schalmay*, *Ungarische Geigen*, ám a komolyságot fel-felváltja a parodisztikus hang, lásd

¹⁰ A *Compendium* c. traktátus egyik legeredetibb vonulata éppen a természet hangjai és az emberi karakterek zenei ábrázolására adott útmutató, mintadarabok incipitjének példa értékű közlésével. (*Der Khuehalter*, *Imitation von dem Canari Vogl*, *Imitation des Guggu* stb.)

Capriccio per lo Rossignolo sopra lo Ricercar

The first system of music for 'Capriccio per lo Rossignolo sopra lo Ricercar' consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The music begins with a few quarter notes in the treble, followed by a series of sixteenth-note patterns in both hands.

The second system of music continues the piece. It starts with a measure marked with a '5' above the treble clef. The music features intricate sixteenth-note passages in both the treble and bass staves.

Aria bizzarra del Rossignolo

The first system of 'Aria bizzarra del Rossignolo' shows a more melodic line in the treble staff, with a series of eighth and sixteenth notes. The bass staff provides a rhythmic accompaniment with chords and moving lines.

Imitatione del medesimo Uccello

The first system of 'Imitatione del medesimo Uccello' features a highly rhythmic and repetitive pattern in the treble staff, characteristic of bird imitation. The bass staff has a steady accompaniment.

The second system continues the bird imitation theme with complex rhythmic patterns in both staves.

The third system of the bird imitation piece shows further development of the rhythmic motifs.

The fourth system of 'Imitatione del medesimo Uccello' concludes the section with a measure marked with a '5' above the treble clef.

például az *Alter Weiber Conduct*, vagy a francia szójátékot rejtő *Französische Baiselément [baisez les mains]* programcímeiket.

Orgonista állásának megfelelően Poglietti jelentős egyházzenei oeuvre-rel rendelkezik. Nem tudhatjuk, mely műveit szánta a császári Hochamt¹¹ számára és mit komponált a kremsieri hercegeknek megbízására. Zenéjét gyakran játszhatták Kremsierben, mert ránk maradt kéziratainak nagy része – két mise,¹² egy requiem, egy Magnificat, két Ave Regina, egy sorozat Litaniae Lauretanae, egy motetta – ott található.

Fennmaradt ezenkívül ugyanott hét szonátája autográf szölamanyaga. Koncentrált és elegáns kialakításukkal, leleményes szerkezeti megoldásaikkal figyelemreméltóan kiemelkednek a kortárs termésből:

- két ún. zenekari (nagygyűttesre írott) szonáta (*Sonata a 8*)
 - K Ra IV. 18.: 2 vl, 2 vla da gamba, 4 vla, org.
 - IV. 19.: 2 tr, 2 vl, 4 vla, org.
- két ún. kvartett-szonáta négy vonósra és continuóra (*Sonata a 4*)
 - K Ra IV. 97.: 2 vl, violetta, vlnc, org.
 - IV. 175.: vl, violetta, vla, vla da gamba, org.
- egy szonáta három fűvósra és continuóra (*Sonata a 3*)
 - K Ra IV. 191.: cornett, fl, fg, org.
- két szonáta két vonósra és continuóra (*Sonata a 2*)
 - K Ra IV. 190.: vl, vla da gamba, org.
 - IV. 193.: vl, vla da gamba, cemb.

A hét szonáta közül mindössze egyben nincs orgona, tehát valószínűleg nem templomi bemutatásra íródott: a IV. 193. *Sonata a 2* együttese csembalóval egészül ki. A Hofkapelle szertartásaival foglalkozó dokumentumok¹³ lehetővé teszik a kor bécsi szonátáinak osztályozását és a Poglietti-művek jelentőségének felmutatását.

A hangszeres templomi muzsika műfajai közül I. Lipót idején (1657–1705) az önállóan ritkán megszólaló orgonazene és a trombitaintrádák mellett a graduál-szonáta rendelkezett a legjelentékenyebb szereppel – általában a Graduale és az Alleluja között szólt meg; trombitás, nagygyűttesre írott változatát azokon a jelentős ünnepeken játszották, ahol a liturgia nem írt elő szekvencia-éneklést. Hangszerelésétől és hangvételétől függően három típusával találkozunk:

1. Sonate con trombe solenne
2. Sonate mediocre (ordinaire)
3. Sonate pastorale

Fejtegetésünk további részében a nagygyűttesre írott trombitás típus kialakulását és az 1660–70-es évekbeli bécsi jelenlétét követjük nyomon egy kéziratból rekonstruált Poglietti-szonáta bemutatásával.

¹¹ Az I. Lipót idején a Hofkapellében előadott darabok kottáit később szinte mind bezúzták. De megmaradt az ún. *Distinta Specificatione*, a Hofkapelle archívumában valaha megvolt művek jegyzéke, a kottatár szerző- és címjegyzékével és a darabok kezdősorával együtt. Furcsa módon azonban több ismert név – szerzők, akik a Hofkapelle alkalmazásában álltak és minden bizonnyal írtak is a császári nagymisék számára (Antonio Draghi, J. K. Kerll, Al. Poglietti) – nem szerepel a lajstromban. Elképzelhető, hogy a *Distinta Specificatione* több kötete is elveszett, talán éppen az Udvar Linzbe való költözése (1683) során. (Bővebben Riedel (1), 17.)

¹² Az I. 123-as jelzetű mise pillanatnyilag elveszettnek tekinthető.

¹³ Lásd Riedel (1), 14–23.

Az ünnepi trombitaszonáták forrásaként a 17. század elején divatos velencei hangszeres *canzonák* jelölhetjük meg: erre utal az együttest alkotó két hangszercsoport, a vonósok és a kornett-harsonák jelenléte. Ehhez az alapfelálláshoz később trombiták társultak, az sem véletlen, hogy éppen Bécsben, ahol az udvari zenék kötelező tartozékaként a trombitakórus naponta megszólalt. Az első trombitaszonáták keletkezését vizsgálva arra a következtetésre juthatunk, hogy a szakirodalom¹⁴ szokásos megállapításai ellenére nem Bolognában és Lipcsében, hanem Bécsben lehetett a műfaj hazája. Ezt látszik igazolni, hogy a *sonata solenne* kapcsán sokat emlegetett lipcsei Pezel és Reiche darabjai nem trombitát, hanem a városi *Pfeifferei* mindenkori instrumentáriumába tartozó kornettet és harsonát foglalkoztattak.

Az első bolognai trombitaszonáta, Cazzati 1665-ös op. 35-je sem igen lehetett befolyással a bécsi Bertali és Schmelzer korábbi, az 1650–60-as években komponált trombitás műveire. Ezenkívül Cazzati egyetlen trombitát ír elő, alternatív „tromba o violino” megjelöléssel, míg a bécsi szonátákban megszólaló két *ripieni* csoport (viola, ill. kornett-harsona) két hegedűvel és kötelezően két (esetenként még ennél is több) koncertáló trombitával egészült ki. Általánosabban fogalmazva, a Cazzati-féle típus a szólótrombitás concerto, míg a bécsiek szonátája inkább a concerto grosso jegyeit hangsúlyozza, bár, mint látni fogjuk, a bécsi típus további fejlődése egyértelműen egy kamaraszonáta, a *sonata mediocre* (triószonáta) sajátosan bécsi változatához vezet majd.

Poglietti C-dúr ünnepi szonátája (*Sonata a 8 stromenti* – 2–2 koncertáló hegedű és trombita, 4 ripieni viola, orgona, K Ra IV. 19.) az együttes-típus kikristályosodásának azt a fázisát mutatja, amikor az eddig ötletszerűen ki-kimaradó Zink-Posaune csoportot véglegesen elhagyják és a két trombita szerepeltetése állandósul. A mű valószínűleg az 1670-es években íródott. Formai felépítés szempontjából a szertartásrend által megkívánt rövid terjedelem keretein belül a velencei *canzona* többszakaszos felépítését az érett barokk templomi szonáta és concerto grosso elemeivel örvözi. Tüllépve a korban divatos *canzonák* alapvetően homofón, dialógusokra épülő sztereotípiáin, Poglietti szerkesztésmódja a szólóhangszerek (két hegedű, két trombita) virtuóz kezelését az egész faktúrát átható imitációs szólammozgással, és tematikus, szinte már motivikus gondolkodással egészíti ki. Összevetve a mintegy három évtizeddel későbbi Torelli trombita-concertókkal és -szonátákkal – lásd például a híres C-dúr kéttrombitás szonátát 1700-ból – hasonló módszerekre figyelhetünk fel. A lassú szakaszokban Poglietti sem szólaltatja meg a trombitákat, a gyors részek uralkodó faktúrája pedig a *fugato*. A virtuóz kontrapunktika és a J. J. Fuxnál később oly nagyra értékelt motivikus munka kezdeményei mellett a darab igazi különlegessége a natúrtrombiták igen ügyes, anyagszerű kihasználása, a kevésbé modulatív trombitaszólalomoknak a merész harmóniaváltásokkal, modulációkkal teli zenei folyamatba való szerves beépítése.

A C-dúr szonáta öt rövid szakaszból és *Codából* áll.

1. rész 4/4: a két trombita koncertáló *continuo*-kíséretes dialógusával kezd. Meglepő effektust ér el a mester a fanfártaéma SD transzpozíciójával, így az egyébként minden korabeli trombitazenében elkerült 7. részhangot (*b*) is érinti. (Lásd a 2. kottapélda 5. ütemét.) A második szegmenstum egyfajta *tutti*-mozzanatot: a *ripieni* violák kíséretében megszólaló szólóhegedűk átveszik a fanfártaéma dialógusát, a rész G-dúr zárlatba torkollik.

2. rész 3/2: a szabadtéri előadásra szánt barokk szvitek ünnepi hangját idézi a táncos lejtésű, alapvetően homofon szakasz, amely továbbra is a fanfárkarakter és a trombitako-

¹⁴ Bukofzer, Grove-Dictionary, XVIII., 643.

The image shows a page of a musical score with ten staves. The staves are labeled as follows from top to bottom: Tr-2, Org., Tr-1, Tr-2, V.1, V.2, Viola, Alto, Tenore, and Org. The score contains various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some notes have accidentals like flats and naturals. The bottom staff (Org.) includes the word 'Basso' above it. At the very bottom of the page, there are some numbers: 4-3, 6 5, and 6 6 6.

2. kottapélda. Sonata a 8 (K Ra IV. 19.)

loratúrák jegyében áll. (Talán véletlen, de adott pillanatban az orgona szólamában az 5. rész imitációjának témafeje rajzolódik ki...) Több belső zárlat után érkezünk a C-dúr kadenciához.

3. rész 4/4: a *ripieni* violák bensőséges, lassú zenéje, a harmóniai különlegességekkel, modulációkkal megtűzdelt rendkívül kifejező pár ütem töri meg az előző szakasz lendületét (E-dúr zárlat).

4. rész 4/4: az előbbihez szervesen kapcsolódva – mindenképpen azonos „lassú tétel” szerepkörrel, ami a ciklus egészét rögtön négytételéssé alakítja(!) – a szólóhegedűk virtuóz (szekvenciázó, moduláló, imitatív) meneteit, majd dialógusait hozza (e-moll zárlat).

5. rész 3/2: a gyors zárószakasz a *ripieni*-csoport homofon játéka bizza a téma bemutatását (a-moll zárlat), majd a *solik* belépések a témafejet nagyvonalú 7 szólamú *fuga*-ban bontja ki a szerző. (A *stretto* témabelépések újból a SD és a 7. részhang felé kényszerítik a trombitást...) A jelentőségteljes, hemiolás-koronás C-dúr zárlatot 4 ütemes *Coda* egészíti ki, szélesen kibontott plagális funkcióváltással. Ami a legmeglepőbb, hangról hangra a 3. violás szakasz első ütemeinek szólamonként diminuált, illetve augmentált változatát halljuk itt!

A *Sonata solenne* virágkora hamarosan véget ér és az 1710-es évekre fokozatosan átadja helyét a két hegedűre és *continuóra* komponált ún. *sonata mediocre*-nak, a triószonátának. Ennek sajátos bécsi változatát, mely egyfajta bevezető és fuga kétrészséggel és sajátos hangszer-összeállítással (2+2 hegedű és *continuo*) jellemezhető, az iskolaterepítő J. J. Fux nevéhez fűzik. Bár Poglietti életének és munkásságának nehezen dokumentálható mivolta mentségeként szolgálhat mellőzésére, érdemes figyelniük ebben az összefüggésben szerzőnk majd négy évtizeddel korábbi darabjaira is, hiszen például a IV. 190. és 193. jelzetű szonáták, tételszerkezetük és hangszer-összeállításuk alapján a Fux-féle típus előzményeiként értékelhetők.

Úgy tűnik, Poglietti életműve a barokk kor kísérletező, formaalkotó időszakában egy nem mindennapi tehetség felvillanásaként jellemezhető. Személyiségéről keveset tudunk; bizonyosat annyit, amennyit sokoldalú, korát megelőző kíváncsisága zeneművekben ránk hagyott. Bár a kép, mely a kevés, inkább véletlenszerűen ránk maradt dokumentumból kirajzolódik, még élesedhet, Poglietti minden bizonnyal a 17. századi zenetörténet egyik figyelemre méltó, de elszigetelt alakja marad.

Irodalom

BOTSTIBER, H.:

Denkmäler der Tonkunst in Österreich. Einleitung, XIII/2. Wien, 1905.

BUKOFZER, M.:

Music in the Baroque Era. New York, 1947, Norton.

FEDERHOFER, H.:

„Zur handschriftlichen Überlieferung der Musiktheorie in Österreich in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts”. In *Mf* XI. (1958), 264.

KOCZIRZ, A.:

„Zur Lebensgeschichte Alexander de Pogliettis”. In *Studien für Musikwissenschaft* IV. 1916. 116–127.

KÖCHEL, L. von:

Die Kaiserliche Hofmusikkapelle in Wien von 1543 bis 1867. Wien, 1869.

MEYER E. H.:

„Die Bedeutung der Instrumentalmusik am fürstbischöflichen Hofe zu Olomouc in Kromeriz”. In *Mf* IX. (1956), 388.

NETTL P.:

„Der Wiener Tanzkomposition in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts“. In *Studien für Musikwissenschaft*. 1921, 45–175.

RIEDEL, FR. W.:

(1) *Kirchenmusik am Hofe Karls VI.* München-Salzburg, 1977.

(2) *Neue Mitteilungen zur Lebensgeschichte von Alessandro Poglietti und Johann Kaspar Kerll.* In *AMw XIX–XX* (1962–63), 124–142.

(3) *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der 2. Hälfte des 17. Jhs.* Kassel, 1960.

PRANNER B.:

Das Compendium von Al. Poglietti, eine österreichische Musiklehre des 17. Jhs. Diplomarbeit 1991., Musikhochschule Wien.

Székely András:

**BENEDETTO MARCELLO:
L'ESTRO POETICO-ARMONICO (1724–1726)**

Telemanntól Marcellóhoz

„Amit a zenei stílus terén tettem, az ismert. Először volt a lengyel, ezt a francia követte, majd templomi-, kamara- és opera-stílus, és minden, ami az olasz névre hallgat, mert utóbbival akad most leginkább dolgom”¹ – írja Telemann 1729. december 20-i kelettel Johann Gottfried Waltherhez címzett önéletrajzi levelében, fennmaradt és sokszor kiadott három autobiográfiája közül a középsőben. Hogy melyek is azok a mintaként szolgáló olasz művek, amelyekkel *dolga akadt*, azt ebben az életrajzban nem említi. Tizenegy évvel később azonban Johann Mattheson *Ehrenpfortéja* számára megfogalmazott életírásában egy kicsit többet árul el: a mindvégig kiemelten fontos francia minták közül név szerint is megemlített Lulli [sic!] és Campra után Steffani, Rosenmüller, Corelli és Caldara műveit sorolja fel mint olyanokat, amelyekre „szert tett”, és amelyek mintául szolgáltak tevékenységéhez.

Egy olasz szerzőt azonban, akihez pedig szoros szálak fűzték, nem említi egyik életrajzban sem. Mesterünk számos művét a kor szokásának megfelelően dedikációs előszó vezeti be. Ezeknek az ajánlásoknak megszólítottjai ritkán kerültek ki távolabbról, mint a zeneszerző közvetlen környezetéből. Telemann arisztokratákból és polgári személyekből álló kapcsolatkörénél egy ajánlás utal csak távolabbra: az 1731-ben Hamburgban megjelent „kis fűgáké”: „20, az orgonán és a klavíron egyaránt jól játszható kis fűga, amelyeket különböző módon megfogalmazott, és a nagyhírű velencei nobilitásnak, a virtuózok legkiválóbbikának, Benedetto Marcello úrnak ajánlott G. Ph. Telemann.”²

Honnan ez a messze földre utaló ajánlás?

A barokk virágkorában vagyunk, az udvariasság szertartásos külső formái nem csak az üdvözlés megkoreografált bókjaiban és kalaplengetéseiben szokásosak. Telemann azt köszöni meg evvel a dedikációval, hogy Marcello, *quasi* köszönetképpen, kinyomtatta az ő Hamburgból hozzá írott gratuláló levelét, mégpedig ugyanabban a gyűjteményben, amelyikhez Telemann – sokadmagával – tiszteletteljes, elragadtatott levelével szerencsét kíván. Itt az ideje, hogy a hosszú bevezető után végre kimondjuk a témánkul választott gyűjtemény nevét: az *Estro poetico-armonicoban*, Benedetto Marcello művének nyolcadik kötetében³ látott Telemann levele napvilágot.

¹ Georg Philipp Telemann: *Curriculum vitae. Három önéletrajz*. Fordította... Székely András. Budapest, 1995. 60.

² „XX Kleine Fugen / so wohl auf der Orgel / als auf dem Claviere zu spielen / nach besondere Modis verfarset / und dem hochberühmten Venetianischen Nobili und Haupte der Virtuosen / Herrn Benedetto Marcello gewidmet / von G. Ph. Telemann.”

³ ESTRO / POETICO-ARMONICO. / PARAFRASI / sopra li secondi / VENTICINQUE SALMI. / POESIA / di / GIROLAMO ASCANIO GIUSTINIANI, / MUSICA / di / BENEDETTO MARCELLO / PATRIZI VENETI. / TOMO OTTAVO. / VENEZIA, / MDCCXXVI. III.–IV.

Benedetto Marcello

Marcello életrajzát – ha meglehetősen szófukaron is – valamennyi zenei lexikon ismerteti, és valamennyi megegyezik abban is, hogy a művész alapos zenei felkészültsége ellenére magát *nobile dilettanté*-nak, úri műkedvelőnek tartotta és nevezte. Hegedülni velencei patrícius apjától tanult (bátyjával, Alessandróval együtt, akinek oboaversenye Bach csembaló-, illetve orgonaátíratában mindmáig biztosítja a család nevének ismertségét), zeneszerzést Francesco Gasparinitól és Antonio Lottitól. „Polgári” stúdiumként jogot hallgatott. Ügyvédi gyakorlatot folytatott, emellett tagja volt a költői és irodalmi Arkádiai Akadémiának. Életének nagyobb részét városa szolgálatában töltötte el, megválasztották a városi tanács tagjának, majd a Velencét, és a hozzá tartozó birodalmat kormányzó „negyvenek” egyikének is. Utóbb az isztriai Pola kormányzója lett (1730–37), végül kamarás Bresciában, ahol 1739-ben, ötvenöt éves korában tüdővész tett pontot életére.

Néhány gordonka- és Blockflöte-sonátája szakiskolai tananyag, de munkássága, főleg az *oeuvre* java részét kitevő vokális művek teljes egészükben hiányoznak a mai hangversenygyakorlatból. Kottájuk sem hozzáférhető modern kiadásban. Több mint négyszáz (világi) kantátája maradt fent, ezek kísérete részben csak basso continuo, részben obligát hangszer is. Különleges drámai erejükkel és a kifejezés szolgálatába állított szokatlan eszközökkel: rendkívüli hangterjedelemmel, expresszív melódiafordulatokkal, merész kromatikával, kifejező hatalmas dallamugrásokkal, extravagáns harmóniakapcsolásokkal tűnnek ki a kor sok ezernyi kantátája közül. Mind dallami szépség, mind harmóniai merészség és a kifejezés gazdagsága tekintetében rengeteg meglepetést tartogatnak. (Feltárásukon és feltámasztásukon Malina János kollégánk fáradozik évek óta.)⁴ Hogy milyen rangot vívott ki Marcello mint színpadi szerző, azt jelzi, hogy 1725-ben a bécsi udvar *serenatát* rendelt tőle VI. Károly császár születésnapjára; a saját librettójára írott művet (*Serenata da cantarsi ad uso di scena*) azután ünnepélyes keretek között az év október 10-én elő is adták.

Még két terület, amelyen Marcello jeleskedett:

- 1) Számos opera-, szerenád- és kantáta-librettó mellett nevéhez fűződik az operajátszásnak visszasságait tollhegyre tűző, finom iróniával megírt pamflett, a Velencében 1720 körül megjelent híres *Il teatro alla moda*, a *Divatos színház*.
- 2) Zenetanári működésének eredményességét két növendékének, Faustina Bordoni énekesnőnek és Baldassare Galuppi zeneszerzőnek mindmáig élő híre igazolja.

Az „Estro poetico-armonico”

Az életmű méltatása mellett abban életrajz megegyezik, hogy Benedetto Marcello hírnevét a már említett *Estro poetico-armonico* tette hosszú időre – túlzás nélkül mondhatjuk századokra – élővé és emlékezetessé. (Telemann-stúdiumaim során dr. Wolf Hobohm tanulmánya⁵ hívta fel figyelmemet erre a műre. Az akkoriban még virágzó, és mindig új műsorra éhes hanglemezkidásunk praktikus céljait követve indultam el Marcello darabjai után.)

Gioiámo Ascanio Giustiniani, maga is velencei patrícius, Marcello barátja, rímtelen, olasz nyelvű verses parafrázisokat írt a Biblia Dávid király nevéhez fűződő zsoltár-

⁴ Malina János: „Benedetto Marcello, compositore stravagante.” *Muzsika*. 1992. november. 26.

⁵ Wolf Hobohm: „Telemann und Marcello”. In: *Telemann und seine Freunde. Kontakte-Einflüsse-Auswirkungen*. Bericht über die Internationale Wissenschaftliche Konferenz anlässlich der 8. Telemann-Festtage der DDR. Magdeburg 15. und 16. März 1984. Magdeburg, 1986. 57–73.

költeményei nyomán, a Vulgata szövegét használva forrásul. Marcello valamikor az 1720-as évek elején kezdte el megzenésíteni a sorozat darabjait. A zsolttárok már kézirat formában is elterjedtek, s azonnal olyan óriási sikert arattak, hogy szerzőjük a kompozíciókat 1724-gyel kezdődően, különösen gondos külalakkal, a boritón díszes, bibliai tárgyú metszetekkel díszítve, szépen szedett kottákkal, Domenico Lovisa kiadásában nyomtatásban is közreadta. Két év alatt ötven zsolttár jelent meg nyolc kötetben. A sorozat valamennyi részét rövid időn belül többször ismételtén újra kellett nyomtatni. A siker nem maradt meg Velence, Itália határain belül. A szerzőhöz már az első kötet nyomdába adása előtt elismerő levelek érkeztek az egész olasz-földről, és annak határain túlról: Bécsből, Londonból, Hamburgból. Ezeket a leveleket is közreadták, minden egyes kötetben a bevezető előszavak után. Már az 1724-es megjelenésű fóliánsban hét, egy évvel korábbi keltezésű levél látott napvilágot.⁶ Az elismerő írások közül kettőnek különleges a zenetörténeti értéke: az egyik Telemanné, aki ezzel messzire tekintő figyelméről tesz tanúságot, és kézzelfogható bizonyítékát adja sokszor emlegetett olasz tájékozottságának, egy szerző konkrét műve, illetve műcsoportja iránti érdeklődésének; a másik Johann Matthesoné, aki elragadtatásán túl arról is beszámol, hogy a hamburgi dóm kórusával, pontosabban, egy erre az alkalomra létrehozott együttesel részleteket adott elő Marcello zsolttáraiból a helyi dómban. Többek között így ír:

„Ne gondolja, hogy ezt a véleményemet csak a saját érzéseimre támaszkodva mondom, hiszen zenei dolgokban nincs olyan tekintélyem, mint amihez ön szokott. Nem csak egyetlen magán-hangversenyen szerzett élmény szavatol egymagában ezért a benyomásért, hanem valamennyi, ebben a népes városban élő művész egybehangzó véleménye is. Nemrégiben abban a megtiszteltetésben lehettem részem, hogy székesegyházunkban Excellenciád pompás művének egy részletét nyilvánosan előadhattam, miután azt lefordítottam a mi nyelvünkre; ennek a fordításnak az az előnye, hogy nem csorbul a tiszteletreméltó Giustiniani úr szavainak eredeti szépsége. Ez a vállalkozás harminc kiválasztott személy – mindegyik egyenként művész a maga területén – közreműködésével esett meg; olyan egységesen énekeltek, mint a régi leviták, a modern stílus minden kellemeivel. A gyülekezet a dallam újszerűségétől oly mértékben el volt ragadtatva, hogy szinte minden hallgatót magával ragadott a csodálat és öröm. Elragadtatásuk és csodálatuk nagyobb részben abból származott, hogy minden szót pontosan és tisztán lehetett érteni; ez a mi zenészeinknél általában nem így van, bár véleményem szerint ez a leglényegesebb és legszükségesebb dolgok közé tartoznék. A következő vasárnap egy másik templomban eredményesen utánozták Excellenciád módszerét⁷ vagyis azt, amit régen »alla Palestrina«-nak neveztek, azt most itt »alla Marcella«-nak hívják”.⁸

⁶ Az első kötet előszavának magyar fordítását Lax Éva publikálta: *Muzsika*. 1992. november. 31–34.

⁷ Vajon Telemann és muzsikusai voltak ezek, a város második legnagyobb templomában, a Szent Jánosról elnevezettben?

⁸ Estro / poetico-armonico. /... / TOMO SESTO. / VENEZIA. / MDCCXXVI. / 2–3. „Non creda già, che io porti questi encomj dal solo testimonio degli occhi miei, i quali nella Musica non hanno l'autorità che altrove loro si attribuisce. L'esperienza dell'orecchie non d'un concerto privato nò, ma d'un concorso numeroso di tutti quanti questa Città popolosa hà Virtuosi, ed amatori ne fa pienissima fede. In somma hò goduto l'onore di rappresentare in pubblico nella nostra Catedrale parte della squisitissima composizione di V. E. havandone fatto trasposizione in nostra lingua, il di cui solo merito si è di non aver scemato molto la beltà originale delle parole dell'Eccellentissimo Sig. Giustiniani. Fù eseguita questa impresa per trenta Persone scelte, ogn'uno essendo Virtuoso in suo genere, che cantavano colla unanimità degli antichi Leviti, e colla vaghenza delle maniere moderne. La congregazione per la novità della melodia fu diletтата a tal grado che quasi tutti gli Auditori stavano rapiti di maraviglia, e di gioja. Ogni parola essendo intesa distintamente e con chiarezza fece gran parte del loro diletto, ed ammirazione; perche questo non si trova comunemente nelle nostre Musiche, benche al mio gusto ne sia parte la più essenziale e necessaria. La Domenica seguente fu immitata con successo un'altra Chiesa la methodo di V. E. sicche come anticamente si diceva alla PALESTRINA; adesso qui si dice alla MARCELLA.”

Az Estro poetico-armonico utóélete

A siker nem csak kezdetben szegődött e művek mellé. Az a jól megalapozott vélemény, hogy a 18. század első felében egy zeneszerzőnek halála után húsz évvel általában teljes életműve tökéletesen feledésbe merült, a legkevésbé sem igaz Marcello zsolttárkompozícióira. A művek utóélete messze túlnyúlik az alkotó halála utáni néhány évtizeden, túl annak a századnak határán amelyben megszülettek.

Az olasz szövegű darabokat hamarosan lefordították angolra, németre, svédre, Párizsban oroszra, majd ugyanott, de már a következő században franciára. Charles Burney kiemeli dallamuk szövmeghatározta kifejezőerejét, Goethe Itáliai naplójának 1788. március 1-i feljegyzésében dicséri a zsolttárok választékos kidolgozását. Cherubini mint a párizsi Conservatoire igazgatója (1822–42) tananyagként alkalmazta őket. Hangszeres átiratok készültek belőlük, amelyeket azután ismét vallásos latin szöveggel láttak el. Némelyikből hangszerelt vagy zongorakiséretes változat született. Georges Bizet 1862-ben a 21. zsolttár húsz versét, 1865-ben a 18. zsolttár átdolgozását adta közre (zongorakiséretes formában). Verdi zeneszerző-növendékek számára ajánlja tananyagként, Hermann Kretzschmar *Führer durch der Konzertsaal* című híres hangversenykalauzának még 1895-ös második kiadásában is hosszabb, részben még bíráló jellegű tárgyalásra méltatja a művet.⁹

Eszmei alapvetés

Marcello, sőt talán még a zeneszerzőt is inspiráló Giustiniani műve a felvilágosodás gondolatának korai előfutára. A zsolttárok megzenésítése jellegzetesen ideologikus indíttatású alkotás. Az ideologikus jelleget kiemeli a minden egyes kötetet bevezető, már említett – magyarul – indokló–argumentáló előszó (még akkor is, ha ezek a szövegek, alighanem a zenemű egyre növekvő sikere következtében, kötetről kötetre fogyatkozó terjedelmet mutatnak). Eleanor Selfridge-Field – a Marcello-család alkotásainak jegyzékeszerkesztője – kötetének előszavában¹⁰ a mű eszmeiségét meghatározó szándékkal Peter Gay-re hivatkozik:¹¹

„A »kereszténység korszakát« a felvilágosodás hanyatlásnak tekintette. Értelmiségiek vágytak a görögök és zsidók »szeretett múlt«-jára. Általában az archeológus Winckelmannnak tulajdonítják, 1755-ből, azt a felismerést, hogy a görög antikvitás szobraiban rejlik »nemes egyszerűség«: érték, de Marcello jó harminc évvel megelőzte őt, amikor a zsolttárok első kötetének előszavában ezt írja: »igencsak csalatkozik, aki úgy véli, hogy az antik zene egyszerűsége nem más, mint tökéletlenség, mikor pedig éppen ebben rejlik egyik legfőbb tökélye.«¹²

Az ideologikus jelleget támasztja alá az az eltökélt komolyság, ahogy Marcello zsolttárkompozícióiról ír. Valódi vallásos emelkedettséggel figyelmeztet, hogy a zsolttárok „Istennek énekelnek isteni dolgokról, melyeket az áhítatos és töredelmes szív bűnbánatával és szeretetével kell kifejezni.”¹³

⁹ Eleanor Selfridge-Field: *The Music of Benedetto and Alessandro Marcello. A Thematic Catalogue / With Commentary on / the Composers, Repertory, / and Sources.* Clarendon Press. Oxford. 1990. 22 ff.

¹⁰ E. Selfridge-Field: i. m. 25.

¹¹ Peter Gay: *The Rise of Modern Paganism*, 32–37.

¹² Estro / poetico-armonico. /... / TOMO PRIMO / VENEZIA /MDCCLXXIV./ 9. „...s'inganna di molto chiunque giudica che la semplicità dell'antica musica fosse una imperfezione, quando ella era appunto una delle maggiori sue perfezioni.” Lax Éva fordítása. *Muzsika*. 1992. november, 32.

¹³ Uo. 8. „... si cantano a Dio cose divine, le quali più, che con artificio di vagante voce, convengono esprimersi colla compunzione ed affetto di cuore rassegnato, e divoto.” Lax Éva fordítása. *Muzsika*. 1992. november, 34.

Zenei kérdések

Marcello *Estro poetico-armonico*ja ötven önálló zenemű: más-más faktúrával, formai megoldással, más-más együttesre, különböző terjedelemben megírt ötven vokális kompozíció, amelyeket szövegforrásuk szilárdan, stílusuk lazábban tart össze. Nehéz meghatározni műfajukat. Legközelebb még a motetta – a reneszánszból jött hagyományos motetta – tradíciójához állanak, legtöbbször (nem mindig) eleget téve a motetta „új szöveg–új zene” szabályának/szokásának/elvének. Azonban ezt az elvet át- meg átszövi a kantáta, vagy ahogy Marcello nevezi concerto elve: a tételek nagyobbik részét kitevő együttesek/kórusok sorát recitativók, áriaszerű szólótételek, olykor duettek szakítják meg.

Nagyon eltérő az egyes zsolttárok terjedelme: a XVII. darab (*Io sempre t'amerò*) például, a némileg önkényes tételszámozás szerint 42 tétel, és előadása bőven fölötte van a félórának. A ciklust záró ötvenedik darab (*O d'immensa pietà*) az eredeti kiadásban 83 oldalt kitevő partitúrája előadva aligha kevesebb, mint egy mai hangverseny fele. Viszont az öttételes XLVI. zsolttár (*O genti festose e liete*) zenei tartalmát tekintve inkább kantáta, időtartama, alig párütemnyi lassú tételével, mindössze talán 6–7 perc.

Kevésbé szélsőséges, de még mindig meglehetősen változatos képet mutat a zsolttárok előadóegyüttese. Az egyes darabok címfeliratai 1–4 énekszólamot tüntetnek fel, ezek száma azonban a gyakorlatban valamelyik szólam megosztásával nem ritkán ötre gyarapszik. Valamennyi darabhoz basso continuo is járul (olaszosan ritka számozással), ez néhány műben (XXXVI., XLIII., IIL.) az énekelt basszus szólammal *colla parte* halad. A partitúra megkülönböztet egész tételre vagy csak egy szakaszra kiterjedő *tutti* és *solót*, sőt *sempre tutti* és *sempre solo* darabokat is. Ez a különbségtétel azonban nem mindenütt mentes az ellentmondásoktól: például a *per alto solo* címfeliratú VIII. zsolttárban (*Odiche lode*) már az első tételben feltűnik a *tutti* utasítás. Ez a kérdés azonban már átvezet a zsolttárok előadásának később tárgyalandó problémakörébe.

Az egész mű (az ötven zsolttárt együtt tekintve a műnek) eltökélten emelkedett, és komoly hangja a zenei anyag jellegét is meghatározza. A szerző figyelmeztet: az előadásnak kerülnie kell minden külsőséges és virtuóz eszközt, így a barokk vokális zene leglényegéhez tartozó önkényes díszítéseket, manírokat is, mint ahogy ő is kerüli a zenei anyag legnagyobb részében az érzéki csillogásra csábító koloratúrákat. A lassú tételek számban túlnyomóak, bár egy-egy *adagio*, *lento*, *largo* valódi tempója egy előadásra való felkészülés közben derülne csak igazán ki. Az egész sorozatra jellemző a szólamok alapvetően szillabikus megfogalmazása, hiszen ez feltétele a szerző óhajának: a szöveg érthetősége minden másnál előbbre való. A zenei tagolást is a szöveg határozza meg: általában egy zsolttárvers egy tétel.

Az *Estro poetico-armonico* nagyformává összeálló miniatűrök művészete. A tételek és a témák is általában rövidek. Marcello stílusának ismerői ezt a szerző más műveire is jellemző, karakterisztikus egyéni komponálásmódnak tartják.¹⁴ A motetta-elvű, imitatorikus szakaszokat felváltó áriák – visszatérés, a tematikus anyag szélesebb kibontása híján inkább *quasi* áriák – is szüksézszerűek. A párhuzamos mozgású duett-tételek folyamatát is hamar megszakítják ellenpontos szakaszok, és viszont: az ellenpontot a párhuzamos mozgás. Az imitáció, az ellenpont gyakori, jellemző eszköz, de valódi fuga-szerkezetű, végigkomponált tételt a művel való ismerkedés mai fokán még nem találtam, *da capo* tételt is mindössze egyet.¹⁵

¹⁴ Franz Giegling: „Benedetto Marcello”. In *Die Music in Geschichte und Gegenwart*. Band 8. 1618–9.

¹⁵ Tomo primo, Salmo ottavo, I. tétel.

Marcello jellemző eszköze a madrigalizmus, amire a zsolttárversek számtalan lehetőséget kínálnak. Puritán legyen azonban a talpán, aki – különösen a 18. század Itáliájában – ellent tud állni a madrigalizmus csábításának az olyan szöveg megzenésítésénél, mint „pericoli mortali” vagy másutt „torrente rapido”, vagy hogy egy zárt, teljes zsolttárverset emeljünk ki, mint a madrigalizmus-lehetőségek gyűjteményét:

„Acceso di furor, d'ira implacabile
 Contra gl'iniqui miei nemici, e perfidi,
 Scosse la terra, onde un terribil tremito
 Tutta agitolla; ed i monti, che ingombrano
 Coll' alte cime lor le nubi altissime,
 Tremaro sin dal fondo imo, e crollarono.”

Ezen a versen belül az ilyen mondatok, mint „scosse la terra”, vagy „onde un terribil tremito”¹⁶ még a kontinuó-basszus instrumentumait is mozgásba hozzák.

A kórustételek, együttesek és áriák sorát gyakran recitativók szakítják meg, olykor teljesen kantátaszerű szabályossággal váltakozva a „dallamos” tételekkel. A recitativókat nem jelzi tétele cím vagy utasítás, az olykor egyértelműen recitativo-zenéket is „adagio” tempó karakter-felirat egészíti ki. Nincs jelezve, ha az énekeszéd a *tempo* szakasszal folytatódik.

Mattheson csak a zeneszerzői nagyságra utalhat, amikor a zsolttárokkal kapcsolatban Palestrinát említi, hiszen Marcello művei szólamkezelésükben még a szigorú szerkesztésű tételekben is sokkal szabadabbak, mint Palestrina ellenpontozó stílusa, a darabok harmóniavilága pedig teljesen Marcello saját korának akkordikájában gyökerezik, modális — archaizálások nélkül. A madrigalizmusok közé tartozik – a megfelelő szövegrészeknél – a kromatika nem ritka dramatikus használata.

Hangzás

Az *Estro poetico-armonico* eszmei programjához tartozik, hogy a kompozícióval alkotói a görög–zsidó zsolttározó hagyományhoz kapcsolódnak. Ezeknek a népeknek szertartásaiban közös, hogy a szakrális cselekmény a férfiak feladata vagy privilégiuma. Innen származik a kereszténység ez időben még élő szigorú szabálya is: *mulier tacet in ecclesia* (amit ezekben az években éppen Mattheson hág át botrányok közepette, a hamburgi dóm-ban nőket is szerepeltetvén oratórium-előadásában). A tradíció bizonyos fokig Marcello kompozíciós eljárását is befolyásolta: ha nem is mellőzi teljesen, de tudatosan és határozottan kerüli a magas női hangok használatát.¹⁷ Elő-előfordul ugyan szoprán (canto), akár egyedül (XIV., XXXVIII., XLVI.), akár másodmagával (XLI.) énekelve, de az opuszra mint egészre a mély hangzás jellemző: az A–B, A–T–B, A–T–T–B, sőt az A–T–B–B összeállítás jellemzőbb, mint a szokásos négyszólamúság (bár az is előfordul). Az egész mű-sorozat alapvetően mély fölrakású, és ezen belül az egyes szólamok fekvése is mély vagy igen mély. Ennek azonban valószínűleg nem elvi okai vannak: alighanem a

¹⁶ *Estro / poetico-armonico. /... / TOMO terzo. Salmo dicesimosettimo.*

¹⁷ „...il popolo Ebreo ... è frequentato però l'uso piuttosto degli Altii, che de' Soprani, mentre quest'ultime troppo delicate ed acute voci non avevano appreso loro, nè appreso l'altre nazioni antiche luogo veruno...” A régi zsidók „leginkább az altokat részesítették előnyben, nem pedig a szopránokat; ezeknek az igen kényes és magas hangoknak nem volt helye sem náluk, sem más régi népeknél...” *Estro / poetico-armonico. /... / TOMO PRIMO... 7. – Lax Éva fordítása. Muzsika, 1992. november, 34.*

Mégis, a kor szinte minden szerzője (kivéve az olyanokat, mint Vivaldi, akinél személyes okok szóltak a mezzoszoprán preferenciája mellett) tíz kantátájából kilencet szopránra írt. Marcello is így tesz.

Velencében ebben az időben még mindig igen magas hangolásban kell az indítékot keresnünk. (Nem sikerült még adatot találnom arra, milyen volt az *a'* abszolút magassága az 1700-as évek elején, de a száz évvel korábbi hagyomány, és a zsolttárok extrém mély fekvése elkerülhetetlenül erre a következtetésre vezet.)

Az a néhány hangszeres szóló, ami a zsolttárok hangzasképét színesíti sem hegedűre (vagy fuvolára/furulyára, oboára) íródott; négy műben obligát gordonka szerepel, többkevesebb feladattal, és két zsolttárban (XXI., és L.) két-két *violetta*. (Nehezen tudnánk megszólaltatásukra megfelelő hangszert kiválasztani: járásuk mélyebb mint a brácsáé, olykor a basszussal halad együtt; ha a szerző gordonkára gondolna, miért ne nevezné meg azt, mint másutt megteszi; a *viola da gamba* lenne az az instrumentum, amelyik egyaránt otthonos az alt- és basszuskulcsban jegyzett szólókban, de ez a hangszer család a 18. század húszas éveiben már alig használatos Itáliában, és ha Marcello gambát gondol, miért ne írt volna gambát? A violetták kérdése ma még nyitott, kutatásra váró téma.)

Zsinagógai dallamok a zsolttárokból

A sorozat egyedülálló érdekessége, hogy Marcello – amint az I. kötet előszavában is kifejti – az ókori zsolttáréneklő népek iránti tiszteletből az *Estro poetico-armonico* II–III–IV. kötetében, tíz kompozícióban tizenegy zsidó dallamot közöl, egy szólóban, egyszerűsített ritmusjelzéssel, ütembe nem osztva, jobbról balra haladó kottázással, és ezeket a dallamokat a mű tételeinek sorában fel is dolgozza.

Ismereteink szerint ez a vállalkozás egyedülálló. A reneszánsz és/vagy a barokk zene évszázadaiban működött egy-egy zsidó zeneszerző, aki a vallási gyakorlathoz kapcsolódó dallamokat kora műzenei gyakorlatának megfelelően feldolgozta, de hogy zsinagógai dallamok épüljenek bele egy nem zsidó muzsikusként, különösen pedig egy velencei patrícius művébe, az mai ismereteink szerint rendkívülinek tűnik. Növeli a szituáció furcsaságát vagy bizarr voltát, hogy olykor a zsidó dallamokkal azonos zsolttárokból gregorián intonációk is feldolgozásra kerülnek.

Az, hogy Marcello zsolttáraiban zsidó dallamok szerepelnek, jól ismert, de láthatólag még sem e dallamok eredetének felkutatása, sem feldolgozásmódjának a teljes műtől eltérő faktúrája nem keltett akkora figyelmet, hogy ennek (legalábbis Magyarországon észlelhető módon) nyoma lenne az irodalomban.

A dallamok eredetvizsgálata a zsidó dallamvilág kiterjedt történeti ismerete nélkül reménytelen vállalkozás. Tudomásom szerint (és itt nem győzöm mind ismereteim, mind lehetőségeim korlátozott voltát hangsúlyozni) eddig a tizenegy idézett dallam közül mindössze egynek eredetét mutatták ki: a XV. zsolttárban feldolgozott, a hanuka-ünnep gyertyagyújtási szertartásán énekelt híres „Maoz tzur” állítólag 13. századi, német eredetű dallam. A többiek egyikénél-másikánál kimutatják még a szöveg kapcsolatát valamely más bibliai vagy későbbi héber szöveggel.

A XXI. zsolttárban feldolgozott, *Intonazione degli Ebrei Tedeschi sopra l'Orazione Sofet kol ha'arec* címmel idézett dallam forrását sem ismerjük, és szövege is annyira romlott, hogy máig nem sikerült azonosítani, de – talán nem függetlenül Marcellótól – szerepel még Simon Mayr 1821-es *Samuele* oratóriumában és Rossini *Korinthosz ostroma* című, 1826-ból való operájában.

A velencei zsidók és Marcello

Marcello és a velencei zsidóság kapcsolatának felderítésére történtek már kísérletek. A 18. század elején ez a gyülekezet meglehetősen nagy számú. Helyzetük, mint megbecsült pénzügyi szakembereké a városállam gazdasági erejének az 1630–31 évi nagy pestisjárvány után kezdődő hanyatlásával megerősödött. Három, meglehetősen elkülönült népcsoportot alkottak a városban: legkorábban a „német-zsidók” vagy *askenáziak* érkeztek északról; később települtek be a Földközi-tenger medencéjének keleti vidékeiről érkezett *levantinek* és időben legutoljára a korábban már Spanyolországba, Portugáliába, onnan az üldöztetések elől Hollandiába menekült, és Velencébe már onnan érkezett „spanyol-zsidók” vagy *szefárdok*. Az egyes csoportok meglehetősen elkülönülten éltek: az északi városrészben levő *ghettóban*, illetve a *ghetto nuovóban* és a *ghetto novissimóban*. Ma nem határozható meg pontosan a Marcello-család ingatlanainak/háztulajdonainak helye Velencében, de feltételezik, hogy ezek a gettókhoz vezető legfontosabb gyalogút mellett feküdtek. A Marcello-fivérek kormányzati munkájuk során is kapcsolatba kerülhettek a zárt gyülekezeten belül élő zsidókkal. Az irodalmi/teológiai ismeretek a személyes kapcsolatokon túl is teremthettek némi kapcsolatot a zsidó vallási gondolkodásmóddal. Erre Eleanor Selfridge-Field is utal műjegyzeke előszavában:

„A Dávid-zsoltárok átköltése a nemzeti nyelvre általános volt a protestáns Európában, és a katolikusban sem volt ismeretlen a kései 16. század után. Ami G. A. Giustiniani nemzeti nyelvű átiratait szokatlanná teszi, az az a törekvés, hogy »ízese« rímtelen verseiben visszaadja az eredeti héber szöveg tisztaságát. Sütba dobta a többi változat zagyaságát és mestertelenségét. A zsidó kultúrára... úgy tekintettek, mint amelyik nagyon hajlik az aszketizmusra. Ez az értelmezés csaknem biztosan megfelelt Benedetto Marcello vérmérsékletének.”¹⁸

Marcello (az I. kötet előszavában) megerősíti, hogy Giustinianival együtt a zsoltárokból szándékosan kerültek „a dagályos költői fordulatokat és kápráztató elkalandozásokat...”¹⁹

A kor szelleme és személyes érdeklődésük meghatározza, miért választották a szerzők éppen a zsoltárokat, és miért kapcsolódtak éppen a zsidó hagyományokhoz. Mint már említettük: valószínű, hogy a zeneszerző-fivéreknek köztisztviselői mivoltukban kapcsolatuk volt a várossal ügyes-bajos dolgukat, így például akár önálló egyetemük ügyeit intéző zsidó közösségekkel, illetve azokat reprezentáló személyekkel. Benedetto-nak alighanem gyülekezeti szertartásokon is részt kellett vennie, ahol a dallamokat „gyűjthette”.

Az éneklés a szertartáson nem az egybegyűltek feladata, hanem a kántoré. Ő a dallamhagyomány „nótafaszerű” őrzője, egyben a stílust alapvetően meghatározó hagyományos előadás: éneklésmód és díszítés letéteményese is. (Aki hallott már zsidó szertartást, emlékszik rá, mennyire különbözik a kántor éneklése az európai műzenei gyakorlat stílusától, és mennyire csak valahol a Közel-Keleten, vagy Észak-Afrikában találunk hozzá

¹⁸ E. Selfridge-Field: i. m. 25. „Translations of the Psalms of David into the vernacular were common in Protestant Europe and were not unknown in Catholic Europe from the later sixteenth century onward. What made the vernacular paraphrases of G. A. Giustiniani unusual was a sincere regard for recapturing the purity of the original Hebrew texts in »tasteful« unrhymed poetry. The clutter and artifice of other versions were cast away. Hebrew culture, in the emerging view, was considered to have been heavily inclined toward ascetism. This interpretation almost certainly suited the temperament of Benedetto Marcello.”

¹⁹ „...si sono altersi sfuggiti que' gonfj poetici termini e quelle lusinghevoli digrevisioni...” Estro / poetico-armonico. /... / TOMO PRIMO... 2. – Lax Éva fordítása. *Muzsika*. 1992. november, 31.

némileg hasonlót.) Lejegyezhető-e egyáltalán a zsinagógában, temetesen, vallásos házi szertartáson felhangzó dallam egy 1720 körüli kottairási technikával és kottairási tradícióban. Sőt: lejegyezhető-e ma meggyőzően egy szertartási dallam anélkül, hogy az egyes kántorok helyi-hagyomány-megszabta díszítéseit vagy személyes improvizatív hozzátételeit általánosítva, *quasi* átlagolva tipizálnánk a melódiát. Marcello művének lemezfelvételénél az is bebizonyosodott, hogy az *Estro poetico-armonico* kottájában kinyomtatott zsidó dallamot – az élő hagyomány hátere híján – egy kántor ma nem tudja igazán megfelelő előadói hitellel megszólaltatni. Ha a dallamokról lehántjuk a, ha úgy tetszik, járulékos, ha úgy tetszik, a szertartás életét alapvetően meghatározó elemeket, nem olyasmit kapunk-e, mint Róka Ádámné (60 éves) Kászonujfalun énekelt népdalát leckeként felmondó Budapest-belvárosi ének-zeneiskolás általános iskolai tanuló eminens népdaléneklése? Mit nyomtathatott ki hát Marcello: egy egyszeri meghallgatás nyomán meg- és lejegyzett dallamot? Vagy valóban módszeresen gyűjtötte a kántorok énekét? – hiszen zsidó dallamok kötetbeszedett feljegyzéseit (mint pl. a keresztény egyházak énekeskönyvei) nem ismerjük. És ki írta akkor a dallamok alá a (szakértő közreadók ítélete szerint) értékelhetően lejegyzett héber szöveget? Persze a kor keresztény klerikusa, sőt humanista-teologikus felkészültségű laikusa is tudhatott léberül; ez nem számított lehetetlennek, legfeljebb rendkívüli teljesítménynek.²⁰

Mindezek után végül nyitott marad a kérdés: vajon auditív élmény nyomán került-e ez a tizenegy dallam a zsolnártkompozícióba vagy valamilyen lejegyzett formában ismerte meg őket Marcello. A feljegyzések – annak ellenére, hogy melizmatikusak, de csak meglehetősen nagy vonalakban mutatnak valamilyen ritmikus rendezettségét – távolról sem adják vissza a zsidó liturgikus éneklés szabad, kolorált, rubátós előadását.

Zsidó dallamok Marcello feldolgozásában

Ami a zsolnártokban idézett zsidó dallamok feldolgozásait illeti, ezek nagyon határozottan mutatják: mennyire nem adták a 18. század első felének zenei nyelvében a feltételek ahhoz, hogy egy, a szokottól alapvetően eltérő dallamtípus szervesen illeszkedjék bele egy kompozícióba, egy a saját korának nyelvét gazdagon és szabadon beszélő (hiszen a kantáták merészségeiben a szerző a szabályokat bátran áthágja), de a megszokások által szükségszerűen mégiscsak megkötött zeneszerző művébe. Nem jár jobban a gyűjteményben idézett két görög dallam sem, holott ezek az ókori antikvitás hagyományából a távolságteremtő írásbeliségen átszűrt holt melódiák, amelyeket nem terhel az élő gyakorlat, a kottába alig szedhető dallamok közelsége. Bármennyire eltökélten kíván is a komponista a tradicionális előképekhez kapcsolódni, a feldolgozás minden esetben idegen test marad a műben. Némileg henye mai megfogalmazásban: a szerző nem tud mit kezdeni ezekkel a dallamokkal. (Mint ahogy nem tud mit kezdeni a mai zsinagógai gyakorlat sem. A szertartási dallamok, a különböző – akár hazai, akár a leghíresebb külföldi – kántorok lemezein hallható melódiák kísérete, legyen az orgona, zongora, kórus vagy zenekar, mindmáig – elnézést kérve az erős kifejezésért, de véleményemet fenntartva – szárnalmas, tétova botorkálás oda nem illő harmóniák között, vagy erőszakosan a dallam mellé applikált, de azzal semmiféle relációba nem hozható, idegen zenei szövet. A feladathoz méltó megoldást, dallam és kíséret harmonikus egységűt mindmáig egyet ismerek: Ravel héber dalait.)

²⁰ Vö. Telemann megjegyzését Kuhnauról 1718-as önéletrajzában (G. Ph. Telemann: *Curriculum vitae...* 35.)

Marcello becsületesen jár el: feldolgozásai nyílt bevallása annak, hogy bár művébe be kívánja illeszteni ezeket a dallamokat, de zeneszerzői felkészültségét (eszköztárát, és nem *tudását*) meghaladja a feladat.

A feldolgozás során mindegyik dallam szillabikus, giusto-tétellel lesz, általában alig több, mint a dallam kottába szedett felmondása. Szórványosan előfordul másutt is a műben, de itt túlnyomóak az unisonók és oktávpárhuzamok, amiben még a kontinuó-basszus is részt vesz. A feldolgozandó dallamhoz gyakran összesen egy basszus-szólam járul, nem ritkán ez sem több, mint egy ütemeken át fekvő hang, amit éppen csak a sorvégeken lekerekít egy domináns-tonika fordulat. A zsidó dallamokhoz meglepően gyakran társul gordonka vagy violetta leginkább elő-, utó- és/vagy közjáték szerepet kap, rendszerint arra szorítkozik, hogy eljátssza a mottó-dallamot, elvétele tölt be többé-kevésbé önálló kísérő feladatot és az első adandó alkalommal csatlakozik a basso kontinuóhoz. Kivételesnek számít, ha a számozott basszus néhány kezdőhang erejéig imitálja a dallamjátszó szólóhangszert. A tizenegy dallam között csak egy válik valódi, imitációs kórustétel alapjává.

Aufführungspraxis-kérdések

A zsolnárok megszólaltatása – még a barokk zene előadási gyakorlatának szokásait ismerve is – meglehetősen sok fejtörést okoz. A szerző az előszavakban meglehetősen hosszan tájékoztat a mű eszmeiségéről, a megszólaltatásra vonatkozó megjegyzéseiben azonban szűkszavú, és eléggé megmarad az általánosságoknál. Semmi nyom nem igazít el például arról, egyáltalán gyakorlati használatra születtek-e a zsolnárok? Ha igen, milyen keretek között szólaltak vagy szólalhattak meg. A népnyelvi szöveg a templomi, különösen szertartási használat ellen szól, a házi áhítaton való előadás ellen pedig az előírt *tuttival* nyilvánvalóvá tett kórushasználat. Milyen kórus énekelne egy magánháznál (ha az mindjárt főúri palota is)? Amire gondosan utasít Marcello, az az énekesek jól képzett voltára, egységes hangzására, pontos szövegmondására vonatkozik és arra a mű alapeszméjével egybevágó gondolatra, hogy mennyire fontos a szöveg minél érthetőbb kimondása, és ezzel kapcsolatban az önkényes díszítések mellőzése. Határozott szerzői utasítás írja elő a minél nagyobb létszámú kontinuó-csoport szerepeltetését. A kottaszövegben találunk néhány olyan megjegyzést, amelyből kitűnik: Marcello (legalábbis a tételek egy részében) gordonkát és nagybőgőt is kívánt foglalkoztatni mint basszust játszó dallamhangszert. A „senza cembalo” utasítások nyilvánvalóvá teszik, hogy csembaló játssza a számozott basszus szólamát. Ez a hangszer inkább házimuzsikának mutatná a darabokat, semmint templominak. Orgona használatára, ami a templomi előadást sugallhatná sem negatív, sem pozitív formában nem történik utalás.

Az előadás gyakorlati kérdéseinek egy sarkalatos pontja: vajon hogyan szólaltatták meg akkor, és hogyan szólaltassuk meg ma a hagyományosan női szólamokat? Pergolesi *Stabat matere* ugyanezekben az években házi áhítat céljaira, két kasztrált szólóénekesre írott muzsika; ennek analógiájára ezeknél a daraboknál is elképzelhetünk nők nélküli előadást, mint a korabeli megszólaltatás apparátusát. (Ez egybevágna a görög-zsidó antikvitásra való hivatkozással.) Mai előadásnál a cantus/szoprán szólamoknál nincs sem kérdés, sem vita. Az alt szólamok azonban – még a mai hangolásnál akár egy egész hanggal magasabb megszólaltatás esetén is – a hölgyek számára gyakran még a *tuttikban* is énekelhetetlenül mélyek, hát még az érzékenyebb és kifejezőbb előadást megkövetelő szóló-darabokban és -tételekben. Azonban az alt szólamok jó részét falzettisták sem képesek a

kívánt expresszivitással megszólaltatni. Vajon nem tenorokra kell-e bízni ezeket? Ez viszont a karakterek teljes átformálását vonja menthetetlenül maga után.

A legbővebb tájékoztatást a mű *Aufführungspraxis*ának kérdéseiről Mattheson már említett levele nyújtja. Határozottan a dómban lezajlott hamburgi előadásról ír – igaz, protestáns környezetben, ahol a népnyelv nem idegen a templomtól. Az általa említett harminc előadó azonban a mai gyakorlat számára soknak tűnik. Marcello dallamossága jóval szubjektívebb, semhogy 5–8 előadóval (ennyit kell egy szólamra számítanunk egy harmincas összlétszámú együttesnél) egységesen és megfelelő karakterben megszólaltatható lenne. Az is lehet, hogy a levelet író Mattheson egyszerűen túloz.

A sorozat előadásának kérdéseire tartozik: megszólaltatandók-e a tételek sorába illesztett, és a kötetekben a dallam feldolgozását minden esetben megelőző zsidó és görög dallamok. Gondolom, nem. Három okból is erre a következtetésre jutottam:

- 1) A dallamok minden esetben más hangnemben vannak lejegyezve, mint azokat követő feldolgozásuk, s azokkal még ésszerű relációkba sem hozhatók. Ha Marcello meg kívánta volna szólaltatni ezeket, a mű hangnemi rendjébe transzponálta volna őket. Így, ilyen hangnemidegen környezetben csak a mottó, vagy inkább a demonstratív emlékeztető szerepét töltik be.
- 2) Ki énekelt volna ezeket a dallamokat a mű keletkezésének idejében? A kétféle előadó-apparátus, a velencei muzikusok kórusa (alighanem templomi kórusa) és zsidó kántor milyen társadalmi szituációban kerülhettek volna egymás mellé? Azt hiszem, hogy a toleranciának ez a foka még a velencei patrícius-demokrácia szabadelvűségét is túllépte volna.
- 3) A zsidó dallam teljesen megállítja vagy megállítaná a mű rövid tételeinek egymásutánját, a mai előadási gyakorlat mellett túlságosan nagy súlyt képvisel, különösen a feltűnően súlytalan feldolgozásokkal szemben, túlságosan plakátszerű, semhogy szervesen beilleszkedhetne az előadásba.

Befejezésül ismét Matthesont idézem:

„Ez az Excellenciád magas képzettségét bizonyító nagy mű az utókor számára az ön hírenek hív emlékműve lesz. Mindaddig, amíg a király-próféta Dávid szent költeményeit énekelni fogják (azaz a világ végezetéig), mindazok, akiknek módjuk volt ezt a kompozíciót megismerniük, le fogják róni a tisztelet és nagyrabecsülés adóját, amellyel az összehasonlíthatatlan Marcello isteni és sikeres művének tartoznak.”²¹

²¹ Estro / poetico-armonico. /... / TOMO SESTO ... 2. „Questa grand’opera palesando l’erudizione di V. E. ne sarà monumento fedele alla Posterità della di lei gloria, e sino che saranno cantate le Poesie sacre del Re Profeta Davidde (lo che non cesserà che con questo Mondo) si pagherà da tutti c’avranno virtù di poter conoscere questa composizione, il tributo di venerazione e di osservanza dovute alle divine e felicissime occupazioni dell’incomparabile MARCELLO.”

Sulyok Imre:

MÉG EGYSZER A „371”-RŐL

Éppen száz évvel a 371 *Choralgesänge* megjelenése után Kodály az első zeneszerzés órák egyikén eltiltotta annak használatát. Azt mondta, hogy a harmonizálás és a szólamvezetés egyes fordulóit a szöveg ismerete nélkül nem lehet értelmezni, magyarázni. Jómagam akkor meg is szabadultam ettől a kottámtól és Ludwig Erknek, még nagyapámtól rám maradt, 1851-ben megjelent kötetét használtam.¹ Erk már akkor, 20 évvel a 371 megjelenése után, előszavában világosan és határozottan elvetette a gyűjteményt, részletesen kifejtve annak minden hibáját, tévedését: azt „dilettánsnak, torzításokkal és hamisításokkal telinek” nevezte.

Ezek után nagy meglepetéssel, sőt megdöbbenéssel vettem tudomásul, hogy ezt a gyűjteményt még ma is – vagy megint – széles körben használják, abban a hitben, hogy ez mindenben hitelesen Bach zenéje. Győrffy István hívta fel erre figyelmemet *Összhangzattani kalauz a Bach-korálokhoz* című könyvében.² (Csak kákán is csomót kereső foglalkozási ártalmam készlet arra, hogy zárójelben megemlítssem: ez az általánosan használt „Bach-korálok” elnevezés mennyire téves. Bach maga koráldallamot alig írt! A 388 között biztosan mindössze három dallam az ő kompozíciója. Az öt feltételezett között bizonyára több van, mely csak feldolgozása és ismeretlen eredete miatt került – kérdőjelesen – neve alá.) Persze a 371 kedveltsége érthető abban a korban – a hitleri és sztálini rendszerben –, amikor többek között pl. pedagógus nem végezhetett kántori szolgálatot, s a gyűjtemény szövege is kárhozatott volt.

Győrffy munkájának átnézése s a kiadványokról tett néhány megjegyzése indított arra, hogy a 371-et, a magyar gyűjteményt és az Erk-féle kiadást egybevessem, s mindazokat a helyeket, ahol bármiféle különbséget találtam, a *Neue Bach Ausgabe*, ill. ahol ez még nem volt lehetséges (a *Neue Bach Ausgabe* vonatkozó 56 tervezett kötetből hat még nem jelent meg), a régi összkiadás, a *Bach Gesammelte Werke* kottaszövegével összehasonlítsam.

A pontatlanságok sora már a címben kezdődik. Ugyanis a kottaszövegben harmincöt számmal jelezve van a vele azonos korálfeldolgozás. Ebből egy tévedés, mert a két darabban csak néhány fordulat azonos, de a dallam is eltérő, s a feldolgozások is két műből erednek. (A 233. számnál, mely a BWV 154. kantátából van, utalás található a 365. számra, mely a BWV 359-ből van. Itt utalás nincs.) Huszonhét jelzés egymásra utal, héténel pedig csak az egyik korálnál van utalás. Egy éneknél három alig eltérő, egymásra hivatkozó kottaszöveg szerepel. Egyebekben tizenegy pár teljesen azonos; egy azonos, csak más hangnemben van; a többiben kisebb eltérések találhatók. A 150. korál pedig nem négy-, hanem ötszólamú, s ma már tudjuk, hogy nem is Bach feldolgozása. Mindent összevetve tehát a gyűjtemény nem 371, hanem csak 349 korálfeldolgozást tartalmaz.

*

¹ *Johann Sebastian Bach's mehrstimmige Choralgesänge und geistliche Arien...* Leipzig und Berlin, C. F. Peters, Bureau de Musique

² Budapest, 1994. Tárogató Kiadó

Az említett egyeztetések–egybevetések eredményét a következőkben foglalhatom össze:

- Dallamban 9 eltérés található.
- Hangeltérések a három másik szólamban, esetleges szólamcserével is 59 alkalommal fordulnak elő.
- A korál más hangnembe van transzponálva 18-szor.
- Az énekkari basszus szólám helyett a *continuo* szólama szerepel, vagy a basszus szólám a kettőnek összefoldozásából ered 58-szor.
- Ritmus eltérések találhatók 23 esetben.
- Az énekszólamokkal együttjátszó hangszereknek az énektől való eltérései, melyek a harmóniát kiegészítik, ill. megváltoztatják, nincsenek jelezve két ízben.
- 21 korálban az énekszólamokkal együttjátszó hangszereken kívül az ún. obligát hangszerek önálló szólamainak lejegyzése is hiányzik, pedig ezek a harmonizálás mikéntjére is nagy befolyással vannak.
- Végül, de nem utolsósorban, 8 esetben egyszerűen elmaradnak a dallamsorok között álló közjátékok. Ezek, ill. hiányuk az egész korálfeldolgozásnak jellegére nagy hatást gyakorolnak, azt teljesen megváltoztatják. (Hogy csak egy példát említsek: a 344. számú korál a *Weihnachts-Oratoriumban* – BWV 248 – tizenkétnyolcados ütemben van leírva, és benne a kóruson és a kóruszólamokkal együttjátszó hangszereken kívül még hat obligát fúvós szólám van, továbbá a *continuo* is nyolcadokban mozgó, az ének-basszustól független szólám. A sorok között bő közjátékok állnak. Az ebből eltorzított 4/4-es, pusztán négyzólámú, lerövidített közlés aligha nevezhető Bach munkájának. A faktúra miatt azután ez sem az Erk-féle, sem a magyar gyűjteménybe nem került be.)

Az elmondottak azt jelentik, hogy a 349 korálfeldolgozásban összesen 198 eltérés, változtatás, hiba található, melyek 123 korálfeldolgozást érintenek. (A mellékelt jegyzékben mindez részletesen látható.)

Sem ebben az összefoglalásban, sem a jegyzékben nincsenek feltüntetve a dallamtagolások eltérései a szöveges formától; továbbá a címszövegek rapszódikus eltérései, mint: ugyanaz a cím eltérő dallam felett, vagy azonos dallam többféle címen, melyek azonban a szövegek kezdetével sem egyeznek.

Kétségtelen, hogy számos változtatás, rontás elsősorban onnan eredt, hogy Bach fia, Carl Philipp Emanuel és tanítványa, Johann Philipp Kirnberger szöveg nélkül adták ki a korálfeldolgozások nagy részét, nem törődve azzal, hogy ezek eredetileg mind szöveges kompozíciók voltak. Albert Schweitzer, aki Bachról szóló könyvében³ három bő fejezetben taglalja a szöveg és a zene viszonyát Bach műveiben, egyenesen úgy fogalmaz, hogy ez azért történhetett meg, mert Philipp Emanuel nem értette meg apja művészetének lényegét („das Wesen der Kunst seines Vaters nicht begriffen hatte”). Ludwig Erk szerint a közreadóknak nem az volt a céljuk, hogy a korálfeldolgozásokat és énekeket eredeti alakjukhoz minél hívebben adják közre, hanem hogy orgona vagy zongora számára akkor használatos valamiféle korálkönyvet adjanak. Bach azonban nem erre, hanem legnagyobb részben oratóriumok, kantáták, motetták részeként, kórus számára dolgozta fel az énekeket, persze az akkori gyakorlat szerint ezek nem a *cappella* tételek voltak. Aki pedig – folytatja Erk – másra akarja felhasználni, más szemszögből nézi e darabokat, az ahhoz az emberhez volna hasonlítható, aki Mozart operáinak zenéjét szöveg nélküli zongorakivonatból akarná megismerni.

³ J. S. Bach. Leipzig, Breitkopf & Härtel Musikverlag

A szöveg jelentőségét jól meg lehet figyelni, ha az azonos dallamok különféle énekversekre készült feldolgozásait hasonlítjuk össze. A versszakok egész hangulata vagy kifejezése, vagy csak egyes szavak mondanivalója jól tükröződik a zenei felépítésekben, a harmóniákban, a szólamvezetésben is.

Erk és Schweitzer fejtegetései nem állnak magukban. Jól kiegészítik azokat Arnold Schering: *Bach's Textbehandlung*⁴ és André Pirro: *L'Esthétique de J. S. Bach*⁵ c. könyvei, valamint legújabban Győrffy Istvánnak már említett tanulmánya.

Végül hadd említsem meg, hogy eme egyeztetésnek a magyar kiadás is hasznát látta, mert sikerült benne 15 kottaszövegbeli és 14 betű-, sajtó- vagy egyéb hibát felfedeznem. Remélem, lesz rá lehetőség, hogy ezeket a legközelebbi kiadásban helyesbítsük.

⁴ Leipzig, 1900, Kahnt

⁵ Paris, 1907, Fischerbacher

ELTÉRÉSEK A „371” ÉS BACH KOMPOZÍCIÓI KÖZÖTT


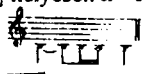


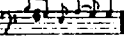
371	Magy	BWV		
3.	7.	153.	Schau lieber Gott wie meine Feind 6–7.üt. <i>A</i> és <i>T</i> felcserélve (— \ jelezve)	NBA I/4 p201
4.	88.	86.	Wahrlich, wahrlich ich sage euch 2.üt. <i>A</i> ritmus eltérés 9.üt. szólamkereszteződés csak jelezve	NBA I/4 p60
5.	23.	267.	1/2 hanggal letranszponálva	NBA III/2 ₁ p98
6.	47.	281.	4.üt. <i>B</i> 2.h. helyesen <i>f</i> 7.üt. <i>T</i> 3.h. előtt nem kell <i>b</i>	BG XXXIX p28
8.	106.	40.	Da[r]zu ist erschienen 7.üt. <i>B</i> 5–8.h. oktávval lejjebb téve	BG VII p354 NBA I/3
9.	83.	248.	Weihnachts-Oratorium 3–4.üt. <i>B</i> =Cont 6.üt. <i>B</i> =Cont (2.h.) 8.üt. <i>B</i> utolsó két h.+9.üt.=Cont utolsó üt. hiányzik az Ob. dc eltérő szólama	NBA II/6 p66
11.	209.	41. 171.	Jesu nun sei gepreiset Gott wie dein Name (in <i>D</i>) 4.+9.üt. után és a végén 2–2 ütem közjáték hiányzik.	NBA I/4 p98 p162
12.	302.	65.	Sie werden aus Saba alle kommen 1.üt. <i>SAT</i> ♯♯♯ (nem ♯♯)	NBA I/5 p28
13.	17.	33.	Allein zu dir Herr Jesu Christ 2–3., 7–8., 14–16.üt. <i>B</i> =Cont	NBA I/21 p56
14.	283.	184.	Erwünschtes Freudenlicht 5 h.-gal letranszponálva 2.üt. <i>B</i> 4. negyed átmenőh.-k hiányoznak 4–6.üt. középszólamok felcserélve 13–15.üt. dallamban sem egyezik	NBA I/14 p140
17.	85.	145.	Ich lebe mein Herze egy hanggal letranszponálva	NBA I/10 p128
19.	180.	351.	7.üt. 2–3.h. <i>AT</i> felcserélve	BG XXXIX p9
22.	304.	180.	Schmücke dich o liebe Seele 1 h.-gal letranszponálva	NBA I/25 BG XXXV p322
25.	28.	148.	Bringet dem Herrn Ehre seines N. 1/2 h. letranszponálva	NBA I/23 p286
28.	264.	36.	Schwingt freudig euch empor 3.üt. <i>A</i> ♯ ♯ ♯ ♯ áll ♯ ♯ ♯ ♯ helyett	NBA I/1 p74









371	Magy	BWV		
29.	102.	32.	Liebster Jesu mein Verlangen 3–4.üt. <i>B=Cont</i>	NBA I/5 p172
35.	116.	248.	Weihnachts-Oratorium 3–4.üt. <i>B=Cont</i> , az eltérő <i>B</i> szólam hiányzik 8.üt. <i>B</i> 2. h. =Cont	NBA II/6 p242
38.	313.	115.	Mache dich mein Geist bereit terccel letranszponálva <i>T</i> utolsó üt. átírva	BG XXIV p132 NBA I/26
42.	69.	67.	Halt im Gedächtnis Jesu Christ 1–2.üt. <i>B=Cont</i>	NBA I/11 ₂ p60
43.	224.	8.	Liebster Gott wann werd' ich sterben <i>B</i> és <i>Cont</i> végig összekeverve 5.üt. <i>B</i> egy hang hiányzik 7.üt. <i>ST</i> hosszú előke hiányzik	NBA I/23 p161
45.	221.	108.	Es ist euch gut, daß ich hingehe 2., 6., 13.üt. <i>B=Cont</i>	NBA I/12 p44
46.	323.	248.	Weihnachts-Oratorium Közjátékok hiányoznak 3., 5.üt. <i>B</i> egy hanggal több 5–7.üt. <i>B=Cont</i>	NBA II/6 p53
47.	320.	245.	Johannes-Passion (1.Fassung) 5.üt. <i>T</i> ritmus rossz 7.üt. <i>T</i> ritmus rossz 6.üt. <i>B</i> 4.h. előtt ♯ helyett # kell 10.üt. <i>B</i> 3.h. oktávval lejjebb	NBA II/4 p189
48.	11.	26.	Ach wie wichtig, ach wie flüchtig 5.üt-től <i>B=Cont</i>	NBA I/27 p58
51.	109. 110.	64. 91.	Sehet welch eine Liebe (Kirnbergers K.) Gelobet seist du Jesu Christ Obl. Cor 1,2, Timp. (91-ben) hiányzik 6.üt. 4.h. + utolsó üt. <i>B=Cont</i>	BG XVI p118 NBA I/2 p163
53.	58.	122.	Das neugeborne Kindelein 5.üt. 4.; 6.üt. 1–2.; 15.üt. 3.h. <i>B=Cont</i>	BG XXVI p40 NBA I/3
54.	230.	151.	Süßer Trost mein Jesu kömmt 1–3.üt. <i>B=Cont</i> 4.üt. ♯ áll ♯ helyett 7.üt. <i>A</i> ♯ ♯ ♯ áll ♯ ♯ ♯ helyett	BG XXXII p16 NBA I/3
56.	46.	121.	Christum wir sollen loben schon 1.h.; 3.üt. 2.h–5.üt. 1.h; utolsó h. <i>B=Cont</i>	BG XXVI p20 NBA I/3
58.	151.	174.	Ich liebe den Höchsten von ganzen Gemüthe 9.üt. <i>T</i> 4.h. előtt # hiányzik 13.üt. <i>B</i> 6.h. előtt ♯ hiányzik	NBA I/14 p117

371	Magy	BWV		
59.	167.	245.	Johannes-Passion (2. Fassung) 8.üt. 5.h.–10.üt. 3.h-ig <i>B=Cont</i>	NBA II/4 p23
61.	198.	159.	Sehet, wir gehen hinauf gen Jerusalem 2.üt. szólam keresztelés jelzése hibás utolsó 2 üt. <i>B</i> keverve <i>Cont</i> -val	NBA I/8 p168
64.	105.	194.	Höchsterwünschtes Freudenfest Terccel lejjebb transzponálva Obl. Ob 1–3; VI I, II, VIa hiányzik 2.üt. 3–4.negyed <i>B=Cont</i> <i>B</i> utolsó előtti h.= <i>Cont</i> 7.üt. <i>T</i> 4.h. hibás	NBA I/31 p204
67.	103.	39.	Brich den Hungrigen dein Brod Terccel lejjebb transzponálva <i>B</i> 1–2.h.= <i>Cont</i>	NBA I/15 p228
69.	219.	226.	Der Geist hilft unsrer Schwachheit auf Terccel lejjebb transzponálva	NBA III/1 p74
71.	181.	177.	Ich ruf zu dir Herr Jesu Christ Terccel lejjebb transzponálva 1.üt. <i>S</i> hosszú előke hiányzik 2.üt. 5.h- 3.üt. 2.h; 10.üt. 1.h; utolsó h. <i>B=Cont</i> 10.üt. szólamkeresztelés jelölése nem világos	NBA I/17; p114
76.	101.	30.	Freue dich erlöste Schar Egy hanggal lejjebb transzponálva 1–5.üt. + 11.üt-től <i>B=Cont</i>	NBA I/29 p88
77.	187.	248.	Weihnachts-Oratorium 5.üt. 2.negyed <i>B=Cont</i>	NBA II/6 p222
82.	–	46.	Schauet doch und schauet Obl. Fl, Archi + sorok közti közjáték nincs 7., 10.üt. <i>B=Cont</i>	NBA I/19 p169
83.	200.	245.	Johannes-Passion 12.üt. <i>B=Cont</i>	NBA II/4 p50
85.	278.	45.	Es ist dir gesagt Mensch was gut ist <i>B</i> 1.h., 2.sor és 4.sor vége= <i>Cont</i>	NBA I/18 p237
87.	72.	56.	Ich will den Kreuzstab gerne tragen 4., 7., 8–12.üt. <i>B</i> -ban oktáv eltérések. <i>Cont</i> -val vegyesen	NBA I/24 p201
89.	160.	244.	Matthäus-Passion egy hanggal feljebb [!] transzponálva 3.üt. 4.h. + utolsó h. <i>B=Cont</i>	NBA II/5 p264
91.	321.	42.	Am Abend desselbigen Sabbats 10–12., 14., 18., 24., 25., 27.üt. <i>B=Cont</i>	NBA I/11, p105
94.	331.	47.	Wer sich selbst erhöhet 1.+4.üt. ritmus összevonva 8.üt. <i>B=Cont</i>	NBA I/23 p360

371	Magy	BWV		
96.	203.	87.	Bisher habt ihr nichts gebeten 10.üt. <i>B=Cont</i>	NBA I/12 p78
97.	254.	169.	Gott soll allein mein Herze haben 13–14.üt. <i>B=Cont</i>	NBA I/24 p104
98.	158.	244.	Matthäus-Passion Fél, ill. egészhanggal letranszponálva Utolsó h. <i>B=Cont</i>	NBA II/5 p58 és 60
99.	123.	16.	Helft mir Gottes Güte preisen 4.üt. 2.h.+5.üt. + utolsó sor eleje <i>B</i> oktávval lejjebb	NBA I/4 p139
102.	82.	43.	Gott fähret auf mit Jauchzen 12.üt. <i>A a c' helyesen e'</i> Záróakkord <i>T a h</i> helyesen <i>g</i>	NBA I/12 p164
103.	289.	13.	Meine Säufzer meine Tränen 1–2.üt. <i>B=Cont</i>	NBA I/5 p253
104.	362.	88.	Siehe ich will Fischer aussenden 7.üt. 4.h–8.üt. végig <i>B</i> oktávval lejjebb	NBA I/17 ₂ . p58
116.	270.	29.	Wir danken dir Gott, wir danken dir Obl. 3 Tr.+Timp. hiányzik 24., 25., 32.üt. utolsó h., 36.üt. <i>B</i> Cont-val keverve	B.G. V ¹ p318
119.	42.	176.	Es ist ein trotzig und verzagt Ding 4.üt. 3.h. <i>B=Cont</i> 18.üt. 4.h. <i>B</i> leugrása= Cont	NBA I/15 p35
121.	371.	244.	Matthäus-Passion 7.üt. 1–3.h., 9.,10.üt. utolsó h., 12.üt. 2.h. <i>B=Cont</i>	NBA II/5 p185
122.	189.	85.	Ich bin ein guter Hirt 4.üt. <i>A</i> 2.h. [<i>esz'</i>] helyesen <i>a'</i>	NBA I/11 ₁ p177
125.	14.	104.	Du Hirte Israel höre Egy hanggal letranszponálva 4.üt. <i>A</i> 1–3.h. eltér Utolsó sor első 3 hangja <i>SATB</i> -ban eltér	NBA I/11 ₁ p156
138.	201.	64.	Sehet, welch eine Liebe <i>B</i> utolsó h.=Cont	BG XVI p132 NBA I/3
139.	334.	248.	Weihnachts-Oratorium 1–2.üt. <i>B=Cont</i>	NBA II/6 p141
150.	–	–	Nem Bach, hanem Johann Rosenmüller Ötzőlamú!!! 8.üt. lejegyzése hibás	NBA I/23 p251
152.	243.	154.	Mein liebster Jesus ist verloren 1.üt. utolsó h. <i>B=Cont</i> 4. + utolsó üt. utolsó h. <i>B</i> oktávval lejjebb	NBA I/5 p114
160.	108.	64.	Sehet, welch eine Liebe 4.üt.3.h., 5.üt. 1–2.negyed+záróhang <i>B=Cont</i> 9.üt. <i>A</i> 4.h. [<i>e'</i>] helyesen <i>a'</i>	BG XVI p118 NBA I/3

371	Magy	BWV		
170.	265.	62.	Nun komm der Heiden Heiland Egy hanggal letranszponálva 2. + 5–6.út. <i>B=Cont</i>	NBA I/1 p98
178	58.	122.	Das neugeborene Kindelein 5.út. 4.h., 6.út. 1–2.h.; 15.út. 3.h. <i>B=Cont</i>	BG XXVI p40
179.	329.	140.	Wachet auf ruft uns die Stimme Leírás fele értékekben, ritmikus eltolódásokkal Ismétlésnél egy negyed érték hiányzik 7–8.út. <i>B</i> oktávval lejjebb Utolsó út. <i>B=Cont</i>	NBA I/27 p190
182	330.	14.	Wär Gott nicht mit uns diese Zeit 5–8.út. ismétléssel leírva 3. dallamsor 1.+2. harmóniája eltér 2.+6.út. 2.negyed <i>B=Cont</i>	BG II p132
184	36.	4.	Christ lag in Todesbanden Egy hanggal letranszponálva 4.út. után ξ hiányzik 9.út. <i>S</i> 3.h. [<i>b'</i>] helyesen <i>h'</i>	NBA I/9 p40
191.	325.	73.	Herr wie du willst Terccele letranszponálva 7.út. utolsó, 8.út. 1–2.h. <i>T</i> eltér	BG XVIII p104 NBA I/6
194.	225.	123.	Liebster Immanuel 7.út. <i>B</i> 1.h. [<i>G</i>] helyesen <i>A</i> 12.út. szólamcsere jelölése nem világos	NBA I/5 p88
195.	376.	36.	Schwing freudig euch empor 6.út. után ξ hiányzik	NBA I/1 p63
201.	286.	402.		BG XXXIX p256
215.	322.	126.	Erhalt uns Herr bei deinem Wort Egy hanggal letranszponálva 2.út. <i>B</i> 2.h.=Cont 18–19.út. <i>B</i> $\overset{\circ}{\rho}$ helyesen: f f f f f f	NBA I/7 p177
216.	92.	60.	O Ewigkeit, o Donnerwort 13.út. <i>B</i> utolsó h.=Cont 15.út. <i>A</i> 2.h. [<i>h</i>] helyesen <i>h'</i>	NBA I/27 p28
233.	370.	154.	Mein liebster Jesu ist verloren 6.+8.út. záróhang [<i>d</i>] helyesen: $\downarrow\downarrow$ 10.út. záróhang [$\downarrow\downarrow$] helyesen: \downarrow [az idézett 365. nem azonos, csak hasonló]	NBA I/5 p96
234.	118.	320.		BG XXXIX p67
236.	143.	335.	18., 26., 34.út. végén felesleges \curvearrowright áll 2.út. <i>B</i> 3–4.h. oktávval lejjebb 4.út. <i>A</i> 2–3.h. [$\downarrow\downarrow$] helyesen $\downarrow\downarrow$	NBA III/2, p60

371	Magy	BWV		
255.	279.	64.	Sehet welch eine Liebe A végig mozgó Cont hiányzik 8.üt. B 2. h. felesleges, 1. h. helyesen P	BG XVI p120
256.	105.	194.	Höchsterwünschtes Freudenfest 2.üt. A 3. h. [d'] helyesen f' 7.üt. T 3. h. [d'] helyesen e'	NBA I/31 p204
259.	321.	42.	Am Abend desselbigen Sabbats 8.üt. utolsó h. T [h] helyesen gisz B [gisz] helyesen e	NBA I/11, p105
261.	37.	158.	Der Friede sei mit dir 2.üt. B 2. h.=Cont 4.üt. ♯ hiányzik 8.üt. S 5. h. elött [#] helyesen # 11.üt. A 4. h. [e'] helyesen e'-c ²	NBA I/10 p138
262.	5.	2.	Ach Gott vom Himmel sieh darein 4.üt. 3. h. [] hiányzik	NBA I/16 p108
267.	316.	90.	Es reißet euch ein schrecklich Ende 7.üt. A 5. h. [gisz'] helyesen g'	NBA I/27 p78
270.	156.	161.	Komm du süße Todesstunde Obl. Fl dolce hiányzik 1.üt. A 3. negyed [d'] helyesen c'-d' 6.üt. A [e'g' ♯ ♯] helyesen g' ♯. 7.üt. 4. negyed+8.üt. 1. h. a ♯ ♯ 10.üt. A 4. h. [cisz'] helyesen e' T 3. h. [gisz] helyesen g 11.üt. S utolsó h. [átmenő f'] törlendő A 4. negyed [d'] helyesen d'-c' 12.üt. A helyesen:  T helyesen:  B 3. h. [e] helyesen E	NBA I/23 p31+63
273.	75.	80.	Ein feste Burg 2.üt. B 1. h. [fisz] helyesen d B záróhang oktávval lejjebb	NBA I/31 p142
281.	26.	89.	Was sollt ich aus dir machen Ephraim 6.üt. utolsó h-7.üt. 2. h. B=Cont 4.üt. 1. h. # helyesen A elé, nem S elé	BG XX' p194
283.	206.	227.	Jesu meine Freude (motetta) Utolsó üt. T [] helyesen 	NBA III/1 p94
292.	317.	101.	Nimm von uns Herr 2., 4., 11., 12. üt. A, T a hangszer szólamok eltérései hiányoznak	NBA I/19 p227
293.	339.	69a.	Lobe den Herren meine Seele 2., 4., 6., 7. üt. Vla szólam összekeverve T-ral	NBA I/20 p170

371	Magy	BWV			
294.	140.	113.	Herr Jesu Christ du höchstes Gut 9.üt. <i>T</i> 4 h. [<i>h</i>] helyesen <i>d'</i>	NBA I/20 p116	
295.	143.	335.	4.üt. <i>A</i> 2–3. h. [] helyesen 	NBA III/2 p60	
297.	190.	78.	Jesu der du meine Seele 1., 2., 5., 6., 10., 12.üt. Cont átmenő hangjai hiányoznak 9.üt. 2.negyed <i>B</i> =Cont	NBA I/21 p146	
298.	99.	19.	Es enthub sich ein Streit Obl. 3 Tr.+Timp. hiányzik 11.üt. <i>T</i> 1. h. [<i>c'</i>] helyesen <i>g</i> 25–26.üt. <i>T</i> átírva	NBA I/30 p95	
300.	333.	421.	<i>B</i> első négy hang oktávval lejjebb	BG XXXIX p168	
303.	126.	96.	Herr Christ der einig Gottessohn 3., 4.üt. <i>B</i> =Cont	NBA I/24 p58	
305.	376.	36.	Schwingt freudig euch empor (Endgült. Fass) 2.üt. <i>S</i> 3. h. ut. betold. hosszú előke hiányz. 7.üt. előtt $\&$ hiányzik 13., 14.üt. <i>A</i> szinkopák helyett helyesen   	NBA I/1 p63	
—	310.	235.	245.	Johannes-Passion 2.üt. + záróhang <i>B</i> =Cont	NBA II/4 p93
	312.	282.	197a.	Ehre sei dir Gott in der Höhe 8.+12–14.üt <i>B</i> =Cont 15.üt. 3–4. negyed <i>S T</i> eltér	NBA I/2 p70
	313.	15.	112.	Der Herr ist mein getreuer Hirt Obl. 2 Cor nincs 9.üt. <i>T</i> 3.negyed <i>fisz</i> nincs	NBA I/11 p218
	317.	148.	156.	Ich steh mit einem Fuß im Grabe 1.üt. <i>A</i> 3. h. [<i>f'</i>] helyesen <i>fisz'</i>	BG XXXII p114
	319.	122.	325.	17.üt. <i>T</i> 2.negyed   <i>b</i> hiányzik	BG XXXIX No72 p212
	321.	379.	40.	Dazu ist erschienen der Sohn Gottes 2.üt. <i>A</i> utolsó h. [<i>e</i>] helyesen <i>esz'</i>	BG VII p377
	323.	377.	192.	Erschallet ihr Lieder (C-dur Fassung) Obl. VI hiányzik 8.üt. <i>B</i> 1. h. [<i>e</i>] helyesen <i>c</i>	NBA I/13 p63
	326.	14.	104.	Du Israel höre 3.üt. <i>A</i> 4. h. csak  [<i>e'</i> nincs]	NBA I/12 p156
	327.	210.	190.	Singet dem Herren ein neues Lied Obl. 3 Tr.+Timp. hiányzik 2.üt. 3. h–4.üt. 1. h <i>B</i> =Cont <i>B</i> utolsó h. oktávval feljebb van 2., 4., 6., 8., 9., 10., 12., 14. sorok végén 1½– 1½ ütemes közjáték hiányzik	NBA I/3 BG XXXVII p257

371 Magy BWV

328. 226. 373. 7.út. *S* 2.3.h. után *g e* átmenő hangok feleslegesek
9.út. *A* 4.h. után átmenő *e* felesleges
B 2.h. után ♩ *h* hiányzik BG XXXIX
No120 p240
329. 91. 251. Drei Choräle zur Trauungen
Obl. 2 Cor hiányzik NBA III/2,
p4
1.út. 3–4.negyed + 2.út. 1.h. *B*=Cont
5.út. *A* 1–2.h. átírva
6.út. 2.negyed *A+T* átírva
330. 258. 252. Drei Choräle zur Trauungen NBA III/2,
p5
Obl. 2 Cor hiányzik
331. 27. 136. Erforsche mich Gott NBA I/18
p158
Obl. VI hiányzik
8.út. *T* 3.h. [*fisz*] helyesen *d'*
Utolsó dallamsor *T* átírva
333. 96. 69. Lobe den Herrn meine Seele NBA I/32,
p167
Obl. 3 Tr. + Timp. hiányzik
5.út. 4.h. *T*, 9–11., 15.út. *ATB* átírva
335. 90. 155. Mein Gott wie lang ach lange NBA I/5
p188
5.út. *B* utolsó h. [*H*] helyesen *B*
337. – 24. Ein ungefärbt Gemüte NBA I/17,
p72
Obl. Clarino, 2 Ob, Archi, Cont hiányzik
Sorok között közjátékok hiányzanak
B vegyítve Cont-val
2., 8., 12., 13.út. *S A T*-ban változtatások
Végén 2út. rövidítés, *B* átírva
339. 365. 179. Siehe zu daß deine Gottesfurcht nicht NBA I/20
p78
Heuchelei sei
6., 7. út. *B* keverve Cont-val
8.út. *T* 4.h. [*gisz*] helyesen *g*
343. 81. 11. Himmelfahrts-Oratorium NBA II/8
p41
3.út. 4.h. + 8., 12., 19., 20., 22.út. *B*=Cont
344. – 248. Weihnachts-Oratorium NBA II/6
p103
Obl. 2 Fl. Ob.d'am 1., 2, Ob.dc 1., 2.
hiányzik
Mozgó Cont hiányzik
Sorközi közjátékok hiányoznak
Eredeti 12/8 átírva 4/4-re
345. 161. 248. Weihnachts-Oratorium NBA II/6
p42
1–3.út., 6.út. 3.h., 7.út. 6.h., 8.út. 2.h.,
9.út. 1.h., 12.út. 3.h. *B*=Cont
346. 248. 381. 13.út. *B* 1–2.h. *e d*=BWV 488. BG XXXIX
p128
Vége újra 381.

371	Magy	BWV		
347.	342.	250.	Drei Choräle zur Trauungen Obl. 2 Cor hiányzik 7–8.üt. <i>B=Cont</i>	NBA III/2 ₁ p3
348.	241.	70.	Wachet, betet, seid bereit Obl. VI I, II, VIa hiányzik 1.üt. <i>B</i> 2.h. [<i>h</i>] helyesen <i>b</i> 4.üt. <i>A</i> [<i>fisz'</i>] helyesen <i>d'</i>	NBA I/27 p147
353.	15.	112.	Der Herr ist mein getreuer Hirt Obl. 2 Cor hiányzik 6.üt. <i>S</i> 1–2.h. ritmusa [$\downarrow \downarrow$] helyesen $\downarrow \cdot \downarrow$ 7.üt. <i>A</i> 2.negyed [$g' - f' \downarrow \downarrow$] helyesen $f' \downarrow$	NBA I/11 p218
354.	89.	117.	Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut 1.,2.,3. dallamhangra eltérő harmóniák 2. dallamsor <i>B=Cont</i>	NBA I/34 p171
360.	381.	248.	Weihnachts-Oratorium 1.üt. <i>B</i> <i>fisz-cisz</i> hangsor 1/16 menetben hiányzik 11.üt. <i>B=Cont</i> 9.,10.,11.üt. Obl. Cont hiányzik	NBA II/6 p142
362.	381.	248.	Weihnachts-Oratorium Obl. Cont hiányzik	NBA II/6 p286
368.	–	248.	Weihnachts-Oratorium A dallamsorok között 3–5 ütemes közjátékok teljes zenekarral [2 Cor, 2 Ob, Archi, Cont] hiányoznak	NBA II/6 p192

Rövidítésjegyzék:

<i>A</i>	alt	Ob.dc	Oboe da caccia
<i>kurzív betű</i>	hangnév	Ob.d'am	Oboe d'amore
Archi	vonósok	Obl.	obligát
<i>B</i>	basszus	<i>S</i>	szoprán
BG	régi összkiadás	<i>T</i>	tenor
Cont	continuo	Timp.	üstdob
Cor	kürt	Tr.	trombita
Fl	fuvola	üt.	ütem
NBA	Neue Bach Ausgabe	VI	hegedű
Ob	oboa	VIa	mélyhegedű
h.	hang		

Komlós Katalin:

KENNER UND LIEBHABER – BILLENTYŰS JÁTÉKOSOK A 18. SZÁZAD MÁSODIK FELÉBEN*

A *connaisseur-amateur* (*Kenner-Liebhaber*) kettős terminus a művészetek értékelésével kapcsolatban született meg a 18. század első felében, használata azonban – történelmi és szociológiai okoknál fogva – a század közepétől vált általánossá. A megkülönböztetés eredetileg zenehallgatókra és zenekritikusokra vonatkozott: hallgatók viszonylatában a *Kenner* a tanult és racionális, a *Liebhaber* a képzetlen és emocionális zenefogyasztót jelölte; kritikusok viszonylatában ugyanezek a fogalmak a professzionista és a laikus közt tettek különbséget.¹ A század előrehaladtával magukat a játékosokat osztályozták, ill. adresszálták egyre inkább a *Kenner und Liebhaber* címkével, és a fogalomnak ez az újfajta alkalmazása alapvetően érintette a zene komponálását és recepcióját.

A 18. század második felében sokkal szélesebb körben művelték a zenét Európában, mint korábban bármikor. A Felvilágosodás eszméiből fakadó politikai reformok demokratikusabb körülményeket hoztak, a növekvő ipari vállalkozások előmozdították a gazdasági fejlődést. Mindezzel új, megerősödött középosztály lépett színre, ami a civilizált Európa társadalmi és kulturális életének egyaránt aktív résztvevője lett. A zene a kultúrát életvitel szimbólumává vált, és hallgatása már nem volt elegendő: művelni kellett.

A zenekedvelők új táborának aspirációi szerencsésen estek egybe a J. S. Bach utáni zeneszerzés drasztikus leegyszerűsödésével, és a hangszeres zene rangjának fokozatos erősödésével. Nemesi és polgári otthonokban divatba jött a *Clavier*-játék, különösen a hölgyek részéről. A magukra valamit is adó családok leányainak kötelező módon kellett zongoráznuk. A zenetörténet során talán soha annyi zenét nem komponáltak az azt óriási mennyiségben fogyasztó műkedvelők számára, mint ebben a félszázadban.

Eléggé nem lehet hangsúlyozni azt a tényt, hogy a klasszikus billentyűs zene igen kevés ember számára jelentett Mozart-concertókat, vagy Beethoven-szonátákat abban az időben. Annál inkább jelentette olyan kismesterek tucatjainak szonátáit és darabjait, akiknek ma már a nevét is alig ismerjük. A *Liebhaber* réteg kielégíthetetlen étvágya zeneszerzőktől és kiadóktól egyaránt könnyű és egyszerű zenét igényelt. A következő, korabeli forrásokból idézett válogatás illusztrálja általános elvárásaikat.

A Carl Friedrich Cramer szerkesztette jelentős hamburgi folyóirat, a *Magazin der Musik* egy 1786-os száma a következő recenziót közli Vanhalnak az Artaria kiadónál újonnan megjelent Op. 30 zongoraszonátáiról:

„Zeneművek megítélésénél figyelembe kell venni azt, hogy a darab miféle *Liebhaber*ek számára íródott, és hogy a komponistának nem azok képességeihez és ízléséhez kell-e alkalmazkodnia? ... Jelen szonáták szerzője bizonyára olyan műkedvelőknek szánta darabjait, akiknek keze még nem eléggé gyakorlott nagy nehézségek megoldására, akik azon-

* A tanulmány a *Fortepianos and their Music* című könyv (Oxford, 1995, University Press) „Kenner und Liebhaber” fejezetének (109–121.) rövidített, magyar nyelvű változata.

¹ Lásd Erich Reimer „Kenner – Liebhaber – Dilettant” szócikkét in H. H. Eggebrecht (ed.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie* (Wiesbaden, 1972–).

ban élvezik a szép és kifejezésteljes dallamokat. Ebben a tekintetben a szonáták kitűnően vannak megkomponálva.”²

A *Magazin der Musik* egy korábbi számában Koželuch Op. 1 zongoraszonátáiról olvashatunk:

„Koželuch úr kitűnő zeneszerző. Szonátái bővelkednek invencióban, dallamosságban, egyéni stílusjegyekben. A gyors tételek briliánsak és naivak, a lassúk igen melodikusak. Ezért mindenképpen ajánlhatjuk őket a zongora *Liebhabe*reinek.”³

„A műkedvelő hölgyek számára Koželuch mindenki másnál mérvadóbb a pianofortén” – közli a *Journal des Luxus und der Moden* folyóirat egy 1788-as száma, a legfrissebb „Favoritmusik”-ről szóló rövid híradásban. Egyesek számára azonban még Koželuch simlékony stílusa is túl magas technikai követelményt jelentett, amint ezt a *Pfeffer und Salz* című salzburg/bécsi magazin egy megjegyzése mutatja (1786): „Koželuch kompozíciói nagyszerű szellemre vallanak; egyetlen hibájuk az, hogy túl nehezek.”

A hallatlanul népszerű Ignaz Pleyel itáliai körútjáról írva a *Magazin der Musik* tudósítója szükségesnek tartotta megjegyezni, hogy a könnyed stílus nagyon is összeegyeztethető a komponálás komoly tudományával:

„Pleyel szép zongoraszonátái iránt itt óriási a kereslet. Kellemes dallamosságuk nem oly súlyos mint Clementi és Mozarté; emellett a szerző úgy tud természetes maradni, hogy közben a szigorú komponálás szabályait sem hanyagolja el.”⁴

Pleyelt nemcsak Clementivel és Mozarttal, hanem olykor Haydnnel szemben is kedvezőbb megvilágításba helyezték, amint azt a londoni *Morning Herald* a zeneszerző köledő látogatását hírül adó 1791-es jelentése bizonyítja:

„Pleyel, az ünnevelt zeneszerző biztosan Angliába látogat a következő szezonban. Ez a komponista, a nagy Haydn tanítványa, még mesterénél is népszerűbbé kezd válni, mivel műveit nem tudós szövevényesség, hanem az érzés és egyszerűség bája jellemzi.”

Utóbbi kommentár ugyan valószínűleg nem tükrözi a kor általános véleményét, hiszen Haydn zenéje mindenütt közkedvelt volt.

J. Haydn volt a klasszikus korszak egyetlen nagy szerzője, aki a professzionisták és amatőrök igényeit egyszerre tudta kielégíteni. Ez tudatos törekvése, és páratlan sikerének egyik titka volt, amit személyes emberi vonásainak és magas művészi integritásának ritka kombinációja tett lehetővé.

Angliai útjait megelőzően Haydn billentyűs zenéjét nem-professzionista játékosoknak írta. Szóló és kíséretes szonátáinak csodálatos formai és karakterbeli gazdagsága egy technikailag nem túlzottan nehéz hangszeres nyelvből épül fel. (Ez a viszonylagos „könnyűség” persze megtévesztő a mai előadók számára: Haydn nyelvének kifinomult retorikáját és artikulációját ugyanis csak igen gondos munkával lehet megvalósítani.) Részben megértő természetéből, részben reális üzleti érzékéből adódóan Haydn mindig különös tekintettel volt zenéjének műkedvelő fogyasztóira. Pontosan tudta kiknek komponált, amikor a Hob.XV:6–8 triók hibás metszőpéldányai felett méltatlankodva így írt az *Artaria* kiadónak 1785. december 10-én: „Mester sem könnyen igazodik el ezen a helyen, mit csinál majd a dilettáns?”⁵

² *Magazin der Musik*. II. 924.

³ Uo. I. (1783), 71.

⁴ Uo. II. 1378.

⁵ Bartha Dénes – Révész Dorrit: *Joseph Haydn élete dokumentumokban*. Budapest, 1961, Zeneműkiadó, 92.

A kortársak tisztában voltak Haydn zenéjének e ritka kvalitásával, amint azt a *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag* (1796) egy idevágó részlete mutatja:

„Ki olyan szerencsés mint Haydn, aki olyan vidám, játékos és elbűvölő dallamokat talál ki, és kinek adatik meg azok oly természetes és mégis váratlan, egyszerű és mégis művészi feldolgozása? ... Billentyűs darabjai kellemesek, egyszerűek, és könnyen játszhatók, éppen ezért rendkívül hasznosak; míg a mai szerzők elsősorban nehézségre törekednek, és olyan képességeket kívánnak a tanulótól, ami gyakran a mestertől sem várható el.”⁶

Amikor az 1790-es években Haydn megismerkedett a londoni koncertérettel, az ottani hangszerekkel és azok virtuóz játékosával, billentyűs stílusa bámulatos transzformáción ment keresztül. Nagy londoni koncertszonátainak és Therese Jansen számára írt zongoratrióinak léptéke és hangszeres nyelvezete professzionista feladat bármely pianista számára.

Mozart zenéjét, mint ismeretes, saját korában túl bonyolultnak tartották. A világ dolgaiban igencsak jártas, éles szemű apja így oktatta fiát ebben a lényeges kérdésben, egy 1778-as, Wolfgang sikertelen párizsi tartózkodása alatt írott levélben:

„Ha nincsenek tanítványaid, komponálj többet... De legyen az rövid, könnyű, és közérthető. Beszélj egy kiadóval, és tudakold meg, mi érdekelné leginkább... Azt gondolod, ez hozzád méltatlan lenne? Ha igen, nagyon tévedsz. Talán [Johann Christian] Bach nem hasonló apróságokat publikált Londonban? A csekély is értékes lehet, ha természetes, gördülékeny, és könnyű stílusban íródott – és ugyanakkor magán viseli a szakszerű komponálás jegyeit. Ilyen műveket nehezebb komponálni, mint olyan harmóniasorokat, amiket az emberek többsége nem tud megfejteni, vagy olyan dallamos darabokat, amiket túl nehéz előadni. Bach talán lealacsonyította magát ilyen művekkel? Egyáltalán nem. Jó komponálás, egészséges szerkezet – ezek különböztetik meg a mestert a kontártól, kis dolgokban is.”⁷

Leopold Mozart ugyan hajlamos volt bizonyos kompromisszumokra művészi kérdésekben, megállapításainak egy része azonban kétségtelenül igaz. Két évvel később, amikor Wolfgang az *Idomeneo* próbáival volt elfoglalva Münchenben, megismételte intéseit:

„Azt tanácsolom neked, hogy komponáláskor ne csak a zeneértő, hanem a nem-zeneértő közönségre is gondolj. Ne felejtse el, hogy minden tíz igazi *connoisseurre* száz *ignoramus* jut: tehát ne hanyagold el az ún. népszerű stílust, ami a füleket csiklandozza.”⁸

Az igazság az, hogy billentyűs zenéjének írásakor Mozart igenis tett különbséget professzionisták és amatőrök között. Legvirtuózabb és legkomplexebb műveit magának szánta. A koncertók, és különösen egyes variációsorozatok tükrözik játékának technikai magasrendűségét, és improvizatív karakterét.⁹ De számos nagy versenymű és szonáta címzettjei is elsőrangú fortepianisták voltak. Barbara Ployer (neki ajánlotta Mozart a K. 459 és 453 versenyeket) és Josepha Auernhammer (a K. 448 kézzongorás szonátaának a szerző mellett első előadója) tanítványai voltak; a pompás K. 456 B-dúr concerto

⁶ Johann Ferdinand von Schönfeld: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag*. Bécs, 1796. Facs. ed. Otto Biba. München-Salzburg, 1976, 21–22.

⁷ 1778. augusztus 13-án kelt levél; vö. W. A. Bauer – O. E. Deutsch (ed.): *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen*, Kassel, 1962–75, Bärenreiter, II. 444.

⁸ Uo. III. 53; 1780. december 11-én kelt levél.

⁹ A téma részletes kifejtését lásd Komlós Katalin: „»Ich praeludirte und spielte Variationen«: Mozart the Fortepianist”. In L. Todd – P. Williams (eds.): *Perspectives on Mozart Performance*. Cambridge, 1991. University Press, 27–54.

Richter és Koželuch tanítványának, az ünnepelt Maria Theresia Paradis zongoraművésznőnek készült.

Mozart ugyanakkor rengeteget komponált amatőrök számára is. Mint zongoratanárnak megfelelő anyaggal kellett ellátnia növendékeit. Szonátáinak nagy részét és számos darabját ilyen céllal írta. Zenéjéről általában mégis úgy vélekedtek, hogy az az átlagos *Liebhaber* szintje fölött áll. A műkedvelők kedvenc műfaja, a billentyűs kamarazene sem volt ez alól kivétel. Az újonnan megjelent zongoranégyesek egyikéről írt elemzés a *Journal des Luxus und der Moden* 1788-as számában így szól:

„Nemrégien jelent meg nyomtatásban egy zongorára, hegedűre, brácsára és csellóra írt kvartettje, ami igen művészen van megkomponálva, előadása pedig maximális precizitást követel mind a négy szólamtól. Úgy tűnik azonban, hogy a mű jó előadásban is csak a kamarazene-művészet *connoisseurjei* számára tud élvezetet nyújtani... Más darabok közepes előadásban is megállják a helyüket; Mozartnak ezt az alkotását azonban alig lehet meghallgani, amikor közepszerű amatőrök veszik kézbe, és fésületlenül adják elő.”

Az ilyen művek kelendősége kétséges volt, ezért a kiadó, Hoffmeister visszavonta a további kvartettek írására vonatkozó szerződést.

Mozart variációsorozatait, azok technikai nehézsége miatt, egyszerűsített vagy rövidített formában kínálták a kiadók és kopisták a *Liebhaber* réteg számára. A J. C. Fischer Menuettjére írt C-dúr variációk (K. 179) pl. számtalan könnyített verzióban ismeretesek; de ide sorolhatjuk a *Lison dormait* variációkat (K. 264), vagy a Dupont Menuettjére készült változatokat (K. 573) is. Utóbbinak egy kora 19. századi amszterdami kiadása mindössze három variációt tartalmaz, „approprié pour l’usage des élèves” felirattal.¹⁰ Mozart maga is tisztában volt vele, hogy némi kompromisszum elősegítheti zenéje vonzerejét. Amikor pozíció reményében felajánlotta szolgálatait a mannheimi választófejedelmi udvarnál, kompozíciót is mellékelte hozzá: „Úgy döntöttem, hogy kiválasztom a hat legkönnyebb variációt a Fischer *minuette* írtakból, amit itt külön erre a célra kimásoltam”, írta Salzburgba 1777 novemberében.¹¹ Minden igyekezete ellenére szolgálataira nem tartottak igényt Mannheimben.

Bécsben a *Kenner und Liebhaber* terminus helyett inkább a *Virtuoson-Dilettanten* szópár volt használatos, hangszerjátékosokra és zeneszerzőkre vonatkoztatva.¹² A *Jahrbuch der Tonkunst von Wien Und Prag* (1796) nem kevesebb mint 210 bécsi muzsikust nevével és tevékenységét sorolja fel ezen cím alatt, alfabetikus sorrendben. A „B” betű címszavai közt találjuk a következőt: „Bethofen [sic], ein musikalisches Genie, welches seit zween [?] Jahren seinen Aufenthalt in Wien gewählet hat.”

Beethovennel a *Clavier-Liebhaberey* korszak többé-kevésbé lezárul. Első két opuszorozata ugyancsak megrázhatta a bécsi műkedvelőket. Ha az új impulzusokra mindig nyitott Haydn elutasította a saját csodálatosan újszerű londoni trióival nagyjából egyidőben készült Op. 1 c-moll triót, reakciója erős lehetett. És Haydn zenéjénél maradvan: ha a Hob.XVI:49 Esz-dúr szonáta címzettje, a kitűnő játékos Marianne von Genzinger túl nehéznek találta a kézkeresztezt a lassú tételben, akkor mit szólhattak a hozzá hasonló zongorázó hölgyek Beethoven Op. 2 szonátáihoz?

Ez persze nem jelenti azt, hogy a biedermeier Bécs műkedvelőinek már nem volt játszanivalójuk. A fortepianós házimuzsikálás egyre közkedveltebbé vált. Ländlerök, német táncok, keringők, écoussaise-ek ezrei születtek erre a célra, nem utolsósorban Franz

¹⁰ A fenti adatokat lásd Kurt von Fischer: „Mozarts Klaviervariationen”. In W. Brennecke – H. Haase (eds.): *Hans Albrecht in Memoriam*. Kassel, 1962, 168–173.

¹¹ Mozart: *Briefe und Aufzeichnungen*. II. 154.

¹² A terminust már Georg Muffat alkalmazza, az *Auserlesene Instrumental-Music* előszavában. Passau, 1701.

Schubert tollából. A kor művészi tendenciáitól lényegében független Beethoven-ideál individuális jelenség maradt.

Németországban a billentyűs kísérettel ellátott egyszerű dalok a *Liebhaber*-repertoár speciális részét képezték. Rengeteg album jelent meg, amik egy része csak dalokat, másik része dalokat és hangszeres szólódarabokat egyenesen tartalmazott. Az 1750-es évek sikeres gyűjteményeit követően (Marpurg dalai; C. P. E. Bach Gellert szövegekre írt ódái és dalai) a műkedvelőknek szánt különböző sorozatokban általában dalokat, billentyűs hangszerre írt rövid táncokat és egyéb darabokat, valamint vonós vagy fúvós hangszerre írt könnyű duettekét publikáltak. Ilyen volt a 9 kötetben megjelent *Musikalisches Allerley von verschiedenen Tonkünstlern*, vagy a *Musikalisches Mancherley* (mindkettő Berlin, 1761–63). A szerzők közt találjuk C. P. E. Bach, Graun, Marpurg, Quantz, Agricola és mások nevét. Az efféle albumok a század végéig divatban maradtak, amint azt az 1780-as évekből való jellegzetes címek mutatják:

Georg Benda, *Sammlung vermischter Clavier- und Gesangstücke für geübte und ungeübte Spieler* (Gotha und Leipzig, 1780–87.)

Johann Wilhelm Hässler, *Clavier- und Singstücke verschiedener Art* (Erfurt, 1782.)

A korszak vezető német komponistája, C. P. E. Bach komolyan vette a *Liebhabereket*. A pompás *Sechs Sonaten mit veränderten Reprisen* (1760) sorozatban semmiféle kompozíciós engedményt nem találunk; ellenkezőleg, a darabok a klasszikus billentyűs szonáta modelljének tekinthetők. A szerzői előszó szerint pedig műkedvelők számára készültek:

„Jelen szonáták komponálásakor különösen a kezdőkre és azokra a *Liebhaberekre* gondoltam, akiknek koruknál vagy elfoglaltságuknál fogva nincs elég türelmük és idejük komoly gyakorlásra. Azonkívül hogy valami könnyű játszánivalót kapjanak, szerettem volna azt az örömet nyújtani, hogy díszítéseket produkálhassanak, anélkül, hogy maguknak kelljen kitalálni, vagy másokkal megírati és aztán sok fáradsággal memorizálni azokat.”¹³

Egy tíz évvel későbbi C. P. E. Bach-féle cím egész pontosan megjelöli a kötet tartalmát: *Six Sonates pour le clavecin, à l'usage des Dames* (Amszterdam, 1770, Hummel).

C. P. E. Bach zenéje iránt mégis inkább a *connoisseurs*ökre érdeklődtek, a maga korában éppúgy, mint ma. „Szonátainak és fantáziáinak gondolatgazdagsága a legtöbb *Musikliebhabert* inkább elriasztja mint vonzza”, írta Johann Karl Friedrich Triest 1800-ban, az *Allgemeine musikalische Zeitung* lapjain.¹⁴ Mozarthoz hasonlóan igazi professzionista darabjait önmagának írta Philipp Emanuel. Így vall erről Önéletrajzában:

„Mivel legtöbb művemet meghatározott személyeknek és a nyilvánosságnak kellett írnom, ezekben mindig visszafogottabb voltam mint azokban a darabokban, amelyeket kifejezetten magamnak szántam.”¹⁵

Legszemélyesebb megnyilatkozásai természetesen a fantáziák. Kortársak tanúsága szerint ezek az egyedülálló darabok Philipp Emanuel improvizációit tükrözik.

Az igazi *Kennerek* azonban akkor éppoly ritkák lehettek, mint manapság. Ezen elémélkedve Bach józanul, sőt majdnem kiábrándultan jegyzi meg egy 1775-ben, Forkelhez írott levelében:

¹³ Az Előszó részletes tárgyalását lásd Komlós Katalin: „Veränderte Reprise»: egy koncepció több megvilágításban”. *Magyar Zene* 1990. 2. 140–146.

¹⁴ 3. évf. (1800–1801), 301.

¹⁵ L. William Newman: „Emanuel Bach's Autobiography”. *The Musical Quarterly* 51 (1965), 371.

„Most hat vagy hét fantáziát kérnek tőlem, olyat amilyen a c-mollban írt 18. mintadarab. Nem tagadom hogy lenne kedvem hozzá, talán nem is vagyok hozzá egészen tehetségtelen; ... De végül is hányan vannak azok, akik az ilyesmit kedvelik, értik, és jól játsszák?”¹⁶

Mit jelent hát igazában C. P. E. Bach utolsó hat billentyűs kötetének a nevezetes „für Kenner und Liebhaber” felirata? Bizonyos darabok professzionistáknak, mások amatőröknek íródtak? A teljes sorozat professzionistáknak és amatőröknek egyaránt szól? Vagy pusztán *cliché* a megjelölés, különösebb szándék nélkül? Netán üzleti fogás, minél több megrendelő érdekében? (A II–VI. kötetek „für Fortepiano” címfelirata egyébként ugyanilyen figyelmet érdemel. Valós javaslat ez, vagy csak hivatkozás az újabb időkre, miközben az idős mester változatlanul kedvenc klavichordjában gondolkodott?)

A *Kenner und Liebhaber* sorozat szonátái, rondói és fantáziái egyértelműen *connoisseurs*öknek szólnak. C. P. E. Bach esetében ez elsősorban a zenei szintaxis komplexitását jelenti; a technikai „nehézség” másodlagos kérdés. Ilyenformán elképzelhető, hogy Philipp Emanuel apja szellemében érti a terminust, aki majd félszázaddal korábban a *Clavierübung III* kötetét „den Liebhabern, und besonders denen Kennern von dergleichen Arbeit” [zenekedvelőknek és különösen az efféle munkák értőinek] ajánlotta. A párhuzam ugyan nem nagy segítség a kérdés jobb megértéséhez, hiszen a *Clavierübung III* kötetnél alkalmatlanabb zenét keresve sem találhatnánk amatőrök részére.

Talán az intelligens zeneíró, Rochlitz került legközelebb az igazsághoz, amikor Philipp Emanuel *Kenner und Liebhaber* sorozatáról így írt 1832-ben megjelent kötetében:

„Professzionisták alatt nyilván éppoly kevésbé érti a mindenben hibát keresőket, mint amatőrök alatt a zenét pusztán szórakozásnak tekintőket. Olyan professzionistákra gondol, akik ugyanakkor zenekedvelők, vagy ahogy ma inkább mondják, igazi művészetbarátok; és olyan amatőrökre, akik ugyanakkor professzionisták, azaz értik a dolgok lényegét.”¹⁷

Ezen gondolatok megfogalmazáskor Rochlitz már az utókor nevében szól, időben mégis sokkal közelebb áll a releváns kor mentalitásához, mint mi a 20. század végén. Ezzel együtt semmilyen korszak nem állíthatja magáról egy Philipp Emanuelhez hasonló enigmatikus szerző művészi döntéseinek maradéktalan megértését.

Angliában kevésbé bonyolult helyzetet találunk. Itt a pezsgő koncertélet professzionista pianisták tucatjaival büszkélkedhetett, akik többségét kontinentális kollégáiknál modernebb értelemben nevezhetjük virtuóznak; az amatőrök száma pedig egyenesen végtelen. „A jobb családok leányai általában muzikálisak, és képzettek a fortepiano játékban vagy az éneklésben, így aztán igen kellemesen telnek az esték” – olvashatjuk az 1789–92 között Londonban tartózkodó Adalbert Gyrowetz beszámolójában.¹⁸

A professzionisták, ill. műkedvelők billentyűs repertoárjának technikai követelményei közt Londonban nagyobb volt a különbség, mint másutt. A professzionisták számára írt reprezentatív koncertszonátákat össze sem lehet hasonlítani az amatőröknek szánt könnyű szonatinák és kisebb darabok szintjével. Bár utóbbiak többnyire másod- vagy

¹⁶ 1775. február 10-én kelt levél; idézi Hans-Günter Ottenberg: *Carl Philipp Emanuel Bach*. Lipcse, 1982, Reclam, 229–230.

¹⁷ „Karl Philipp Emanuel Bach”. In *Für Freunde der Tonkunst*, 4 (Lipcse, 1832), 295.

¹⁸ „Adalbert Gyrowetz (1763–1850)”. In A. Einstein (ed.): *Lebensläufe deutscher Musiker von ihnen selbst erzählt*. Lipcse, 1915, 74.

harmadrangú szerzők tollából kerültek ki, a vezető komponisták is lerótták hozzájárulásukat.

A műkedvelő-repertoár egy részét különböző programszonáták és potpourrik alkották. A Londonban és Dublinban élt cseh zeneszerző, Franz Kotzwara indította el a „csata-darabok” divatját *The Battle of Prague (A Prágai csata)* című darabjával, amit 1788 táján írt zongorára, hegedűre, csellóra és *ad libitum* dobra. A század utolsó évtizedéből nem találunk olyan londoni kiadói katalógust, amiből hiányozna Kotzwara kompozíciója, szólószószó zongora változatban is. Divat lett a csatazene Párizsban éppúgy mint Angliában.

Duncan admirális 1797-es győzelme két nagyszabású kompozíciót inspirált: Dussek programszonátáját (*The Naval Battle and Total Defeat of the Grand Dutch Fleet by Admiral Duncan on the 11th of October 1797*), és egy soktétéles, leíró jellegű zongoraművet Daniel Steibelttől, aminek címe *Overture in Commemoration of His Britannic Majesty's Solemn Procession to the Cathedral of St Paul's, to return thanks for Admiral Duncan's Victory*. A 17 különböző tempójú szakaszból álló ciklus tételfeliratai minuciózusan kommentálják a programot, *A kakas kukorékolásától a végső Dobpergés és ágyúdörgésig*.

A törökös zenék és különböző táncok mellett főként az ilyen csatazenék kedvéért építettek a fortepianókba ütőhangszer-jellegű szerkezeteket. A pedállal működő tamburin, dob, cintányér és egyéb janicsár-effektusok a századforduló táján egyre népszerűbbé váltak. A komoly muzsikusok – mint Hummel és Czerny – elítélték az efféle olcsó hatáskezesést; az amatőrök kedvéért azonban a hangszerkészítők egyre többféle zajkeltő mechanizmust építettek a zongorába.

Somfai László:

GONDOLATOK A VÁZLATKUTATÁSRÓL (Mozart K. 504)¹

Amikor Gustav Nottebohm 130 évvel ezelőtt először jelentetett meg Beethoven-skicceket, munkája bizonyos megütközést váltott ki. A komponisták zöme úgy vélte, az alkotó jó híre érdekében a még tökéletlen formát nem illik nyilvánosság elé tárni. El is terjedt a vázlatos formák megsemmisítésének zeneszerzői gyakorlata. De a történészeket is zavarba hozta a vázlatközlés. Mit ér a zeneszerzői technikáról, a rögtönzés-készségről összegyűlt ismeretanyag, ha végül is dokumentálhatóan ilyen primitív fejlődési stádiumokon át érlelődött a mestermű? Ami nem volt köztudott: Nottebohm torzán adta elő a keletkezéstörténetet. Egyrészt többnyire csak szemelvényeket közölt jóval teljesebb vázlatanyagokból. Másrészt jellegzetes evolucionista felfogással a közreadás sorrendjét önkényesen rendezte el, ahogyan az ő olvasata szerinti legkezdetlegesebb forma fokozatosan közelített a partitúrabeli végleges alakhoz. A következő nyolc évtized alatt más zeneszerzők hagyatékából is zömmel Nottebohm-típusú szemelvényes vázlatközreadások vagy izolált faksimile-lapok jelentek meg, ébren tartva ugyan, de nem elégítve ki a szakemberek kíváncsiságát.

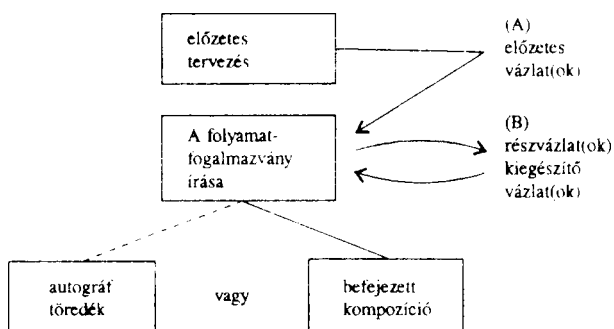
A vázlatkutatást és vázlatközreadást a 2. világháború utáni *Neue Ausgabe*-típusú új kritikai összkiadások előkészítő munkája forradalmasította. A háborús pusztítások számbavétele során, a fotokópia-archívumok, a még ismeretlen eredeti forráslelőhelyek módszeres feltárása után kiderült, hogy számos zeneszerző életműve mögött jóval nagyobb fennmaradt vázlatanyag áll, mint azt korábban sejtették. A zenetudósok közössége felismerte: vázlatot csakis (1) teljes terjedelemben, (2) kontextusban, (3) a lehető legtárgyilagosabb formában szabad közölni. Két fő közreadási típus honosodott meg. Az egyik a vázlatokat a befejezett művekhez csatolja; a másik a skicceket a maguk fizikailag koherens formájában (vázlatkönyvként, -lapként) kezeli, vagyis a munkafolyamatot dokumentálja. Az előbbire jó példa Mozart: az új összkiadásban elvben minden vázlat (és töredék) benne van, igaz, a zöme csak átírásban; műfajilag és kronológiailag abban a kötetben, ahova az adott vázlat (vagy töredék) nagy valószínűséggel tartozik. A másik típusra Beethoven a legjobb példa. Itt egyébként a skiccek nagy száma miatt az új összkiadás lényegében fel sem vállalta a vázlatok szisztematikus közlését. Ezért a Beethoven-kutatók elitje eldöntötte: egy-egy teljes vázlatkönyv megjelentetése az ideális megoldás, lehetőleg úgy, hogy faksimile, diplomatikus átírás, analitikus magyarázat együtt kerüljön az olvasó kezébe. Így nem a kész kompozíciók felőli „csömlátással” torzítva nézzük a komponálás papíron maradt dokumentumait, hanem magát az alkotómunkát kísérlelhetjük meg nyomon követni. Hogy a kétféle közreadási típus közül az utóbbi a jobb, azt a Mozart-kutatás is belátta. A *Neue Mozart Ausgabe* sorozat keretében – és ez példátlan az összkiadások történetében – most még egyszer kiadásra kerül majd a teljes vázlatanyag: ezúttal összegyűjtve, rendszerezve, faksimile plusz diplomatikus átírás formájában.²

¹ E témát részletesebben a Royal Musical Association 1991. évi londoni Mozart-konferenciáján fejtettem ki, lásd Somfai: „Sketches during the Process of Composition: Studies of K. 504 and K. 414”. In Stanley Sadie (ed.): *Wolfgang Amadè Mozart: Essays on his Life and his Music*. Oxford, 1996, Clarendon Press, 53–65.

² Ulrich Konrad készíti elő a *Skizzen und Entwürfe* kötetet (NMA X:33/3).

A vázlatok „tárgyilagos” közreadása, mint tudományos cél, azonban mára kerékkötője a kompozíciós-módszer – s csupán azon belül a vázlatok – kutatásának. Érlelődik egy harmadik-generációs vázlat-szemlélet. Néhány zeneszerző kompozíciós módszerének komplex tanulmányozása során világossá vált: többféle funkciójú úgynevezett „vázlat” létezik. Ezenfelül ugyanaz a mester élete egyik periódusában (vagy egyik műfajában) sok vázlatlalt dolgozott, a másokban úgyszólván vázlat nélkül. Illetőleg a vázlat és a folyamat-fogalmazvány számos esetben ugyanannak a kéziratnak két írásfázisa. És hogy elméletileg ugyan igaz a vázlat-fogalmazvány-tisztázat sorrend, de a vázlatírás nem csak az előzetes tervezés vagy anyaggyűjtés stádiumához kötődik. „Részvázlat”, „kiegészítő vázlat” a kompozíciós munka későbbi fázisaiban is felbukkanhat – például a fogalmazvány írása, vagy a lényegében már elkészült darab hangszerelése közben (1. ábra). Mellesleg fokozódik a terminológiai zűrzavar. A kutatás tradícióinak és fejlettségének függvényében zeneszerzőnként más-más vázlat-terminológiát használunk, amit a nyelvek (meghatározóan a német és az angol) tovább bonyolítanak. Egy példa: miközben az új Mozart-összkiadás német terminológiája a vázlat formátumát, letétét, hosszát specifikálja (*Skizze*, *Melodieskizze*, *ausgeführte Klavierskizze*, *Partiturskizze*, *Themenaufzeichnung* stb.), Alan Tyson autográf-tanulmányai a lényegre koncentrálnak fontosabbnak tartják Mozart két kézírás-stílusának világos megkülönböztetését („private” *handwriting* és „public” *handwriting*).³ Az utóbbi, a műhelyből kikerülő, ezért jól olvashatóan írt kézírás-fajta nem csak a befejezett partitúrákra jellemző, hanem Mozart nagyszámú partitúra-töredéke is ilyen írású.

A vázlatok funkciója, helye a munkafolyamatban (elméleti modell):



1. ábra

Az objektív közreadás elve és az írástudó felelőssége olykor egymás ellen dolgozik. Az a szakember, aki egy-egy zeneszerző teljes vázlatanyagát ismeri, látta magukat az eredeti kéziratokat, továbbá összehasonlította a skicceket a következő kézírás-stádiummal, természetesen többet megért a kreatív folyamatból, mint kópiából vagy átírásból dolgozó kollégája. Meggyőződésem szerint közreadóként morális kötelessége, hogy a tényeken túl elmondja jól megalapozott hipotéziseit is. Mozart esetében például állást kell foglalnia legalább két kérdésben: (1) a fennmaradt vázlat teljes-e, vagy töredék? (2) a kompozíció tervezési stádiumához tartozó „előzetes vázlat”-e, vagy a partitúra fogalmazása közbeni, külön papírlapon kidolgozott „részvázlat”, „kiegészítő vázlat”?

³ Alan Tyson: *Mozart: Studies of the Autograph Scores*. Cambridge, MA, 1987, Harvard University Press, 340.

Mielőtt a K. 504 „Prágai” szimfónia esetét felvázolnám, tézisekre egyszerűsítve elmondom a Mozart kompozíciós-módszerével kapcsolatban többé-kevésbé konszenzusként elfogadott mai álláspontot:

- Mozart valószínűleg sokat improvizált billentyűs hangszere mellett;
- képes volt előzetes vázlatok nélkül nyomban partitúra formában írni darabjait;
- alkalmilag (pl. operái tervezésekor) azonban előre felskiccelt tételkezdeteket;
- számos vázlata a partitúra írása közbeni feljegyzés.

Arra senki nem vállalkozik, hogy megbecsülje, mennyire teljes a fennmaradt Mozart-vázlatanyag. Biztosan vesztek el vázlatok, mint ahogyan az autográf partitúrák sora sem hiánytalan. De feltételezhető, hogy Mozart maga általában nem akarta eltüntetni skicceit. Miért is tette volna? Vázlatai, bár gyorsírásszerűen lejegyzettek, nem restellini valóan „primatív” előfutárai a későbbi formának.

A „Prágai” szimfónia esetének tanulmányozása nem azért vált újra aktuálissá a vázlatkutatás számára, mert ismeretlen skiccekre bukkantunk (a NMA megfelelő szimfóniakötetében 1971-ben közreadtam az I. tétellel kapcsolatos két fennmaradt vázlatlapot: „*Berliner Skizzenblatt*” és „*Salzburger Skizzenblatt*” néven ismertek),⁴ hanem azért, mert a krakkói Jagelló Könyvtárban előkerült a háború óta lappangó teljes autográf partitúra.⁵ És ebből – az írásduktus, valamint a tintaszínek többnapos helyszíni tanulmányozása után – elég nagy biztonsággal rekonstruálni lehetett a komponálás lépéseit: egy-egy írásblokk kezdetét; hogy a kézírás a vezetősólam tekintetében inkább „komponáló”, vagy valamilyen írásbeli előzmény következtében inkább „másoló” duktusú-e.

Ezen a ponton nyer értelmet az ismert vázlatok komparatív vizsgálata. Meggyőződés, hogy a „Prágai” szimfónia I. tételéhez (sőt valószínűleg az egész szimfóniához) csupán a fennmaradt vázlatanyag készült, és nem több. Az autográf partitúra írásduktusa szerint a nyitótétel első 58 ütemét – az Adagio bevezetést és az Allegro fő témát – egyenesen partitúrába fogalmazta Mozart. Itt azután egy időre megszakadt a komponálás. Már az 55. ütemmel kezdődő tizenhatodos továbbvezető motívum is új írásréteg kezdete (mellesleg itt ér véget egy kottapapír-bifolio); majd 4 taktusnyi primhegedű-kottázás után ismét más a vezetősólam írásduktusa (ezt természetesen nem a fotokópia, hanem az eredeti alapján lehet csupán biztonsággal állítani). Pontosan itt kezdődik a „*Berlini vázlat*” (1. fakszimile): a 106-ütemes expozícióból 62 taktus zenéje, mindaz, ami a fő téma és a záró téma között elhangzik.⁶ Ez a „*Berlini vázlat*” a kottapapír egyik oldalának mintegy kétharmadát tölti ki. Nem töredék, hanem komplett; lett volna Mozartnak helye a skiccelés folytatására, de ennyi „részvázlat” elegendő volt számára. Folyamatos leírás, csak a végén a kettős ütemvonalakkal tagolt 2 + 6 ütem (a 112–113., 115–120. ütem anyaga) látszik hozzátoldásnak.⁷

Mármost miért volt szükséges éppen ezt a szakaszt külön papíron felvázolni? Más szerzők gyakran azért használnak részvázlatot, hogy a fogalmazvány írása közben egy-egy

⁴ NMA IV:11/8 *Sinfonien, Band 8*, vorgelegt von Friedrich Schnapp [„Linzer Sinfonie”] und László Somfai [„Prager Sinfonie”]. Kassel, 1971, Bärenreiter, 122–125.

⁵ Mintegy százhusz, a 2. világháborúig a berlini Staatsbibliothekben őrzött, akkor egy bombabiztos sziléziai depóba telepített, elvesztettek hitű Mozart autográf 1977-ben bukkant fel újra, majd vált 1980 óta kutathatóvá a Biblioteka Jagiellońska kéziratárában. Az új Mozart-összkiadás több tucat kötetét e lappangó autográfok nélkül, ennek következtében részben eltérő elvek alapján (pl. a staccato vonások és pontok megkülönböztetését elvetve) kellett elkészíteni – ezek közé tartozott a „Prágai” szimfónia is.

⁶ Diplomátikus átírását lásd NMA IV:11/8, 123.

⁷ A kottalap túloldalán vázlatok találhatóak a K. 503 C-dúr zongoraversenyhez, továbbá felhasználatlan zongoraverseny (?) vázlatok (C-ben, Esz-ben).

kontrapunktikus vagy más értelemben komplikált menetet előre kidolgozzanak. Ám Mozart nem megy bele az imitációk részletezésébe (a 81., 105., 112. ütemnél csupán jelzi a textúrát). E hosszabb rész előzetes felvázolására valószínűleg az az egyetlen ésszerű magyarázat, hogy a komponálás során egy fáradtabb periódusában Mozart célszerűbbnek látta a menetet egyelőre ideiglenes formában feljegyezni. Majd amikor a következő munkafázisban tovább írta a partitúrát, ezt a skiccet éppúgy nyersanyagként kezelte, mintha improvizált volna, vagy fejben dolgozott volna előre. Itt-ott be is szúrta egy-egy taktust – mint a főtéma-szinkópák 71. ütembeli felidézése előtt (az *e*-hangok *eisz*-re módosítása a 72. ütemben utólagos javítás lesz a partitúrában), vagy ugyancsak későbbi ötlet a melléktéma két strófája közötti fafúvós passzus (110–112. ütem).

A másik, a „*Salzburgi vázlat*”, egy 5-kottasornyi keskeny papírlap recto és verso oldalán (2. faksimile), érdekesebb dokumentum. Ez is teljesnek mondható „részvázlat”: a 66-ütemes kidolgozási részhez 44 taktus.⁸ Egyrészt azért megvilágító erejű dokumentum, mert fontos korrekciókra mutat rá (a túl korai és a szükségesnél hangsúlyosabb h-mollba modulálás ismételt elodázására), másrészt itt valóban tanulmányozható a vázlatlap és az autográf partitúra írásának ismételt megszakításával szakaszosan előrehaladó komponálás.

Mozart első gondolata az, hogy a főtéma domináns hangnemű, A-dúr alakjával indul a kidolgozási rész – ez a kor tipikus *Durchführung*-stratégiája. Majd áthúzza (bár az ideát nem veti el: minore formáját a 189–192. ütemben, a visszavezetésben fel fogja használni), és a lap túoldalán (ezt nevezem „első vázlat”-nak) a főtéma forte fúvós-témájával kezdett ellenpontból (1. kottapélda) felskiccel 17 ütemet, amiből 12 megfelel a partitúrában kidolgozott alaknak, noha a trillás ellenpont a vázlatban még hiányzik. Ezen a ponton (155. ütem) azonban más folytatást választ Mozart: h-moll I. fok helyett (2. kottapélda) álzárattal egyelőre kikerüli a „harmadik hangnem”⁹ túl korai megerősödését (3. kottapélda). Visszatér a vázlatlaphoz és a recto oldalon (ezt nevezem „második vázlat”-nak) felskiccel 23 további ütemet. Itt már írás közben áthúzza 2 taktust (4. kottapélda), ismét egy h-moll zárlat kivédéséről van szó. A 170. ütemnek megfelelő helyig a partitúra lényegében követi a vázlatot. A folytatásból azonban elveti a h-moll irányt (5. példa) – ez a skicc vége –, és, immár D-dúrban, egyenesen a partitúrában fogalmaz. Majd a 177–178. taktustól kezdve eredeti hangnemben egyszerűen beemeli az expozíció átvezető anyagát, mollra módosítva felidézi a főtémát (alatta már szól a domináns orgonapont), végül a visszavezetés 13 utolsó taktusát nyomban partitúrába fogalmazza.

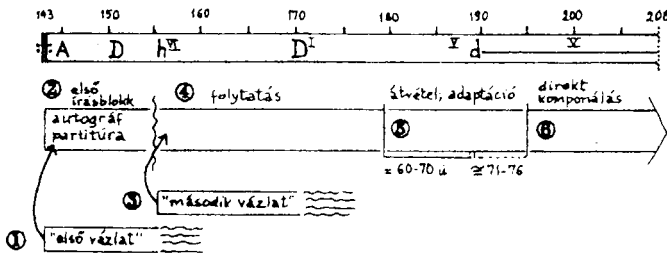
A kidolgozási rész komponálásának hat fázisa jól rekonstruálható (2. ábra). Mindkét „részvázlat”-át, egyértelműen a modulációs stratégia okán (3. ábra), egy adott ponton túl Mozart elvetette. Az expozícióból beemelt szakaszokhoz nem kellett vázlat; Mozart tisztán látta, hogy miként már az expozíción belül is voltak rondó-émlékű pillér-mozzanatok,¹⁰ ezekről a tétel kidolgozási részében sem fog lemondani. És nem írt vázlatot a gyönyörű visszavezető taktusokhoz.

⁸ Diplomatikus átírását lásd NMA IV:11/8, 125.

⁹ Heinrich Christoph Koch az „allegro”-formájú (szonátaformájú) tételek ismétlődés utáni szakasza (kidolgozási része) kapcsán beszél arról az első főtípusról, amelyben egy megszilárduló harmadik hangnemben, a hangnemi *pseudoniveaun* (dúr műben leggyakrabban a VI., vagy a II., ill. III. fok hangnemében) jelennek meg expozícióbeli témák.

¹⁰ Lásd a 37., ill. 71., továbbá az 55. s köv. és 121. s köv. ütemek megfeleléseit. Vagyis az expozíción belüli „főtéma”-„melléktéma” rokonságon (vagy legalább részleges tematikus megfelelésen) kívül – amit nem csak Haydn kedvelt, hanem ritkábban Mozart is művelt – itt a „továbbvezetés”-„zárótéma” anyagaiban is jelen van a visszatérés mozzanata.

K. 504 „Prágai” szimfónia, I. tétel, a kidolgozási rész komponálási fázisainak rekonstrukciója



- ① Első lépés: Mozart 17-ütemes vázlatot ír.
- ② Második lépés: az autográf partitúrában leírja a 143–153/4. ütemet, a 151. ütemtől új ellenszólammal.
- ③ Harmadik lépés: másik vázlatot ír (155. ütemtől), a 161. ütem után két áthúzott taktussal, h-moll zárlatot megcélozva.
- ④ Negyedik lépés: ismét az autográf partitúra írása, a 169. ütemtől a vázlatúól eltérő D-dúr folytatással.
- ⑤ Ötödik lépés: az expozíció két szakaszának adaptálása, a 60–70. ütem az eredeti hangnembben, a 71–76. ütem d-mollra módosítva.
- ⑥ Hatodik lépés: a visszavezetést közvetlenül az autográf partitúrában fogalmazza Mozart.

2. ábra

A kidolgozási rész hangnemi folyamata: a tervezett és a végleges forma

1. vázlat

2. vázlat

2. vázlat, javítás után

(nincs vázlat)

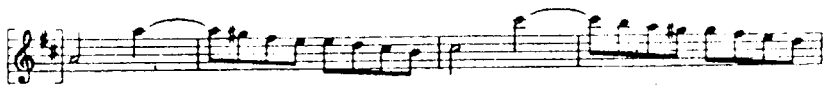
3. ábra

Ha mármost mindebből azt a lényegében negatív tanulságot vonjuk le, hogy a „Prágai” szimfónia szerzője számára a külön papírlap használata, a vázlatírás egyrészt nem volt szükségszerű, másrészt nem jelentett minőségileg magasabb fokú előkészítettséget, hanem inkább csak a dekoncentráltabb munkaórák áthidalásának praktikus segédeszköze volt, azt hiszem, nem járunk messze az igazságtól. Ettől természetesen még nem válik érdektelenné a vázlatkutatás. Csupán világosabban látjuk: a fogalmazványok komplex tanulmányozása nélkül pusztán a vázlatok értelmezési kísérlete majdnem reménytelen. Ez a Mozart eset-tanulmány persze legfeljebb áttételesen segít a vázlatkutatás más területein dolgozóknak – végtére mindegyik nagy mester munkamódszere más.

Handwritten musical score for K. 504 "Prágai" symphony. The score consists of multiple staves with musical notation. There are several annotations in German:

- At the top left: *1. fakszimile*
- Below the first system: *1. fakszimile*
- Below the second system: *1. fakszimile*
- Below the third system: *1. fakszimile*
- Below the fourth system: *1. fakszimile*
- Below the fifth system: *1. fakszimile*
- Below the sixth system: *1. fakszimile*
- Below the seventh system: *1. fakszimile*
- Below the eighth system: *1. fakszimile*
- Below the ninth system: *1. fakszimile*
- Below the tenth system: *1. fakszimile*
- Below the eleventh system: *1. fakszimile*
- Below the twelfth system: *1. fakszimile*
- Below the thirteenth system: *1. fakszimile*
- Below the fourteenth system: *1. fakszimile*
- Below the fifteenth system: *1. fakszimile*
- Below the sixteenth system: *1. fakszimile*
- Below the seventeenth system: *1. fakszimile*
- Below the eighteenth system: *1. fakszimile*
- Below the nineteenth system: *1. fakszimile*
- Below the twentieth system: *1. fakszimile*
- Below the twenty-first system: *1. fakszimile*
- Below the twenty-second system: *1. fakszimile*
- Below the twenty-third system: *1. fakszimile*
- Below the twenty-fourth system: *1. fakszimile*
- Below the twenty-fifth system: *1. fakszimile*
- Below the twenty-sixth system: *1. fakszimile*
- Below the twenty-seventh system: *1. fakszimile*
- Below the twenty-eighth system: *1. fakszimile*
- Below the twenty-ninth system: *1. fakszimile*
- Below the thirtieth system: *1. fakszimile*
- Below the thirty-first system: *1. fakszimile*
- Below the thirty-second system: *1. fakszimile*
- Below the thirty-third system: *1. fakszimile*
- Below the thirty-fourth system: *1. fakszimile*
- Below the thirty-fifth system: *1. fakszimile*
- Below the thirty-sixth system: *1. fakszimile*
- Below the thirty-seventh system: *1. fakszimile*
- Below the thirty-eighth system: *1. fakszimile*
- Below the thirty-ninth system: *1. fakszimile*
- Below the fortieth system: *1. fakszimile*
- Below the forty-first system: *1. fakszimile*
- Below the forty-second system: *1. fakszimile*
- Below the forty-third system: *1. fakszimile*
- Below the forty-fourth system: *1. fakszimile*
- Below the forty-fifth system: *1. fakszimile*
- Below the forty-sixth system: *1. fakszimile*
- Below the forty-seventh system: *1. fakszimile*
- Below the forty-eighth system: *1. fakszimile*
- Below the forty-ninth system: *1. fakszimile*
- Below the fiftieth system: *1. fakszimile*

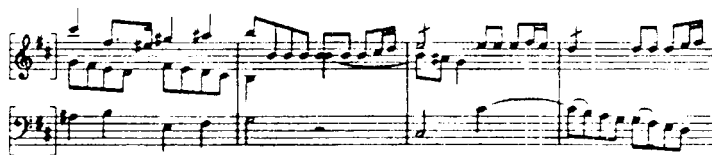
1. fakszimile: „Berlini vázlatlap”
 K. 504 „Prágai” szimfónia: „folyamat vázlat” az I. tétel 59–120. üteméhez (átvezetés, második téma stb.)



1. kottapélda



2. kottapélda



3. kottapélda



4. kottapélda



5. kottapélda

Dolinszky Miklós:

HITELESSÉG ÉS HAGYOMÁNYOZÁS

Haydn- és Schubert-zongoraművek közreadói tapasztalatai

Jelen tanulmány nem kíván több és más lenni, mint kommentár a főszereplőkhöz: a kottapéldákhoz. Amit eddigi közreadói munkám általános tanulságaiként elmondhattam, máshol már elmondtam. Most azonban nem elvek felől haladok a konkrét esetek felé, mert valamely konkrét hely több és kevesebb, mint egy elv igazolása. Ezúttal az egyes esetekből indulok ki, tanulságuk határait tapogatva. A példákat három csoportba osztottam:

- az I. csoport példái mögött még sok hasonló áll, így elsősorban nem is önmagukat, hanem egy-egy problémakört képviselnek;
- a II. csoportba viszont a legérdekesebbnek vélt egyedi eseteket válogattam;
- végül a III. csoportban közölt szövegvariánsok sem tanulsággal, sem korábbi Urtext-kiadások korrekciójával nem szolgálnak. Inkább tájékoztatásképp saját kiadásaim ama helyeire szeretném felhívni a figyelmet, amelyek vagy publikálatlanok voltak, vagy a korábbi Urtextek háttér-információi közé szorultak. Mint ilyenek, azt a keskeny sávot jelölik ki, amelyben a közreadó filológiai érvektől független ízlése személyesen alkalmasabbnak, szebbnek vagy csak érdekesebbnek tartott változatok közlése révén teret kap.

I/1

Hob. XVI: 35, I

Artaria
(= 1. kiadás,
1780)



WUE



92

K



Az oktávduplázások a Haydn-sonáták forrásainak legképlékenyebb pontjait jelzik. Itt az első kiadás mint egyetlen forrás kétségben hagy afelől, vajon a duplázásra utaló rövidítés csakis az első három hangra, vagy a menet egészére érvényes. Kiadásom nem a merev forráshűség okán, hanem zenei érvek pajzsának védelme alatt közli Artaria változatát, vagyis a szó szerinti olvasatot. Így ugyanis egyfelől megkomponált crescendo és echo születik, melyek sokkal frappánsabban készítik elő az orgonapontot célzó leugrást. Másfelől az sincs kizárva, hogy a hely a korabeli fortepiano (éppen a c^1 -nél) kettéosztott pedáljával hozható összefüggésbe. Döntőbb érvek tűnik azonban, hogy az oktávfogások megszólaltatása a magas oktávszakaszban már elveszíti könnyedségét és rugalmasságát, melyet alul még birtokolt.

I/2

Hob. XVI: 49, III

autográf

K

JHW

JHW,
a tétel egy
analog helye

Köhler-Ruthart

Martienssen

A Könemann-kiadás első pillantásra alighanem legfeltűnőbb vonása egy olyan legato-ív, mely szándékosan nyitva marad, vagyis érvényességének határa látszólag nem rögzíthető. Ami történt, az a szerzői kézírás egy jellegzetes gesztusának közreadói eszközként való kölcsönzése. Az ív magát a kapcsolatot kívánja jelezni egy hang és egy hangcsoport, illetve két hangcsoport között. Nem az összekötendő hangok utolsóján végződik, mert az effektust nem annak fizikai valójában kívánja leképezni.

Bár a legato-ívnek ez a használata szokatlan a számunkra, alapvetően mégsem újdonságról van szó. A helyzet inkább az, hogy a mai olvasat a jel egyetlen aspektusára összpontosít. Az artikulációs funkciót leszakítja a többi összetevőről: a hangsúlyról, a hangerről, a hangszínről. Pedig a korabeli kottázásban a jel többnyire effektust jelölt a maga egészében, amely valamennyi „összetevőt” szükségképp érint. A legato-játéknak „a hangok megszakítás nélküli megszólaltatásaként” való meghatározása kiüresíti az eredeti effektust, mivel elhallgatja, hogy az az energia, melyből az ív alatti hangok nyerik összetartó erejüket, valójában az ív kezdetével jelölt hangsúlyból ered. Márpedig ha a legato eredeti jelentéskomplexumát *egyébként* ismerjük, könnyebben megy az ív e különleges használatának értelmezése is. Nem beszélve arról, hogy az ívnek ez a kapocsként való használata nagyon sokszor indokolatlanná teszi közreadók panaszát a 18. századi ívek „pontatlan” elhelyezéséről.

A modern megoldásokból nyomon követhető a közreadói dilemma. A JHW két megoldása – előszörre az autográf fotografikus hűségű leképezése, később annak feloldása a „tényleges” megszólalásnak megfelelően – önmagában se nem jó, se nem rossz: mindkettő helytálló lehet, ha ismerjük az ív sajátos (vagy inkább: eredeti) jelentését (első eset), illetve ha értesülünk arról, hogy a közreadás notációja átírás (második eset). Mindenesetre egyikre sem találni utalást a JHW-ben. Nehéz elfogadni, amikor a JHW – tévesen értelmezett filológiai hűségtől vezérelve – a két helyen két különböző megoldást közöl.

A többi két idézett kiadás félreértésről és tanácsstalanságról tanúskodik. A Köhler-Ruthardt-kiadás a legkézenfekvőbb félreértést követi el, amikor Haydn ívét közvetlen előadási utasításként olvassa: ameddig tart az ív, addig érvényes a legato-játék. Holott az itt önkényesen alkalmazott staccato-ékek autográfbeli hiánya éppen azt jelzi, hogy az érintett hangok nem hoznak új artikulációt, hanem az előző artikulációs jel vonzáskörébe

tartoznak. Ellenkező esetben Haydn mindig kiírja az ékeket. Martienssen – biztos, ami biztos – egyszerre közli Haydn ívét és annak mai olvasatát. Hogy a zongorista mit szűr le a két ív egyidejűségéből, nehéz lenne megmondani.

A dilemma persze a nyitott ív alkalmazásával sem oldódik meg maradéktalanul. Bizonyos mértékig szembekerül egymással a jelentés és a jelentés közege, vagyis a nyomtatás. Kérdéses ugyanis, vajon Haydn változatlan alakban kívánta volna-e nyomtatásban viszontlátni a kapocs-ívet. Aki az autográfot mindenáron előnyben részesíti az első kiadással szemben, az figyelmen kívül hagyja, hogy az egyetlen hiteles szövegalak mai képzetével szemben a szövegnek különböző készenléti állapotai voltak azzal a céllal összhangban, amelyre a szöveget felhasználták. A mű első lejegyzése is már alkalmazás, felhasználás. Ezért kérdéses, vajon Haydn ragaszkodott volna-e saját kézírásának kottaképehez a nyomtatás közegében, s nem tartotta-e természetesnek, hogy azt nyomtatáskor az amatőrök tudásához, igényeihez idomítják. Ebből az következik, hogy ha közreadásomban mégis az autográf kottakép mellett döntöttem, ennek oka nem az öncélú filológiai hűség, hanem inkább figyelemfelkeltés annak érdekében, hogy az előadó az egy jel – egy jelentés sémájától, a passzív előadói magatartástól szakadjon el.

I/3

Hob. XVI:7, III

Itt egy másik oldalról látni, hogy a modern ortográfiai-tipográfiai standardok megakadályozzák a kottát a jelentés komplexitásának közvetítésében. A JHW itt is nyilván abban a hiszemben választotta a forrásokban egyébként kisebbségben levő, de a mai szabványoknak jobban megfelelő gerendázást, hogy az egyik komponens megváltoztatása érintetlenül hagyhatja a többit. Holott itt a gerendázás is a jelentés egyenrangú része. A komponista a hegedős ihletésű húrvaltásos hajlítgatásra céloz, azt idézi fel, s az valamennyi hozadékával együtt jelenik meg számára. A páros gerendázás felszámolása ezt a célzást elmossa, s ezzel eredetétől fosztja meg a szöveget: a kottának immár csakis a kottairás felől van értelme, a zeneszerzői szándék felől nincs.

I/4

Schubert: Gesz-dúr impromptu Op. 90/3

Ez az egyetlen példa Schubert egész notációjának talán legfeltűnőbb jegyét hivatott képviselni: marcatóit a komponista olyannyira emfatizálja kézírásában, hogy többnyire eltű-

autográf

NGA

K

The image displays three versions of a musical score for piano. The top version is the original handwritten manuscript (autográf), showing two staves with complex notation, including slurs and dynamic markings. The middle version is a printed edition (NGA), showing two staves with dynamic markings like *ffz* and *p*, and a tempo marking of 80. The bottom version is another printed edition (K), showing two staves with dynamic markings like *ffz* and a 'do' marking.

nik a különbség *marcato* és *decrecendo* között. Ez a szóhasználat persze félrevezető, hiszen a két jel megkülönböztetését eleve feltételezi. Schubert viszont ezzel az előfeltevés-szel szemmel láthatóan nem kívánt élni. *Marcato*jának írásmódja egész zenéjének alapjellegével áll kapcsolatban: a túlbiztosított beszédszerűséggel (lásd a berűvel és jellel külön is jelzett hangsúlyt), az erős hangsúlyok és kontrasztok igényével. *Marcato* és *decrecendo* helyett egy bizonyos nemes, mintegy belülről megzengetett *halk forte* eszményének jegyében alkalmazza a \rightrightarrows jelet, és ez az effektus szétbonthatatlan egységben őrzi a *marcato* és a *decrecendo* jelentését. Fontos tudni: Schubert életében vagy nem sokkal halála után kinyomatott zongoraművei még őrzik a *marcato*ók eredeti méretezését.

Ebben az esetben is először kell tisztában lenni azzal, milyen effektust kívánt rögzíteni a szerző, s csak ezután következhet a modern kottakép felől hozott döntés. Az NGA számára a *marcato*-villák ügye kizárólag morfológiai kérdés. Mint ilyen, úgy oldották meg, hogy a különböző méretű villákat egységesen a kicsiny *marcato*óra változtatták. A korábbi kötetek – „editálás-technikai okokra” hivatkozva – lényegében elzárkóztak a döntés indoklása elől. Újabbán viszont az alábbi kommentár olvasható bennük: „Schubert az akcentusjellet igen különbözőképp írja, s gyakran olyan hosszúra, hogy a *decrecendo*-villától (amely persze hasonló jelentéssel bírhat) alig lehet megkülönböztetni. Az NGA-ban az akcentusjel egyetlen hangra vonatkozik és mint \downarrow lett egységesítve. Ennél az egységesítésnél megmutatkoznak a kézírásos notáció nyomtatásba való átültetésének alapvető nehézségei: az egyes kézírásos jelek egyénitettsége és kifejezőereje át kell, hogy adja a helyet a nyomtatott sémáknak. ... A modern nyomtatás egységesített kottaképében

Schubert szándéka csupán megközelítőleg juthat kifejezésre.” Siessünk leszögezni: semmiféle nyomdatechnikai kényszer nem magyarázza az egységesítést. A nyomdatechnika mindig is lehetővé tette bármilyen méretű villa kinyomtatását, máskülönbén crescendót is csupán egyetlen méretben lehetne nyomtatni. A modern kottakép sematizmusa valóban kényszer szülte, ám e kényszer nem technikai természetű. Egyfelől magának a nyomtatásnak mint publikálási módnak eredendő normativitás-igényére, másfelől és mindezekelőtt pedig a 20. századnak a hagyományhoz való meghasonlott viszonyára vezethető vissza. Arra a viszonyra, mely a hordozót és a hordozottat igyekszik szétválasztani, vagyis a kottairást mint a vele rögzített zenétől függetlenül is létező rendszert felmutatni. Ezt a kényszert tehát a történeti helyzet szülte, amely akkor fog majd feloldódni, amikor rendelkezésre áll egy olyan publikálási mód, mely a kézírás egyszeriségét és a nyomtatás időfelettségére törő magatartását integrálni képes.

I/5

Schubert: Induló D. 606

Artaria (= 1. kiadás, 1840)

5
sempre stacc.

Trio
NGA
legato sempre
p
Basso stacc. sempre stacc.

6

[1. kiadás]
29

[NGA]

Az idézett hely egy induló triójának két pontja. Az egyetlen fennmaradt forrásban az A-rész témáját hosszú, négyütemes ív fogja össze. A B-részben új motívum és új, kisléptékű artikuláció uralkodik. A visszatérő A-rész pedig magába szívta a B-rész tanulságait, vagyis az A-tematika közegében kisléptékű ívezést mutat. Kiadói önkényről aligha lehet szó, ahhoz a hely atipikus. Sokkal inkább szerzői szándékot gyanítok itt: a formaidő érzékeltetésére való ötletet, az artikuláció bevonását a koncipiálásba. A NGA az A-rész és visszatérése között mégis az analógia elvét alkalmazza. Két érv szól ez ellen és a forrás írásmódjának megtartása mellett: 1.) Függetlenül attól, hogy a megszólaltatáskor mi valósul meg: az ötletet mint két lehetőségnek – a művet megszólaltatás híján is teljessé tevő – kiaknázását érdemes megőrizni. 2.) Az analógia alkalmazása itt előfeltételezi, hogy a kétféle artikuláció kétféle előadói utasítást közvetít. Holott a kettő között a megszólaltatás vonatkozásában nincs kibékíthetetlen ellentét: a hosszú ív a hagyományos kottázásban csupán a játék módját, nem pedig minden részletre kiterjedő kivitelezését jelöli.

I/6

Hob. XVI:47, III

The image shows three staves of musical notation for the third movement of the 18th variation of the Hoboken Concerto. The top staff is labeled 'JHW', the middle 'WUE', and the bottom 'K'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. The WUE part includes fingerings (1, 2, 3) and breath marks (A). The K part starts with a double bar line and a repeat sign.

A JHW többnyire nem vesz tudomást egy 18. századi billentyűs notációs hagyományról. Ez a hagyomány a kotta üres helyeivel nem számol el szünetjelek révén. Holott korántsem mindegy (az előadó számára sem), hogy pl. egy arpeggiót ezzel a lantszerű notációval jegyeznek-e le, avagy a kottaképet olyan szünetjelek tömegével terhelik meg, melyeknek informatív értéke nincs. Az első esetben a notáció maga is része: meghosszabbítása az általa hordozott zenének, a másodikban viszont ezt a zenét semleges eszközzel rögzíti. Az első esetben a zene saját maga vájja ki megszólalásának közegét, a második viszont eleve adott időfolyamatot feltételez, amelynek zenével ki nem töltött pontjaival is el kell számolni.

Példánkban a két korábbi Urtext egyaránt elírásként kezeli a forrásokban pontozatlanul maradt basszushangokat. A WUE ráadásul alighanem téves tartóíveket sugall. (Vö.: II/6). De mindezen felül a harmóniasor maga is azt követeli, hogy a taktusok utolsó ütő-

sein a *h*-basszus már ne szóljon: a kottapéldán már nem szereplő, rákövetkező akkord ugyanis *cisz-e-aisz*, amit nem előzhet meg feloldatlan (átmenő) kvartszext.

II/1

Hob. XVI:35, III

Artaria (=1. kiadás),
JWH, K

WUE

Az ilyen merész közreadói beavatkozás nagyon ritka a régi zene közreadásának modern történetében. A WUE mellőzte az egyetlen fennmaradt forrás *prima/seconda volta* jelét a menüett és a trió között. Az indoklás csupán a kritikai kommentárok külön kötetében* olvasható – ami nemigen jut el a gyakorló muzsikushoz –, ott is mindössze ennyi: „A zárótaktus kihagyása a mindvégig nyolcütemes főtéma ismétlésekor bizonyosan nem Haydn szándéka volt. A félreértés alig rekonstruálható; valószínűleg Haydn utalásait értették félre.” Anélkül, hogy megkérdeznénk, vajon miféle jel állhatott itt az elveszett autográfban, mely összetéveszthető volt a *prima/seconda volta* jelével, megállapítható: Haydntól kategorikusan megvonták a jogot, hogy az elízió meglepetés-effektusával éljen. Erre az erélyességre sem a forrás szövege, sem az életmű hasonló pontjai nem nyújtanak felhatalmazást. Vagy netán az Op. 20 f-moll és az Op. 77 G-dúr kvartettek idevágó helye szintén tévesen szerepel a modern kiadásokban? Tudom, hogy a szöveggel való mindenfajta eljárás első lejegyzésétől kezdve megszólaltatásáig, átírásáig vagy közreadásáig interpretáció, vagyis olyan megértési kísérlet, amely a valóságban nem létező eredetit nyomban meg is változtatja. A jelentés megértésének folyamatában alakul ki: a mű nem valamely kész és megértésre váró értelmet hordoz, hanem az értelmezhetőség helyzetét teremti meg. Tudom azt is, hogy ezt az interpretatív folyamatot annak bármely pontján kimerévíteni nem egyéb, mint az alkotó személy médium mivoltának megtagadása. Az alkotást annak tett-mivoltától megfosztó kulturális fundamentalizmus. Mármost a közreadás olyan interpretáció, mely az értelmezést történetesen a források alapján végzi. Ám az interpretációs tevékenységnek az a vonása, hogy valamit, ami időtlen, hozzámérjen a jelenhez, a közreadásra is érvényes. Ezért nem közvetlenül az „összövegről”, hanem arról az egyeztetésről ad számot, amelyet a közreadó végzett a források monumentumai és saját jelen idejű elvárásai között.

* Joseph Haydn: Sämtliche Klaviersonaten. Kritische Anmerkungen. Hrsg. von Ch. Landon. Wiener Urtext Edition, 1982, Schott-Universal, 73.

De ha elfogadom a WUE feltevését, mely szerint példánk egy, a korábbi hagyományozás során elkövetett hibát őriz, akkor sincs rendben a dolog. Egyfelől egy kétely mint tény került a főszövegbe. Az ilyenfajta, a szövegi aspektuson túlmutató zenei kételyek *legfeljebb* a kritikai jegyzetekben fogalmazódhatnak meg. Másfelől a *hiba* fogalmát sem tudom megnyugtatóan definiálni. Tapasztalatom szerint az úgynevezett elírások legalább 80 százalékban zeneileg értelmes variánst hoznak létre. Nem inkább az interpretáció egy szélsőséges esetének kellene tekinteni őket? A hiba fogalma akkor fog majd átértékelődni – akkor szűnik meg a „helyes” alakkal szembeni antagonizmusa –, amikor a zenetudományban is meginog a szerzői szándék fogalmának egyértelműségébe, sőt a szerzőbe mint primus movensbe vetett hit.

II/2

Hob. XVI:35, III

The image shows two musical staves for Horn XVI:35, III. The top staff is labeled 'JHW' and the bottom staff is labeled 'K'. Both staves show a sequence of notes and rests, with some notes marked with accents or slurs. The notation is in a standard musical format with a treble clef and a key signature of one flat.

A JHW a 41. taktust tévesen a 40. analógiájaként kezeli. Nem ismerte fel, hogy a 41. ütem jobb keze a 40. ütem *bal* kezét imitálja. Átkötésre ezért nincs is szükség, ahogyan a folytatásban el is marad. Ez a típusú Urtext persze felmentve érzi magát a döntések kockázata alól: a szögletes zárójel, ha akarom igazolja, ha akarom, felmenti a közreadót a felelősség alól.

II/3

Hob. XVI:49, II

The image shows two musical staves for Horn XVI:49, II. The top staff is labeled 'autográf' and shows a handwritten musical score with some ink blots and a large bracket. The bottom staff is labeled 'JWH (WUE is uyanígy)' and shows a printed musical score with a treble clef, a key signature of one flat, and a dynamic marking of 'f' (forte). The notation includes slurs and accents.

Hob. XVI:52, III

autográf

K

1. kiadás

JHW

A kompozíciós folyamat a kottairást is újratерemti – valamely hely optimális lejegyzése, ha végtelenül kis mértékben is, megváltoztatja a kottairást. Megváltoztatni a kottairást annyi, mint általa a művet megjeleníteni. Ez pedig nem utólagos folyamat, hanem maga a komponálás. Komponálni nem más, mint a művet és a kottairást a hely egyszerűségében konfrontációba hozni. Haydn zseniális egyszerűséggel lelte meg a módját, hogy az arpeggio-rallentando effektusának *gestusát* minden külső előadási jel segítségével nélkül őrizze meg. Hogy a két korabeli kiadás szabványosítja a két helyet, az még érthető. Értelmetlen viszont a JHW következetlensége: az első helyen az első kiadás, a másodikban az autográf nyomán dönt.

II/4

Hob. XVI:29, I

Korabeli másolat

JHW

K

A JHW itt a módosítójelek használatának mai rendjében olvassa forrásait. E rend értelmében a módosítójel érvényességének határa a mindenkori ütemvonal. Valójában a 18. század a módosítójeleket sem szakította le a zenéről, amelyben előfordulnak: a „szabályokat” az adott hely termeli ki csaknem egyszeri használatra – nem zenementes helyen születnek. Alkalmazásukhoz, olvasásukhoz már eleve értelmezni kellett magát az adott zenét. A példa első két üteme egyetlen retorikus egység, amely alatt a \flat mindvégig érvényben marad. Az új egység kezdetét a magas c exklamációja jelzi, és a *desz* mintegy a rákövetkező félütemnyi modulatív szekvenciában oldódik fel: a zene, mondhatni, maga végzi el a feloldást.

II/5

Hob. XVI:38, I

JHW

WUE

K

A JHW és a WUE automatikusan érvényesíti az *esz* előtti feloldójelet a jobb kéz 3. hangcsoportjában. Holott az *Anschlag* mindig diatonikus váltóhangra lép fel. Az ornemens felső váltóhangja és a rákövetkező főhang világosan kirajzolja a dallamvonalat. A módosítójelek tehát nem egyformán érvényesek akkord- és váltóhangra, főhangra vagy ornemensre, és helyiértékük végső soron az ortográfia részévé válik.

II/6

A) Hob. XVI:20, II

JHW (Artaria nyomán)

45

K

45

B) Hob. XVI:52, I

autográf

1. kiadás
(JHW ugyanígy)

André-kiadás

WUE

14

K

Az idesorolt két példa közül az elsőben (II/6 A) azzal a ritka esettel állunk szemben, amikor az elveszett autográfot már az első kiadás minden jel szerint félreértette. A JHW tehát a kottához való hűtlenséggel aligha vádolható, a műhöz valóval viszont minden bizonnyal. Ehhez hasonló helyeken nem alkalmaz legatót a korabeli notációs praxis. Ugyanez az ív a középszólamra vonatkoztatva viszont az alátartozó hangok letartására utal. Ugyanakkor a harmónia áttekinthetőségét segíti és a metrika 2+1-es tagolását is szépen kiemeli.

A tartóívek a Haydn-szövegek talán legbizonytalanabb rétegét alkotják. Ennek oka valószínűleg az, hogy az átkötés már a maga korában ingadozott a szerkezet és a megszólaltatás funkciói között. Fontos megkülönböztetés: ha a kottában ott a tartóív, a játékos sokszor mégis kénytelen volt megütni az átkötendő hangot, ha el kívánta kerülni, hogy hangszerének rövid lecsengési ideje értelmetlen harmóniákat hozzon létre. És fordítva: az átkötést mint az ornamentáció egy sajátos típusát külön jel híján is alkalmazhatta az előadó. A mai Urtextek rendszerint gyakrabban élnek vele a szükségesnél. Pedig olyan hosszú basszusok, mint amelyet a II/6 B példában a WUE kreált, nemigen szólalhattak volna meg a hangzás károsodása nélkül: a jelen nyitótétel kimért (!) tempója az orgonapont újbóli megütését követeli.

De érvek szólnak az autográf e kétértelműen helyezett íveinek nemcsak tartóívként kezelése ellen, hanem kötőívként kezelése mellett is. Hiszen a jó muzsikos a középszólamban akkor is markánsan újraindítja a 2. negyedét, ha az elválasztást külön artikulációs jel nem jelzi. Ám a kérdéses ív a középszólamra vonatkoztatva pontosan ezt teszi, és az André-kiadás aligha hiteles, de zeneileg nagyon is helyénvaló sforzatói ugyanezt az effektust erősítik meg. Az utolsó érv a tartóív ellen, hogy a következő (16.) taktus ívét, amely ezúttal valóban a sortörés miatt két félkottára bontott *basszus*-hang átkötésére szolgál, Haydn lényegesen lejjebb helyezte, mint a megelőző kettőt.

III/1

Hob. XVI:13, III

The image shows two musical staves for the Horn part of Hob. XVI:13, III. The top staff is labeled 'JHW' and the bottom staff is labeled 'K'. Both staves show a sequence of notes in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The JHW version has a slur over the first six notes of the first staff, while the K version has a slur over the first six notes of the second staff. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature.

A JHW főszövegbeli változata egy korabeli elírás továbbörökítése, amely már a régi Haydn-összkiadásban is létjogot nyert. (A hiba hagyományozásának útvesztőiről lásd a már idézett WUE kritikai jegyzeteinek 22. lapját.)

III/2
Hob. XVI:2, II

JHW

WUE

K

A JHW döntése látszólag ésszerű, mivel a tétel első fele ugyanezzel a zárlattal végződik B-dúrban. De vajon nem illik-e a tétel egészének feszült karakteréhez az aszimmetria, vagyis az, ha a tétel közepének feminin zárlatára maszkulin zárlat felel a végén?

III/3
Hob. XVI:36, III

Artaria (= 1. kiadás)

JHW

K

A JHW itt egyszerűen félreolvasás áldozata lett (47. ütem). Pedig az ennek nyomán keletkezett csúnya ütemeleji kvart az appoggiatura és a basszus között kiküszöbölődik, ha a bal kéz szünetjelét annak mindkét szólamára vonatkoztatjuk.

III/4
Hob. XVI:12, I

The image displays three editions of the musical score for Hob. XVI:12, I, arranged vertically. Each edition consists of two staves (treble and bass clef) with musical notation. The JHW edition (top) features a trill in the first measure of the treble staff. The WUE edition (middle) features a trill in the first measure of the treble staff and a trill in the second measure of the treble staff. The K edition (bottom) features a trill in the first measure of the treble staff and a trill in the second measure of the treble staff.

Ismét egy példa arra, hogyha Urtext-közreadók ugyanegy helyet tartóív nélkül és tartóívvel egyaránt megtalálnak a különböző forrásokban, feltétlenül az utóbbit választják. Ebben alighanem az az egyébként jó szándékú gyűjtő reflex is közrejátszik, amely talált tárgyként valamennyi forrás valamennyi jelét megőrizzé az utókor számára. Az ilyen közreadás ezért sokszor nem más, mint a források egyidejű megjelenítése.

Rövidítések:

- JHW Joseph Haydn Werke. Klaviersonaten I–III.
Reihe XVIII, Band I, Folge 1–3. (1–2: 1970; 3: 1966).
Közreadó Georg Feder.
- WUE Wiener Urtext Edition. Joseph Haydn: Sämtliche Klaviersonaten.
Bände I a–b, II, III (1963–66).
Közreadó Christa Landon.
- NGA Franz Schubert. Neue Gesamtausgabe. Klavierstücke I–II.
- K Joseph Haydn: Sonaten für Klavier I–III. (1995; 2. kiadás 1997.)
Könemann Music Budapest.
Közreadó: Dolinszky Miklós.
- Franz Schubert Klavierstücke I–II. (1966)
Könemann Music Budapest.
Közreadó: Dolinszky Miklós.
- Köhler–Ruthardt Joseph Haydn: Klaviersonaten I–IV. (év nélkül).
Közreadók: Louis Köhler és Adolf Ruthardt.
- Martienssen Joseph Haydn: Klaviersonaten (1937)
Közreadó: Carl Adolf Martienssen.

Grabócz Márta:

NARRATIVITÁS-ELMÉLETEK ÉS HANGSZERES ZENE (Beethoven Op. 2. No. 3. C-dúr szonátájának I. tétele kapcsán)

Az elmúlt 4–5 év óta egy sajátos zenei és irodalom-szemiotikai gondolatársítás foglalkoztatott és foglalkoztat. Amennyiben a klasszikus és romantikus zenének bizonyos tételeit zenerajongó és zeneértő egyaránt drámainak, feszültséggel telinek, katartikusnak minősíti, vajon tetten érhetők-e bennük *a narratívok, a dráma szemiotikai-strukturalista meghatározásának szabályai*? Másképpen fogalmazva: a narratívok, a dráma kötelező szerkezeti feltételei vajon jelen vannak-e a zenei formálásban az ún. drámai tételek esetében? E hipotézis bizonyítása márcsak azért is nehéznek tűnik, mivel ezek az izgalmas, katartikus erejű zenék gyakran a szonátaforma szabályait követik: vagyis a szimmetrikus, háromrészes szerkesztést a forma csaknem minden szintjén. Ezzel szemben a narratívok leírása – legyen az Arisztotelész, Propp, Lévi-Strauss vagy Greimas elmélete – minden esetben az egymásnak *ellentmondó elemek négypólusú modelljére, azaz ellentét-párok szembeállítására épül*.

A fenti ellentmondás ellenére eddigi vizsgálataim pozitív eredményekhez vezettek több mozarti, beethoveni és schumanni tétel esetében.¹ Nemcsak a narratív transzformációs modell jelenléte érhető tetten bizonyos kivételes kifejezőerejű művekben, hanem a gondolkodásmód zenére való alkalmazása az egyes kompozíciós stratégiák (vagyis: zeneszerzői vagy stílusbeli sajátosságok) meghatározását, pontosítását, elkülönítését is lehetővé teszi. Ezen túlmenően, az elbeszélő transzformációs modell zenében való alkalmazása a zeneművek gyakran nem elemzett *expresszív, kifejezésbeli rétegét* teszi tudományos módszerrel analizálhatóvá.

Mielőtt egy konkrét zenei példa bemutatásába kezdenék, röviden felidézek egy-két, különböző korszakból származó narratív definíciót, hogy a mindegyikben jelen levő közös gondolatot előtérbe állítsam. Az alább idézendő filozófusok, antropológusok és szemiotikusok mind azt firtatják, hogy mik a jó drámának, a hatásos elbeszélésnek, a rítusnak/szertartásnak a szerkezeti titkai.

* * *

Arisztotelész a tragédia műfaját tekinti *par excellence* „poiesis”-nek. A drámai hatás lényege a „mythos” (történet), azaz a tragikus költemény cselekménysorozata, míg a

¹ „Application de certaines règles de la sémantique structurale de A. J. Greimas à l’approche analytique de la forme-sonate. Analyse du 1er mouvement de la sonate Op. 2. No. 3. de Beethoven”. In *Analyse musicale et Perception* (Coll. Conférences et séminaires Université de Paris IV–Sorbonne. No. 1. Paris, 1994, 86–106.); „Introduction à l’analyse narratologique de la forme-sonate du 18e siècle (1er mouvement de la Symphonie en Ut maj. 338. de Mozart)”. *Musurgia*. Vol. III. 1996. No. 1. 73–84.; a fenti cikk magyar fordítása: „A narratív transzformációs modell és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában”. In *Zenatudományi dolgozatok 1992–1994*. Budapest, 1994. MTA Zenatudományi Intézet, 95–113.; „Narrative Grammar and Instrumental Music. First movement of the Fantasy in C major of Schumann”. Előadás: 1996. év június, Imatra (Finnország), Szemiotikai Nyári Egyetem (Summerschool of Semiotics – Doctoral and Post-Doctoral Seminar in Musical Semiotics); „The Role of semiotical Terminology in Musical Analysis”. In E. Tarasti (ed.): *Musical Semiotics in Growth*, Bloomington–Imatra, 1996, Indiana Univ. Press–ISI, 195–218.

poiesis célja az *emberi cselekedetek utánzása*. „A tragédia nem pusztán egy teljes cselekménynek utánzása, hanem félelmet és szánalmat keltő eseményeké, s ezeket az érzelme-
ket leginkább az váltja ki, ha az események *a várakozás ellenére*, de egymásból követke-
zőleg történnek. (...) Bonyolult, vagyis magasabb rendű az a cselekmény, amelyben a
változás *felismerés vagy fordulat vagy mindkettő következtében* jön létre.”²

„A *fordulat*... a végbemenő dolgok *ellenkezőjükre való átváltozása*, mégpedig
ahogy mondani szoktuk, a valószínűség vagy szükségszerűség szerint.”³

„A *felismerés*, mint neve is jelzi, *a tudatlanságból a tudásba való átváltozás*, amely
a boldogságra vagy szerencsétlenségre rendelt emberek *örömeire vagy fájdalmára követ-*
kezik be.”⁴

„A jól felépített történetben ... a változás ne szerencsébe vigyen a szerencsétlenség-
ből, hanem ellenkezőleg: szerencséből szerencsétlenségbe, mégpedig ne hitványság, ha-
nem valamely súlyos tévedés miatt, amelyet olyan ember követ el, amelyről beszéltünk”⁵
(= sem nem nagyon hitvány, sem nagyon erényes ember).

Összefoglalásképp elmondhatjuk, hogy az ellentétbe való átváltozás két szinten is je-
len van a *hatásos dráma* arisztotelészi receptjében: egyrészt az ún. *fordulat* révén, a cse-
lekmény szintjén, másrészt a hős sorsa, a jellem által *bejárt útvonal szintjén*, hiszen a tra-
gédia kifutása a jellem szempontjából *váratlan szituációhoz vezet*, a hősön kívül álló
okokból. (A hős „nem gonoszsága és hitványsága miatt zuhan szerencsétlenségbe, *hanem*
valamilyen, éppen a nagy tekintélyben és boldogságban élők közt előforduló *hiba követ-*
keztében.”)⁶

„Főként ezek a cselekedetek érik el – épp a részvét és a félelem felkeltése által – az
ilyenfajta szenvedélyektől való megszabadulást”, vagyis a katartikus hatást.⁷

* * *

Lévi-Strauss strukturalista elmélete szerint a mítosz célja az, hogy az élet egy alapvető
ellentmondását feloldó logikai modellt nyújtson.⁸ „A mitikus gondolat az ellentétek meg-
állapításától egy fokozatosan erősödő kiegyenlítődés, *közvetítés felé tart*. A problémát
voltaképpen nem oldja meg, hanem oly módon szünteti meg, hogy a *szélső pólus-párt*
egy egymástól kevésbé távol eső ellentét-párral helyettesíti.”⁹ Például: a „zuni” törzs mít-
oszainak elemzése során kimutatja, hogy ezek az *élet és halál ellentétét* a növényi és áll-
latvilág ellentétével helyettesítik stb.

Így vezeti be Lévi-Strauss a mediáció, a közvetítés alapvető mítoszbeli kategóriáját,
ill. szerepét:¹⁰

² Arisztotelész: *Poétika*. Budapest, 1974, Magyar Helikon, X. fejezet 25. [kiemelés tőlem: G. M.]

³ Uo. XI. fejezet 25.

⁴ Uo. XI. fejezet 26.

⁵ Uo. XIII. fejezet 29

⁶ Uo. XIII. fejezet 29.

⁷ Uo. VI. fejezet 15.

⁸ Vö. Claude Lévi-Strauss: *Anthropologie structurale*. Paris, 1958, 1974, Librairie Plon, 264.

⁹ J. H. Meletyinszkij: „A mese strukturális-tipológiai kutatása”. In V. J. Propp: *A mese morfológiája*. Budapest, 1975, Gondolat, 234.

¹⁰ C. Lévi-Strauss: i. m. 235.; a mítosz-táblázat magyar fordítása in Hankiss Elemér (szerk.): *Strukturalizmus* I. Budapest, 1971, Európa, 143.

I.	II.	III.	IV.
Kadmosz keresi nővérét, Europét, akit elrabolt Zeusz		Kadmosz megöli a sárkányt	
	a spártaiak kölcsonösen gyilkolják egymást		Labdakosz (Laiosz atya) = „sánta”
	Oidipusz megöli atyját, Laioszt	Oidipusz elpusztítja a Szfinxet	Laiosz (Oidipusz atya) = „balog”
Oidipusz nőül veszi anyját, Iokasztét			Oidipusz = „dagadt lábú”
	Eteoklész megöli fivérét, Polüneikészt		
Antigoné eltemeti fivérét, Polüneikészt, megszegve a tilalmat			

A mítoszokat legtöbbször négy oszlopban, négy „viszony-kötegben” ábrázolja. *Vízszintes* irányban megkapjuk a mítoszbeli események *időbeni egymásutánját*, *függőleges irányban* olvasva pedig minden egyes oszlop tartalmilag önálló értéket, értelmet képez, függetlenül az események sorrendjétől. A mítosz spirálszerűen fejlődik. Fönről lefele, majd balról jobbra haladva olvasandó. (Mivel az Oidipusz-mítosz oszlopokba rejtett probléma-felvetését és megoldását Meletyinszkij pontosan kifejti a Propp-könyv utószavában,¹¹ ezért ehelyütt erre nem térünk ki részletesen.)

„Lévi-Strauss azt javasolja, hogy a mítosz struktúráját a mediatív folyamat modellje révén a következő formulával fejezzük ki:

¹¹ Az Oidipusz-mítosz lévi-straussi értelmezése a következő:

„Az ember autochtonitálásában (= a növények módjára a földből születésében) hívó társadalom számára lehetetlen elfogadni azt a tényt, hogy az ember férfitől és nőtől születik, hogy két személytől születik egy. A négy oszlop korrelációja (I. = vér szerinti kapcsolatok túlértékelése, II. = vér szerinti kapcsolatok aláértékelése, III. = autochtonitás tagadása, IV. = pozitív viszony az autochtonitás iránt) Lévi-Strauss szerint sajátos módszer a fenti ellentmondás leküzdésére, mégpedig oly módon, hogy e megoldás helyett a problémák felcserélésével kerül meg az ellentmondást.”

$$F_x(a) : F_y(b) = F_x(b) : F_{a-1}(y)$$

a és *b* két szereplő; *a* a negatív (*x*) funkcióval áll kapcsolatban, míg a második szereplőhöz (*b*) pozitív funkció kapcsolódik (*y*), de ez utóbbi képes felvenni a negatív funkciót is, *ily módon közvetítő szerepet játszik x és y között.*"¹²

„A képlet második felében inverzió megy végbe a funkciók értéke és a két elem tagjai, a szereplők között. A négy oszlop korrelációja sajátos módszert nyújt az ellentmondás leküzdésére: a megoldás helyett megkerüli az ellentmondást az elemek felcserélésével. Nem csupán a kezdeti állapot [(= $f_x(a)$)] nullára redukálásáról van szó [lásd: $f(a-1)y$], hanem bizonyos *kiegészülésről, egy új állapotról, amely egy sajátos spirális vonalú fejlődés következtében jött létre.*"¹³

A lévi-straussi mítoszértelmezésben is tetten érhetjük tehát egyrészt két elem ellentmondásos párkapcsolatát, másrészt azt az értékteremtő fejlődési folyamatot, melynek során az ellentétpárok által kijelölt útvonal végén olykor új érték jelentkezik.

* * *

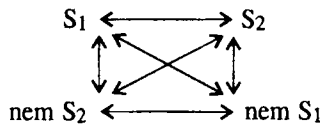
Umberto Eco bár szerényebb keretek közt (lásd: *A nyitott mű* c. könyvét A. Mőlesra és Leonard B. Meyerre való hivatkozással)¹⁴ 1961-ben szintén megkísérli leírni a közönség figyelmét lekötő műalkotás ható-mechanizmusát. Ő a következő ciklust állítja meg:

inger (stimulus, impulzió) – *válság, krízis* – *várakozás vagy elvárás* – *kielégítő válasz* (vagyis az eredeti állapot, rend, hierarchia helyreállítása).¹⁵

* * *

1966-ban, a *Strukturális szemiotika* c. kötetben *Algirdas Julien Greimas* először tesz kísérletet az ún. narratív (vagyis elbeszélő) transzformációs modell megfogalmazására.¹⁶

Később, *Az értelemről* c. 1970-es kötetében, majd a *Nyelvelméleti értelmező-szemiotikai szótárban* 1979-ben írja le narratív nyelvtanának alapképletét, az ún. *szemiotikai négyszöget*, amely nem más, mint a jelentés szervezésének modellje, egy szemiotikai mikrouniverzum, mikrokozmosz értelmének/jelentésének artikulálása.¹⁷



E transzformációs modell tehát két, egymással ellentétes elem párba állítására épül (S_1 és S_2).

¹² J. M. Meletyinszkij: i. m. 233–235.

¹³ J. M. Meletyinszkij: i. m. 235.

¹⁴ Umberto Eco: *L'oeuvre ouverte*. Paris, 1965, Éd. du Seuil, 100.

¹⁵ Vö. uo. 100–101.

¹⁶ A. J. Greimas: *Sémantique structurale*. Paris, 1966, PUF, 1986.

¹⁷ A. J. Greimas: *Du Sens*. Paris, 1970, Seuil.; A. J. Greimas – J. Courtés: *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* I. Paris, 1979, Hachette.

A négy elem közt három ún. statikus viszonyt állapít meg Greimas:

- | | |
|----------------------|------------------------------------|
| 1) S_1 - nem S_2 | ellentmondási viszony |
| 2) nem S_1 - S_2 | kiegészítő viszony |
| 3) S_1 - S_2 | ellentétességi-különbözési viszony |

Diakronikus vagy dinamikus értelmezés esetén három műveletet állapít meg Greimas:¹⁸

- | | |
|------------------------|--|
| 1) a tagadás műveletét | S_1 - nem S_1 és
S_2 - nem S_2 közt |
|------------------------|--|

- 2) az állító és következtető műveletet
nem S_1 -en majd nem S_2 -ön (nem S_1 - S_2 közt,
nem S_2 - S_1 közt)

- 3) a feltételezési, előfeltevési műveletet:
 S_1 - S_2 ; nem S_1 - nem S_2 közt.

A narratív útvonal, a cselekmények sora tehát a következő: az első elem (S_1) tagadásával **nem S_1** -hez jutunk. Ennek állítása után *következtető* művelettel S_2 -t érzük el. S_2 tagadása (azaz **nem S_2**) pedig magával vonja a *kiinduló helyzethez való visszatérést* (S_1), amely az értékek eufórikus és diszfórikus *tartalmú körforgása* miatt csaknem *kötelezően módosul*.

A három kulcspillanat tehát a következő: az első esemény tagadása magával vonja egy második esemény felbukkanását. Ennek tagadása (vagyis a bonyodalom, a fordulat) pedig a kiinduló helyzet megerősítését vagy végleges cáfolását eredményezi.

E négy elemre és néhány műveletre korlátozódó elbeszélő nyelvtanhoz Greimas valójában a varázsmesék 31 proppi funkciójának húszra, majd nyolcra történő *redukálásával jutott*. Ezen egyszerűsített képletek mindegyikében felismerte a kettős ellentét-párban kódolt értékteremtő folyamatot. Az alábbi felsorolás a húsz páros funkciót mutatja be:¹⁹

- | | |
|--|---|
| 1. hiány, eltávozás | 11. küzdelem vs győzelem |
| 2. tiltás versus erőszak | 12. ismertető jel |
| 3. keresés vs behódolás | 13. a hős megbélyegzése |
| 4. kiábrándulás vs behódolás | 14. visszatérés |
| 5. árulás vs hiány | 15. üldözés vs megmenekülés |
| 6. megbízatás vs hős elhatározása | 16. incognito érkezés |
| 7. távozás | 17. a feladat megjelölése vs megoldása |
| 8. próbatétel kijelölése vs próba felvállalása | 18. fel/megismerés |
| 9. segítőtárs fogadása | 19. az áruló leleplezése vs a hős felfedése |
| 10. térbeli mozgás | 20. büntetés vs házasság |

A páros funkciók negatív sorozatát Greimas a mese kezdő részéhez kapcsolja: a bajok felhalmozódása (= mint pl. a hiány, cselvetés, erőszak, próbatétel), – a pozitív sorozatot viszont a mese végéhez köti (= megjelölés–felismerés, leleplezés, transzfiguráció, a károsító megbüntetése). Ezt illusztrálja az alábbi ábra:²⁰

¹⁸ A. J. Greimas – J. Courtés: i. m. „carré sémiotique” szócikk, 29–32.

¹⁹ A. J. Greimas: *Sémantique structurale* ... 194.

²⁰ Uo. 203.

A rend, a szerződés megszegése és Elidegenedés	Fő próbatétel	Reintegráció és Rend helyreállítása
pAC ₁ C ₂ C ₃ pA ₁ p ₁ (A ₂ +F ₂ +nem C ₂)d nem p ₁ (F ₁ +c ₁ nem c ₃) nem p ₁ d F ₁ p ₁ (A ₃ +F ₃ +nem c ₁) C ₂ C ₃ A(nem C ₃)		
Minősítés	Keresés	Kérelem
<p>A = szerződés (parancs - akceptálás) F = küzdelem (támadás - győzelem) C = értesítés (adás - kapás) p = jelenlét d = gyors helyváltoztatás</p>		

E séma tanúsága szerint Greimasnak sikerült a teljes mesefolyamatot ellentétpárok felállítására redukálnia.

„A bonyodalmat és a megoldást, mely a két sorozat két végpontját képezi, a szerződés-szegésként, illetve a szerződés helyreállításaként értelmezi. A mese közepén egy sor próbatétel szerepel (= szerződés megkötése (A) - az ellenféllel folytatott küzdelem (F) - a hős sikere (C) = értesítés), amely próbák közvetítő, mediációs szereppel rendelkezik.”²¹

A próbatétel valósítja meg a negatív tagok tagadásának és pozitív helyettesítésének műveletét, vagyis azt a mozzanatot, amit Arisztotelész fordulatlak, Lévi-Strauss mediációnak, vagyis a cselekmény, a probléma döntő átfordulásának neveztek.

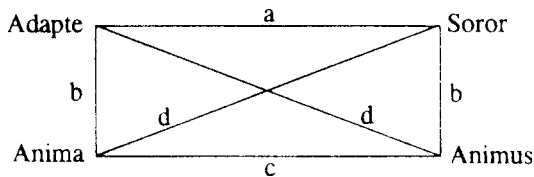
* * *

Az archetipikus élettartalmak négypólusú ellentétpárban való ábrázolását egy C. G. Jung által megadott sémával zárom. 1946-ban *A transzfer pszichológiája* c. könyvében Jung a 16. századi *Rosarium Philosophorum* metszeteit magyarázza az *alkimiai quaternio*,₂ vagyis *alkimiai négyesög formájával* („quaternio nuptial” = négyes nász)²² (1. kép).

A következő ábra négy pólusának értelmezése az alábbi transzferek (közvetítések) révén történik:

- a) viszony = Adepte - Soror
- b) Adepte - Anima
- c) Anima - Animus
- d) Adepte - Animus
- Soror - Anima

A második transzfer (b) értelmezése például a következő: az Adepte és az Anima házassága Jung szerint pszichológiailag megfelel a tudat és tudattalan teljes azonosságának, egybeesésének.²³



²¹ J. M. Meletyinszkij: i. m. 235.

²² Carl Gustav Jung: *La psychologie du transfert*. Paris, 1980, Albin Michel, 72., 81. és 89.

²³ Vö. uo. 85.

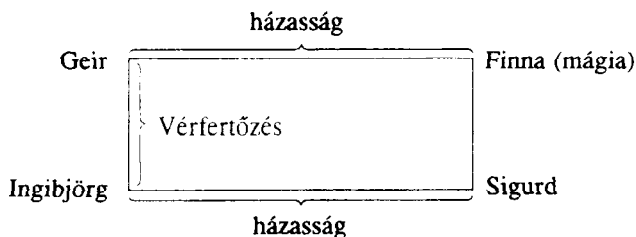
PHILOSOPHORVM.



Nota bene: In arte nostri magisterij nihil est *Secretum*
 celatū à Philosophis excepto secreto artis, quod *artis*
 non licet cuiquam reuelare, quod si fieret ille ma-
 lediceretur, & indignationem domini incur-
 reret, & apoplexia moreretur. # Quare om-
 nis error in arte existit, ex eo, quod debitam

C ij

Egy északi mítosz cselekményét pl. az alábbi négyszög összegzi:



* * *

Ami az elbeszélő nyelvtannak szonátaformában való jelenlétét, megjelenését illeti, ez kimutatható akkor, ha egy tételt annak affektus-szerkezete (azaz jelentettjei, szemantikai értékeinek szerkezete) szerint vizsgálunk.

Ez utóbbinak alapja pedig a klasszikus-romantikus stílus intonációinak, toposzainak, szemáinak, azaz tipikus jelentettjeinek számbavétele.

Az ilyenfajta elemzéseimben elsősorban *Ujfalussy József* 1959-es cikkére, *Leonard Ratner* és *Kofi Agawu* klasszikus zenét 27 alaptoposz szerint közelítő könyveire, továbbá *Szabolcsi Bence* dallamtörténetére, *Musica Mundana*-beli típusaira, és *Eero Tarasti*, *Vladimir Karbusicky*, *J. Wye Allenbrook* munkáira szoktam hivatkozni.²⁴ Az utóbbi időben egyre nő az ilyen irányú analízisek száma – gondolok itt *Raymond Monelle*, *Robert Hatten*, *Carolyn Abbate* és *Charles Rosen* legújabb munkáira.²⁵

A Beethoven Op. 2. No. 3. C-dúr szonáta I. tételének *különlegessége* az – hasonlóan a többi ún. klasszikus stílusbeli drámai tételhez –, hogy az expozíció és kidolgozás során *három-négy különböző típusú* jelentettet ismerünk meg, melyek – főleg a kidolgozásban – *egymással kontrasztáló események sorozatát mutatják be*.²⁶

A megválaszolandó kérdés tehát a következő: az elbeszélő nyelvtan tanítását követve vajon ki tudjuk-e mutatni a *négy, egymással ellentétes viszonyban álló jelentett drámai feszültséggel teli láncolatát*, – és vajon kimutatható-e a *narratív transzformáció, az értékteremtő folyamat hatása*, vagyis az új érték megjelenése a kezdeti állítás mű végén való visszatéréseinek pillanatában?

A C-dúr szonátában az első intonáció-család [tehát az S₁] a főtéma, a melléktéma és a zárótéma közös jelentésköre. Ez a hős, az ideál, a becsületesség, kiegyensúlyozottság

²⁴ Ujfalussy J.: „Intonáció, jellemformálás és típus-alkotás Mozart egyes műveiben”. In *Zenéről, esztétikáról*. Budapest, 1980, Zeneműkiadó, 7–48.; L. Ratner: *Classic Music*. London–New York, 1980, Schirmer Books; K. Agawu: *Playing with Signs*. New York, 1991, Princeton University Press; Szabolcsi B.: *A dallam története*. Budapest, 1957.; E. Tarasti: *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington, 1994, Indiana University Press; E. Tarasti (ed.): *Musical Semiotics in Growth*. Bloomington–Imatra, 1996, Indiana University Press–ISI; V. Karbusicky: *Grundriss der musikalischen Semantik*. Darmstadt, 1986.; J. W. Allenbrook: *Rhythmic Gesture in Mozart*. 1983, University of Chicago Press.

²⁵ R. Monelle: *Linguistics and Semiotics in Music*. London–New York, 1992, Harwood Academic Publishers; R. Hatten: *Musical Meaning in Beethoven. Markedness, Correlation and Interpretation*. Bloomington, 1994, Indiana University Press; C. Abbate: *Unsung Voices*. 1991, Princeton University Press; Ch. Rosen: *The Romantic Generation*. 1995, Harvard University Press.

²⁶ Egy technikai megjegyzés: az alábbiakban a jelentettek és a formarészek leírásakor, azonosításakor nem az intonációk–toposzok *pontos és végleges megnevezése a célom*, hanem csupán az, hogy az egymástól jelentősen eltérő, olykor kifejezetten kontrasztáló jelentők–jelentettek *csoportjait* el tudjam különíteni.

és a pasztorál toposzaiban jelentkezik (a hős, az ideál, a kalokagathia típusa Ujfalussy József cikkének 5. típusa, és a 8–9. zenepéldasorozat számos idézete illusztrálja):²⁷

Allegro con brio L. van Beethoven, Op. 2 № 3

A melléktema (47. ütemtől) pasztorál-intonációja a kvint-orgonaponttal és a bővített kvart dallamhanggal nem szorul különösebb igazolásra.

A témák quasi „concertáló” kadenciái – a szimfóniák tuttját idézve – szintén a hősi, virtuóz, maestoso karaktert erősítik:

Az expozíció egyetlen olyan jelentette, amely a hősi-ideális toposztól eltér, az átvezetésben jelentkezik a maga moll-hármaszt körülíró nosztalgikus-lemondó g-moll képletével:

²⁷ Ujfalussy József: i. m.

Mivel ez a bánat, illetve szomorúság-intonáció egy, a hősiől *eltérő* jelentettet képvisel, ezért ezt S₂-nek tekintjük a továbbiakban.

Az expozíció tehát két különböző jelentett körül artikulálódik:

Beethoven: Op. 2. No. 3. C-dúr szonáta I. tétel / Expozíció toposz-, ill. affektus-szerkezet/1)

S ₁	S ₂
<p>a) <u>Főtéma és két kadenciája</u> 1-26. ü.) a hős, az ideál, a becsületesség, fennköltség toposza, „kalakogathia” (a „szép és jó” ethosza)</p>	<p>b) <u>Átvezetés és kadenciája</u> (27-38. ü.; 39-46. ü.) a bánat, lemondás szomorúság intonációja</p>
<p>c) <u>Melléktéma és két kadenciája</u> (47-77. ü.) a pasztorál, a „kiegyensúlyozottság” toposza</p>	
<p>d) <u>Zárótéma és kadenciája</u> (86-90. ü.) az ideál, a „kiegyensúlyozottság” toposzának megerősítése</p>	

A kidolgozás a jelentettek jóval bonyolultabb kombinációját nyújtja. A nyitó S₁-et a zárótéma képviseli, majd közvetlenül e moll bevezető ütemek után egy új toposzsal, a „fantasia”-„notturmo” intonációval találkozunk. Ez a főtéma és melléktéma virtuóz kadencia-szakaszainak *ellentétes karakterű* variációja, tagadása, vagyis a **nem S₁** jelentett :

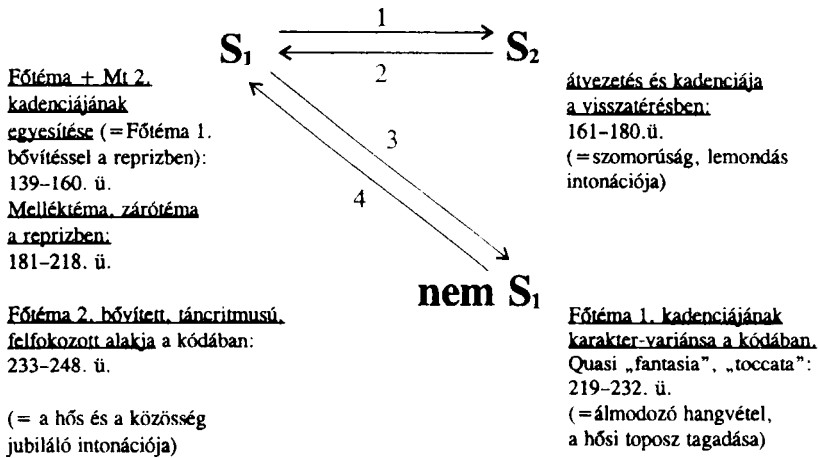
A visszatérés több meglepetést is tartalmaz. A főtéma eredeti tizenkétütemes alakja helyett itteni nyolcütetes mondatára egy *új kilencütemes mondat felel*: a hős, a kiegyensúlyozottság hangját táncritmusú, közösségi jellegű intonáció egészíti ki:

The image shows a musical score for a piano introduction. It consists of four staves. The first staff is labeled "Kidolgozás: Fő téma" and the second staff is labeled "2. periódus". The music is in 3/4 time and features a rhythmic melody in the upper voice and a supporting bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

A repríz a továbbiakban megfelel az expozíció előírásainak. De a kóda ismét felidézi a „fantasia”, a „toccata” rész éjszakai, álmodozó, időtlen hangvételét – vagyis újra exponálja az S₁, a hősi hang *tagadását*. Az újbóli kontraszt [=Zárótéma és fantasia közt] újabb átalakulást, átlényegülést provokál a tétel legvégén: a főtéma a schumanni *Dauidsündlertänze* közösségi pátoszával, jubilációjával, az eredetinek huszonöt ütemesre bővült alakjával zárja a tételt:

The image shows a musical score for a coda and the main theme. It consists of four staves. The first staff is labeled "Kóda: Fő téma" and the second staff is labeled "1". The music is in 3/4 time and features a rhythmic melody in the upper voice and a supporting bass line. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Beethoven: Op. 2. No.3. C/dúr szonáta I. tétel /visszatérés és kóda
(toposz - ill. affektus-szerkezet/3)



Úgy tűnik, hogy a bevezetésben fölteszt kérdésekre pozitív választ adhatunk e szonáta-Allegro esetében.

A tétel feszültséggel teli, drámai kifejezőereje nem véletlen műveletek eredménye, hanem az ellentéteken alapuló lineáris szerkesztés következménye. Az ellentétekre épülő fejlődés a jelentettek szintjén érhető tetten.

A többszörös ellentét-párok egymás mellé sorolása új értéket teremtő folyamatot eredményez. A tétel legelső állítása fontos, érdemi metamorfózison megy át a forma végére érve: *a magányos hős intonációját* – a konfliktusok, „próbatételek” eredményeként *a hős és a közösség ünnepi táncának, egyértelmű jubilációjának hangvétele váltja fel.*

Befejezésül elmondhatjuk, hogy az elbeszélő transzformációs modell jelenlétének feltérképezése minden zeneszerző és minden korszak valamint stílus esetében más típusú megvalósításhoz, más megoldáshoz vezet.

Ebben az értelemben használható *a szonátaformák és az elbeszélő nyelvtan konfrontációja kompozíciós stratégiák, stílus-jegyek vagy korszakot meghatározó formastratégiák megnevezésére, összehasonlítására.*

Sólyom György:

„ORA E PER SEMPRE ADDIO...”

Pillanatképek és kérdések a kései romantikáról

Korántsem egy affektív, hangulati hatás kedvéért választottuk címként és megnyitó idézetként Otelló feldúlt, emlékező kitörését. Afféle mottó, kulcsmondat rejlik – véletlenül – már pusztá *szövegében*: segít megragadni, miért foglakoztat, nyugtalanít bennünket jó idő óta már, egy több mint száz évvel ezelőtti zenei élmény-szindróma karakterköre, s a benne rejlő történeti problematika. Jól halljuk-e Otelló énekét? Nem hirdet meg, nem énekel ki egy újabb, *risorgimento*-kori harci „cabalettát”, néhány alapmozdulatát hívja csak elő; nem szól „itt és most” a trombita-fanfár – Otelló hallucinálja emléktöredékeiből –, de fokozatosan visszanyert, fénylő szenzualitásban. Kielezett ellenpéldát állítottunk mindjárt szembe vele: egy-két kromatikus sorfoszlány tétován kúszó forgása, célt kereső szólammenetek csikorduló ütközései, széthulló rendszer hézagai... csak a széthullás, a leépülés állapota *maga* kap élesen szabatos rajzolatot s keményen absztraháló hangzás-valórt a dermesztő mélységű Liszt-tételben.

Valószínűleg több más, hasonló összefüggésű idézetpár is példázhatta volna szándékunkat: egy tágas és sokarculatú áramlat szélső határainak jelzését. Eruptívan feltörő s mégis már emlékező színezésű szenvedélyt – s az elnémulás széléig jutó, elvont és enigmatikus szavú bezárkózást... S hogy a két – nem időrendi! – határszél között hányféle árnyalat, hányféle tendencia torlódik, válik szét és fonódik össze, annak is épp csak néhány vonás vázlatos jelzésére telik kereteinkből.

*

A kései romantika fogalma rég meggyökerezett a zenetörténeti használatban, valamelyest ismeri, érzékeli az időrend dolgában jártasabb, művelt zenehallgatói köztudat is. A tisztán kronológiai jelzőbe a leírásokban többnyire óhatatlan belecseng valamilyen értékelő–minősítő árnyalat. Hangsúlyozunk új, addig nem ismert, „messze előremutató” vívmányokat: máris az evolúciós, teleologikus szemlélet egyoldalúsága fenyeget; ha a régi értékek, eszmények megsápadását, devalválódását emeljük ki: egy kvázi-spengleri periodizációt illető kritikának tesszük ki magunkat... Csak hát – magának az időbeli lefolyásnak kiiktatása logikai nonszensz, s ha minden minősítéstől elzárkóznánk, mondanónknak nem volna *állítmánya*.

A jelenség kronológiai elhelyezésének *előfeltételül* nem szabhatjuk most egy sor nyelvi, stílárius kritérium körülírását, hiszen bizonyára soha nem jutnánk a végére. Járjunk inkább fordított irányú, empirikus utat. Figyeljünk fel néhány új mű elkészültének vagy bemutatójának vagy épp kompozíció-kezdésének egy fantasztikus sűrűségű „csomójára”.

Olyan operák születnek ekkor, mint a *Don Carlos* és a *Borisz Godunov*, mellettük a *Siegfried* befejezése: most folytatja Wagner a tizenkét éve megszakadt *Ring*-kompozíciót. Két Requiem: Liszté és Brahmsé, s ide esik Liszt ekkoriban ritkább zongoraterméséből két gyászdarab is: Miksa, mexikói császár és Mosonyi Mihály emlékére. Feltűnően *szűk három–négy év* termése ez, 1867 és 1870 között.

Csak a felszínét ragadnánk meg e jelenségcsoportnak – és vagy két évtizednyi folytatásának –, ha csak a gyászos, a sirató „hangulati” jelleg eluralkodására lennénk figyelmesek. Differenciáltabb, mélyebben árnyalt struktúrájú fordulat ez.

A színpad, a *drámai* zene közvetlen konfliktus-világa minduntalan áthajlik retrospektív és elégikus *számadásokba*, mint a *Don Carlos* záró jelenetében, vagy eksztatikus-eufórikus újjászületés-vízióba, mint a *Siegfried*-ében. A szó korábbi romantikus értelmében vett „drámaiság” végletei, kontrasztjai mellé vagy a *helyükbe* reflektált, „megidézett”, távolító vonások lépnek. Az *Istenek alkonyában* megszólaló rajnai sellők bűvölő, hiperszenzibilis, őszies színű, kromatikus dúdolásra váltják át húsz év előtti, napfényköszöntő Rheingold-énekük naiv, természetközeli diatóniáját. Néhány év múltán a *Parsifal* „virágleányai” csábosan érzéki keringőjének könnyű ringása szinte észrevétlenül forrósodik *minden* érzéki szépség, vágy és öröm utolsó, szárnyaló köszöntésévé – benne elválaszthatatlan az elmúlás, a búcsúzás melankóliája (úgyszólván egy időben a *Villa d'Este szökőkútjaival*). A nyelv, a „közeg” egy-egy árnyalatnyi átszíneződése markáns karakter- és „jelentés”-változásokat hoz létre, s a dolgok egymáson átszillanó, irizáló – eddig csaknem ismeretlen – szimultán többértelműségét.

Az ilyen, újfajta „áttünésektől” nagyobb egységek viszonylatai, a *formálás* útvonalai sem maradnak érintetlenek. Emlékezzünk például egy tipikus, élesen egyértelmű, *klaszszikus* tagoló mozzanatra: amikor egy moll-tétel utolsó szakasza a feloldó, kivilágosító *Maggiore*-ra vált. A *Német Requiem* zárókara azonban *egészében* dúr-tétel. S Brahms két ízben is, páratlan szűkszavúsággal, néhány ütemnyi fordulattal teremt „másodlagos”, de nagyon nyomatékos *moll*-helyzetet, hogy a nyomában szólaltassa meg a kvázi-váratlan *maggiore*-dallam csöndes „jó hírét”. A dolgok elkerülnek *jól ismert helyükről*, az új relációkban törtebb lesz az árnyalatuk, kérdésesebb a válaszuk a valaha-volt „und es ward Licht”-nél.

Talán ezzel, a *kérdésség* kulcsszavával kerülünk közel az időszak legjellemzőbb, tartós mozzanatához. Sajátos *értékrendváltás* ez, az 1870 körüli, lényegében összeurópai forduló. Nem éles, azonnali és ingerülten tagadó, hanem küzdelmesen vívódó, számvetéses folyamat. Egyszerre kell óvnia, őriznie és felmutatnia a század heroikus-patetikus, világváltoztató dinamizmusának múlhatatlan *nagyságát*, „*igazát*”, és ugyanakkor, egyszersem szembenéznie *visszahozhatatlan elmúlásával*, a könnyörtelen, történelmi aktualitásvesztés órájával (a *Don Carlos*-nak – ha szabad egy pillanatra aforisztikusan sűrítelnünk és egyszerűsítelnünk – a legbelső, művészi szinten, *épp ez a zenedrámái tartalma!*). Nem valami elvont „eszmeiség” szférájában megy végbe ez a tragikus revízió-folyamat, hanem megannyi motívum- vagy harmóniafordulat és formai viszonylat közvetlen-konkrét zenei közegében... Egy küldetéstudatos, igenlő gesztus és hangsúly, egy korábbi „evidencia” – s vele Liszt úgyszólván egész „*mode hongrois*” koncepciójának „*sorsa*” – alakul át égető, gyötrő *kérdéssé*, *problémává* a *Sunt lacrymae rerum* mikrodrámájában.

És feltűnően hasonló tartalmú híradás jön Európa keleti határszéléről is. Pedig itt friss, fiatal és plebejus gyökerű újulás kapcsolódik a kontinens véráramába – mégis, mintha nemzedéktársként, mintha azonos „életkorban” szólalna meg, még ha dallami-harmóniai dikciója szinte távoli exotikumként hatna is nyugaton (*ha* már ekkor megismernénk...). Így is ismerős volna a harmincas-negyvenes évek nagyoperai emlékeiből a győzelmes, szabadító hős szavának emelkedett ünnepisége – de ekkor, 1870 tájt már az illúziófosztó „*visszavétel*” az igazán jellemző és korszerű válasz rá, s megszakadó, kietlen lezáratlansága.

Ez lesz, úgy látszik – az *alapvető, meghatározó, lényegi* tendencia a hatvanas évek végétől a nyolcvanas évek közepe tájáig a fejlemények élvonalában: illúziók felbomlása, küldetéses-harcos magatartásképek mélyreható és megrázó *revíziója*. A romantikus „totalitás” *revíziója*, büszke és monumentális igényű „evidenciák” válnak – eddig ismeretlen, rejtélyesen bonyodalmas – problémákká, a tematikus dikció tagoltságában a harmónia és tonalitás vonzás-összefüggés rendszerében; *kérdésekké*, melyekre gyakran nincs is már ismerős értelmű válasz... Megannyi élesen eltérő nyelvi hagyomány, alkotói pozíció és stílustörekvés mögött is: rokon élményforrás és közös megrázkódtatás – Bayreuth-tól, Rómán és Budapesten át, Szentpétervárig.

A Grál lovagjai: magasztos örökség és valami végső érvénnyel továbbadhatónak vélt hit őrzői... Annál riasztóbb, megnevezhetetlen tartalmú előérzet szava az, ha az ő temetési menetük kemény, szigorú artikulációja hasad szét stilizálatlan és ünneptelen, amorf jajongássá: „utoljára, utoljára...” – „Zum letztenmal...!” – nemcsak saját, személyes pályája búcsúzására eszmél itt a Wagner-zene, a nagy zenekultúra egy tágabb, átfogóbb szakaszának lezárultára is.

Király Péter:

A MAGYARORSZÁGI HANGSZERTÖRTÉNET ADATTÁRA

A történeti Magyarországon valaha használt hangszerekről nagy számban találunk elszórt adatokat kultúrtörténeti és zenetörténeti publikációkban. Ezeken kívül az újabban folyó, de nem kimondottan hangszertörténeti kutatások is tömegesen szolgálnak hangszerekre vonatkozó adalékokkal. Gondolok itt Bárdos Kornél munkásságára és Rennerné Várhidi Klára működésére, továbbá a Zenetudományi Intézet zenetörténeti cédulakatalógusára, valamint szlovákiai kollégák, Ladislav Kačic és Jana Kalinayová kutatásaira, s nem utolsósorban Gát Eszter munkájára, illetve saját kutatásaimra. Miközben nyilvánvaló, hogy a hangszeres zene igen jelentős részt kapott a hazai zeneéletben, a hangszerekre vonatkozó forrásadatok összegyűjtésére, rendszerezésére, szisztematikus feldolgozására és értékelésére eddig még nem került sor. A Magyarországon egykor használatos hangszerekről szóló forrásanyag feldolgozását ugyanakkor nagyon is szükségszerűvé teszik a hazai instrumentáriummal kapcsolatos tisztázatlan kérdések, a hangszereket illető problémák, így például egy-egy régi hangszernév (*koboz, virgina, cithara, instrument, klavír* stb.) értelmezési nehézségei. Nap mint nap tapasztalhatjuk, hogy nemcsak a történeti és kultúrtörténeti munkákban bukkanunk bizonytalanságra vagy téves interpretációra, hanem a zenetörténetiekben is.

E bizonytalanság részben azzal magyarázható, hogy hiányzik egy olyan munka, amelyre a régi szövegeket értelmezni kívánó kutatók támaszkodhatnak. Ezt az űrt kívánja betölteni a most ismertetendő *A magyarországi hangszertörténet adattára* c. munka, amely elképzelésünk szerint kézikönyvként szolgálna a kutatók számára éppúgy, mint a régi hangszerek iránt érdeklődő gyakorló muzsikusoknak. Az *Adattáron* Gát Eszterrel közösen, korábbi anyaggyűjtésünk felhasználásával, 1993-ban kezdtünk el dolgozni. Időközben számos forrásadatot bocsátott rendelkezésünkre Rennerné Várhidi Klára és Sas Ágnes (köztük Bárdos Kornél eddig közöletlen korábbi kutatásaiból is), Csórsz Rumen István irodalmi adatgyűjtéssel segített, továbbá szlovák kollégák, Jana Kalinayová és Éva Szorádová is bekapcsolódtak a munkába. Célunk, forrásidézetek révén – tehát eredeti szövegrészleteket prezentálva – adattárszerűen (de nem számítógépes-adatbázis formában) bemutatni történeti hangszereinknek forrásanyagát a magyar államiság kezdetétől a 19. század elejéig–közepéig. Az *Adattár* alapötletét Szabó T. Attila *Erdélyi magyar szótörténeti tár* című munkája adta. Ehhez hasonlóan mi is címszavak szerint rendezve közöljük a forrásszövegeket.

Le kell szövegnem, hogy e munka során egyáltalán nem törekszünk – hiszen nem is törekedhetünk – teljességre, vagyis az egy-egy hangszerre vonatkozó összes magyarországi adat felsorolására, avagy akárcsak a hangszert illető összes forrás számbavételére. Egy ilyen célkitűzés teljesen illuzórikus lett volna. Nem áltattuk magunkat azzal, hogy minden adatot összegyűjthetünk. Az első pillanattól világos volt, hogy csak válogatásra és mintavételre szorítkozhatunk. Ugyanakkor azonban megpróbáljuk a lehetőségeinkhez mért legteljesebb forrásanyagot felhasználni, s nem kizárólag csak a már eddig közöltekre támaszkodni. Újabb források átvizsgálásával és új adatok célirányos keresésével igyekeztünk – és igyekszünk ma is – a lehető legszélesebbé tenni a válogatás bázisát. Nyil-

vánvaló ugyanis, hogy az *Adattár* az egyes hangszerek hazai elterjedtségéről, avagy ritkaságáról, a hangszerek részeiről, továbbá a terminológiáról csakis akkor adhat biztos képet, ha az általunk elérhető legnagyobb adatmennyiségen alapul.

Elképzelésünk szerint egy-egy hangszer-szócikk a következő módon tagozódna:

A) A törzsszöveget a hangszerre vonatkozó írott források adják kronologikus rendben. Legelőször mindig a legkorábbi magyarországi adatokat mutatjuk be. Ezt követően – akkor, ha a hangszerről nagyszámú adatunk van (pl. trombita, dob, hegedű, lant stb. esetében) – már csak azokat közöljük, amelyek valamilyen szempontból szignifikánsnak minősülnek és kiemelt figyelmet érdemelnek (pl. utalnak a hangszerkészítőre, vagy a hangszer származási helyére, avagy valamit közölnek a hangszer kiviteléről, minőségéről, illetve megadják az árát stb.). A törzsszöveg a szócikkek egy részénél (pl. vonós hangszerek) az 1800-as éveknél ér véget, másoknál viszont, ha szükséges, az időhatárt kiterjesztjük egészen a múlt század közepéig. Amennyiben a zeneszerszám már korábban kikerült a használatból, úgy a szócikk törzsrészét a jelenleg ismert legkésőbbi dokumentumok zárják.

B-C) A törzsszöveg után külön alcím alatt szerepelnek a tartozékokra, pl. a hangszerhúrra (lanthúr, hegedűhúr, virginahúr stb.), illetve a hangszertokra vonatkozó adatok. Ezeket újabb alcímként követik az adott hangszer magyarországi készítésére avagy javítására vonatkozó ismeretek.

D) Egy újabb alcím sorolja fel azokat az – általában sajnos nem nagyszámú és főleg irodalmi – adalékokat, amelyek valamiképpen utalnak a hangszer játékmódjára vagy hangzására.

E) Ezt követően, a fenti adatokat kiegészítő válogatásként közöljük az ikonográfiai szempontból hitelesnek tartható, magyarországi provenienciájú hangszerábrázolásokat. Nem vállalkozunk azonban a hazai hangszerábrázolások teljes repertóriumának összeállítására.

F) A teljesség igénye nélkül – ugyancsak tájékoztató szándékkal – készítjük el az egyes hangszerekhez kapcsolódó kották, illetve tabulatúrák jegyzékét. A gazdag zenei anyaggal rendelkező hangszerek esetében (pl. hegedű, billentyűsök, trombita stb.) csak a korai, vagy különlegesen érdekes forrásokat említenénk, másoknál, amelyekről eddig csak kevés hazai adat bukkant elő (pl. lant), igyekszünk minden ismert forrást felsorolni.

Megjegyzem, miközben a törzsszöveg felépítését illetően egyetértés uralkodik közöttünk, vitatottabb az ikonográfiai forrásanyag, illetve a kották felhasználása. A gondot az előbbieknél a források feltáratlansága, valamint a hangszer-ikonográfiai munkák használhatóságát illető kételyek okozzák, az utóbbiaknál viszont a hatalmas anyagmennyiség. Ezek teljes kiaknázását és integrálását csakis akkor oldhatnánk meg, ha találnánk megfelelő segítséget, aki e témákkal külön foglalkozna.

G) Az utolsó alcímszóban felsoroljuk azokat a máig fennmaradt hangszereket, amelyek magyarországi készítőktől származnak, továbbá azokat a külföldi eredetűeket, amelyeknek itteni használata bizonyítható, vagy valószínűsíthető. Mellőzzük viszont azon példányok számbavételét, amelyek a külföldi hangszer- és műkereskedelemből szár-

maznak, de itteni használatuk nem bizonyítható, illetve a bizonytalan eredetűekét – amelyek (sajnos) a hazai régi hangszeranyag jelentős részét adják.

H) Minden hangszer-szócikket egy-egy összefoglalás zár, amely röviden összegzi az adott hangszer magyarországi történetére vonatkozó ismereteinket, s megpróbálja tisztázni a felvetődött hangszer-terminológiai problémákat. Az összefoglalás a tervek szerint az alábbi részekből állna:

- 1) A hangszer meghatározása
- 2) A magyarországi adatok időhatára
- 3) A magyarországi forrásadatok értelmezése, terminológia stb.
- 4) Hangszerrészek, tartozékok, hangolás stb.
- 5) Hangszerjavítás, hangszerkészítés, import stb.
- 6) Játékmód, zenei adalékok
- 7) Szakirodalom

A hangszer-címszavak mellett kialakítottunk egy olyan szócikket is, amelyben összetartozó hangszerállományokat mutatunk be (pl. a városi toronyzenészek hangszerjegyzékeit, főúri hangszerlistákat, egy-egy muzsikus saját hangszereit, és főleg templomi kórusok hangszer-inventáriumait). Ezeket az eredeti jegyzékeket kiegészítik még a legkülönbözőbb források nyomán általunk készített összeállítások az uralkodóink (pl. Zsigmond király, Hunyadi Mátyás, II. Ulászló, II. Lajos, János király, Báthory Zsigmond, Bethlen Gábor, Apafi Mihály) udvarában említett hangszerekről, amelyek ily módon az udvari instrumentáriumok rekonstrukcióit adják.

A magyarországi hangszer-történet adattárának jellegéből eleve következik, hogy csakis eredeti idézetekre hagyatkozhattunk. Az anyagfeltárás új eredményei mellett így elsősorban azokat a korábbi publikációkat használtuk fel, amelyek az eredeti forrásszöveget is közlik és nem csak a hangszer-név modern megfelelőjét (vagy vélt megfelelőjét), illetve a német, latin szövegek jó-rossz magyarítását. A jelentősebb, de csupán fordításból ismert adatok esetében – ahol erre lehetőség adódott – igyekeztünk az eredetit megkeresni, hiszen a rég- és közelmúlt kutatói számos olyan jelentős adalékot közöltek, amelyeket vétek lenne kihagyni.

További fontos kritérium, hogy az *Adattár*ban olyan jellegű dokumentumokat közöljünk, amelyek az egykori hazai zenegyakorlatot közvetlenül tükrözik és az adott időpontban ténylegesen létező, s a magyarországi zeneéletben valóban használt hangszerekre vonatkoznak. Így szinte teljesen mellőzni kellett a bibliai szövegidézeteket és bizonyos fókig a szótárak adatait is, mivel ezek általában nehezen, vagy egyáltalán nem kapcsolhatók egy-egy korszak tényleges zenepaxisához. Ezekre a forrásokra csupán abban az esetben utalunk, ha azok egy-egy magyar hangszer-név felbukkanását jelzik. Ugyanakkor felhasználjuk viszont a külföldi (pl. németországi, olaszországi, törökországi) eseményekről szóló hazai forrásokat, hiszen az itt szereplő hangszernevek egykori terminológiánkat dokumentálják.

Az *Adattár* törzsanyaga számára a legfontosabb forrásanyagot a városi, valamint az egyházi iratok, továbbá különféle ingóságjegyzékek szolgáltatják. Különösen sokat profitáltunk a Bárdos Kornél-féle városmonográfiákban közreadottakból, de igyekeztünk ezt a lehetőségekhez képest még tovább bővíteni. Az említettek mellett az *Adattár*hoz esetenként felhasználtunk levelezések és krónikák szolgáltatott információkat és a régi irodalom nem egy utalását is.

Megítélésünk szerint az *Adattár* munkálatainak jelenleg nagyjából a felénél tarthatunk. Az anyaggyűjtést még nem zártuk le teljesen, s a kicédulázott adatoknak kéziratba való átvivésével sem végeztünk még. Különösen a 18–19. századi rész hiányos. A szócikket záró összefoglalások javarészt még ugyancsak megíratlanok. Erre azonban csak az anyag összegyűlte után kerülhet sor, miként a tervezett kísérőtanulmányra is.

Eredmények félúton

Adataink úgy időbeli, mint minőségi szempontból két részre oszthatók. A magyar állam első mintegy ötszáz évéből származó forrásanyagunk igen szegényes, s ezek is döntő többségben általánosságokat közölnek, a hangszereket illetően csak kevés pontos információval szolgálnak. A legtöbb korai írásos adatunk muzsikuskokra vonatkozik. Ezekből lényegében csak egy-egy hangszerre/hangszeresre vonatkozó elnevezés megjelenése, majd pedig elterjedése regisztrálható. Csak a 15. századtól fogva rendelkezünk valamiféle biztosabbnak tűnő áttekintéssel. Dokumentációs anyagunk a 16–17. századtól válik gazdagabbá, részletesebbé és pontosabbá. Ez időtől igen sok adattal rendelkezünk, amelyek révén összességében változatos instrumentáriumot mutathatunk be. A források a legkülönfélébb hangszerekről szólnak, s jó néhány adalék akad azok részeiről, kellékeiről: pl. fúvós hangszerek toldalékcsovei, fúvóka, hangszerhúr, vonó, hangszeretek stb.

Már most megállapítható, hogy a hangszerjegyzékek, kottatárak és a muzsikuskokra vonatkozó egyéb források alapján felvázolható kép lényegesen gazdagabb és árnyaltabb annál, mint amit a korábbi kultúr- és zenetörténeti kutatás levelezések, krónikák és irodalmi művek alapján be tudott mutatni. Míg az inventáriumok, s ezen belül is a hangszerjegyzékek a hangszereket többnyire pontosan – nemegyszer szakszerűen – írják le, addig az irodalmi szövegek, levelek, beszámolók, krónikák stb. leginkább csak olyan általános gyűjtőfogalmakkal élnek, mint hegedű, virgina, síp, stb.

A ma nyerhető összképet említve érdemes rámutatni arra, hogy egykor létezett egy olyan forráscsoport amelynek anyaga mára menthetetlenül elveszett, vagy csak kis részben maradt fenn. Ezek a királyi és az erdélyi fejedelmi udvar dokumentumai. Emellett hiányoznak, illetve töredékesek – vagy más esetben feltáratlanok még – a legnagyobb főúri családok zenei adatai is. Pont azoknál a rétegeknél tehát, amelyek gazdasági erejük folytán a leginkább képesek voltak arra, hogy lépést tartsanak a külfölddel, kevés a közvetlen dokumentumunk. Ez bizonyosan szegényesebbé teszi az anyagunkat.

Az eddig összegyűjtöttek és rendszerezettek meggyőződésünk szerint túlmutatnak az *Adattár* elsődleges célján, hiszen bemutatják az egykori Magyarország hangszerkultúráját, a hangszerjáték sokszínűségét. Mindemellett az anyag, bizonyos határok között, lehetőséget ad a zenét illető következtetések levonására is. Az, hogy majdan mi mindenre lesz még használható az *Adattár*-ban közölt forrásanyag, természetesen csak a használat során derül ki.

Szabolcsi Bence A XVI. század magyar históriás zenéjéről írott tanulmányában (1931) azt kérdezte: „De honnan is kerül ennyi hangszer?”. Ma már legalább részben válaszolhatunk e kérdésre. Az *Adattár* segítségével felvázolhatjuk a hazai hangszerkészítés, hangszerbeszerzés és -javítás számos jellemzőjét. A 15. század legvégétől fogva egyre-másra akadnak már olyan adatmorzsák, amelyek hazai hangszerkészítésről szólnak. Ezek közül igen fontosak azok, amelyek *magyar módra* készült zeneszerszámokról tudósítanak. Miközben specializálódott hazai hangszerkészítőkről – az orgonakészítőket kivéve –

csak elvétele van adatunk, forrásaink jól körvonalazzák azt a gyakorlatot, hogy hangszerkészítők híján egy-egy hangszer készítését, vagy még inkább javítását olyan mesteremberek végezték, akik az adott szakfeladathoz a legjobban értettek. Ezt a jelenséget nevezhetjük „látens hangszerésziparnak”. A kannagyártó javított regált (1642) és orgonát (1629, 1633), valamint ennek fűjtatóját, de munkáját a haranggal kapcsolatban is igénybe vették. Az orgona fűjtatójához a bőrt a nyergesek szállították, és ők vagy a cipészek (1493) javították azt. Az orgonán szükséges vasmunkákat a lakatos vagy a kovács végezte. A finom fémmunkák mestere, az ötvös elvégezte az eltörött cink összeerősítését (1542) éppúgy, mint a trombita megfoltozását (1628). Feltehető azonban, hogy a megsérült trombitákat nem kizárólag az ötvösök javították, hanem alkalomadtán rézművesek is. (Noha sok adatunk van trombitajavításról, sajnos legtöbbször nem tudjuk, hogy ki végezte a munkát.) A mesterek közötti munkamegosztást legrészletesebben a dobkészítésnél adathatjuk. A gyalogdob káváját a kádár készítette, az üstdobét a rézműves. A dobbórt a pergamenkészítő, illetve a szíjgyártó szállította, a dobverőt az esztergályos. Az üstdob bőrért feszítő keret csavarjait és szorítóit a lakatos adta. A szükséges kötelek és a pergőzsinór a kötélverőtől származtak, s a címert a városi festő festette a dobokra.

Tapasztalhatjuk, hogy – miként külföldön – nálunk is foglalkozott hangszerkészítéssel, illetve -javítással a muzikusok egyike-másika. Jó néhány orgonista esetében bizonyítható, hogy a város elvárta, sőt elő is írta, hogy az orgonát maguk hangolják és javítják. Tény, hogy nálunk is leginkább az orgonistáknál dokumentálható a hangszerjavító tevékenység. Rajtuk kívül a toronyzenészeknél találunk gyakrabban ilyen adatokat. Közülük egyesek csak javítottak, de néhányan láthatóan olyan hozzáértésre tettek szert, hogy hangszerkészítésre is vállalkoztak. A városok az orgonisták kézműves tudását egyébként más módon is igénybe vették: több esetben dokumentálható, hogy azok mint ön- és ólom munkákban jártas mesteremberek, rendszeresen karbantartották a városi középületek ablakait, javították és kicserélték a megsérült önkeretes ablaküvegeket.

Miközben a hazai hangszerkészítésről egészében még mindig kevés biztos adatunk van, igen sok forrás szól a legkülönbélebb hangszerek és húr itthoni eladásáról. Nem állapítható azonban meg, hogy ezeknek mely része volt hazai készítmény, s mi származott importból, habár valószínű, hogy jelentős részük külföldi eredetű volt, hiszen hangszer és húr behozatalát számos forrásunk bizonyítja. Az *Adattár* anyagából egyértelműen kiviláglik, hogy milyen fontos szerepet játszott az importáru. Noha lehetséges, hogy nálunk az arányok erősebben eltolódtak a behozatal javára mint másutt, de a nagymértékű hangszerimport nem tekinthető valamiféle kizárólagos hazai jelenségnek. A külföldi források ugyanis számtalan tanúbizonyságát adják annak, hogy más országokban is nagy mennyiségben hoztak, illetve hoztak hangszereket avagy húrt máshonnan. Ugyanígy, a magyarországi levelezésekből jól ismert, valamely hangszer felhajtására és megvételére utaló kéréseknek is megtalálhatók a külföldi megfelelői.

A hangszer és húr legfontosabb beszerzőhelye, legkésőbb a 16. század közepétől fogva, Bécs volt. (A korábbi időszakból nincsenek adataink.) Bécs központi szerepét a magyarországi hangszerellátásban a legkülönbélebb hangszerekre vonatkozó adatok bizonyítják. (A hangszerekhez hasonlólt látunk egyébként a hozzánk jött muzikusok esetében is, akiknek számottevő része szintén Bécsből, vagy Bécsen keresztül érkezett.) Nyilvánvaló azonban, hogy a Bécsben vásárolt áru nem volt kizárólag helyi eredetű. Részben más országokból érkezett. Valószínűleg ez a magyarázata annak, hogy miközben a for-

rásokban viszonylag sok bécsi adatra bukkanunk, addig ezekhez képest csekély az olasz, avagy német eredetű hangszerekről szólók száma.

Befejezésül érdemes rámutatni: már most látható, hogy noha az *Adattár* számos esetben segítséget nyújt majd a felmerülő terminológiai kérdések tisztázásához, nem is egyszer továbbra is fennmaradnak a bizonytalanságok. Biztos, hogy az *Adattár* nem fog minden kérdést megválaszolni. Ez viszont arra figyelmeztet, hogy később is elsőrangú feladata lesz a zenetudománynak a folyamatos forrásfeltárás és adatgyűjtés, valamint az újabb ismeretek összehasonlító elemzése.

Murányi Róbert Árpád:

A MAGYARORSZÁGI FERENCESEK KÉZIRATAI A 18. SZÁZADBÓL

Miként a külföldi zenei szakirodalom, úgy a *Magyarország Zenetörténete* II. kötetének néhány mondata is arra utal, hogy a ferencrendiek zenei gyakorlata eltér a többi rendekétől.¹ Azt is tudjuk, hogy a 18. században a délnémet nyelvterület bajor és osztrák kolostoraiban virágzott.² Éppen ezért időszerű felhívunk a figyelmet arra, hogy ez a zenei gyakorlat az egykori Osztrák–Magyar Monarchia egész területén is megvolt, azaz a mai Horvát-, Magyar-, Morva- és Észak-Olaszországban, valamint Szlavóniában és Szlovákiában.

Tekintsük át igen vázlatosan a rend magyarországi történetét. A rend itáliai megalapítása után tagjai az 1230-as években országunkban is megjelennek és meghonosodnak. Az 1500-as évek második és harmadik évtizedében a törökvesz és a vallásújítás alapjaiban rendíti meg a rendet. A ferencesek visszatérése az ellenreformációval egyidejűleg történik.³ Amíg templomaikat és kolostoraikat rendbe hozzák, további 20–30 év telik el, s létszámuk egy-egy rendházban végül még a húsz tagot sem éri el. II. József az 1780-as évek elején feloszlattja őket, de néhány év múlva újra működhetnek egészen 1950-ig, amikor egyik napról a másikra ismét megszüntetik a rendet. Kevés kincsük – a *Historia Domus*, a könyvtár és néhány kéziratos kotta – természetesen szintén bizonytalan sorsra jut. De így is megmarad az ország különböző megyei könyvtáraiban, levéltáraiban, a budai Margit körüli rendházban és az Országos Széchényi Könyvtárban több mint 50 kötet, melyek keltezési ideje 1673 és 1823 közé esik. Soknak még megvan a díszes, barokk stílusban megfogalmazott címlapja, többnek viszont kitépték – valószínűleg még II. József idejében –, hasonlóan a berlini Egyetemi Könyvtárban és az osztrák rendházakban őrzött egyes példányokéhoz.

Vannak kötetek, a Magyarországon találhatóak között, melyekben csak az 1659-es rendelkezés szerinti sajátos, úgynevezett menzurális gregorián korálist jegyezték le – de ezek száma csekély.

Feladatomban – évek óta – komponált zenéjük számbavételét tartom, hiszen azok száma többszöri előfordulásukat is figyelembe véve meghaladja a háromezretet, stílusuk híven tükrözi zenei ízlésük változását; zenetörténetileg pedig a Bártfai Gyűjtemény három legkésőbbi kötetének (1665 után)⁴ egyenes folytatása, mert ezek másolási ideje szinte egybeesik a legkorábbi ferences kézirat keletkezésével (1673).

A ferences zenének elsősorban a hangzása meglepő: az énekszólamok száma egy vagy kettő, s ahhoz járul az orgona. Az ún. templomi együttes, azaz két hegedű és

¹ Hermann, Hildegard: „Die Musikpflege der bayerischen Franziskaner von der Gründung der Provinz bis zur Säkularisation (1625–1802)”. In *Musik in bayerischen Klöstern* I. Regensburg, 1896.; MGG 4. köt. „Franziskaner” szócikk; Kačič, Ladislav: „Missa franciscana der Marianischen Provinz im 17. und 18. Jahrhundert.” In *Studia Musicologica* Tom. 33. Budapest, 1991. 5–107.; Bárdos Kornél (szerk.): *Magyarország Zenetörténete* II. 1541–1686. Budapest, 1990, Akadémiai Kiadó, 44., 48., 90–92.

² Lásd Hermann i. m.

³ Győrott például 1614-ben jelennek meg újra – lásd Bárdos i. m. 90.

⁴ Országos Széchényi Könyvtár [továbbiakban OSzK] Ms. mus Bártfa 4., 10., és 19.

basszus hangszerek (amihez még két clarino és timpani is járulhat) alig fordul elő. Az viszont bizonyítható, hogy sok művet „átírnak” saját gyakorlatukra. Ennek az a lényege, hogy az énekszólamokat egy vagy két szólamba vonják össze, a hangszerek szerepét pedig az orgonára bízják, azaz orgonakivonatot készítenek. Zeneszerzőik saját vagy más rendek tagjai közül kerülnek ki. A rendi felfogás miatt róluk alig, vagy csak annyit tudunk, amennyit kézírataikba feljegyeznek. Így pl. Roskovszky Pantaleon Op. 9-es kötetének végén az 1761 és 1789 közötti szlovák bejegyzés⁵ magyar fordítása a következő: „Boldogtalan óra, melyben ferences maradtam; ha a bort és vért akollá lehetne változtatni, akkor szívesebben őrizném a nyáját és nem szenvednék annyit az éhségtől és hidegtől.” Az is bizonyítható, hogy egy-egy rendházban nem élnek hosszabb ideig, általában csak 3–4 évet. Többen magukkal viszik kottáikat, sőt olykor a rendházéit is. Így kerülhettek a Dunántúlon írott kéziratok Szlovákiába és fordítva; és amíg Anton Luidl egyik kötete Ausztriában van, addig a másik Magyarországon.

Ahhoz, hogy az egykori Mariánus provincia valamennyi kéziratát számba lehessen venni, ma nemzetközi, azaz osztrák–szlovák–magyar összefogásra lenne szükség. Ilyen kísérlet Ladislav Kačicnak a misékről szóló tanulmánya,⁶ mely azonban messze nem jutott el a teljességig. Egyelőre tehát csak saját országban belül kell ezt a feladatot elvégeznünk.

A nagyobb zeneszerzői tevékenységet kifejtő ferences rendtagok közül a jelenlegi országhatáron belül élt huzamosabb ideig: Dettelbach Gaudentius, Foit Norbert és Roskovszky Pantaleon. Munkásságuk értékelése és méltatása még a jövőre vár.

A mai Magyarországon fennmaradt kéziratok belső megjelenési formájuk alapján legalább három csoportra oszthatók: az elsőben, főleg a korábbiakban, csak az egyetlen énekszólamot találjuk. Ezek között van olyan kötet, melyben a művek elején ott áll latinul: az orgonaszólamot keresd az orgonakötet *x* oldalán. A második csoport maga az orgonaszólamkönyv, melyből három a budai ferenceseknél található – ezekben csak a számozott basszus áll. A harmadik csoportban viszont a mindenki által jól ismert gyakorlat szerint írják le a műveket: a felső szisztémában áll az énekszólam, az alsóban a számozott basszus. Ez a három mód az alábbiakra enged következtetni: az énekes szólista és az alig két vagy három tagból álló kórus az elég nagy kottafejekkel lejegyzett könyvből énekel; ilyen esetben az orgonistának külön, haránt alakú könyve van (az orgonistának jól kell ismernie a művet, hiszen ő csak a maga basszus szólamát látja, mely igen gyér számozással van ellátva). Amennyiben az orgonaszólamnak az énekes szünetében szólisztikus feladatot kell játszania, azt beleírják a kottába. Ha az énekszólam a számozott basszus felett áll, akkor a hangjegyek nagysága a ma használatos 18–22 soros kottalapok méretének felel meg. Felmerül a kérdés, hogy ezt az írást hogyan olvashatták az énekesek, akik elég távol, az orgonista mögött vagy mellett álltak. Ez nem lehetett könnyű feladat. Osztrák példák alapján arra a megoldásra kell gondolnunk, hogy a kis lélekszámú rendházakban az orgonista egyúttal az énekes is.

A könyvek tartalma szintén érdekes felosztást mutat. A legkorábbi, azaz 17. századi kéziratok – szabad legyen itt kivételesen Kájoniét is megemlítenem, aki Nagyszombatból vitte magával Erdélybe az anyagot – az ún. *missa choralis* stílusában írott műveket tartalmazták, amihez még néhány *Mária-antifóna* és ének járul. Érdekesek a mise feliratai, azaz elnevezései: *Missa Polonica*, *Graecensis*, *Viennensis*, *Kismartoniensis*, *Prusz-*

⁵ Közli Kačic i. m. 68.

⁶ Lásd 1. jegyzet.

kensis; a 8. gregorián mise a *Missa Angelica*; *S. Annae*, *S. Caeciliae*; *Tubicinalis* vagy *Tybicalis* stb. Hogy miért kapják jelzőként a helységneveket, nem tudjuk. Az biztos, hogy a fenti misék osztrák gyűjteményekben (Graz, sőt Hall in Tirol) is megtalálhatók ragadványnevek nélkül. Az elnevezések változhatnak is: így a *Missa Voglerii* Kájoninál 1667-ben *Tirnaviensis*, 1734-ben *Francisci*, 1717-ben és 1735-től ismét *Voglerii*; Kájni 1667-es *Kismartoni miséje* 6 évvel később *Tota pulchra*, *Krakkói miséje* ugyancsak 6 évvel később *Mariana*, majd *B. V. Mariae* lesz. A *Missá Romana* más nevei: *Jucunda*, *Barbara*. Három különböző *Szent Anna* mise van: az első más nevei *Wolfgang*, *Artificialis*, a másodiké *S. Joannis Capistrani* (de van egy másik Capistran mise is!), a harmadik viszont csak *Szent Anna* névvel fordul elő.

1735-ben megjelennek az első motetták és sequenciák. Utóbbiaknak, valamint az 1744-től kezdődően lejegyzett himnuszoknak az a jellegzetessége, hogy a gregorián dallam valamennyi hangja alá más és más basszust írnak. A későbbiek folyamán e gregorián himnuszok olyan nagy változáson mennek keresztül, hogy végső megjelenési formájukban alig lehet felismerni őket: a dallamok dúr vagy moll hangneműekké válnak és ritmusuk teljesen önálló képletet nyer. Azt talán meg sem kell említenem, hogy egy-egy himnusz dallamára két vagy három szöveget is énekelnek.

Foít Norbert kéziratát 1746-ra tehetjük. Kéziratában igen sok évszámot jegyez fel, mégpedig – mondhatnánk – összevissza: 1736, 1738, 1737, 1736, 1738, 1740, 1745. Az évszámok mellett olykor a következő helységnevek állnak: Okolicsna, Hradiste, Galgótz. Eme adatközlésekből a következőket vonhatjuk le: 1) Ez a kötet korábbi kézirat sajátkezű másolata. Ilyenfajta évszámközléssel már a Bártfai Gyűjteményben is találkozunk, csak éppen kétszáz évvel korábban Wittenbergben. 2) A feljegyzett tíz év alatt Foít Norbert három rendházban él: Okolicsna 1735–36, Uherské Hradiste 1738–41, és Galgótz 1745. E kötetben 91 litánia van, de egynek sem ő a szerzője, mert nem írja oda a végére: *composuit*. A *Mária-antifónák* dallamai saját szerzeményei, ami akkor még újdonságnak számít. A harminckett *Tota pulchrából* csak négy végéhez írja oda a nevét, míg ötnek sikerült osztrák forrását megtalálnunk.

A litániákat pár évvel 1754 előtt kezdik lejegyezni. Erre azért érdemes figyelni, mert itt jelenik meg minden átmenet nélkül a *missa choralistól* teljesen elütő barokk stílus.

Van három kötetünk, melyek külső megjelenése és tartalma is egyezik. A bajai, a budai és egy meg nem nevezett rendház részére készülnek, ami az azonos szövegű és kiállítású címlapból nyilvánvaló. A harmadik kötet címlapjának csak a kerete van meg, de szövege még nincs. Két kötet kéziratának tartalmát Jankovich József provinciális miniszter hagyja jóvá,⁷ ki e tisztét 1751 és 1754 között tölti be. Mindhárom kötet a velencei rendház egyik kéziratának másolata,⁸ s csak az énekszólámot tartalmazzák, tehát nagyméretűek, és a lejegyzés oldalról oldalra, sőt sorról sorra teljesen azonos beosztású. A misék elején utalás arra, hogy az orgonakönyv melyik oldalán található a hozzá tartozó számozott basszus. Az egyik kötethez meg is maradt a harántalakú kisméretű orgonakönyv,⁹ így az utalások helyessége ellenőrizhető. Az orgonakönyvben a miséket követő antifónák, himnuszok (az ünnepkör megjelölésével) és a három német nyelvű népének is dallammal és basszussal kerül lejegyzésre.

⁷ OSzK Ms. mus IV. 799. és Ferences Múz. 7a/b.

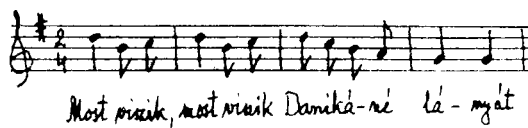
⁸ A rendház tájékoztatása szerint kéziratuk az idők folyamán megsemmisült.

⁹ Ferences Múz. 7b.

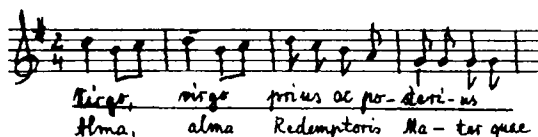
A Pápán 1757-ben másolt kéziratban a korábbiól ismert litániáknak elnevezéseik is vannak: *S. Joseph, Xaver, S. Luca, S. Didaci, Omnis Sanctorum, Viennensis, Pruszkensis* stb., amelyek csak itt fordulnak elő.

Noha az 1750-es évek második felében több kézirat is készül, azokban egyetlen mise sincs. Csak 1761-ben, Roskovszky Pantaleon op. 5-ös művében, illetve ezt megelőzően dátum nélkül az op. 4-ben jelennek meg ismét misék, de a régi *missa choralis* stílusával szakítva *missa concertata* stílusban. Még nyolc évnek kell eltelnie, míg Kósa Jenő közreadja nevezetes rendeletét, melyben előírja, mely miséket és litániákat kell a mellékelt incipit-táblázat szerint ezentúl vasár- és ünnepnapokon énekelni. Ennek megvalósítása nem megy egyik napról a másikra, így még később is másolnak, de egyre kevesebb *missa choralis*. Ettől kezdve Dettelbach Gaudentius műveivel találkozunk legtöbbit, Roskovszkyéival kevésbé, mert szerzeményei nehéznek bizonyulnak.

Végezetül álljon itt példa a ferencesek zenéjének két érdekességére. Az első egy egyszerű dallam, melyet ma leginkább gyermekdalként ismerünk:



Három ferences gyűjtemény¹⁰ is tartalmazza orgonakísérettel és kőzjátékkal a következő szövegkzdetekkel:



A másik érdekesség az „egyszólamú fúga” gyakorlata, mely szerkesztési módot főleg G. Dettelbach alkalmazta miséiben. (Lásd a következő kottapéldát és ugyanennek a részletnek másik forrásból származó faksimile lapját.)

Ennek lényege, hogy az énekes a *dux* után közvetlenül énekl a *comest*, majd a kőzjáték után megismétli azokat.

¹⁰ Ferences Múz. 8., 41. old.; Szombathelyi Megyei Könyvtár Hf 468., 95. old.; OSzK Ms. Mus IV. 774., 351. és 352. old.; IV. 89., 57. old.; IV 1., 263. old.

[G. Dettlback]

Dux *Comes*

Qui tol-lis pec-ca-ta mundi, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di, mi-se-re-re

Dux *Comes*

no-bis. Qui tol-lis pec-ca-ta mundi, qui tol-lis pec-ca-ta mun-di.

Dux

sus-ci-pe, sus-ci-pe depreca-ti-o-nem no-stram. Qui se-des ad

Comes

dexteram Pa-tris. Qui se-des ad dexteram Patris mi-se-re-re no-bis.

Fi - lius Pa tris Fi - li us Fi - li us Fi = li us Pa tris

Allat.

Qui tol lis pec cata mundi qui tol lis pec ca ta mundi mi-

se re re no = bis qui tol lis pec ca ta mundi qui tol

lis pec ca ta mundi Susci pe Susci pe depre cati

onem nos tram qui se des ad dex teram Pa tris

Qui Sedes.

Farkas Zoltán:

FÚGA ÉS FUGATO A 18. SZÁZAD MÁSODIK FELÉNEK MAGYARORSZÁGI MISETERMÉSÉBEN¹

A 18. századi zeneszerzőnek talán egyetlen műfajban sem volt annyira korlátozott a mozgástere, mint épp a misében. Egyfelől maga a változatlan, s bizonyos formákat eleve sugalló liturgikus szöveg, másfelől e szöveg megzenésítési módjainak évszázados múltra visszatekintő hagyománya, típuskészlete olyan szoros kettős köteléket alkotott, amelyben nem sok hely jutott az újításnak, az egyéni kezdeményezésnek.² Az érett klasszika korától, az 1770–80-as évektől kezdve épp a legnagyobb mesterek miséinek példája azt mutatja, hogy az átlagon felüli kompozíciós igény érvényesítése egyúttal az eredeti liturgikus funkciók és keretek megtöréséhez vezetett.³ A misekomponálás tradicionális követelményrendszerének egyik legállandóbb, legstabilabb, ugyanakkor egyre kevésbé természetes (a korszerű zenei nyelvtől egyre idegenebb) eleme a kórusfuga-szakaszok beépítésének kötelezettsége a megfelelő szövegrészeknél. Az itáliai és a bécsi missa solemnisben a 18. századra kikristályosodott a fuga tételzáró funkciója és a miscicikus

¹ A tanulmány címe tudatosan utal Warren Kirkendale: *Fugue and Fugato in Rococo and Classical Chamber Music* c. könyvére (Revised and expanded second edition, Durham, N. C., 1979, Duke University Press), melynek megállapításai sok tekintetben útmutatónak bizonyultak a magyarországi misetermés fúgáinak elemzésében.

² A misekompozíciókkal foglalkozó újabb szakirodalom magától értődőnek tekinti, hogy a misekomponálás „kötelező” tradícióit az elemzés nem hagyhatja figyelmen kívül. Bizonyos – korábban egyéni invencióként értékelt – formai vagy tematikus jegyekről az összehasonlító kutatás sorra kiderítette, hogy nem egyedi esetek, hanem a történeti hagyományban gyökereznek. Vö. Georg Reichert: „Mozarts »Credo-Messen« und ihre Vorläufer”. In *Mozart-Jahrbuch 1955*. Salzburg, 1956, 117–144. (Reichert a misekomponálás területén a következő csoportokba sorolja a tradicionális, tipikus kompozíciós jelenségeket: „rhetorische Figuren, Ausdruckstypen, Satztypen, Besetzungstypen. Form- und Gestaltungstypen, typische Dispositionen der ganzen Messe”, i. m. 144.).

A misekomponálás toposzairól lásd továbbá Bruce C. MacIntyre: „Viennese Common Practice in the Early Masses of Joseph Haydn”. In *Joseph Haydn. Bericht über den Internationalen Joseph Haydn Kongress. Wien, Hofburg, 5.–12. September 1982*. München, 1986, G. Henle, 482–496., valamint Manfred Schuler: „Mozarts Requiem in der Tradition gattungsgeschichtlicher Topoi”. In *Studien zur Musikgeschichte. Eine Festschrift für Ludwig Finscher*. Kassel etc., 1995, Bärenreiter, 317–327.

³ A liturgia kereteinek átlépése Mozart életművében a befejezetlenül maradt c-moli misében K. 427 (417a) érzékelhető. Haydn hat utolsó miséje körül elsősorban a ceciliánus mozgalom puritán szelleme támasztott bonyodalmat, melynek ellenhatásaként apologetikus jellegű értékelő irodalom született. A Haydn-misék viharos recepció-történetéhez l. Rajeczky Benjamin: „Jegyzetek Haydn »Hat nagy misé«-jéhez”. In *Rajeczky Benjamin írásai*. Budapest, 1976, Zeneműkiadó, 250–252. Beethoven *Missa solemnis*ének liturgikus hasznavehetetlensége, vagy akár az 1807-es *Kismartoni mise* kedvezőtlen fogadtatása túlságosan jól ismert tények ahhoz, hogy részletesebb tárgyalásokra jelen keretek között szükség lenne. Schubert négy korai miséje meglehetősen hűséggel követi a hagyományt és tiszteletben tartja a liturgia követeléseit (leszámítva a Credo bizonyos szakaszainak elhagyását: az *Et unam Sanctam catholicam et apostolicam ecclesiam* szövegrész valamennyi Schubert-miséből hiányzik, s az első mise kivételével a zeneszerző kihagyta az *et expecto resurrectionem mortuorum* hittételt is). Zenei tekintetben ennél is lényegesebb, hogy Schubert két utolsó miséjében háttal fordít bizonyos miseszövegekhez már-már kötelezően asszociált karaktertípusoknak, s olyan, liturgiailag megengedhetetlen ismétléseket iktat be (az *Et incarnatus* visszatérése a *Crucifixus* szakasz után, vagy az *Agnus* visszatérése a *Dona nobis pacem* szakasz után az Esz-űr misében), melyeket egyedül a zenei logika indokol. Vö. Tallián Tibor: „Változatok a megtestesülésre. Schubert Esz-űr mise”. *Pannonhalmi Szemle*, I. évf. (1993) 4. sz. 73–83.

négy-öt, fúgaformát megkívánó helye: a *II. Kyrie*, a *Gloria* befejezése, a *Credo* befejezése, az *Osanna* és a *Dona nobis pacem*.⁴

Jóllehet, a 18. századi zeneszerzők számára a *stile antico* nem a múlt művészetének újjáélesztését jelentette (mint később, a 19. században), hanem egy választható kortárs írásmódot képviselt, mely különösen alkalmas az egyházi-liturgikus kompozíciókhoz,⁵ mégis, a polifón szerkesztés tartalmatlanná válása, a kontrapunktika elsekélyesedése megállíthatatlanná vált a század második felében.⁶

A török hódoltság kora után Magyarország nagyobbik felében az egyházi zene intézményeinek restaurációja csak az 1740–50-es években ment végbe, az egyházi termés hozama is ekkortól válik számottevővé.⁷ Következésképpen a 18. századi miserepertoár zöme stilisztikailag már nem tartozik a fúgaszerkesztés nagy korszakához.

Érdeemes már előre összefoglalnunk, milyen előfeltevésekkel kezdünk hozzá a magyarországi miserepertoár fúgáinak átvizsgálásához. Először is nyilvánvaló, hogy a tradíciót követve a hazai zeneszerzők is a főntebb fősorolt szövegrészeknél alkalmaznak fúgás szakaszokat. Másodsorú valószínű, hogy a 18. század vége felé közeledve – amikor a komponista ihlető lehetőség helyett egyre inkább adminisztratív kötelességnek érzi a fúgairást – a misék fúgáinak száma csökkenő tendenciát mutat majd, s a megírt fúgátételek is egyre felszínesebb kontrapunktikus gondolkodásról árulkodnak. Végül a hazai kismesterek kvalitásának, nagyságrendjének hozzávetőleges ismeretében nem várhatjuk, hogy a repertoárban a polifón szerkesztés és a klasszikus harmóniai gondolkodás olyan zseniális szintézisére bukkanunk, mint amelyet Mozart ért el műveiben, de nem válhatunk szemtanújává afféle heroikus harcoknak sem, amelyeket Beethoven vív a fúgaformával, nagyszerű, de irdatlan monstrumokat hagyva maga után a csatatéren. E ponton felvetődik egy elméleti kérdés. Vajon célravezető, sőt méltányos kutatói magatartás olyan részterületet állítanunk a figyelem középpontjába, amelyen vizsgált zeneszerzőink (akiket már eddig is kismesterekként aposztrofáltunk) előre láthatóan a leghátrányosabban mutatkozhatnak be? S vajon vezet-e út a zeneszerzők egyéni sajátosságainak felderítéséhez, a legszemélytelenebb és legkonvencionálisabb szerkesztés vizsgálatán keresztül? Kétségtelen, hogy az 1766-ban meghalt Gregor Werner után már nem született vérbeli kontrapunktikus mester a magyarországi egyházi zeneszerzésben. Mégis, az a mód, ahogyan a tradíció által megkívánt fúgakomponálás kötelezettségének igyekeznek eleget tenni – az általuk alkalmazott kompromisszumok, kompenzációk és látszattmegoldások – alkalmat kínálnak a kutatóknak, hogy nemcsak az egyes szerzők tanultságára, képzettségére, hanem tehetségére,

⁴ Vö. L. M. Kantner: „Traditionen katholischer Kirchenmusik”. In C. Dahlhaus (ed.): *Handbuch der Musikgeschichte*. Band 5. Regensburg, 1985, Laaber, 102.

⁵ Meinhard Spiess például, 1746-os *Tractatus musicus compositio practicus* c. elméleti munkájában a hallgatók áhítatának felkeltésére alkalmas eszközként említi a kontrapunktikus stílust: „gravitatische mit schönen Contrapunten regulaire Fugen etc. ausgeschmückte Composition”-ra utal, amely a „lieblichen, weichen Styl”-lel ellentétben arra törekszik, hogy „die Zuhörer zur Andacht zu bewegen”. Idézi Karl Gustav Fellerer: „Der stile antico”. In *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*. Band 2. Kassel, 1976, Bärenreiter, 90.

⁶ Ezt a kiüresedési folyamatot jól jellemzi Fellerer: i. m. 88., továbbá Kirkendale: i. m. 65.

⁷ Az első jelentős helyi szerzők működésének dátumai:

Győr: Ignaz Kunath 1747–51 (miséje nem maradt fenn, de a pesti piébániatemplom 1831-es incipittekkel ellátott inventáriuma legalább egy miséjének létezését bizonyítja), Istvánffy Benedek 1766–1778; Sopron: Johann Patzelt 1733–1749 (1 mise); Pécs: Anton Paumon 1742–50 (miséje nem maradt fenn), Johann Georg Swoboda 1742–49 (1 mise), Valentin Deppisch 1769–1782; Pest: Joseph Bengraf legkésőbb 1784-től 1791-ig; Veszprém: Kemény (Gemin) Ferenc 1794–1826; Eger: Joseph Heydenreich 1770–76 (miséje nem maradt fenn).

sőt tehetségének jellegére is rákérdezzen. Fejtegetéseink végén a fúgához való viszonyuk feltárásán keresztül kísérelünk meg felvillantani két különböző zeneszerzőtípust. Mindegyiknél azonban legalább vázlatosan fel kell rajzolnunk a hazai termés összképét. (Az I. táblázatban a zeneszerzőket időrend szerint soroltuk fel. A zeneszerzőnevek fölötti sorszám első eleme az illető komponista által írt összes, illetve összes fennmaradt misét jelöli. A második szám azt mutatja, hogy hány művet tekintettünk át jelen tanulmány elkészítéséhez, a harmadik pedig a fúgás szakaszokat tartalmazó misék száma.⁸ A fúgás szakaszok jelenlétét az ütemszámok feltüntetésével jelezzük.)

* * *

Várakozásainknak megfelelően a vizsgált magyarországi misékben ugyanazon szövegrészeknél bukkan fel fúga, mint a nemzetközi repertoárban, ám az arányok eltérők: kevés a Kyrie-fúga, s a tételzáró funkciójú fúgaszakasz a leggyakoribb (*Cum sancto, Dona és Et vitam*); a nemzetközi misetermésben gyakori *Pleni-* és *Osanna-*fúgák csak elvétve fordulnak elő a magyarországi repertoárban. A Gloria és a Credo fúgás befejezése általában együtt jelentkezik, ha a Kyrie fúgás, akkor viszont csaknem mindig a „*Dona ut Kyrie*” eljárást választják a zeneszerzők,⁹ s gyakran ez a szakasz a mise egyetlen fúgája. A század végéhez közeledve ez utóbbi eljárás alkalmazása tendenciává válik.

A fúgaszakaszok számának fokozatos csökkenésére vonatkozó jóslatunk is beigazolódik: Istvánffy, Zimmermann, Jaschitzek, Deppisch mindegyik miséjében felbukkannak fúgaszakaszok; a későbbi mesterek esetében a hagyomány gyengülését regisztrálhatjuk: Bengraf kilenc miséje közül csak kettőben, Novotni tizenhat kompozíciója közül hatban, a hét Druschetzky-mise közül ötben találkozunk polifón szerkesztésű tételekkel. Érdemes megfigyelnünk az egyes miséken belül a fúgás szakaszok arányát: egyetlen kompozíció sem akad, amely a miseszöveg főntebb említett öt pontjának mindegyikében fúgát léptetne fel. A fúga és a fúgato a mise három–négy, későbbi mestereknél inkább csak két szakaszra korlátozódik. A „*Dona ut Kyrie*” megoldással a fúgatételek száma gyakorlatilag egyetlenre csökken. A régi „*Dona ut Kyrie*” praxis továbbélését, mely a barokk repertoárban inkább a missa breviseket jellemezte, némi jóindulattal a miseciklus keretében, a nagyforma ökonómiájaként értékelhetjük, ám feltételezhetően inkább az a tény konzerválta ezt a gyakorlatot, hogy általa a zeneszerző a lehető legkevesebb munkával, egyetlen fúgatétel megkomponálásával tehet eleget a hagyomány kívánalmainak.

A fúgairás területén mutatkozó takarékoság (vagy inkább a gyöngülő zeneszerzői invenció) további jele, hogy egy-egy zeneszerző valamennyi fúgájának témája visszavezethető néhány típusra, vagy akár mindegyikük ugyanahhoz a témátípushoz tartozik. Ezzel elérkeztünk áttekintésünk másik nagy területéhez: a fúgatémák osztályozásához.¹⁰

* * *

⁸ E sorszám megmutatja, hogy bizonyos szerzők esetében csak mintavételről beszélhetünk: Zimmermann mintegy tizenhárom fennmaradt miséje közül mindössze négyet vizsgáltunk (tudomásunk szerint összesen tizenhat misét komponált). Másoknál (Istvánffy, Jaschitzek, Deppisch, Bengraf, Druschetzky) viszont teljes vagy csaknem teljes az áttekintés; Novotni harminc miséjéből tizenhatot néztünk át.

⁹ A teljes Kyrie vagy a II. Kyrie zenei anyagának visszaidézése a *Dona nobis pacem* zárószakaszban.

¹⁰ A fúgatémák osztályozásakor a teljes áttekintés kedvéért nem korlátozódtunk a misetételekre, hanem bizonyos szerzők esetében kisebb egyházi művekből is idéztünk példákat.

I. táblázat

	2-2-2 ISTVÁNFY (1733-1778)	13-4-4 ZIMMERMANN (1741-1781)	1-1-1 Jaschitzek (1743-93)	4-3-2 DEPPISCH (?1746-1782)	9-9-2 BENGRAF (1745-1791)
KYRIE Kyrie II	Benedetto 1774	e-moll (Brno)	A-dúr	B 41 (1775)	D-dúr (1) Mis. sol. D-dúr (2) Mis. sol.
		52 ü.	C-dúr Cecilia	B 42	
GLORIA Cum sancto in gloria Amen	42 ü.	25 ü. = 25 ü.	34 ü.		28 ü.
CREDO Et vitam Amen	43 ü.		39 ü.	30 ü.	30 ü.
			14 ü.	30 ü.	105 ü.
SANCTUS Pleni Osanna	17 ü.			40 ü.	(25 ü.)
BENEDICT Osanna	(17 ü.)		17 ü.		(30 ü) = Et vitam
AGNUS Dona nobis	115 ü.	60 ü. = 60 ü.	34 ü.		(105 ü) = Gl.:Amen
Összesen:	2	2	1	1	1
	(4) 3	3	(4) 3	1	(5) 3
					1
					(2) 1

30-16-6
 Franz Anton NOVOTNI
 (1749-1806)

7-7-5
 DRUSCHETZKY
 (1745-1819)

VE (1779)	N 24	N 29	N 30	N 33	N 34	No. 1. (1776)	No. 2. (1791)	No. 5. (1804)	No. 6. (1810)	No. 7. (1810)
-----------	------	------	------	------	------	------------------	------------------	------------------	------------------	------------------

KYRIE Kyrie II					30 ü.			89 ü.		72 ü.
-------------------	--	--	--	--	-------	--	--	-------	--	-------

GLORIA Cum sancto in gloria Amen	17 ü.	33 ü.		25 ü.						
---	-------	-------	--	-------	--	--	--	--	--	--

CREDO Et vitam Amen	37 ü.	105 ü.	48 ü.	60 ü.			40 ü.			
---------------------------	-------	--------	-------	-------	--	--	-------	--	--	--

SANCTUS
Pleni
Osanna

BENEDIC
Osanna

AGNUS
Dona nobis

					(55 ü) ut Kyrie II.	118 ü.	143 ü.	(91) ut Kyrie II.	91	(72) ut Kyrie II.
--	--	--	--	--	------------------------	--------	--------	----------------------	----	----------------------

Összesen:	2	2	2	1	2	(2)1	1	2	(2)1	1	(2)1
-----------	---	---	---	---	---	------	---	---	------	---	------

- I. A vizsgált repertoárban a *szekvenciára épülő* fúgatémák alkotják a leggyakoribb típust (I/1–3. kotta). Esetükben nincs markáns témafej, hanem a téma rögtön a szekvenciával indul. Istvánffy különösen kedveli ezt a típust: két miséjének összesen öt fúgatétele közül három ebbe a csoportba sorolható. Az Istvánffy-misék *Cum Sancto Spiritu* szakaszában egy háromtémás fuga egyik témájaként jelenik meg ez a forma (I/1a., 2a. kotta), de a másik két téma is szekvenciális, és az elsőhöz képest árulkodóan harmónia-kitöltő szerepet játszik (I/1b., c., 2b., c. kotta). A szekvenciázó témátípus Bengráfnál egytémás fúgában jelenik meg (I/4. kotta); Druschetzky-nél obligát hangszeres kísérőszólam társul hozzá, mely maga is szekvenciális, és párhuzamba állítható Istvánffy *Amen*-témájával (I/5. kotta). Deppisch és Novotni műveiben a szekvencia skálázó mozgással párosul (I/6–8. kotta).
- II. Rendkívül gyakoriak a tonikai *hármashangzat-felbontásra épülő* témák, melyek két karakterisztikus vonása a ritmikus értékek aprózódására való hajlam¹¹ és a téma azonnal dominánsba moduláló jellege. Deppisch fúgáinak nagy része e típusba tartozik (II/A1–3. kotta); Druschetzky miséinek összesen hét fúgája közül négy e kategóriába sorolható (II/A4–5., II/B1–2. kotta).
- III. Régi téma-toposzból eredeztethető a *skála-témák* csoportja.¹² A skálát gyakran élénkebb, pontozott ritmusú, díszített forma (III/A1. kotta), vagy a hangrepetációk által szélesebben kibomló menet képviseli (III/A3–4. kotta). A gyorsabb ritmikus értékekben mozgó skálázás rendszerint a rövidebb fugato-szakaszok témáját alkotja (III/A5–6., illetve III/B1–3. kotta).
- IV. Pusztán a teljesség kedvéért kell megemlítenünk a rokokó fúgatémák kedvelt típusát, melyet Kirkendale *Pathotype*-nak nevez.¹³ Ezekre a moll témákra a hatodik és a felémelt hetedik fokra kihegyezett dallamalkotás, (a *fá* és a *szí* hangsúlyozása) jellemző (IV/1–4. kotta). Példáink nem misetételekből valók. A *Pathotype* fúgatémák hiánya a misékben nyilván azzal magyarázható, hogy a téma által hordozott súlyos, patetikus affektus nem illő a miseszöveg fúgát megkívánó részeihez, hiszen ezek általában jubiláló karakterűek, mint a Gloria-tételt záró doxológia (*Cum sancto Spiritu...*), a Credo befejezése (*Et vitam..., amen*) vagy a Sanctust záró akklamáció (*Osanna...*). A vizsgált magyarországi miserepertoárban egyedül Zimmermann e-moll miséjében találtunk kromatikus témát (IV/5. kotta), amely viszont nem a *pathotype* családnak, hanem a maga kromatikusán táguló dallamvezetésével a barokk fúgatémák egy másik nagy típusának, az ún. tölcserfúgának egyenes leszármazottja. Nem véletlen, hogy ebben a miséjében Zimmermann nem használja a „*Dona ut Kyrie*” megoldást, hiszen a kromatikus téma által hordozott affektus, amely jól illik a Kyrie-szöveg jellegéhez, értelmetlen lenne a *Dona nobis pacem* szöveghez társulva.
- V. Nem túlságosan nagy számban, de előfordulnak olyan fúgatémák, melyek a motívikus ismétléssel, szabályos frázis-szerkezettel, periodicitásra való hajlamukkal első pillantásra elárulják polifónia-idegen természetüket, harmóniai jellegű fogantatásukat. E „*modern témák*” hátterében meglehetősen invenciótlan harmóniai menet

¹¹ A ritmikus diminúcióhoz lásd Kirkendale: i. m. 89.

¹² A skálátémák reneszánsz és barokk előképeiről, illetve az UT-RE-MI-FA-SOL-LA témátípusról lásd Kirkendale: i. m. 103–104.

¹³ Kirkendale: i. m. 91.

áll (tonika–domináns + kadencia: V/1–4. kotta). Az a tény, hogy Jaschitzek valamennyi fúgatémája e csoportba tartozik, sokat elárul a zeneszerző gyöngébb kvalitásairól, bár a győri komponistánál lényegesen jelentősebb Novotninál is találunk hasonló fúgatémákat (V/5. kotta).

VI. A fúgatémák áttekintésének függelékeként, utolsó típusként azokat az eseteket gyűjtöttük össze, amikor egy statikus, önálló imitációs kidolgozásra eleve alkalmatlan témafejtés, és a hozzá kapcsolódó, gyorsabb mozgású, harmónia-kitöltő ellenszólam együttesen alkotja a fúga témáját. Feltűnő, hogy ez a típus a Dona-szerepkörben jelenik meg (VI/1–2. kotta).

* * *

A polifonikus gondolkodásmód iránti érzék hanyatlását már a témák áttekintése is érzékelte. A következőkben e kiüresedési folyamat nyilvánvaló jeleit foglaljuk össze.

1. A világos körvonalú témák ritmikája a harmóniai súlypontokat emeli ki, a témák az ütem súlyoknak megfelelően rendeződnek. Következésképp a szólamok elveszítik ritmikai és tonális szabadságukat; vagy merev mozgásformákba szilárdulnak, vagy nagyon hamar homofóniába torkollnak.

2. A többtémás fúgák esetében az egyes témák önállósága csak látszólagos: valójában egymáshoz képest harmónia-kitöltő szerepet játszanak (mint ahogyan azt Istvánffy *Cum Sancto*-fúgáiban láttuk).

3. A második téma belépése az esetek többségében konzonzáns hangzaton történik: eképp a szólamok nélkülözik a diszsonancia okozta feszültség továbblendítő erejét.

4. Számos téma eleve egy obligát hangszeres kísérőszólam támogatásával, egyfajta harmonizálásban vagy figuratív körülírásban jelenik meg (vö. Druschetzky I/5. kotta, s önállóan esetleg nem is állná meg a helyét: ilyen a statikus témafejtés és mozgékony ellenszólamot társító típus, vö. Istvánffy, Zimmermann VI/1–2. kotta).

5. Gyakori a hamis fúga vagy látszatfúga, amelyet a kor teoretikus irodalma (Marpurg) *fuga libera* vagy *fuga sciolta* néven ismer.¹⁴ Ennek leggyakoribb ismérve, hogy a fúga-téma nincs folyamatosan jelen a zenei szövetben. Más esetekben, pl. Bengráfnál egy basszus témabelépés után, mely egy fúgaszakasz kibontakozását sejteti, a diszkantban jelentkező téma azonnal négyszólamú megharmonizálásban hangzik fel (VII. kotta).

6. Rendkívül gyakori jelenség, hogy a harmadik témabelépés után ismét kétszólamúvá válik a zenei szövet, mely valójában soha nem képes kihasználni a négy önálló szólamban rejlő lehetőségeket (Deppisch 1775, *Et vitam*). Bengraf miséjének *Cum Sancto* fúgája mindössze három igazi témabelépést exponál, a negyedik (*Amen*-motívum) nem más, mint a témát ellenpontozó diszkant szólam tercpárhuzama. A négy Jaschitzek-fúga textúrája soha nem éri el a négy független szólam együttesét. Bengraf D-dúr *Missa solennis*ének *Dona nobis* fúgájában az expozíció textúrája gyakorlatilag kétszólamú (VIII. kotta).

7. A fúgák számottevő részében az első teljes imitációlánc (négy vagy öt témabelépés), után szekvenciák és szólampáros játékok, vagy homofón részek töltik ki a formát, s a témával már csak a szakasz befejezésekor találkozunk.

8. Mindebből következik, hogy a kor szerzői már képtelenek a szólamok növelésével, tehát kontrapunktikus eszközökkel megteremteni a kompozíciós feszültséget. Ehhez kül-

¹⁴ Vö. Kirkendale: i. m. 68.

sődleges eszközökre van szükségük. Ilyen például a téma csúcspontként való megidézése a tétel végén, egy unisono, forte szakaszban. (Deppisch B 42 Gloria–Amen: 322. ü.; Druschetzky No. 6., *Dona*: 125. ü.).

9. A fúga anyagától független hangszeres elő- és utójátékok az igazi polifóniától alapvetően idegen elemek (Druschetzky Missa No. 2. 1791, Missa No. 6. 1810 – *Dona*-fúgák).
 10. Az eddig elmondott, zeneszerzés-technikai jellegű jelenségek után föltétlenül megemlíthető egy funkcionális változás is. A korábbi mesterek (Fux, Werner, de még a kortárs Michael Haydn is) a böjti, nagyheti, adventi időszakra – mely a hagyomány szerint a zenei kifejezőeszközök mérséklésének ideje – több olyan, kizárólag kórust és basso continuót alkalmazó misét komponáltak, amelynek minden egyes tétele fúgás szerkesztésű (*Stilo alla cappella*). A kontrapunktak ez a – bizonyos liturgikus időkhöz kapcsolódó – jellege elveszett, vagy legalábbis háttérbe szorult a későbbi generációk zenéjében. A legegyszerűbb magyarországi missa brevisekben éppenséggel nyoma sincs a fúgának.¹⁵

A jelentősebb hazai kismesterek – például Istvánffy vagy Druschetzky – fúgái sem mentesek ezektől a fogyatékoságoktól. Mégis, a zeneszerzők – olykor az ellenpont háttérterületén kívül eső fortéllal is – sikeresen igyekeznek ellensúlyozni a polifón gondolkodás kiüresedését. Vizsgálódásaink befejezésekképpen e két komponista fúgához való viszonyát mutatjuk be.

Egyre szaporodó adatok utalnak arra, hogy Istvánffy zenei felkészültségének legfőbb forrása Gregor Werner életműve. A győri székesegyház 144 olyan kompozíciót őriz, amelyet Istvánffy másolt le, vagy legalábbis címlappal látott el. E 144-ből 33 Werner kompozíciója.¹⁶ (Ez a szám föltűnően magas, hiszen a kor meghatározó bécsi miseszerezőjéről, Reuttertől is csak tíz másolat viseli Istvánffy keznyomát.) Úgy tűnik, Istvánffy Werner-művekből állította össze a székesegyház zenei együttesének alaprepertoárját, melyhez szinte csak kiegészítő, hiánypótló jelleggel fűzte hozzá saját kompozícióit. Két himnusz Werner himnusz-sorozatának függelékeként maradt fenn, s épp arra a két ünnepre való liturgikus szöveget zenésít meg, amely Werner sorozatából kimaradt.¹⁷ Hasonlóképpen, Istvánffy saját kompozíciójával pótolta Werner nagyheti miséjéhez (*Coena Domini, Messa in contrapuncti*) a liturgikus okokból hiányzó *Gloriát*.¹⁸ A kismartoni udvar és a győri székesegyház között számos zenei kapcsolatot tárt fel a kutatás.¹⁹ Werner és Istvánffy kompozícióinak rokon vonásai alapján akár a mester és tanítvány viszonyát is feltételezhetjük, bár e feltevés archivális adatokkal egyelőre nem támasztható alá.

Az Istvánffy által lemásolt és Gloria-tétellel kiegészített Werner-mise éppen azt a szekvenciális téma-toposzt hozza, mint amellyel Istvánffy két *Cum sancto*-fúgájában találkozunk, tehát e téren is a kismartoni mester szolgált Istvánffy legközvetlenebb előké-

¹⁵ A pozsonyi Klein Henrik 19. század elejéről származó, kizárólag négy szólamú kórust és orgonát alkalmazó *Missa romana Sancti Benedicti* c. kompozíciója (MTA Zenetudományi Intézet, Fond 2/7.) a ritka kései kivételek egyike.

¹⁶ Vö. Vavrincez Veronika: „Istvánffy Benedek élete és működése”. In *Benedek Istvánffy (1733–1778): Church Music Works*. Budapest, 1984, MTA Zenetudományi Intézet, 9. /*Musicalia Danubiana* 3./

¹⁷ Dobszay László: „Istvánffy Benedek kisebb egyházi művei”. Uo., 12.

¹⁸ A győri székesegyház kottatárának tematikus katalógusa 1512/a és b. Lásd Bárdos Kornél: *Győr zenéje a 17–18. században*. Budapest, 1980, Akadémiai Kiadó, 539.

¹⁹ Sas Ágnes: „Istvánffy Benedek élete és működése”. In *Benedek Istvánffy: Missa ... (1774)*. Budapest, 1995, MTA Zenetudományi Intézet, 8–9. /*Musicalia Danubiana* 13./

péül.²⁰ Föltűnő, hogy az elcsúsztatott *stretto* témabelépés is jelen van már Wernernél (I/10–11. kotta). Werner másik olyan miséje, amely már címében is tüntetően magán hordozza ellenpontos jellegét, ugyanezre a témára épül (I/12. kotta). Ám Istvánffy a Dorothea-misében az átvett témát tovább gazdagítja (I/2a. kotta): a szinkópás elcsúsztatás révén eredeti és nagy feszültségtartalékokat rejtő *soggettót* teremt. A szöveg mindhárom szintaktikai egysége külön zenei témát kap, amelyekkel a szerző a permutációs fúga elvének megfelelően rendezi be a szakasz elejét (Gloria: 251–264. ü.) (II. táblázat). A három téma együttes felhangzása (261–264. ü.) után a *Cum sancto* torlasztással lép be. Emiatt a téma eredetileg is szinkópás ritmusa most valósággal tobzódik az eltolt üteműlyokban, s teljesen megingatja a hallgató metrumérzetét (IX. kotta). Ez a mozzanat a kor fúgáinak átlagszínvonala fölé emeli a tételt. Ezután az *In gloria Dei*-téma (B) válik hasonló – torlasztást alkalmazó – feldolgozás tárgyává (266–270. ü.). A három *soggetto* együttes fellépésére mintegy formai cezúraként a 270–71. ütemben kerül sor újra. A 272. ütemtől az *Amen*-téma kidolgozása következik az inverz alak (fordított irányú skálamenet) bevonásával. A föl-alá száguldó skálamenetek kaotikus viharát a Gloria-tétel nagyformáját egységbe fogó oboaszóló ritornellje oszlatja szét, mely által a fúgaszakasz is szervelesen ízesül a tétel egészébe.

II. táblázat

A *Cum Sancto Spiritu* fúga Istvánffy Benedek Dorothea-miséjében

ütem	251				261	264	266		270	272			278	280
<i>Sopr</i>				A	B	C	A	B	x	C	C ⁱ	C ⁱ	x	kad.
<i>Alt</i>	B	C	x		A	A		B	A	C	C ⁱ	C ⁱ	x	kad.
<i>Ten</i>	A	B	C	x	B	A		B	B	C ⁱ	C	C	x	kad.
<i>Bassz</i>		A	B	C	x	A	B		C	x	C	C	x	kad.
	permutációs szakasz					A és B téma szólampárokban, tercmenetekben			C téma és inverze szólampárokban, tercmenetekben			oboa	zárlat szóló	

Jelmagyarázat:

A = *Cum Sancto Spiritu* fúgatéma

B = *in Gloria Dei* fúgatéma

C = *Amen* fúgatéma

x = egy szólám szünetelése

Míg Istvánffyt a hagyományhoz való szoros kötődése (Werner) és természetes zeneisége segíti át a fúgaszerkesztés buktatóin, Druschetzky a mesterségbeli fogásokat kitanult, és büszkén alkalmazó tudatos mester típusát képviseli. Élete végéig gyarapította ellenpontos ismereteit: C-dúr oboanégyesének végére Kirnberger egyik kánonját illeszti,²¹

²⁰ Istvánffy – a „pathotype” témacsoportban bemutatott – *Rorate coeli*-témájának is megvan a werneri előképe (IV/2–3. kotta).

²¹ OSZK Ms. mus. 1558. Vö. Ágnes Sas: „Chronology of Georg Druschetzky's Works Preserved in his Estate”. In *Studia Musicologica*. Tom 31. 1989. 161–215.

B-dúr oboanégyesét saját (igaz, inkább Quodlibetszerű, ál-kontrapunktikus) tréfás kánonjával zárja.²² 6 *imitazioni* című duettjének egyike a B-A-C-H motívumra épül,²³ s e témát a g-moll oboakvartettben is felhasználja, igaz nem fúgában, hanem variációs lassú tételben.²⁴ 1810-ben vonósnégyesre fogalmaz egy *Canone con imitazioni* című művet,²⁵ s 1813-as offertóriumának autográf partitúrája büszkén hirdeti, hogy a fúvós hangszerekre fogalmazott bevezetés kettős ellenpontot használ.²⁶ Ellenpontos tanulmányainak tanújele Albrechtsberger több misetételének átírata is.²⁷

A kor magyarországi misekomponistái közül Druschetzky az egyetlen, aki kórusfúgáiban következetesen használja a téma tükörfordítására épülő szakaszokat, és a *strettot*, a torlasztást. Mindez nem föltétlenül válik a kompozíció javára, de a zeneszerző állhatatos törekvését jelzi. 1776-ban keletkezett első miséjének *Dona*-fúgájában kissé iskolás lelkiismeretességgel vonultatja fel a szólambelépések különböző sorrendjét, a téma megfordítását, és a torlasztást (X. kotta), ugyanakkor az egyes (mindig csupán négy belépést exponáló) imitációláncok között csupán üres szekvenciázással, vagy hangszeres közjátékokkal képes kitölteni a formát.

Az 1791-es (No. 2.) Esz-dúr mise *Dona*-fúgájában a zeneszerző immár képes változatos zenei folyamattá formálni a tételt, mely a maga 146 ütemével a vizsgált repertoár legerjedelmesebb fúgája. Druschetzky a kontrapunktikus szerkesztés egyes fogásait (torlasztás, a téma tükörfordítása, új ellentéma bemutatása) immár nem mechanikusan alkalmazza, hanem a tétel zenei folyamatába integrálja azáltal, hogy például a modulációt egy-egy imitációlánc indítja el (XI. kotta). A zeneszerző alapvetően instrumentális fogantatású stílusának, s a fafúvós hangszerek invenciózus alkalmazásának számos jele érhető tetten a tételben. Maga a fúgatéma bemutatása is figuratív instrumentális kísérőszólamot kap; az imitációs folyamatot két terjedelmes hangszeres közjáték tagolja, amelyben ugyancsak szerepet játszik a fúgatéma, de a szerkesztés szabadabb, mint a vokális szakaszokban, s így a zeneszerzőnek bőven nyílik alkalma idiomatikusan fogalmazott fafúvós szólalmainak hangsúlyos exponálására (XII. kotta). A fúga expozíciójának reprízszerű visszaidézése növeli a tétel formájának koherenciáját.

Az 1804-ben komponált 5. mise fúgájában a tétel harmóniai terve (C-G-e-{a}-C) és visszatérései szerkezete – akárcsak a No. 2. mise *Dona*-fúgájában – a szonátaforma és a fúgaszerkesztés sikeres ötvözésére utal. A domináns területen új ellenszólam társul a témához. A háromszólamú homofón epizód harmóniai érzékenységével, a tétel befejezésének szoprán koloratúrája pedig vokális virtuozitásával hívja fel magára a figyelmet (XIII. kotta).

Druschetzky talán legerőteljesebb zeneszerzői erénye, a hangszerezés iránti kiváló érzék a No. 6. számú B-dúr mise *Dona*-fúgájában válik a legnyilvánvalóbbá.²⁸ A fúga utójátékában szinte valamennyi hangszer virtuóz szólóval búcsúzik (klarinet–szólóhege-

²² OSZK Ms. mus. 1559

²³ OSZK Ms. mus. 1520 (5. imitáció: „auf den Namen BACH”).

²⁴ OSZK Ms. mus. 1561 „auf den Namen Bach mit noten aufgerüht”.

²⁵ OSZK Ms. mus. 1567

²⁶ OSZK Ms. mus. 1609. Az autográf partitúra első lapjának facsimiléjét lásd Sas Ágnes: i. m. 198.

²⁷ OSZK Ms. mus. 1581, 1604 és 1617

²⁸ Druschetzky stílusának eme jellegzetessége minden bizonnyal a zeneszerző katonazenész-múltjával magyarázható: maga is kiváló oboista volt. Vö. Alexander Weinmann: „Ein vergessener österreichischer Musiker”. In *Collegium Amicorum. Joseph Schmidt-Görg zum 70. Geburtstag*. Beethovenhaus Bonn, 1967, 450–461., valamint Sas Ágnes: „Georg Druschetzki, Batthyány József hercegprímás zenésze”. In *Zenetudományi dolgozatok 1987*. Budapest, 1987, MTA Zenetudományi Intézet, 53–73.

dű, cselló, két fagott, fuvola–oboa, orgonaszóló), mely egyfajta *sinfonia concertante* jelleget kölcsönöz a tételnek. A fűgában idegen elemként ható befejezés mégis szerves lekerékítése a misciklusnak, hiszen a kompozíciót egyfajta *concertante*-misként komponálta a zeneszerző, valamennyi tételt bőven ellátván hangszeres szólókkal.

* * *

Georg Lickl miséinek remekbe szabott fűgái arról tanúskodnak, hogy az ellenpontos tételek vizsgálatakor nemcsak a kompozíció keletkezési ideje a döntő, hanem a komponista személyes affinitása is. Lickl 1807-től haláláig, 1843-ig karnagyként működött a pécsi székesegyházban,²⁹ s mintegy harminc miséje közül a missa solemnisek mindegyikében eleget tesz a fűgairás még mindig eleven hagyományának. E repertoár vizsgálata azonban meghaladná jelen áttekintésünk időbeli határait.

Források

Szerző:	Mise rövidítése:	Jelzete:
Istvánffy:	Benedetto	= Győr, Archivum Musicale Cathedralis, I. 8. (BárdosGyőr 748.)
Istvánffy:	Dorothea (1774)	= Győr, Archivum Musicale Cathedralis, I. 9. (BárdosGyőr 749.)
Zimmermann:	e-moll (Brno)	= Brno, Moravske Museum, Odd.d.h.: A 20370
Zimmermann:	C-dúr (Tata)	= Budapest, OSzK, Ms. mus. IV. 246. (BárdosTata 1063)
Zimmermann:	D-dúr Mis. sol.	= Prága, Národní Muzeum, Hudební Oddělení, XVIII-D-121
Zimmermann:	C-dúr (Cecilia)	= Brno, Moravske Museum, Odd.d.h.: A 20371
Jaschitzek:	A-dúr	= Pannonhalma, Musicotheca Jesuitica (BárdosGyőr 763.)
Deppisch:	B 41 (1775)	= Pécs, Székesegyházi Kottatár, El -. (BárdosPécs 41.)
Deppisch:	B 42	= Pécs, Székesegyházi Kottatár, El 2. (BárdosPécs 42.)
Bengraf:	D-dúr (1) Mis. sol.	= Veszprém, Székesegyházi Kottatár, M.1.cl.2.
Bengraf:	D-dúr (2) Mis. sol.	= Veszprém, Székesegyházi Kottatár, M.1.cl.3.
Novotni:	VE (1779)	= Veszprém, Székesegyházi Kottatár, M.3.cl.23.
Novotni:	N 24	= Veszprém, Székesegyházi Kottatár, M.3.cl.24.
Novotni:	N 29	= Pécs, Székesegyházi Kottatár, El 8. (BárdosPécs 207.)
Novotni:	N 30	= Pécs, Székesegyházi Kottatár, El 7. (BárdosPécs 208.)
Novotni:	N 33	= Pécs, Székesegyházi Kottatár, El -. (BárdosPécs 206.)
Novotni:	N 34	= Pécs, Székesegyházi Kottatár, El 14. (BárdosPécs 203.)
Druschetzky	No.1. (1776)	= Budapest, OSzK, Ms. mus. 1611.
Druschetzky	No.2. (1791)	= Budapest, OSzK, Ms. mus. 1615. és Ms. mus. IV. 245.
Druschetzky	No.5. (1804)	= Budapest, OSzK, Ms. mus. 1605.
Druschetzky	No.6. (1810)	= Budapest, OSzK, Ms. mus. 1610.
Druschetzky	No.7. (1810)	= Budapest, OSzK, Ms. mus. 1613.

²⁹ Vö. Szkladányi Péter: „Lickl György, a pécsi székesegyház zeneszerzője és karnagya”. Különnyomat a *Ba-
ranyai Helyörténetírás* 1979. c. kötetből. Pécs, 1979, 13–108.

I. Szekvenciázó témák

Istvánffy: Benedetto

1. /a

cum San-cto, San-cto, san-cto Spi-ri-tu
cum San-cto, San-cto, San-cto Spi-ri-tu

b
in gloria, in gloria De-i Pa-tris

c
A-men, A-men, A-men

Istvánffy: Dorothea

2. /a

cum San-cto, San-cto, cum San-cto Spi-ri-tu

b
in gloria Dei, gloria Dei Pa-tris

c
A-mer, A-men, A-men

Istvánffy: Benedetto

3.

Et vi-tam, vi-tam

b
Et vi-tam, vi-tam venturi sae-cu-li, A-men

Bengraf: D-dúr (2) Missa solemnis

4.

Do-na no-bis pa-cem

b
Do-na no-bis pa-cem pa-cem

Druschetzky: No. 2. (1791)

vi.
5. Et vi-tam ven-tu-ni sae-cu-li

Deppisch: B 41 (1775)

6. et vi-tam ven-tu-ni sae-cu-li, a — men, a — men

Novotni: N 29

7. cum Sancto Spi-ri-tu in gloria De-i Pa-tris

Novotni: VE (1779)

8. cum Sancto Spi-ri-tu in glori-a De-i Pa-tris, a-men

Novotni: VE (1779)

9. Et vi-tam venturi sae-cu-li a —

Werner: Missa in contrapuncto (OSzK Ms. mus. III. 20.)

10. Ky — ri — e e — lei — son
Ky — ri — e e — lei — son, e —

Istvánffy: Gloria-tétel Werner Missa in contrapuncto-jához

11. Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

Werner: Missa contrapunctata (OSzK Ms. mus. III. 36.)

12.

II. Hármashangzat-felbontásra épülő témák

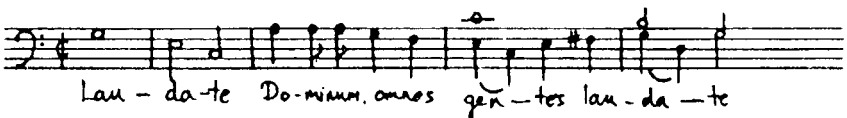
A

Deppisch: B 42

1. 

Do-na no-bis pacem, pa-cem, da pa-cem

Deppisch: Vesperae de Confessore

2. 

Lau-da-te Do-mi-num, om-nes gen-tes lau-da-te

Deppisch: Lauda Sion

3. 

Fac nos ti-bi com-men sales in cae-

Druschetzky: No. 1. (1776)

4. 

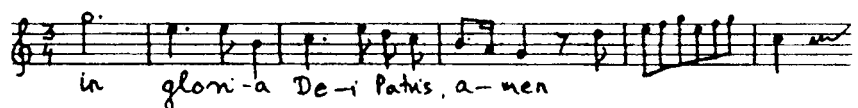
Do-na no-bis pa-cem

Druschetzky: No. 6. (1810)

5. 

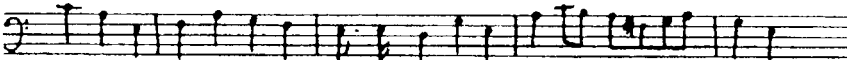
Do-na no-bis pa-cem

Novotni: N 22


6. 

in glo-ri-a De-i Pa-tris, a-men


Lickl: F-dúr mise (1824)

7. 
cum Sancto Spiritu in gloria Dei Patris amen


Istvánffy: Dorothea

8. 
Osanna in excelsis


Lickl: c-moll Requiem

9. 
Quoniam Abrahæ promissisti

Druschetzky: No. 2. (1791)

B
1. 
Do-na no-bis pa-cem

Druschetzky: No. 5. (1804)

2. 
Do-na no-bis pa-cem

Lickl: c-moll Requiem

3. 
Ad Te omnis caro veniet

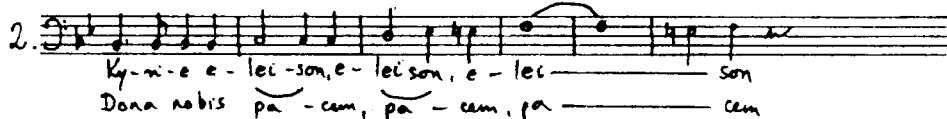
III. Skála-témák

Zimmermann: C-dúr (Tata)

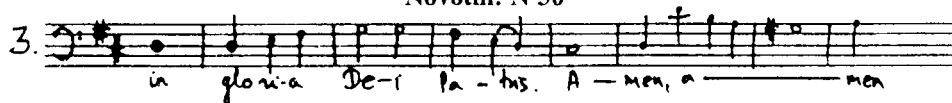
A

1.  Do-na no-bis pa-cem

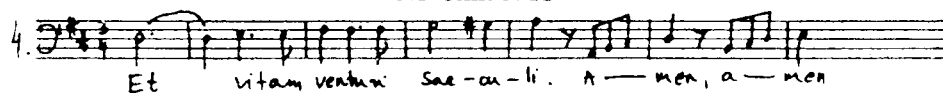
Druschetzky: No. 7. (1810)

2.  Ky-ri-e e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son
Dona nobis pa-cem, pa-cem, pa-cem

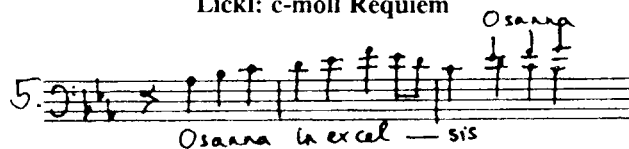
Novotni: N 30

3.  in gloria De-i Pa-tris. A-men, a-men

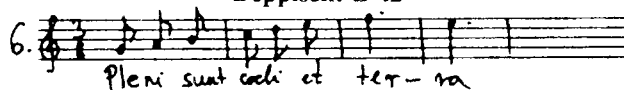
Novotni: N 33

4.  Et vitam ven-tu-ri sae-cu-li. A-men, a-men

Lickl: c-moll Requiem

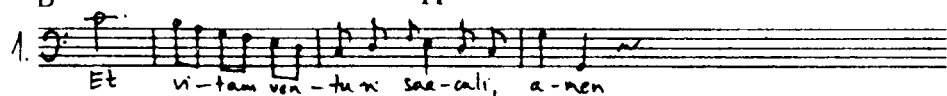
5.  Osanna in excel-sis
Osanna

Deppisch: B 42

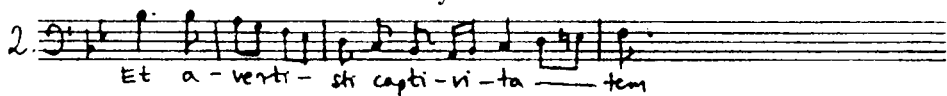
6.  Pleni sunt coeli et ter-ra

B

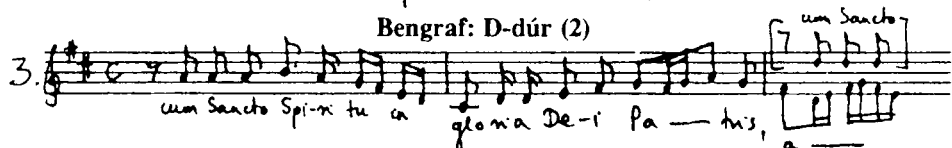
Deppisch: B 42

1.  Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li, a-men

Istvánffy: Rorate coeli

2.  Et a-venti-sti capti-vi-ta-tem

Bengraf: D-dúr (2)

3.  cum Sancto Spi-ri-tu in gloria De-i Pa-tris, a-
cum Sancto

IV. „Pathotype” témák

Istvánffy: Te Joseph - himnusz

1. Musical notation for the first piece, 'Te Joseph - himnusz' by Istvánffy. It is written in bass clef with a 3/2 time signature. The melody features a mix of eighth and quarter notes, with some accidentals (flats and sharps). The lyrics are: Te ——— Jo — seph ce — le — brent ag — mi — na —. Above the staff, the words 'Te', 'Jo', and 'seph' are written above specific notes, with lines connecting them to the notes below.

Te ——— Jo — seph ce — le — brent ag — mi — na —

Istvánffy: Rorate coeli / Werner: Rorate coeli

2. Musical notation for the second piece, 'Rorate coeli' by Istvánffy. It is written in treble clef with a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: Ro — ra — te coe — li de — su — per et nu — bes.

Ro — ra — te coe — li de — su — per et nu — bes

3. Musical notation for the third piece, 'Rorate coeli' by Werner. It is written in treble clef with a 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. The lyrics are: Ro — ra — te coe — li de — su — per, de — su — per.

Ro — ra — te coe — li de — su — per, de — su — per

Lickl: c-moll Requiem

4. Musical notation for the fourth piece, 'Lickl: c-moll Requiem'. It is written in treble clef with a 4/4 time signature. The melody features a mix of quarter and eighth notes. The lyrics are: cum sanctis tu — is in ae — ter — cum sanctis tu — is in ae — ter —. Above the staff, the words 'cum' and 'sanctis' are written above specific notes, with lines connecting them to the notes below.

cum sanctis tu — is in ae — ter — cum sanctis tu — is in ae — ter —

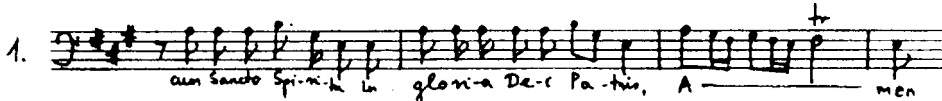
Zimmermann: e-moll (Brno)

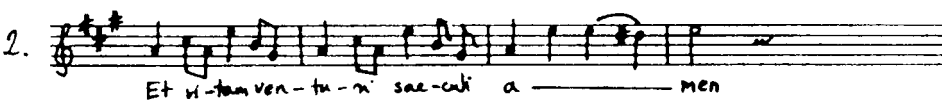
5. Musical notation for the fifth piece, 'Zimmermann: e-moll (Brno)'. It is written in bass clef with a 4/4 time signature. The melody features a mix of quarter and eighth notes. The lyrics are: Ky — ri — e e — lec — son, e. Above the staff, the words 'Ky — ri' are written above specific notes, with lines connecting them to the notes below.

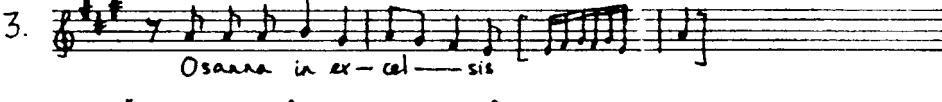
Ky — ri — e e — lec — son, e

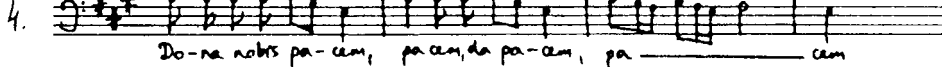
V. „Modern” témák

Jaschitzek: A-dúr mise

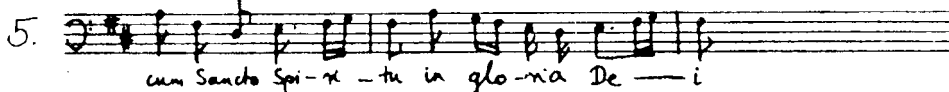
1.  *cum Sancto Spi-ri-tu in glo-ri-a De-i Pa-tris, A — men*

2.  *Et vi-tam ven-tu-ri sae-cu-li a — men*

3.  *Osanna in ex-cel-sis*


4.  *Do-na nobis pa-cem, pa-cem, do-na pa-cem, pa — cem*

Novotni: N 33

5.  *cum Sancto Spi-ri-tu in glo-ri-a De — i*

VI. Álló témafej + mozgékony ellenszólam

Istvánffy: Dorothea

1.  *pa — cem, pa — cem*
Do — na no — bis, do — na no-bis pa — cem

Zimmermann: D-dúr Mis. sol.

2.  *A — men, a — men, a —*
A — men, a — men, a —
A — men

VII. Bengraf: D-dúr (2) Missa solemnis - Sanctus

Pleni sunt coeli „álfúga”

Musical score for the Sanctus, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The lyrics are: *Pleni sunt coeli et terra gloria tua, pleni sunt coeli et terra gloria tua, pleni sunt coeli et terra gloria tua.*

VIII. Bengraf: D-dúr (2) Missa solemnis

Dona nobis pacem

Musical score for the Benedictus, featuring a vocal line and piano accompaniment. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 4/4. The lyrics are: *Dona nobis pacem, dona nobis pacem, dona nobis pacem.*

IX. Istvánffy: Dorothea –
Cum Sancto Spiritu-fúga

261

Pa - tris. A - men, a - men, a - tu, Spi - ri - tu in glo - ri - a De - i, glo - ri - a De - i, in
 Cum San - cto, San - cto, cum
 a - men, a - men.

3 4# 7 6 5 6 6 5 6 6 3 4

263

men. a glo - ri - a De - i Pa San - cto - Spi - ri - tu, Spi - ri - tu, cum San - cto.

men. Cum San - cto, San - tris. Cum San - cto, San - tu, cum San - cto.

Cum San - cto.

6 7 6 6 5 6 5 6

265

- cto, San - cto, San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a
 - cto, San - cto, San - cto Spi - ri - tu
 San - cto, San - cto, San - cto Spi - ri - tu
 San - cto, San - cto, San - cto Spi - ri - tu in glo - ri - a

5 6 5 6 6 6 [3] 6

[3] [3] [3] [3] [3]

X. Druschetzky: No. 1. (1776) - *Dona-fúga*

1. ü.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The lower staff is in bass clef. The music begins with a series of rests in the upper staff, followed by a melodic line starting on the second measure. The lower staff provides a rhythmic accompaniment with eighth and sixteenth notes.

23. ü.

The second system of musical notation continues the piece. It features two staves. The upper staff shows a more active melodic line with eighth and sixteenth notes. The lower staff continues with a steady accompaniment. A double bar line is present at the end of the system.

45. ü.

The third system of musical notation shows further development of the melodic and accompanimental parts. The upper staff has a more complex melodic structure with some slurs. The lower staff maintains its rhythmic pattern. A double bar line is at the end of the system.

The fourth system of musical notation includes a handwritten annotation: "67 - 76. ü.: Hangnæs közjakké". The music in this system is less dense, with more rests in the upper staff. The lower staff continues with a simple accompaniment. A double bar line is at the end of the system.

77. ü.

The fifth system of musical notation concludes the page. It features two staves with a melodic line in the upper staff and an accompaniment in the lower staff. The music ends with a final cadence. A double bar line is at the end of the system.

XII. Hangszeres közjátékok

Druschetzky: No. 2. – *Dona-fügájában*

A 46

clannett
violino I-II

cl. H.

corni I-II

fagott I-II

53

Fg I+II

B 147

cl. H.

corni I-II

fag. H.

59

f Dona nobis pa-cem pa - - - - - cem pa - - - - -
 pa-cem pa - - - - - cem pa - - - - - cem pa - - - - -
 i-cem pa - - - - - cem pa - - - - - cem pa - - - - -
 - - - - - cem pa - - - - - cem pa

66

- - - - - cem pa - - - - - cem pa -
 - - - - - cem pa - - - - - cem pa - - - - -
 i-cem dona nobis pa - - - - - cem pa - - - - - cem pa -
 -cem dona nobis pa-cem pa - - - - - cem pa - - - - - cem pa -

73

- - - - - *f* dona nobis pa-cem pa-cem *p* pa -
 -cem do-na no-bis pa-cem pa-cem *f* dona nobis pa - - - - - cem *p* pa -
 i-cem do-na no-bis pa-cem pa-cem *f* dona nobis pa-cem pa-cem *p* pa -
 -cem *f* dona nobis pa-cem pa - - - - - cem pa -

Szerző Katalin:

MAGYAR ZENEMŰNYOMTATVÁNYOK BRAHMS KÖNYVTÁRÁBAN*

Újabb adatok a *Magyar táncok* forrásaihoz

1997-ben Johannes Brahms halálának századik évfordulójára emlékezik a zenei világ. A közelgő centenárium méltó zenetudományi előkészítésére évek óta jelentős munkálatok folynak: elsősorban német és osztrák kutatóműhelyekben. 1991-től a lübecki Brahms-Institut állt a nemzetközi Brahms-kutatások koordinálásának élére. Kezdeményezésükre 1994-ben megalakult a Brahms-Forum, mely a magyar zenetudomány szerepvállalását is felvetette a centenárium előkészítésében. A Renate és Kurt Hofmann körül csoportosuló Brahms-kutatók régóta érzékelik ugyanis, hogy az életmű egy jól körülhatárolható része, a zeneszerző magyar zenei kapcsolatainak, hungarizmusainak tudományos feltárása csak magyar zenetörténészek, népzene tudósok bevonásával képzelhető el eredményesen.

1988-ban a Zeneműkiadó munkatársaként szembesültem először a Brahms magyar forrásaira vonatkozó irodalom szűkösségével. Szerkesztői feladatként ekkor került a kezembe a Kováts Gábor közreadásában megjelenő 21 magyar tánc eredeti négykezes változata,^{1a} melyhez tudományos előszót írtam. A többnyelvű publikáció^{1b} arra is kiváló alkalmat teremtett, hogy a külföldi vevőkörre gondolva faksimile-válogatást közöljünk mindazon lehetséges forrásból, melyek Major Ervin 1933-ban megjelent és azóta is csak magyar nyelven hozzáférhető tanulmánya² alapján a *Magyar táncok* legfontosabb közvetlen előzményét jelenthették. Már az előmunkálatok során kirajzolódott azonban, hogy a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde archívumában őrzött Brahms-hagyaték módszeres átvizsgálása nélkül ugyancsak ingoványos területre téved a kutató.

1991-ben Bereczky János Brahms hét magyar témájának forrásáról írt tanulmánya³ lényegében ugyanerre a következtetésre jut. A kitűnő publikáció, mely Major Ervin több mint fél évszázaddal korábbi forrásfeltárása óta először azonosít újabb, eddig ismeretlen eredetű Brahms-témákat, szintén utal a zeneszerző hungarizmusaival foglalkozó eddigi hazai kutatások módszertani kérdőjeleire. „Nem ismert...., illetve – az idevágó kutatások hiányos volta miatt – a Brahms-szal foglalkozó irodalomban egymással ellentétes vélemények olvashatók arról: vajjon Brahms a *Magyar táncok* témáit hallomásból ismerte és vette-e, vagy a nyomtatott »változatokat« használta-e forrásul.... Megnyugtató és végle-

* A cikk az 1995. okt. 8-án elhangzott előadás szerkesztett szövege. műfajában „kutatói jelentés” az 1995. januári forráskutatás első eredményeiről. A kézirat leadásának időpontjáig a tárgyra vonatkozó ismereteink jelentősen gyarapodtak.

^{1a} *Ungarische Tänze für das Pianoforte zu vier Händen gesetzt von Johannes Brahms*. I-II. Berlin, 1869, Simrock; III-IV. Berlin, 1880, Simrock.

^{1b} Johannes Brahms: *Ungarische Tänze für Klavier zu vier Händen* I-II. Közreadja Kováts Gábor, forrásközlés és jegyzetek Szerző Katalin. Budapest, 1990, EMB.

² Major Ervin: *Brahms és a magyar zene. A „Magyar táncok” forrásai*. Budapest, 1933, a szerző kiadása. A cikk revideált változata in Major Ervin: *Fejezetek a magyar zene történetéből*. (Szerk. Bónis Ferenc) Budapest, 1967, 82-88.

³ Bereczky János: „Brahms hét magyar témájának forrása.” In *Zenetudományi dolgozatok 1990-91*. Budapest, 1992, MTA Zenetudományi Intézet, 75-88.

ges feleletet e kérdésre csak akkor fogunk kapni, ha a lehetséges források mind föl lesznek kutatva és közzé lesznek téve.”⁴

1995 januárjában az Országos Széchényi Könyvtár munkatársaként lehetőséget kaptam, hogy a Gesellschaft der Musikfreunde bécsi archívumában Brahms könyvtárának hungarica szempontú feltárását megkezdjem. Az eddig elvégzett munka – az idő rövidsége miatt – még korántsem teljes, sok részlet későbbi finomításra szorul, de fő vonalaiban máris körvonalazódik az a gazdag hungarica-forrásanyag, mely a német zeneszerző módszeres gyűjtőmunkájának, ízlésének, magyar zenei kapcsolatainak izgalmas dokumentációja.

Az 1812-ben alapított Gesellschaft der Musikfreunde 1862-től 35 éven át Brahms bécsi életének és tevékenységének egyik meghatározó színtere volt. A zeneszerző gyakran megfordult a Társaság híres könyvtárában: régi zenei nyomtatványok, zenei kéziratok, autográfok tanulmányozása szokott napi teendői közé tartozott. Brahms 1872-től 1875-ig hangverseny-igazgatóként is részt vállalt a császárváros legfőbb hangversenyrendező egyesületének munkájában: Bach, Händel, Mozart, Beethoven ismeretlen vagy alig ismert remekművei az ő áldozatos kutatómunkája és karmesteri tevékenysége révén váltak a bécsi hangversenyek klasszikus repertoárdarabjaivá. A régi zenei múlt, a hagyományok iránti vonzódása baráti körének megválasztásában is szerepet játszott: a Gesellschaft der Musikfreunde egymást követő tudós könyvtárosaihoz, Gustav Nottebohmhoz, Ferdinand Pohlhoz, Eusebius Mandyczewskihez mindvégig őszinte barátság fűzte. Részben e baráti kapcsolatoknak köszönhető, hogy Brahms páratlan értékű könyv- és kottatára halála után a Gesellschaft der Musikfreunde archívumába került, és azóta is a Társaság zenei gyűjteményének egyik legértékesebb hagyatéka.⁵

A könyv- és kottatár sorsa inentől eltérően alakult. Mint Kurt Hofmann e tárgyban írt tanulmánykötetéből tudjuk,⁶ a könyvtárat „egybentartották”, összetartozó állományrészként kezelték, a kottatárat azonban sajnálatos módon szétbontották és a törzsgyűjteménybe olvasztották. A kottatár egykori valóságos tartalmának rekonstrukciójához alapvető forrás az a kézzel írt jegyzék, melyet Brahms vezetett a gyűjteményről haláláig, s mely épp a magyar anyagot illetően elnagyoltan csupán ennyit jegyzett fel: „Ungrische Lieder u. Tänze einzeln und in Sammlungen”.⁷ – A Brahms-jegyzék első közreadója Alfred Orel 1930-ban még 110 füzetben jelölte meg az akkor még fellelhető, e csoportba tartozó kották számát.⁸

Bécsi kutatómunkám megtervezésekor első lépésként ennek a sommásan említett forráscsoportnak a feltárását tűztem ki célul, azzal a nem titkolt szándékkal, hogy a Brahms-életmű magyar nyomtatott forrásaira vonatkozó eddigi tudományos hipotéziseket a helyszíni kutatások bizonyító erejével hitelesítsem. – Néhány szó a munka technikai sajátosságairól. A Gesellschaft der Musikfreunde archívumában Kurt Hofmann említett kötetes katalógusán kívül a Brahms-hagyatékról nem áll az olvasók rendelkezésére egykorú helyrajzi napló vagy elkülönített cédulakatalógus. A „Brahms-Nachlaß” feliratú katalóguscédulák a törzsállományról készült szerzői alfabetikus katalógus beosztott tételei: kiváloga-

⁴ Bereczky i. m. 76.

⁵ Ludwik Erhardt: *Brahms*. Budapest, 1978.

⁶ Kurt Hofmann: *Die Bibliothek von Johannes Brahms*. Bücher- und Musikalienverzeichnis, Hamburg, 1974, Verlag der Musikalienverhandlung Karl Dieter Wagner.

⁷ K. Hofmann i. m. XX.

⁸ Lásd *Simrock-Jahrbuch* II. Leipzig, 1930–1934. Reprint kiadása K. Hofmann említett könyvének második részében, 139–171.

tásukhoz, majd hungarica szempontú osztályozásukhoz mintegy 70 ezer bibliográfiai leírást kellett egyenként átvizsgálni. A kutatás során így természetesen azok a múlt századi magyar zeneműnyomatványok is a látóterembe kerültek, melyek nem tartoztak ugyan Brahms saját gyűjteményéhez, de esetenként a zeneszerző könyvtári búvárkodásai alkalmával otthoni gyűjteménye szerves kiegészítését jelenthették.

Eddigi vizsgálataim eredményét az 1. sz. táblázat összesíti. A jegyzék 52 zeneszerző, illetve közreadó 115 kiadványát tünteti fel: ez volt az a tiszteletreméltóan gazdag nyomtatott hungarica-gyűjtemény, mely a Brahms-életműben felbukkanó hungarizmusok megalapozott tudományos hátterét jelenti.

A kottatár kilencven százaléka módszeres gyűjtés, vásárlás eredménye, mintegy tíz százaléka – a nyomtatott vagy kézzel írt dedikációkból rekonstruálhatóan – tiszteletpéldány, ajándék. A magyar, illetve magyarországi műzene európai élvonalát Liszt Ferenc, Goldmark Károly, Volkmann Róbert művei képviselik, a második vonalét Ábrányi Kornél, az Erkel-fiúk, Székely Imre, Siposs Antal, Joachim József művei. Liszt Ferenc nyolc nagy reprezentáns művének, a B-A-C-H prelúdium és fűgának, továbbá hét szimfonikus költeményének jelenléte a kottatárban a napi művészetelméleti csatározásokon felülemelkedő őszinte megbecsülés dokumentuma.

A gyűjtemény gerincét a 19. század népszerű verbunkos és népies műdal termésének gazdag keresztmetszete nyújtja. Két nevezetes anonim bécsi kiadvány nyitja a sort: az egyik az 1807 táján megjelent *Galántai táncok* egykor Haydn kottatárában is meglévő kétfüzetes zongoraletéje,⁹ a másik a *Rákóczy-induló* Pietro Mechettinél megjelent zongoraátírata 1848-ból.¹⁰ Feltehetően antikváriumban történt beszerzések ezek, éppúgy mint az 1840-es évek magyar zeneműkiadásának Brahms hagyatékában lévő egyéb szórványos darabjai. Egressy Béni, Kirch János, Rózsavölgyi Márk zongorára írt verbunkos átíratái, vagy a 40-es évek népszerű *Tolnai lakadalmasának* Riszner József-féle zongoraletéje valószínűleg mind 1852 után, a Reményi Edével és Joachim Józseffel történt első találkozásokot követően kerülhettek a komponista tulajdonába. Aminthogy az 50-es évek élénk magyar zenei kapcsolatainak bizonyítéka lehet a szabadságharc utáni évek magyar zeneműkiadásának halmozott nagy száma Brahms kottatárában. Bár a szakirodalom utalásai alapján is sejtettük, a helyszíni kutatások megerősítik, hogy Brahms nagy kedvvel gyűjti az Európát járó híres magyar cigányzenészek repertoárjának darabjait. Rátz Pali, Farkas Miska, Kálozdy János, Sárközy Ferenc, a Patikárius testvérek alkalmi csárdásátíratái mellett kiugróan nagy számban – 12 kiadvány beszerzésével – a Kecskeméty-fivérek, Károlyt és Józsefet tünteti ki figyelmével.

Az 1820-as, 30-as évek verbunkos aranykorának művészetét egy 1860-ban Rózsavölgyinél megjelent retrospektív válogatás képviseli. Bartay Ede *Harminc eredeti magyar zenedarab* c. kiadványa az 1850-es évek végén fellendülő magyar zenei reformmozgalom jellegzetes dokumentuma. A tudós közreadó Bihari, Lavotta, Csermák, Ruzitska Ignác műveit, a *Rákóczi siralmát* már a történeti visszatekintés igényével adta az újabb nemzedékek kezébe.

A rendszerező elme alaposságára vall, ahogy Brahms a század derekának minden fontosabb magyar népdal és népies műdal kiadványát megszerzi. Mátray Gábor, Bognár

⁹ Ausgesuchte / ungarische / Nationaltaenze / im / Clavierauszug / von verschiedenen / Zigeunern aus Galantha ... Wien aus Sauer's K. K. priv. Kunsthandlung, o. D.

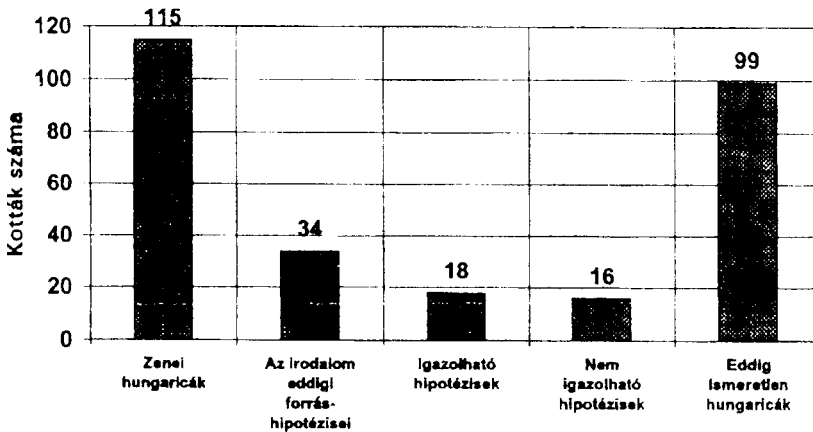
¹⁰ Neue Sammlung / von / Märschen / No. 4. Ungarischer Marsch [Rákóczy] Pianoforte zweihändig ... Wien bei Pietro Mechetti / P. M. No 4327/, [1848]

Szerzők/Átírók		Szerzők/Átírók	
Anonym	3	Langer János	1
id. Ábrányi Kornél	1	Liszt Ferenc	8
Bartalus István	1	Major J. Gyula	1
Bartay Ede	3	Mátray Gábor	1
Bognár Ignác	1	Méerty N.	2
Dobozy Károly	1	Mosonyi Mihály	2
Egressy Béni	2	Müller Ferenc	1
Egri János	1	Nagy Gábor	1
Erkel Elek	5	Nagy Sándor	2
Erkel Gyula	8	Németh János (Szentirmay Elemér)	4
Farkas Miska	2	Nittinger Adolf	1
Frank Ignác	1	Ozoray Gyula	1
Gegenbauer, J. C.	1	Patikáros Ferenc	3
Gobbi Henrik	1	Rácz Pál	1
Goldmark Károly	5	Riszner József	2
Gotthard, J. P.	1	Rózsavölgyi Márk	2
Hegyi Béla - Bátor Szidor	1	Sárközy Ferenc	3
Heyssig, Alfred	1	Serly Lajos	2
Joachim József	3	Simonffy Kálmán	1
Kálozdy János	2	Siposs Antal	5
Kecskeméty Józsi	11	Szerdahelyi József	2
Kecskeméty Károly	1	Székely Imre	3
Kéler Béla	2	Tisza Aladár	1
Kirch János	1	Travnyik János	1
Kolozsvári Gyula	1	Volkmann Róbert	2
Konkoly - Thege Miklós	1	Windt Mór	1

1. táblázat

Ignác, Bartalus István zongorakíséretes dalgyjűteményei az első magyarországi szervezett gyűjtések eredményeit ismertették meg az 1850-es 60-as évek fordulóján. Dallamkészletük 245 országos népszerűségnek örvendő dal. – És a sor az 1870-es 80-as években még folyamatosan gyarapszik. Szentirmay Elemér, Serly Lajos, Erkel Elek és Erkel Gyula – népszűnművek betétalaiból összeállított – gyűjteményei, Blaha Lujza három különböző válogatásban is megvásárolt dalrepertoárja, a Brahms-életmű korábban ismeretlen forrásvidékét tárja fel az újabb kutatások számára.

E rövid áttekintés után lássuk mit bizonyítanak a források az életmű központi magyar ciklusának, a 21 magyar táncnak feltételezett és valóban igazolható nyomtatott forrásairól (2. táblázat). A számszerűsíthető adatokat grafikonon ábrázolja. Kiindulópontként Major Ervin és Bereczky János említett tanulmányának adatait használtuk fel. Munkáik alapján a *Magyar táncok* lehetséges – Brahms által szerűntük ismert – nyomtatott forrásait 34 létező múlt századi zeneműnyomatványban összesíthetjük. Hipotéziseik örvendetesen nagy számban igazolhatók. 16 darab általuk azonosított magyar zeneműnyomatvány valóban megvolt Brahms gyűjteményében: a kották a használat feltűnő jeleit mutatják, a lapozás nyomai mellett több ízben fekete vagy kék ceruzás jelölések nyoma látszik. (További 2 múlt századi forráshoz minden valószínűség szerint a Gesellschaft der Musikfreunde könyvtárban juthatott hozzá a zeneszerző.)



2. táblázat

A hiányzóknak látszó 16 múlt századi kiadvány népszerű divatos tánczene vagy népies műdal: várható, hogy zenei anyaguk a most felbukkant 99 darab eddig nem gyanított és részletesen még nem elemzett hungarica anyagából – más kiadásváltozatban – előkerülhet.

Példaként Langer János, 1854 körül a Treichlinger zeneműkiadónál megjelent fűzetet mutatjuk be, mely eddig nem tűnt fel a lehetséges források listáján. A három fűzetből álló szép kiállítású kiadványból Brahms csak az első fűzetet vásárolta meg, majd egy duplum is bekerűlt a gyűjteménybe. A duplum borítóján gyermekes írással az előző tulajdonos neve olvasható: „Madarász Máriaé”. A fűzet három magyar tánc egy-egy témájának is nyomtatott forrása lehetett.

A negyedik oldalon lévő 1. *Fris.* a Major Ervin által azonosított Sárközy-dallam, az *Elfogyott a nóta* egyszerűsített egykorú lejegyzése, a 19. *Magyar tánc* második témájának lehetséges előzménye, forrása. A hatodik oldalon a szerző megnevezése nélkül Egressy Béni *Hej! Haj Magyarember* c. dalának, a 15. tánc főtémájának zongoraváltozatát találjuk. A füzetke a *Tolnai lakadalmas* Codájával, a 3. *Magyar tánc* D-dúr Vivace-témájának forrásával zárul [lásd a tanulmány végén közölt *faksimile* oldalakat].

Az elemzésre váró hungaricák körében egy olyan forráscsoport is feltűnik, mely Brahms széles körben ismert magyar zenei rokonszenvét bizonyítja. Brahmsnak dedikált alkalmi művekről van szó, melyekben többnyire csupán a feldolgozásra kerülő téma magyaros, a szerző és a kiadó nem. J. C. Gegenbauer Brahmsnak ajánlott, Op. 10-es, Bécsben publikált magyar népdalfeldolgozása ilyen mű.¹¹ A darab hatásos zárószakaszában, a 21. *Magyar tánc* Piu presto szakaszának, a közismert *Helyre Katinak* nyomtatott forrását ismerhetjük fel.

Friss felfedezés, hogy Bartalus István *101 Magyar Népdal*¹² c. gyűjteményének 90. sz. darabja, a „Van e a korsóban” énekszöveggel megjelenő néptánc-parafraízis a témák itt megjelenő sorrendjével, dallammintázásával közvetlen forrása volt a 10. *Magyar tánc*-nak. Ez a B-dúr – Brahmsnál E-dúr – Bartalus-letét szolgált a rendkívül virtuóz, hangsúlyjátékokban bővelkedő magyar tánc közvetlen mintájául, és nem a Major Ervin által feltételezett távolibb *Tolnai lakadalmas*.

A Brahms-hagyaték hungaricáinak analitikus leírása, a kották zenei-tartalmi elemzése az elvégzendő jövő munkálatok következő fázisa. Már az eddigi helyszíni vizsgálatok is jelzik azonban, hogy a kottatár aprólékos feltárása, Brahms bejegyzéseinek regisztrálása a 19. századi magyar zene történetének egyik legizgalmasabb pillanatát rögzíti különös erővel. A német zeneszerző hatalmas anyagismerete, a források alapján keletkező egységes ihletésű magyar táncciklus annak a múlt századi magyar műzenei programnak az átütő sikeréről tanúskodik, mely az elveszített szabadságharc után a nemzeti zenében – az egykori barát, Reményi Ede szavaival – „... a benne rejlő gazdag elemeknél fogva [a] világbefolyás” megteremtését tűzte ki célul.¹³

¹¹ A Monsieur le Docteur / Johannes Brahms / Première / Transcription / de mélodies hongroises / pour / piano / par / J. C. Gegenbauer. / Op. 10. / Wien C. A. Spina / C. 25.066/

¹² Pest, 1861, Rózsavölgyi.

¹³ Reményi Ede: Hazánk művészeti viszonyairól. *Zenészet* *Lapok*, 1864. 3. sz. (okt. 20.) 18. Idézi Szabolcsi Bence: *A XIX. század magyar romantikus zenéje*. Budapest, 1951, 67.

A FIATAL CSÁRDÁSTÁNCZOSOK

KÖNYŰ NÉPIES CSÁRDÁSOK

ZONGORÁRA

octávák elhagyásával
alkalmazta



LANGER J.

291 sz. 1^{ik} füzet.

292 sz. 2^{ik} füzet.

351 sz. 3^{ik} füzet.

Op. 11.

Ára 45 kr. p.p.

PESTEN

Treichlinger J.

tulajdon.

15 János utca, Pesten 1854

4

Elfogyott a nota. Csárdás.

Fris. N. 1.

Szláyer Csárdás.

N. 2.

Kisleány baja. Csárdás.

N. 3.

J. T. 291.

6

Szeretnek szantani Dal.

Fris.
M. 1.

sempre *pp*

sempre *f*

Haj! haj! MagyareMBER Dal.

M. 2.

p *f*

pp sempre a sempre *cresc.* *Lento.* *f* a tempo. *pp*

Sárga Csikó Csárdás.

M. 3.

p *f* *f*

p *f* *fp* 1^{ma} 2^{da}

J. T. 291.

Szinyei Csárdás.

7

№. 4.

p

f

1st

2nd

Tolnai lakodalmas Csárdás.

Vége.

ff

p

f

ff

J. T. 291.

4. fakszimile

Papp Géza:

A NAGY POTPOURRI

Tények, föltevések, ellentmondások, következtetések

A weimari Liszt-archívumban őrznek egy ismeretlen kéztől származó, s Liszt Ferenc hagyatékában talált kéziratos gyűjteményt.¹ Teljes címe: *Nagy Pootpourri* [sic!] / *Egyveleg* / *4 Kézre Zongorára* / *Liszt János Ur hátra maradt* / *Nemzeti Notáibul*.

Liszt János – Major Ervin kutatásaiból tudjuk – Szatmár vármegye sebészorvosa volt; mint műkedvelő muzsikust tartjuk számon. Korábban Liszt Ferenc rokonaként is szóba jött, de erre vonatkozóan mindmáig semmi bizonyíték nem került elő. Születési idejét egy bizonytalan adat alapján az 1780-as évtized elejére tehetjük; 1851-ben halt meg.²

A kézirat 22 számozott lapon³ sorszámozás nélküli darabokat tartalmaz, egyetlen kivétellel verbunkosokat. A fő tételekhez gyakran *Trio* vagy trió jellegű rész, illetve hosszabb-rövidebb *Figura*, kóda, esetleg csak tempójelzéssel feltüntetett tétel csatlakozik. Számszerűen összesen 45 egységről beszélhetünk. A dallamok szerzői nagyrészt megállapíthatók: legtöbbjük Csermák Antal György műve. Rajta kívül Arnold György, Bihari János, Kossovits József, Rózsavölgyi Márk és Ruzitska Ignác szerzőségét tudjuk bizonyítani. Két esetben éppen Liszt János személye kétséges. A kéziratba később beírták néhány szerző nevét (12 helyen Csermák, Ruzitska két, Liszt és Farkas Miska – Bihari unokájának – neve egy-egy alkalommal szerepel), de ezek az adatok nem mind hitelesek.⁴ A táncdallamok jó része kiadásra került a század 20-as, 30-as éveiben, így Mohaupt Ágoston *Nemzeti magyar táncok* sorozatában (1822–1824), a Batka János által „klavirra alkalmaztatott” Csermák-művek (*Hat eredeti magyar táncok* – 1824) között, de főleg a *Veszprém megyei nóták* füzeteiben (1823–1832).⁵ Sőt, ami ez utóbbi nevezetes kiadványt illeti, megállapíthatóan 15 esetben ez volt, vagy – óvatosan fogalmazva – ez lehetett a

¹ Jelzete: Ms. Z 12. – Az első információkat a kézirat tartalmáról és a hozzá csatolt egyéb magyar anyagról Gárdonyi Zoltánnak köszönhetem (levélbeli közlés: Bad Salzuflen, 1983. okt. 29.). A fotokópiákhoz jóval később jutottam hozzá az MTA Zenetudományi Intézetében; az eredeti tanulmányozása nem állt módomban.

² Major Ervin: „Három – tévesen Liszt Ferencnek tulajdonított kompozícióról.” In *Zenei Szemle*, XI. évf. (1926/27), 21–28.; uő.: „Népdal és verbunkos. Adalékok néhány verbunkos-dallamunk népdal-eredetéhez”. In Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok I. Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. Budapest, 1953. 221–240.; uő.: „Liszt János”. In Szabolcsi Bence – Tóth Aladár: *Zenei Lexikon*. II. köt. Átdolg. új kiad. Budapest, 1965, 483. – egymást kiegészítő és helyesbítő adatokkal. Ez írásoknak forrásaihoz lásd még Major Ervin kéziratos jegyzetlapjait az MTA Zenetudományi Intézetében.

³ A paginálás utólagosnak látszik, és nem biztos, hogy egy kéztől ered. A 18. és 22. lap számozása hiányzik. A haránt alakú kottalapokon 20–20 kézzel húzott szisztéma van. A korabeli gyakorlat szerint a kulcsot és az előjegyzést csak a darabok elején írták ki.

⁴ Néhány kirívó példa: a 17. lapon Csermáknak tulajdonított tétel Kossovits József 1800 táján Bécsben kiadott *XII Danses Hongroises* című sorozatának XI. száma; a 20. lapon lejegyzett *Grazioso* és *Figura* Rózsavölgyi szerzeményeként jelent meg nyomtatásban (1826), majd Bartay Ede átíratában is (*30 eredeti magyar zenedarab*. Pest, 1853–54 [Rózsavölgyi]. 38.); a 9. lap *Maestoso* és *Trio* tétele változata Rózsavölgyi csak kéziratból ismert *Az álom* című „nagy magyar ábrándjának”.

⁵ A *Magyar Nóták Veszprém vármegyéből* 15 „fogásának” faksimile kiadása Rakos Miklós szerkesztésében, tanulmányával és jegyzeteivel 1994-ben jelent meg.

táncdallamok közvetlen, netán közvetett forrása. A kézirat anyagának áttekintését az I. táblázat adja.⁶

Mindennél jobban érdekel, s így fontosabbnak tartom annak a kérdésnek a körüljárását, vajon mi köze volt az *Egyveleghez* magának Liszt Ferencnek. Már Gárdonyi Zoltán megállapította: mind a IV., mind a VI. *Magyar Rapszódia* utolsó témája megtalálható a *Nagy potpourri* dallamai között.⁷ Ezek a témák a rapszodiák első, 1840-es változataiban szintén előfordulnak.⁸ A IV. rapszódia témájának alapja a *Veszprém megyei nóták* közlése lehetett. Liszt – szokása szerint – megtartotta az eredeti (Esz-dúr) hangnemet. A *Nagy potpourriban* ez a 16 ütemes Csermák-dallam D-be transzponálva jelenik meg, amit a hangnemi környezet (D, h, D, majd e, E) messzemenően indokol. De utal egyúttal az összeállítás bizonyos fokú tervszerűségére is. Egyébként ez az eltérés az említett és más nyomtatott források közlésétől az egyetlen kivétel az egész sorozatban.

A másik téma, a VI. rapszodiabeli, mindeddig nem került elő más forrásból. De hogy Liszt nem a *Nagy potpourriból* ismerte meg – mint azt a korábbi idevágó irodalomban olvashatjuk –, az világossá válhat a következő összevetésből:

1. kottapélda

a) VI. Rapszódia zárótétele, 117–121. ü.

b) Nagy potpourri, 15. I. [30. sz.], 22–26. ü.

⁶ A sorszám rovat szögletes zárójelben közölt két hasábjának értelmezése: az elsőnek sorszámaival nagyobb egységekbe foglaltam a tételeket; ezekre vonatkoznak a hangnem, az ismert forrás és a szerző adatai, hacsak egyéb megjegyzés nincs (pl. ha más forrásból ismeretes a következő tétel, illetve nem azonos vele a *Trio*, *Figura* vagy *Friss szerzője*); „?” jelzi az ismeretlen vagy kétes forrást, szerzőt. Kerek zárójelbe tettem a szerző nevét, ha az utólag (esetleg alaptalanul) került a kéziratba. A megnevezés (tempo stb.) szögletes zárójelben van, ha csupán a forrásból ismert.

⁷ *Die ungarischen Stileigentümlichkeiten in den musikalischen Werken Franz Liszts*. Berlin und Leipzig, 1931.; uő.: „Paralipomena zu den Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts.” In *Franz Liszt, Beiträge von ungarischen Autoren* (Hrsg. Klára Hamburger), Budapest, 1978. 205–206.

⁸ *Magyar Dallok – Ungarische National-Melodien*, Wien, 1840, T. Haslinger. II/7. sz. és IV/11. sz.

I. táblázat

NAGY POTPOURRI
(tartalomjegyzék)

lap	sorszám	megnevezés	hangn.	üsz.	ismert forrás *	szerző
1	1.	1. [Allegretto]	d-B	24	III, 6/2	Csermák
		2. Trio	B-g	16		
2	3.	[Allegro]	B	15	II, 17/4	Csermák
	2.	4. Maestoso	d	20	I, 57/5	
3	5.	Trio	D	12	kézirat	Csermák
	3.	6. Maestoso	A	24	II, 2/9	
4	7.	[Trio]		14		Csermák
	4.	8. Moderato	F	17	III, 6/6	
5	9.	[Trio]		27		(Csermák)
	10.	[Coda]		15		
6	5.	11. [Allegro]	F	24	II, 9/75	Csermák
	12.	[Trio]		24		
7	6.	13. [Maestoso]	D	22	II, 8/60	Csermák
	14.	Trio	h	10		
8	15.	Friss	D	14	II, 8/62	(Csermák)
	7.	16. Allegro	D	16	II, 5/40 (Esz)	
8	17.	Trio		8	kézirat	Csermák
	18.	Figura		18	?	
9	8.	19. Andante moderato	e	18	II, 16/4; III, 24/2	Csermák
	20.	Trio	E	24	kézirat	
10	9.	21. Maestoso	e	16	kézirat	(Liszt J.) Rózsavölgyi
	22.	Trio	E	8		
10	10.	23. Moderato	e	16	II, 15/129	Liszt J. (?) Ruzitska I. Arnold
	11.	24. Andante	G	17	II, 12/99	
	25.	Trio		8	II, 11/87 Trio	
11	12.	Allegro C	Esz	165	?	?
14	13.	26. Friss	Esz	16	?	(Farkas Miska)
	14.	27. (csonka)	g	3(+13)	?	
15	15.	28. [Adagio grazioso]	B	16	II, 2/8	Csermák
	29.	Trio		16		
16.	30.	[Allegretto]	B	69	Liszt Ferenc: VI. rapszódia	

* „Die Quellen der »Verbunkos-Musik« - Ein bibliographischer Versuch von Géza Papp - A) Gedruckte Werke...”. *Studia Musicologica* 1979, 1982, 1984.

17	17.	31.	[Langsam]	Esz	16	I, 12/XI, 57/6; II, 18/3; III, 24/4	Kossovits (Csermák)
		32.	Trio		8	?	?
[18]	18.	33.	[Andante]	Esz	16	kézirat	Csermák
		34.	[Figura]		18		
19	20.	35.	Lassú	d	16	II, 15/132	Ruzitska I.
		36.	Lassú	d	16	II, 11/92	Bihari
		37.	Friss	D	16	II, 11/93	
20	21.	38.	Allegro	d	10	II, 11/94a	
		39.	Grazioso	D	16	II, 8/63	Rózsavölgyi (Csermák)
		40.	Figura		10		
21	22.	41.	Allegro	d	16	II, 9/72	Ruzitska I.
		42.	Trio		8		
[22]	24.	43.	Friss Magyar	D	16	II, 15/128	?
		44.	Trio		18		
		45.	Friss	D	24	II, 15/133	Ruzitska I.

Az átvétel iránya tehát fordított: nem Liszt vette át a témát a *Nagy potpourri*ből, hanem az *Egyveleg* összeállítója készítette a letétet Liszt műve alapján. A különféle megfogalmazások közül az a könnyített forma jön számításba, amely a bécsi Haslinger zeneműkiadónál 1847-ben megjelentetett *3 Ungarische National-Melodien im leichten Style bearbeitet* című füzetben a harmadik.⁹ Hogyan illeszkedik be kéziratunk darabja az említett feldolgozások sorába? Ezt mutatja a II. táblázat: a nyolcütemes téma feldolgozásainak szerkezeti áttekintése.¹⁰

A 2. kottapélda (1. a II. táblázat után) a 2. és 3. verzió közvetlen összefüggésére mutat rá. (A záróütemek harmóniai váza mindkettőben: B-g-Gesz-Esz-esz-B.)

A tényekhez tartozik még az is, hogy a kéziratnak ez utóbbi, „liszti” darabját valaki áthúzta, mintegy érvénytelenítette az *Egyveleg*hez való tartozását. Ugyanígy járt el az egyetlen nem „nemzeti nóta”, egy – még csak nem is magyaros – szonatinátételnek tetsző négykezes esetében. Ennek a „kakuktkojásnak” a kiiktatása a sorozatból persze magától értetődő. Nem közvetlenül zenei vonatkozású ugyan, de a kézirat keletkezésével kapcsolatos különös jellegzetesség, hogy egyes tételek után (néha közben is) – összesen 12 helyen – német nyelvű bejegyzések olvashatók, melyek más és más fogalmazásban, eltérő ütemszámmal jelölik meg az üresen hagyandó (vagy üresen talált?) részek terjedelmét.¹¹ A megjegyzéseket a kotta írása közben rögzítették, nem utólagosan.

⁹ Megjelent az új Liszt-összkiadásban, *Franz Liszt: Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie I, Band 18, 67. l.

¹⁰ A rövidítések magyarázata: T = téma, 8 = oktáverősítés, r = repetíció, bk = bal kézben, x (x', x'') = átvett ütemek (Liszt „névjegye”). A 2. sorban a hangnemet, a 3. sorban az ütemek számát, legalul a dinamika változásait jelöltem vázlatosan.

¹¹ A 2. lapon: „hier bleibt ein Raum von 70 Takten leer”; 3. lapon: „hier bleibt ein Raum für 52 Takte leer”; 9. lapon: „5 Takte leerer Raum” (darab közben), „60 Takte leerer Raum”; 11. lapon: „bleibt 68 Takte leerer Raum”; 13. lapon: „26 Takte leerer Raum” (darab közben); 14. lapon: „leerer Raum von 218 Takten”; 15. lapon: „100 Takte leere[r] Raum”; 16. lapon: „leerer Raum von 44 Takten”; [18.] lapon: „60 Takte leerer Raum”; 19. lapon: „leerer Raum von 37 Takten”; [22.] lapon: „Hier kommt ein leerer Raum von 8, 17, 8 und 16 Takten.”

II. táblázat

1. Magyar Dallok 11. (1840)

Allegretto

T	T ⁸	T ⁸	x	T _r ⁸	T _r ⁸	T _r ⁸ bk	x	T _r ⁸	T _r ⁸	unis.
B		D	h-B	B		D	h-B	B		
8	8	8	5	8	8	8	5	8	8	
						< f		ff		(74 ü.)

2. Könnyű letét (1847)

Allegretto

Bev.	T	T ⁸	T	x	T _r	T _r	T	unis.	[Coda]	
	B		D	h-B	B					
8	8	8	8	5	8	8	8		8	
	p						f			(69 ü.)

3. Nagy potpourri (1851-)

T	T ⁸	/: T	x /:	T _r	T _r	T _r	T _r ⁸ unis.	[Coda]	
B		D	h-B	B					
8	8	8	5	8	8	8	8	8	
						ff			(69 ü.)

4. Magyar rapszódia VI. (1853)

Allegro

Bev.	T	T ⁸	T ⁸	x	T _r ⁸	T _r ⁸	T _r ⁸	x'	T _r ⁸	T _r ¹⁶	T _r ⁸ bk
	B		D	h-B	B		D	h-B	B		D
3	8	8	8	7	8	8	8	8+5	8	8	8
pp	p										

Presto

x''	T _r ⁸	T ⁸	unis.	Coda
h-B	B			
7	8	6		4+9
cresc.	f	ff		fff
				(129 ü.)

2. kottapélda

a) Könnyű letét (1847)

b) Nagy potpourri (1851-), 16. l.

Az Egyveleg egyetlen csonka darabja a Reményi Ede névéhez fűződő *Repülj, fecském...* kezdetű népies dal hangszeres változata. Mindössze három üteme van lejegyezve, a további 13 ütem lelhelyére vonatkozó tájékoztatást azonban törölték, s így az nehezen betűzhető ki, érdemben pedig alig értelmezhető.¹²

3. kottapélda

¹² A törölt bejegyzés eredeti szövege: „u[nd] so w[eiter] bloß für die linke Hand / wie auf dem Blatte Zákány vom Worte Kop [?] / bis Hopsass. [!] / 13 Takte mit ...” [olvashatatlan szó]. – Hogy Zákány [József?] – föltehetően az ismert debreceni énektanár (1785–1857) – kottalapjáról mit kellett volna még bemásolni, azt ma már aligha lehet megállapítani.

A kézirat tanulmányozása során a következő kérdések toltak elé: Mikor és milyen formában került Liszt kezébe a kézirat, illetve annak táncdallamanyaga? Másolatról van-e szó, vagy a letétek szerzőjének autográfjáról? Ki adhatta a sorozat címét? Ki és miért törölte az *Egyveleg*ből a VI. rapszódia negyedik témájának a feldolgozását? Milyen értelmet tulajdonítsunk az üresen maradt helyekre vonatkozó megjegyzéseknek? Ki lehet a letétek szerzője?

A *Nagy potpourri* alcíme szerint „hátramaradt” táncdarabokról van szó. Az anyag (vagy maga a kézirat) tehát csak Liszt János halála után kerülhetett Liszt Ferenc birtokába. A közvetítő esetleg az a Fáy István gróf volt, akitől Liszt 1853-ban – de levelezésének tanúsága szerint már korábban is – jelentős számú magyar táncdallam kottáját vásárolta meg.¹³ A letétek aligha származtak az amatőr Liszt Jánostól (a korabeli sajtó jeles hegedűsként és táncdallamok szerzőjeként emlegeti, zeneelméleti felkészültségéről nem szól);¹⁴ de – mint láttuk – a dallamok sem az ő szerzeményei, legföljebb különféle forrásokból származó gyűjtései. Tudjuk, hogy Liszt János a *Veszprém megyei nóták* számára 60 darabot küldött be.¹⁵ Ebből a szerkesztő Ruzitska Ignác mindössze hármat közölt a sorozat utolsó két füzetében.¹⁶ Fáy meg 1852-ben arról írt a *Hölgyfutár* hasábjain, hogy tervezi Liszt János táncainak a feldolgozását.¹⁷ Ennek azonban – Major megállapítása szerint – semmi nyoma nem maradt fenn. Föltehető azonban, hogy Liszt János halála után zenei hagyatéka (mind saját szerzeményei, mind másokéi) valóban Fáyhoz kerültek. Liszt ugyanis szoros kapcsolatban volt vele, hiszen éveken keresztül részt vett a gróf által szervezett „fáji Musikai Akadémiákon”.¹⁸ Mivel az elismerten kiváló zongoraművész Fáynak magának is voltak zeneszerzői ambíciói – így 1857-től *Régi magyar zene gyöngyei* címmel öt füzetben számos négykezes feldolgozást tett közzé –, fölmerülhet a gondolat: hátha Fáy letéteit tartalmazza a Liszt Ferenchez került kézirat. Ez azonban a legkevésbé valószínű. Egyrészt: ebben az esetben nyilván ott szerepelne neve a kéziraton; másrészt: Fáy említett négykezes átíratái más jellegűek, s ő mindig feltüntette a táncok (vélt) szerzőinek a nevét. De fennáll-e annak a lehetősége, hogy Liszt elé – nem később, mint a weimari időszakban – nem az *Egyveleg* kézírata, hanem csak a letétek alapjául szolgáló, Liszt János hagyatékából származó „nyersanyag” került, jóllehet a gróf közvetítésével? Ezt persze nem zárhatjuk ki.

¹³ *Correspondance entre Franz Liszt et Hans von Bülow*. (Publ. par La Mara.) Leipzig et Bruxelles, 1899. No. 7. és 9.; Hankiss János fordításában: *Liszt Ferenc válogatott írásai*. Budapest, 1959. I. 287–288.; II. 966–967.; Papp Géza: „Liszt ismeretlen verbunkosátíratái.” *Magyar Zene*, 1987. 174.; uő.: „Unbekannte »Verbunkos«-Transkriptionen von Ferenc Liszt – »Ungarischer Romanzero«”. *Studia Musicologica*, 1987. 29. 185–187.

¹⁴ Major (i. m. *Zenei Szemle*, XI. évf.) a kortárs Ujfalussy Mihály tudósításai (*Hasznos Multságok*, 1830., Nro. 51–52., 403–404.; *Tudományos Gyűjtemény*, 1831. I. 117.) alapján jellemzi.

¹⁵ Erre vonatkozóan Major idéz a Veszprémmegyei Zenetársaság Sebestyén Gábor által vezetett Jegyzőkönyvének (lelőhelye ma: OSzK Zeneműtára, Mus. pr. 436.) az 1827. évről írt soraiból. (*Zenei Szemle*, XI. évf., 26. l.)

¹⁶ „Die Quellen der »Verbunkos-Musik« – Ein bibliographischer Versuch von Géza Papp. A) Gedruckte Werke II. Sammlungen 1822–1836.” In *Studia Musicologica* 24. 1982. Nr. 14/118, 125; 15/129.

¹⁷ „Több oldalról föllevén szólítva, hogy mikor jelennek már meg, néhai Liszt János ur hátramaradt zenegyűjteményéből a régi classikus eredeti magyarok, mellyeknek szerkesztését és kiadását mult ősz elején, ígértem az újságlapokban, kénytelen vagyok jelenteni: hogy igen is, dolgozom szorgalmatosan; de e munka sok fáradtsággal jár, [...] idő kell hozzá, de remélem, ez évben bevégezem!” – „Nemzeti zenénk ügyében.” In *Hölgyfutár* 1852. márc. 16. (III. évf./1, 62. sz.)

¹⁸ Major: i. m. *Zenei Szemle*, XI. évf., 23–25. Vö. a 14. jegyzettel.

A tisztánlátást megnehezítik a további kérdőjelek. Nem találok elfogadható magyarázatot a kihagyott vagy kihagyandó ütemekre vonatkozó megjegyzésekre. Ha eredeti szerzői kéziratról van szó, logikusnak látszik, hogy a szerző olyan utasítást ad a másolónak, hogy egyes tételek után hagyjon helyet például a később kidolgozandó változatok, parafrázisok, fantáziaszerű közjátékok stb. számára. De mi értelme volna ennyire pontosan előre meghatározni az üresen hagyandó ütemek számát? Mivel lehet indokolni, hogy a tételek közben maradt üresen néhány ütem, például a 9. lapon öt, a 10.-en kettő, sőt a 13.-on huszonhat ütem.¹⁹ A félbemaradt *Repülj, fecskémről* már volt szó. Talán ez is azt a felfogást erősíti, hogy a négykezesek készítőjének kézírata áll előtünk.

A kompozíció címe, az összeállítás és a feldolgozás ötlete – véleményem szerint – a szerzőtől vagy a mű ihletőjétől származhat. Liszt János „nemzeti nótáira” való utalás azonban mindenképpen olyantól, aki nem volt tisztában azzal, hogy Liszt János nem szerzője, hanem gyűjtője volt a dallamoknak. S ha Liszt Ferenc személye az *Egyveleg* komponistájaként nem jöhet is számításba, a sorozat ötletadójaként annál inkább. Talán valamelyik tanítványát bízta meg azzal a feladattal, hogy a birtokába került kéziratok és nyomtatványok (vagy az utóbbiak másolata) felhasználásával készítse el a *Potpourrit*. Ha ez így volt – amit bizonyítani nem tudunk –, akkor még hozzá kell tennünk: úgy látszik, Liszt „ömlesztve” kapta a kottákat Liszt János hagyatékából, s nem volt ideje tüzetesen átnézni. Csakis ezzel magyarázható, hogy idegen anyag csúszott bele.

Ez utóbbi föltevésekből következik, hogy az *Egyveleg* elkészülte után a Mester – tanulmányozva az összeállítást – áthúzta a már említett, nem odaváló 165 ütemes darabot. De ugyanúgy érvénytelenítette a VI. rapszódia zárótémájának négykezes átíratát is. Bizonyára azért, mert itt nem csupán a verbunkos dallam más jellegű feldolgozásáról volt szó, hanem saját feldolgozásának átírásáról, a szó szoros értelmében, amit nem vett szívesen. Ezt a föltételezést megerősíteni látszik a IV. rapszódia 3. témájának négykezes lejtéje, amely viszont nincs áthúzva! Ennek ugyanis semmi köze sincs a rapszodiához. Három témát (*Allegro*, *Trio*, *Figura*) dolgoz fel; közülük csak az első képezi a rapszódia anyagát. Az *Allegro* utótagjának dallama élő előadásban nem mindig érvényesül eléggé, ezért érdemes öt dokumentum megfogalmazásában párhuzamosan bemutatni²⁰ (4. kotta-példa).

Mint látjuk, Liszt 1840-ben jobban ragaszkodott mintájához. A végleges változatban azonban a második ütemet terccel magasabbra helyezte át, és folytatásán is változtatott, hogy elkerülje a korai verzió oktávpárhuzamait.

Tudom: a felvetett kérdések jórésze érdemben megválaszolatlan maradt. A megismert adatokban több az ellentmondás, semhogy következtetésem a föltevéseket szilárd tényekké, bizonyosságokká érlelhetnék volna. A témát tehát nem tekinthetjük lezártnak. Az viszont talán világossá vált, hol kell tovább folytatni a kutatást.

¹⁹ Ld. a 11. jegyzetet.

²⁰ Források: 1. OSzK Zeneműtára, Ms. mus. 2160: *Saltus Hungarici* 4. sz., 9–16. ü. – 2. *Nagy potpourri*, 7. lap, 9–16. ü. – 3. *Magyar Nóták Veszprém Vármegyéből* V. fogás, 40. sz., 9–16. ü.; variáns: Keszthely, Helikon Könyvtár, Musica 2062: 12. sz., 9–16. ü. – 4. *Magyar Dallok* II./7. sz., 9–16. ü. (vázlat) – 5. *Magyar rapszódiai* IV., 76–83. ü. (vázlat).

4. kottapélida

The image displays a musical score for a piece titled "4. kottapélida". The score is written on five systems of staves, each system containing two staves (treble and bass clefs). The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *f*. There are also performance instructions such as *rit.* and *rit. a.* (ritardando alla fine). The score is divided into five measures, each starting with a measure number (1, 2, 3, 4, 5) and a key signature change (one flat). The first measure has a *mf* dynamic, the second has a *f* dynamic, and the fourth and fifth measures have a *f* dynamic. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

Mező Imre:

A LISZT-ÖSSZKIADÁSRÓL

A Neue Liszt-Ausgabe (röviden: NLA) közreadási munkái során szerzett tapasztalataim alapján a közreadás két problémakörét szeretném bemutatni: az első *a forrásként használt kéziratok Lisztre jellemző csoportjai illetve kategóriái*, amelyek a komponálás egyes stádiumait képviselik, a második az úgynevezett *verziók kérdése*.

A kéziratok forrásként való felhasználása előtt szükséges annak a megállapítása, hogy az adott kézirat a szerző kezétől származik-e, ha nem, akkor tartalmaz-e autográf bejegyzéseket, s hogy a kézirat a vizsgálandó mű keletkezésének melyik stádiumát képviseli. Ez utóbbi kérdés alapján Liszt kéziratai az alábbi kategóriákba sorolhatók:

1. Autográf vázlatok

Ez a kategória a néhány hangnyi témavázlattól a csaknem teljes lejegyzésig sokféle anyagot tartalmazhat.

2. Autográf töredékek

Itt is igen nagy eltérések mutatkoznak egyes kéziratok között. Az *Au bord d'une source* hét ütemnyi autográfja mellett ide tartozik pl. a *Figaro* és a *Don Juan* motívumaira írt fantázia autográfja, amely több száz ütem terjedelmű, csak éppen a befejezése nem készült el.

3. Kidolgozatlan teljes lejegyzések eredeti kéziratai¹

Ilyen források alapján az NLA-ban elsőkiadások sorát közöltük: *Vexilla Regis prodeunt*, *Urbi et orbi*, *Hymne de la nuit*, *Stabat Mater dolorosa*, vagy a *Buch der Lieder* teljes második sorozata, a Victor Hugo-dalok szóló zongora verziója. Ezek a kéziratok általában csak elvétele tartalmaznak előadási utasításokat. Annál több bennük a javítás, vakarás, áthúzás, átragasztás, és a kottát helyettesítő különféle jelek: betűk, számok, ívek alatt „Bis”, üres ütemek fölött „wie gedruckt” bejegyzés (mint pl. a *Totentanz* Washingtonban őrzött autográfjának 11., 12. és 15. ütemében), de előfordul az is, hogy a kézirat hirtelen abbamarad, és semmi sem utal a folytatásra. Így történik a már említett Victor Hugo-dalok közül az *Enfant, si j'étais roi* átiratának autográfjában. A Weimarban őrzött autográf a 69. ütem után minden további megjegyzés nélkül abbamarad. Bár Liszt erre itt nem tett utalást, mégis pontosan kikövetkeztethető, hogy itt is a „wie gedruckt” lép érvénybe. A mű utolsó 16 üteme az ének-zongora verzió utolsó 16 ütemével azonos, amely három évvel az átirat keletkezése előtt, 1844-ben már megjelent a berlini Schlesinger kiadónál. Ez a megoldás azért lehetséges, mert ezekben az ütemekben már csak a zongora játszik, az énekszólám szünetel.

4. Átiratok első lejegyzései nyomtatott kottán

Liszt akkor folyamodhatott a kézirat elkészítésének ehhez a módjához, ha az átírandó mű eredeti megfogalmazását aránylag csekély változtatással zongorán is előadhatóvá lehetett tenni. Ilyenek pl. Bach orgonára írt *Prelúdium és fűgái*. Zongoraátirataik első lejegyzését Liszt a *Prelúdiumok és fűgák* Haslinger-féle válogatásának egy példányára írta.

¹ A kidolgozatlan, vagy kidolgozott jelzőt a továbbiakban csakis a kézirat előadási jelekkel és utasításokkal való ellátottságára vonatkoztatva használom.

5. Kidolgozott eredeti kéziratok

Ha az első lejegyzés jól olvasható volt, kevés javítást, ismétlőjelet, ill. rövidítést, átragasztást stb. tartalmazott, akkor Liszt nem másoltatta le, hanem a szokásos módon, különféle színű – kék, piros, narancs, esetleg szürke – ceruzával, piros vagy barnáspiros tintával beleírta az előadási jeleket és utasításokat. Szép példája ennek a XIX. *Magyar Rapszódia* Budapesten, az Országos Széchényi Könyvtárban található eredeti kézírata, amelynek az 1986-os jubileumi év alkalmából a Zeneműkiadó igen szép hasonmás kiadását jelentette meg Eckhardt Mária gondozásában.²

6. Szerző által javított és kidolgozott másolatok

Ha az első lejegyzés oly sok javítást tartalmazott, hogy az részletesebb korrekciókra és kidolgozásra nem volt alkalmas, akkor Liszt rendszerint lemásoltatta, s a kompozíciós munkát a másolaton folytatta. Ilyen igen sok van Liszt kézíratai között: például az *Années de Pèlerinage* II. és III. évf. kéziratai, vagy az *In festo transfigurationis Domini nostri Jesu Christi* kézirata, melyeket az NLA I. szériájának 7. és 8., valamint 12. kötetében dolgoztunk fel.³

7. Második megfogalmazások eredeti kézíratai

E kéziratok a kidolgozottság legkülönbözőbb fokain állhatnak. Két szép példája az ide sorolható autográfoknak a *Berceuse* és a nemrég itt Budapesten, az EMB-nél megjelent *Resignazione* második megfogalmazásának kézirata. Mindkettő teljesen kidolgozott.

8. Második megfogalmazás, mint szerző által átdolgozott másolat

A kiinduló pont itt az első megfogalmazásról készült, idegen kéztől származó másolat, amelyet Liszt átdolgozott, így hozva létre a mű második verzióját. Ilyen pl. a *B-A-C-H fantázia és fuga* kézirata. Ez eredetileg Gottschalg másolata, amely a mű első megfogalmazásáról készült. Ezt Liszt jelentősen átdolgozta: 15-ről 24 oldal terjedelművé bővítette autográf betoldásaival és kiegészítéseivel. Ugyanilyen markáns eltérést mutat egymástól az *Il penseroso* és a *La Notte* kézirata. Az előbbi átdolgozását Liszt ugyancsak egy másolaton végezte el.

9. Második megfogalmazás, mint szerző által javított, illetve kidolgozott másolat

E kategóriába a második megfogalmazások másolatai oszthatók, amelyeken azután Liszt tovább folytatta a kompozíciós munkát, javításokat jegyzett be, előadási jelekkel és utasításokkal látta el a kéziratot. Ebbe a kategóriába tartozik pl. az *Ungarischer Sturmarsch, neue Bearbeitung* kézirata.

10. Második megfogalmazás, mint szerző által átdolgozott nyomtatott kotta

Az első megfogalmazás itt nyomtatott kotta formájában van jelen, s Liszt ezen végzi el az átdolgozást. Jó példa erre a Beethoven III. szimfónia 2. tételének zongoraátírata. Az első megfogalmazást Pietro Mechetti adta ki Bécsben, Beethoven-albumában. A budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont őrzi ennek a kiadásnak azt a példányát, amelyen Liszt az átirat második megfogalmazását kidolgozta.

11. Szerzői korrektúrák nyomdai levonatokon

Az ehhez a kategóriához tartozó kéziratokkal kapcsolatban az NLA-t előkészítő munkáim során nemigen voltak tapasztalataim, de a Margittay Sándor-féle *Liszt Összes Orgonaműve* sorozat szerkesztőjeként találkoztam ilyen forrásokkal: többek között az Arcadelt *Ave Maria* és az *Evocation à la Chapelle Sixtine* Liszt által javított levonatait említeném.

² E kiadvány kitűnő utószavát, mint jelen témához szorosan kapcsolódót, külön szíves figyelmükbe ajánlom.

³ Itt jegyzem meg, hogy kitűnő kutatók – elsősorban Rena Mueller – már nagyon sok kézirat másolóját azonosították, teljesség igényével készült katalógus azonban Liszt másolóiról tudomásom szerint nem jelent meg.

Mindkét anyag a lipcsei Körner kiadótól (a Peters elődjétől) került végül a weimari Liszt-múzeumba.

12. Szerzői korrektúrák nyomtatott kottában

Ezek a kéziratok igen értékes, sőt, a legértékesebb forrásként szolgálhatnak az NLA kötetei számára akkor, ha az autográf bejegyzések hordozói az adott mű utolsó megfogalmazását tartalmazó kották. Egy ilyen forrás alapján közöltük az NLA II/7-es kötetében a *Die Forelle, Zweite Version* című Schubert-átíratot. A *Der blinde Sänger* egy nyomtatott példánya ugyancsak forrásaink között szerepelt: ez egy eddig még publikálatlan ossiát tartalmaz a mű 97. üteméhez. Mindkét kottát a budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont könyvtára őrzi.

13. Betoldások, kadenciák, ossiák, változtatások már kész művekhez

Általában egy lapnyi, néha nagyobb terjedelmű autográfok, melyeket Liszt kéziratához vagy netán már kiadott művekhez készített. Ilyen például a weimari Goethe- und Schiller-Archivban található autográf (8 kottalap), a Rossini *Stabat Mater* és a *La Charité* átírataihoz tartozó változtatásokkal és betoldásokkal.

Egy egyoldalnyi ossiát azonosítottunk évekkel ezelőtt a mainzi Schott-Archiv kérésére, melyről kiderült, hogy a *Norma-fantázia* náluk őrzött másolatához tartozik.

További példa: már kiadott művéhez, az 1855-ben végleges formában megjelent *Au bord d'une source*-hoz Liszt 1863 decemberében, vagyis nyolc év elteltével új befejezést javasolt Sgambatinak, amelyet levélben küldött el neki Rómába. Ezt a kilencütemnyi autográfot Eödsze László közölte először 1980-ban, hasonmásként és átírásban is, a *119 római Liszt dokumentum* című könyvében. Az NLA-ban ezt a befejezés-variációt 1987-ben közöltük.

14. Nem kiadásra szánt, pedagógiai célú bejegyzések nyomtatott kottákban

Ilyen utasításokat tartalmaz például a *h-moll szonáta* első kiadásának egy példánya, amelyet Budapesten a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont könyvtára őriz. E bejegyzések tanulmányozása nyilván nem volna tanulságok nélkül való, közlésüket az NLA-ban mégsem tartottuk célszerűnek. Feldolgozásuk külön tanulmányt igényelne talán, August Göllerich, Mme Boissier és mások feljegyzéseivel, illetve Lina Ramann *Liszt-Pädagogiumával*⁴ együtt.

Liszt kéziratának fenti csoportosítását az NLA eddig megjelent 26 kötetéhez forrásként felhasznált 236 kézirat – a sorozatok bontásával számítva 364 mű⁵ – átvizsgálásának tapasztalatai alapján állítottam össze.⁶

* * *

Műveinek új kiadásain sőt kéziratain Liszt általában maga is megjelölte, ha kéziratában, illetve az új kiadásban közölt műve eltér a korábban lejegyzett, vagy kinyomtatott formától. A címlapokon és a kéziratokon szereplő bejegyzések azonban esetlegesek és rendszertelenek. Gyakran használt megjelölései: „Neue Bearbeitung” (pl. *Ungarischer Sturmmarsch*) vagy „Zweite Version”, ill. „Seconda trascrizione” (*Die Forelle*). A Prince Louis Ferdinand motívumaira írt *Elégia* második berlini kiadásán a címlapon ez olvasható: „Nouvelle Édition entièrement revue et corrigée par l’Auteur”. A *Valse de*

⁴ Leipzig, 1901, Breitkopf und Härtel.

⁵ Egy mű több kéziratban is szerepelhet.

⁶ Felhívom a figyelmet Sharon Winkhofernek *Liszt h-moll szonátája* c. 1980-ban megjelent tanulmányára, amelyben a szerző ugyancsak a Liszt-kéziratok átvizsgálása során szerzett tapasztalatairól számol be.

bravoure 1852-es Haslinger-kiadásán „Seconde Édition, entièrement revue et corrigée par l'Auteur” szerepel csakúgy, mint a *Valse mélancolique* szintén Haslingernél megjelent második kiadásán. Az „erweiterte” vagy az „augmentée” jelzők is megtalálhatók a címlapokon az új kiadásra vonatkozóan. Óvatosnak kell lennünk azonban, mert míg a „Neue Ausgabe” felirat a *Die Lorelei* 1877-ben, Kahntnál megjelent második kiadásának címlapján új műalakot sejtet, a kottában az első kiadáshoz képest semmiféle eltérés nem mutatható ki. A „Letzte, sehr veränderte Ausgabe” felirat viszont a *Die Zelle in Nonnenwerth* 1883-as kiadásának címlapján a darabnak nem kevesebb, mint negyedik átdolgozását jelzi.

Előfordul, hogy az átdolgozás kapcsán a cím is megváltozik. Így lett pl. a *Praeludium und Fuge über das Motiv B-a-c-h*-ből *Fantasie und Fuge über das Thema B-A-C-H*, az *Il penseroso*-ból *La Notte*. Ezekben az esetekben az új címekből az átdolgozás bizonytalanul, vagy egyáltalán nem állapítható meg.

Újabb probléma, hogy ugyanaz a cím más-más művet jelöl. Két-két alkotást ismerünk *Aux cyprès de la Villa d'Este*, ill. *La lugubre gondola* címmel. E mű-párok darabjainak vannak ugyan közös vonásai eszmei tartalom és műfaj szempontjából egyaránt, ám semmiképpen sem mondható, hogy bármelyikük a másiknak átdolgozása, változata, verziója lenne. Ezen a téren is bizonytalanság tapasztalható.

Az NLA első sorozatának – az eredeti kétkezes zongoraműveknek – a közreadása, hasonlóan a Gárdonyi-Szelényi-féle kötetbeosztáshoz, a verziók kérdésében (és közlésében) is tisztázatlanságokat hagyott maga után – magyarán szólva, ezeket a kérdéseket nem oldotta meg kifogástalanul és következetesen.

Végül foglaljuk össze azokat a szempontokat, melyeknek alapján az egyes műalakok megkülönböztethetők egymástól:⁷

– Ha két leírás között apróbb eltérések vannak (márpedig kivétel nélkül mindig vannak, például: néhány hang megváltoztatása, ívezés átigazítása, új pedálvételi jelek bejegyzése, nagyobb műveknél néhány ütem beiktatása, vagyis mindaz, ami akár kompozíciós, akár helyesírási szempontból javításnak, korrekciónak nevezhető), amelyek nem érintik, nem változtatják meg alapjaiban, koncepciójában, feldolgozásmódjában, megformálásában a művet, akkor a második leírás (második kiadás) csupán *változatot*, *verziót*, vagy *variánst* tartalmaz (német megfelelője: *Version*).

– Ha viszont két leírás (két kiadás) között olyan eltérések vannak, amelyek az elsőt alapjaiban, koncepciójában (feldolgozásmódjában, megformálásában), tehát lényegét tekintve érintik, mássá teszik, akkor a második leírás, illetve kiadás már új megfogalmazást, *második megfogalmazást* tartalmaz (német megfelelője: *Fassung*).

Néhány kérdés ezek után:

- 1) Ha egy hagyományos értelemben vett variáció-sorozat variációit külön választanánk egymástól, s külön műalakként vizsgálnánk, fentiek alapján minek kellene minősítenünk őket? – Minden bizonnyal újabb és újabb megfogalmazásoknak. Mert ugyanazt mondják el, de más és más módon kifejezve. Fokozottan érvényes volna ez a karakter-variációkra.
- 2) Változata, vagy új megfogalmazása a XV. *Magyar Rapszódia* a 13. *Magyar Dalnak*? Új megfogalmazása, mert igaz, hogy mindkét műben a *Rákóczi indulót* halljuk, sőt a két

⁷ Megjegyzem, a továbbiakban csakis az előbb ismertetett 3. műkategóriáig, illetve kézirat-kategóriáig, vagyis a *kidolgozatlan teljes lejegyzés* stádiumáig eljutott, már megszületett, befejezett művekkel foglalkozom – a *vázlatoknál* és a *töredékeknél* ez a kérdés nem merül fel.

mű harmóniaváza is csaknem azonos, mégis, a XV. rapszódia letétje végig más, mint *Magyar dal* elődjéé.

3) Liszt saját *Via Crucis*ából kottahű átiratot készített szoló orgonára, szoló zongorára és zongorára négy kézre. Az orgona- és zongora-átiratok változatai vagy új megfogalmazásai-e az eredetinek? A válasz gondolom nem nehéz: csupán változatai, verziói, mert a zenemű lényegét nem érinti – sőt feldolgozásmódját, formálását sem –, ha hangjait valamilyen más hangszer játssza.

4) Végül egy furcsa kérdés: van-e olyan Liszt-mű, pontosabban kottahű-átirat, amelynek a szerző az elsőt kihagyva, mindjárt a második megfogalmazását készítette el? Fizikailag ez lehetetlen, *szellemi síkon* azonban lehetséges, és van is ilyen átirat! Az NLA-nak van egy közreadói alapelve: verziók, *Fassungok* nem keverhetők, nem dolgozhatók össze. Amikor a Beethoven-szimfóniák átiratainak első kötetében a III. szimfónia átirata megjelent, kitűnő Liszt-kutató kolléga azt a megjegyzést fűzte a közreadáshoz, hogy 2. *Fassung*ként nem a teljes átiratot, csak a 2. tételt kellett volna közölni. Válaszként hivatkoztam az említett alapelvre, amit az illető el is fogadott. De gondoljuk végig: a III. szimfónia 1., 3. és 4. tételének átiratait, mint 1863-ban keletkezett 1. *Fassungok*at nem közölhetjük egy műként a 2. tétel huszontét évvel korábban keletkezett 1. *Fassung*jával. Az 1863-as 1., 3. és 4. tétel, a forrásnak megfelelően, csak az 1863-as 2. tétellel közölhető, tehát a 2. tétel második megfogalmazásával. Hirtelen úgy tűnik, hogy a *Fassungok*at Liszt maga keverte össze. Nem így van! Mert igaz, hogy a három újonnan átírt tételt először jegyezte le, mégis, ezek a lejegyzések szellemi szinten a 2. tétel átiratának 1863-as átdolgozásához tartozó második megfogalmazások. Ezért közöltük 2. *Fassung*ként a III. szimfónia teljes átiratát.

Tekintettel arra, hogy a források közötti eltérések egy művön belül a minimálistól a teljes átdolgozásig nagyon változatos mértékűek, a változat, vagy új megfogalmazás kérdése minden esetben újbóli mérlegelést és döntést igényel az NLA még hátralévő kötetének szerkesztése során.

**Domokos Zsuzsanna – Eckhardt Mária –
Kaczmarczyk Adrienne – Watzatka Ágnes:**

A KÉSZÜLŐ LISZT FERENC TEMATIKUS KATALÓGUS A Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont munkatársainak poszter-bemutatója

Bevezetés

(Eckhardt Mária)

Az 1986-os Liszt-jubileum alkalmával rendezett nemzetközi Liszt-konferencián felmerült az az igény, hogy – a Liszt Ferenc művészete iránt megnyilvánuló egyre jelentősebb érdeklődésnek megfelelően – mielőbb induljon meg a munka Liszt zeneműveinek modern tematikus műjegyzékén. Mint az akkor újonnan létrejött Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont vezetője, úgy gondoltam, hogy a mi feladatunk lesz (természetesen nemzetközi együttműködéssel) e munka megszervezése és összefogása.

1986-ig (és valójában mind a mai napig) az egyetlen létező Liszt tematikus műjegyzék a Liszt saját felügyelete alatt készült, Breitkopf & Härtel által publikált munka volt, melynek két kiadása jelent meg: 1855-ben és 1877-ben. E kiadványok célja az volt, hogy rendszerezett áttekintést adjanak Liszt munkásságáról a publikációk időpontjáig, s habár ma jelentős történeti értéket tulajdonítunk nekik, természetesen sem az életmű egészét nem képviselhetik, sem a modern tematikus műjegyzék követelményeinek nem felelhetnek meg.

Liszt saját tematikus katalógusai óta számos más Liszt-műjegyzék készült (bár egyikük sem tartalmaz zenei incipiteket). 1986-ban ezek közül a leggyakrabban Peter és Felix Raabe 1931-ben publikált és 1968-ban revideált katalógusát, Humphrey Searle-nek a New Grove Dictionary 11. kötetében közölt műjegyzékét (1980), illetve annak Sharon Winkhofer által revideált, 1985-ben publikált verzióját használták.¹ Magyarországon gyakran hivatkoztak még Milstejn műjegyzékére is, mely a szerző Liszt-monográfiájának részeként két orosz nyelvű kiadáson (1956 és 1971) kívül 1964 óta magyarul is hozzáférhető volt.² Ezek a munkák a Liszt-kutatás kiemelkedő teljesítményeit jelentették, mégsem pótolta egy valódi tematikus műjegyzéket, olyat, mint amilyennel már 1986-ban is rendelkezünk a romantikus zeneszerzők közül például Schubert, Chopin vagy Brahms esetében.

1988 közepén az Országos Tudományos Kutatási Alap (OTKA) elfogadta a Tematikus Katalógus előkészítő munkálataira beadott pályázatunkat. 1991 végéig el is készült a

¹ Raabe, Peter: *I. Liszts Leben. – II. Liszts Schaffen. (Mit einem Werkverzeichnis aller Werke Liszts in Gruppen geordnet, zusammengestellt von Peter und Felix Raabe)*. Stuttgart-Berlin, 1931, Cotta., 2. erw. Aufl. Hrsg. Felix Raabe. Tutzing, 1968, Schneider.; Searle, Humphrey: „Liszt, Franz (Ferenc)”, szócikk és műjegyzék, in Stanley Sadie (ed.): *The New Grove, Dictionary of Music and Musicians*. Vols. 1–20, London–Washington–Hong-Kong 1980, Macmillan, Vol. 11, pp. 28–74.; Searle, Humphrey – Winkhofer, Sharon: „Franz Liszt”, szócikk és műjegyzék, in *The New Grove, Early Romantic Masters 1. Chopin, Schumann, Liszt*. London 1985, Macmillan, pp. 235–378.

² Milstejn, Jakov Iszakovics: *Liszt*. 2. átdolg., 1. magyar kiad. Ford. Subik István. Budapest, 1964, Zeneműkiadó.

kus Katalógus előkészítő munkálataira beadott pályázatunkat. 1991 végéig el is készült a katalógus koncepciója és egy speciális számítógépes program a katalógus adatbázisának tárolására és kezelésére. Közben 1989-ben Rena Charnin Mueller, a jeles Liszt-kutató (New York University), aki Liszt kézíratairól készült önálló könyvet írni, úgy döntött, hogy adatait, papirologiai kutatásának eredményeit inkább a készülő Tematikus Katalógusban közli, melynek munkálataihoz társszerkesztőként csatlakozik.

Három nemzetközi konferencia (1989: Eisenstadt, a Burgenlandi Tartományi Múzeum szervezésében a Liszt-kutatás aktuális problémáiról, 1991: Budapest, saját szervezésben, kifejezetten a Tematikus Katalógus témakörében, 1993: Budapest, a Liszt Ferenc Társaság rendezésében) módot adott a katalógus koncepciójának bemutatására, megvitatására és finomítására. A koncepció német és angol nyelven nyomtatásban is megjelent.³

Közben bel- és külföldön megindult az adatgyűjtés és -feldolgozás. Bár az OTKA nemcsak a munka előkészítését, hanem kivitelezését is további támogatásban részesítette, a rendelkezésre álló szerény keretek és a nem túl nagy munkatársi gárda csak mérsékelt tempójú haladást tett lehetővé. Jelentősebb előrelépés történt 1994 végén, amikor a műjegyzék leendő kiadójának, a müncheni Henle Verlagnak javaslatára a munka segítésére egy nemzetközi szerkesztőbizottság jött létre (tagjai a két főszerkesztőn: Eckhardt Márián és Rena Charnin Muelleren kívül Detlef Altenburg, Martin Bente, Wolfram Huschke és Somfai László), valamint egy német alapítvány, a Klöckner Stiftung is bekapcsolódott a munka szponzorálásába. Ez főként a számítógépes felszereltség (notebook-ok beszerzése) és a külföldi tanulmányutak tekintetében jelentett nagy előrelépést.

A Zenetudományi és Zenekritikai Társaság konferenciáján a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont poszter-kiállítás segítségével kívánt bepillantást adni a magyar kollégáknak a munka menetébe és állapotába. A Kutatóközpont valamennyi, a katalógus munkálataiban résztvevő munkatársa önállóan készített egy-egy műről, illetve műcsoportról bemutató táblákat. Hárman (Domokos, Eckhardt, Watzatka) a kiválasztott műcsoportokról az adatbázisban szereplő, nagyrészt saját maguk által bevitt anyagot rendezték, magyarították és mutatták be; 1995 őszén ugyanis a két főszerkesztő és a kiadó még nem tűzték ki célul annak a formátumnak a kialakítását, amely a Tematikus Katalógus könyv alakban megjelenő kiadásában szerepelni fog.⁴ Kaczmarczyk azonban erre tett önálló kísérletet két mű kapcsán.

Mivel a poszter-kiállítás összesen 54 táblából állt, teljes bemutatására e kötetben nincs lehetőség. Domokos, Eckhardt és Watzatka összefüggő műcsoportjaiból egy-egy mű teljes anyagát ragadtuk ki. Kaczmarczyk posztereit, mivel azok műfajuknál fogva eleve tömörebbek, mindkét kiválasztott műről közöljük.

A négy szerző munkáiban szereplő rövidítések feloldása közös rövidítésjegyzékben, a tanulmányisorozat végén található.

³ Eckhardt, Mária: A New Thematic Catalog of Liszt's Compositions. *Journal of the American Liszt Society*, Vol. 27. (Jan.–June 1990) pp. 53–57.; Eckhardt, Mária: Die Konzeption eines neuen Thematischen Verzeichnisses der Musikalischen Werke Franz Liszts. In Detlef Altenburg – Gerhard Winkler (hrsg.): *Die Projekte der Liszt-Forschung. Bericht über das Internationale Symposium Eisenstadt, 19–21. Oktober 1989*. Eisenstadt, 1991, pp. 47–58.; Eckhardt, Mária: The Liszt Thematic Catalogue in Preparation: Results and Problems. *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae*, Tom. 34. (1992), pp. 221–230.

⁴ A két főszerkesztő ilyen irányú első közös kísérlete az Amerikai Liszt Társaság hamiltoni Liszt-konferenciáján (1996 októberében) került nyilvánosság elé. Időközben a nemzetközi szerkesztőbizottság 1996. júniusi ülésén eldönt, hogy a munka bővebb, lényegében az adatbázist tartalmazó verziója CD-ROM-on is hozzáférhető lesz.

I.
Beethoven szimfóniái, zongoraátiratok
 (Domokos Zsuzsa)

Liszt elkészítette mind a kilenc Beethoven-szimfónia zongorapartitúráját. A konferencián külön szimfóniák képviselték a korai és késői változatok bemutatását, amelynek lényege most összesűrítve az első szimfónia átiratának keletkezéstörténetébe kerül bele.

I. SZIMFÓNIA

Adagio molto ($\text{♩} = 88$)

Adagio molto ($\text{♩} = 88$)

Allegro con brio ($\text{♩} = 112$)

Raabe szám	0128/1
Változat	1865
Searle szám	464
Cím	Symphonien von Beethoven. No. 1. Transkription von Franz Liszt.
Sorozatszám	Beethovens Symphonien. Für das Pianoforte übertragen von Franz Liszt.
Hangszer	zongora
Csoport	I [2-kezes zongoraművek]
Műfaj	zongorapartitúra
Ajánlás	Hans von Bülow
Összkiadás	GA Bearbeitungen 2., NLA II/17
Liszt Tem. Kat.	1877: 58. p.
Keletkezéstörténet	

A dokumentumok szerint Liszt a Beethoven-szimfóniákkal 1837 nyarán, Nohant-ban kezdett el foglalkozni saját indíttatásra, és azt a stílust követte, amelyet Berlioz *Fantaszttikus*

szimfóniájából készített átíratában határozott meg. A sorozatot Liszt Beethoven 5. és 6. szimfóniájának átíratával kezdte, és még több szimfónia átírását is tervezte, amint ezt Adolphe Pictet-hez szóló levelében írta. Lisztnek ugyanez a szándéka tükröződik a szimfóniákhoz készített előszóban, és decemberben kelt levelében, amelyben a már befejezett műveket, mint a Beethoven-szimfóniák zongorapartitúráinak gyűjteményét említi. Bár Liszt 1837-ben Pictet-nek négy átírt szimfóniáról számol be, 1838 áprilisában csak három mű elkészültét jelzi: az 5., 6. és 7. szimfónia-átíratét. 1838 április elején Liszt befejezte az 5. szimfónia átírását. Júliusban meg szerette volna jelentetni az 5. és 6. szimfónia zongoraverzióit Lipcsében Breitkopf & Härtelnél, Milánóban Ricordinál és lehetőség szerint Londonban is (Brill & Edisonnál), valamint Párizsban Schlesingernél és Richault-nál. Augusztusban Liszt sietette Breitkopfnál az 5. és 6. szimfónia-átírat megjelentetését, és a kiadó segítségét kérte a jogok rendezésében. 1838 novemberében kimetszették az 5. és 6. szimfóniát, egy évvel később Liszt a két szimfónia utolsó átnézett változatait küldte el Breitkopféknak. 1840. augusztus 23. és október 3-a között a szimfóniák megjelentek Párizsban Richault-nál, a Breitkopf-féle kiadást Liszt az irodalom szerint 1840-ben, Prágában, hangversenykörútja alatt kapta meg. 1841 novemberében Liszt átírta a 3. szimfónia gyászinduló tételét a bécsi Mechetti Beethoven-albuma számára. 1850-ben felajánlotta Breitkopféknak, hogy befejezi az egész sorozatot, valójában azonban csak 1863-ban látott munkához, amikor a cég megjelentette a Beethoven-összkiadás szimfóniákat tartalmazó köteteit. Közben Liszt 1850-ben elkészítette a 9. szimfónia kétzongorás átíratát [R. 386].

1863 tavaszán Breitkopfék felkérésére Liszt hozzálátott a zongora kétkezes változatok teljes ciklusának befejezéséhez. A legkorábbi időpont a 3. szimfónia kéziratán olvasható: Liszt június 21-én fejezte be a szimfónia átíratát, majd 28-án a 8. szimfóniáét. Mivel a 8. szimfónia utolsó abban az egybekötött autográf-sorozatban, amely az 1., 2., 3., 4. és 8. szimfóniák átíratait tartalmazza, feltételezhetjük, hogy erre az időpontra az előző szimfóniák zongoraváltozatai is elkészültek. Liszt a kéziratból kihagyta a 3. szimfónia második tételét, mivel azt már korábban, Mechetti Beethoven-albuma számára átírta. Liszt 1863 tavaszán az 5., 6. és 7. szimfónia korábbi változatainak kiadásait kérte Breitkopféktől, amelyeket át kívánt dolgozni. Szeptember elejére elkészült ezekkel az átíratokkal is. Október 30-án Liszt a teljes anyagot elküldte a kiadónak, a 9. szimfónia és az *Eroica* gyászindulójának kivételével.

A korrektúrákat a zeneszerző 1865 tavaszán kapta meg. Szeptemberben megszületett a sorozat címe és ajánlása, és még ebben az évben az összes szimfónia-átírat megjelent.

Levelek	Br. II: pp. 35, 82, 97, 50, 76, 47; Br. I: 82. p.
Más utalás	HRH pp. 154, 172, 173.

Kézirat

Autográf	
Címlap	I. te Symphonie
Cím	I. te Symphonie
Leírás	A kéziratban az egész művön át javítások, változtatások és átragasztások találhatóak. A Menüett-tétel visszatérése csak jelöléssel szerepel. Az autográf egyben nyomdai kéziratként is szolgált. A lapszámolás Liszt kezétől származik: 1–11., amelyet később kijavított: 2–7. (fólió). A kéziratot Liszt feltehetőleg később a 2., 3., 4. és 8. szimfóniák autográfjaival egybekötött sorozatba szánta.

Lelőhely	D-LEsa
Jelzet	6695
Megjegyzés	I. folio recto: Lisztől származó megjegyzések a másoló és a metsző számára: „Anmerkungen für den Copisten und Stecher”. I. folio verso: cím, balra Liszt megjegyzése: „NB. Viele Pedal Bezeichnungen, / Fingersätze, ... etc. / fehlen im Manuscript, welche / in der letzten Korrektur nachgetragen werden. / F. Liszt.”

Nyomtatvány

Címlap	SYMPHONIES DE BEETHOVEN / Partition de Piano / dediée au Baron H. de Bülow / par F. LISZT. / No. 1. Ut maj. (C dur.) ... Pr. 1 Thlr. 15 Ngr. / 2. Re maj. (D dur.) ... 2 Thlr. / 3. Mi bémol maj. (Es dur.) ... Eroica. 2 Thlr. 15 Ngr. / 4. Si bémol maj. (B dur.) ... 2 Thlr. / 5. Ut min. (C moll.) ... 2 Thlr. / 6. Fa maj. (F dur.) Pastorale. ... 2 Thlr. 10 Ngr. / 7. La maj. (A dur.) ... 2 Thlr. 10 Ngr. / 8. Fa maj. (F dur.) ... 1 Thlr. 20 Ngr. / 9. Re min. (D moll.) 3 Thlr. 10 Ngr. / Edition autorisée par les éditeurs propriétaires. / Leipzig, Breitkopf & Härtel. / Enregistré aux Archives de l'Union. / 10668-76.
Cím	Symphonie. / (No. 1.)
Fejcím	Symphonie. / (No. 1.)
Sorozatcím	Symphonies de Beethoven / Partition de Piano
Ajánlás	Hans von Bülow
Szövege	dediée au Baron H. de Bülow
Kiadó	Breitkopf & Härtel
Dátum	[1865]
Lemezszám	10668
Lapszám	34
Nyomtatás	lemez
Lelőhely	H-BI
Jelzet	LGY 9808/1
Megjegyzés	Elsőkiadás, Liszt datált előszavával: Róma, 1865 (3-4. p.).

II.

Jeanne d'Arc a máglyán (Eckhardt Mária)

A Dumas versén alapuló drámai jelenetet Liszt mintegy harminc évet átölelő időszak során számos különböző letétben (Besetzung), megfogalmazásban (Fassung) és verzióban (Version) is megkomponálta. Az ének-zongorás letétből az első és az utolsó, a zenekaros letétből pedig csak az utolsó megfogalmazás jelent meg nyomtatásban. A pianínó-harmónium kíséretes letét kiadatlan maradt. A konferencián a posztereken bemutattuk valamennyi letétet, megfogalmazást és verziót. Itt most csak a zenekaros letétre korlátozó-dunk, de utalunk annak párhuzamaira a zongorás letéttel.

JEANNE D'ARC A MÁGLYÁN. ZENEKAROS LETÉT ÁLTALÁNOS LEÍRÁS

LW szám YYY [Új műjegyzékszám csak az összes műre vonatkozó teljes anyaggyűjtés lezárása után adható. E múnél, ellentétben a korábbi műjegyzé-

ekkel, melyek egyetlen számon, alosztás nélkül tartják nyilván az erősen eltérő megfogalmazásokat, mi 4 Fassungot fogunk megkülönböztetni (YYY/1-4); a 3. Fassungból pedig 2 verziót (YYY/3, 1-2).]



Raabe szám	0646
Searle szám	373
1. Cím	Jeanne d'Arc au bûcher
2. Cím	Johanna von Arc vor dem Scheiterhaufen
Előadóapparátus	mezzoszoprán (v. szoprán), zenekar (összetételét ld. külön-külön az egyes megfogalmazásoknál)
Csoport	XIa [vokális szólóművek zenekarral]
Műfaj	drámai jelenet
Összkiadások	nincs
Liszt Tem. Kat.	1877: 122. p.
Szöveg	
szerző	Dumas, Alexandre sen.
cím	Jeanne d'Arc au bûcher
fordító	a német szöveg fordítója ismeretlen
incipit	„Mon Dieu, j'étais une bergère...” „O Gott, aus meiner Heerden Mitten...” (YYY/3) „Mein Gott! aus meiner Heerden Mitten...” (YYY/4)

Keletkezéstörténet

A Jeanne d'Arc első megfogalmazása énekhangra és zongorára 1845-ben készült és 1846-ban került kinyomtatásra (ld. XXX/1). A zongoraszólam zenekari jellegű utasításai („quasi tromba”, „tremolando sempre” stb.) már ekkor egy eljövendő zenekaros verzióra utaltak. Az első hangszerelés (YYY/1) 1848-ból August Conradi kézírásában maradt fenn, Liszt számos javításával, melyek után Conradi egy tisztázatot is készített. Ez a megfogalmazás, mely kiadatlan maradt, zeneileg pontosan követi XXX/1-et. 1858-ban Liszt teljesen új, zeneileg is eltérő hangszerelést készített (YYY/2), mely XXX/2-vel azonos kéziratban maradt fenn és szintén nem került kinyomtatásra. Az 1860-as évek közepén újabb megfogalmazás készült (YYY/3, azonos kéziratban XXX/3, 1-gyel), de ez sem jelent meg. 1874. november 15-én kelt az utolsó megfogalmazás (YYY/4, zeneileg megfelel XXX/4-nek), melyet végre ki is nyomtatott a mainzi Schott kiadó 1876-ban.

Levelek Br. II, Nr. 222; Br. VII, Nr. 284; ld. még: XXX-nél.

AZ EGYES MEGFOGALMAZÁSOK RÉSZLETEZÉSE

LW szám: YYY/1

Raabe szám [0646, 1. Fass. – említi, de nem számozza]

Kéziratok

Másolatok

Címlap	[nincs, csak fejcím]
Cím	Jeanne d'Arc au Bûcher
Leírás	hangszerelés a nyomtatott ének-zongorás letét (XXX/1) alapján August Conradi kézírásával, egy kötet verso oldalaira írva; Liszt vörösbarna és fekete ceruzával korigál, a javított ütemeket Conradi a recto oldalakra újra leírja. Hangszerek a partitúra sorrendjében: Timpani E. A., 2 Trombe C, Trombe 3. C, Trombone 1-3, Corni E, Corni G, Fl. piccolo, Flauti, Oboi, Clarinetti A, Fagotti, Violino 1-2, Viola, Vcelli, CBassi.
Másoló	Conradi, August
Dátum	[1848]
Hely	[Weimar]
Papír	20-soros, kézzel rasztrált, 24x32 cm méretű szürkészöld, vastag kottalapok, kottasor: 5,5 mm; sorközök: 5 mm. Vásznonkötésű kötet 26v-36r lapjai.
Liszt keze	Számos korrektúra vörös és fekete ceruzával, leggyakrabban magába Conradi partitúrájába beírva, ritkábban (pl. 32r) az üresen hagyott oldalakra jegyezve.
Órzási hely	D-WRgs
Jelzet	60/B21,3 (ff. 26v-36r)
Megjegyzés	

D-WRgs 60/B20,4 (ff. 60v-67v) az itt leírt kézirat tisztázata, melyben Conradi a Liszt által revideált és saját maga által kijavított partitúrát még egyszer teljes egészében leírja. Utóbbi kéziratnak sincs címlapja; fejcím a 60v-n: „Jeanne d'Arc au bûcher.” A hangszerek azonosak, csupán Corni G helyett Corni C szerepel. E kéziratban is üresek a recto oldalak, de Liszt keze sehol sem fedezhető fel. Mivel zenei szempontból a kézirat semmi újonságot nem nyújt B21,3 (ff. 26v-36r)-hoz képest, elegendőnek találtuk itt leírni.

LW szám: YYY/2

Raabe szám [646, 2. Fass. – említi, de nem számozza]

Kézirat

Autográf

Címlap	nincs, csak fejcím az 1. kottás lapon: „Jeanne d'Arc au bûcher [jobbra:] Paroles d'Alex: Dumas.
Cím	Jeanne d'Arc au bûcher
Leírás	Partitúra és alatta zongoraszólam („Clavier Auszug”), melyet Liszt mindenütt ellátott előadási, pedál-, <i>una corda/tre corde</i> -jelzésekkel részben a kézirat eredeti tintairásával, részben utólag, piros ceruzával (ld. XXX/2). Ugyanezzel a piros ceruzával aut. paginálás 1-9, szignatúra és dátum a kézirat végén: „BBBBB / 19 Janvier / 58.” Teljes francia szöveg; a nyomtatott elsőkiadástól kissé eltérő német fordítás a 3. versszak 11. üteménél véget ér. Előadategyüttes a partitúra sorrendjében: „2 Flöten, 2 Hoboen, 2 Clarinetten in A, 2 Fagotti, 2 Hörner in E, 2 Trompetten in E, 2 Tenor und 1 Baß Posaune, Pauken E, H, Singstimme, I. Violinen, II. Violinen, Violas, Cellis und C. B., Clavier Auszug.”
Dátum	1858. 01. 19.
Hely	[Weimar?]

Papír	3 sárgásbarna színű, 27x35 cm méretű bifólió, melyek közül az 1. a másik kettőnek védőborítója. 1r-v és 6v üres. 24 soros, kézzel rasztrált, vonalrendszer: 4 mm, szisztémák köze: 6 mm.
Idegen kéz	nincs
Órzási hely	D-WRgs
Jelzet	60/B23 [1] [eredetileg csak B23]
Megjegyzés	

új hangszerelés, nem YYY/1 továbbfejlesztése. Abból az időből származik, amikor Liszt (esetleg Marie d'Agoult 1857-ben kiadott Jeanne d'Arc történelmi drámájának kihívására) újra foglalkozott a témával. Először saját régi Dumas-megzenésítését vette elő átdolgozásra; majd nagyobb szabású drámai szövegkönyvet keresett, melyre hiába próbálta megnyerni Friedrich Halmot (Br. IV, Nr. 311, 1858. 03. 29; Br. IV, Nr. 318, 1858. 04. 19) és Emanuel Geibelt (Br. IV, Nr. 348, 1859. 05. 24). – Az egyazon kéziratban szereplő zenekari és zongorakíséretes letét egyenrangú előadási lehetőséget nyújt. Mindkettő kiadatlan maradt.

LW szám: YYY/3,1

Raabe szám [646, 3. Fass., 1. Vers. – nincs említve]

Kézirat

Autográf	
Címlap	Jeanne d'Arc [kihúzza: au bûcher.] / au bûcher / Scène dramatique. / Poesie d'Alexandre Dumas / composé [kihúzza: pour Sopran] / pour voix de Soprano (ou / mezzo Soprano) / [kihúzza: F. Liszt] – / avec accompagnement / d'Orchestre (ou Piano) / par F. Liszt.
Cím	Jeanne d'Arc au bûcher
Leírás	Partitúrárisztázat, aláhelyezett zongorakivonattal (XXX/3,1). Előadógyűttes: 2 Fl, 2 Ob, 2 Cl in A, 2 Fag, 2 Cor in E, F, 3 Tr, Timp. E, H, Vl. I-II, Vla, Singstimme, Vlc, CB, „Clavier Auszug”. A fekete tintás alapírást lilászörös tinta és helyenként kék ceruza egészíti ki. Címlap (versója üres) és 1-13 piros ceruzával aut. paginált kottaoldal. Francia és német szöveg. Utóbbi („O Gott, aus meiner Heerden Mitten...”) jelentősen eltér a zongorakíséretes letét 1., nyomtatásban is megjelent, Friedrichtől származó fordításától (ld. XXX/1).
Dátum	nincs [1860-as évek közepe?]
Hely	nincs
Papír	8 sárgás színű, 29,7x21,8cm méretű fólió (szerkezete a kartonkötés miatt nem rekonstruálható). 16, 8 mm-es kottasor, távolságuk 9,5 mm.
Órzási hely	F-Pbn
Jelzet	Ms. 152

LW szám: YYY/3,2

Raabe szám [646, 3. Fass. 2. Vers. – nincs említve]

Kézirat

Korrektúralapok

Cím	Jeanne d'Arc [utólag, Aloys Obrist weimari archiváriustól]
Leírás	1 főlínyi autográf korrektúra, partitúra és zongorakivonat, egy ismeretlen kézirat 13. oldalához. Írás csak a rectón. Felül piros ceruzával: „Pag. 13.” A 3. versszak kezdetéről 4 ütemet tartalmaz, kizárólag Liszt tintás és piros ceruzás írásával, aki magát a korrektúralapot is át- meg átvjavítja. Az énekszólamhoz mind az eredeti francia szöveg, mind német fordítás is be van írva. Utóbbi megegyezik az LW XXX/3,3 német szövegével, míg zenei anyaguk eltér egymástól. Előadógyűttes: „Flöten, Hoboen, Clarinett, 2 Hörner, 2 Trompetten, Chant, Violino I, II, Cellis, C. B., Pianoforte.” – A 4 javított ütem végén piros ceruzával: „weiter Seite 13.”
Papír	1 fólió, 26,1 x 17,1 cm. 20 soros, fekete 5 mm-es szisztémák, 6 mm-es sorköz.
Idegen kéz	ld. címfelirat
Órzási hely	D-WRgs
Jelzet	60/B23 [2]
Megjegyzés	

A D-WRgs katalogizálása szerint B23 nincs [1]-re és [2]-re felosztva; a korrektúralapon ez áll: „(zu Ms. B,23)”. A zenei anyag vizsgálata bizonyítja, hogy a korrektúralap nem B,23 [1]-hez tartozik. A mű eddig ismert számos kéziratának egyikébe sem illeszthető be.

LW szám: YYY/4

Raabe szám 0646

Kézirat

Autográf

Címlap	[nincs, csak fejcím]
Cím	Jeanne d'Arc, au bûcher.
Leírás	Teljes munkapartitúra francia és német szöveggel. (A német verzióknak külön sor van fenntartva.) Alapírása fekete tinta; a német nyelvű énekszólam és néhány korrektúra, ill. előadási jel lilásvörös tintával, egyéb korrektúrák és magyarázatok piros és kék ceruzával vannak beírva. 3 duplafólió, piros ceruzás aut. paginálás 1–11. (12. p. üres.) A partitúra befejezésénél: „15 Nov. 74 / Villa d'Este / FLiszt.” Bár a nyomtatott kiadás megegyezik e kézirattal, a számos korrektúra miatt valószínű, hogy a nyomda számára tisztázat készült. Ezt nem ismerjük.
Dátum	1874. 11. 15.
Hely	Villa d'Este
Papír	Három 22-soros bifólió egymásba helyezve. Az 1. és 3. bifólió (1–4. és 9–11. p.) világosabb, jobb minőségű papír, 34,8x26,5–26,7 cm, kottasor: 7 mm, sorközök: 7 mm. A 2. bifólió (5–8. p.) sötétebb, sérülékenyebb papír, 34,7x36,6 cm; kottasorok: 6,5 mm, sorközök: 7,5 mm. Ugyanebből van egy 22,7x10,3 cm méretű átragasztás („collette”) is a 8. p.-n.
Vízjel	csak a 3. bifólión: BFK. RIVES.
Órzási hely	D-WRgs
Jelzet	60/B30

Megjegyzés

E partitúrában nincs aláhelyezett zongorakivonat; a zongorás letétet Liszt egy nappal később külön kéziratban rögzítette (ld. XXX/4). A kiadás előtti végső revíziót, nyomdai előkészítést (a kéziratban szereplő dátumtól eltérően) 1875. 10. 02. és 11. 20. között végezte el (LOM 213. p.)

Nyomatvány

Címlap	Jeanne d'Arc au bûcher / Scène dramatique / Paroles d'Alex: Dumas / composées / POUR MEZZO-SOPRANO / avec accompagnement / d'Orchestre ou Piano / PAR / F. LISZT. / [balra:] N° 8543bis. [jobbra:] Partition de Piano...Pr. M. 2.75 / Partition d'Orchestre 8°"2.75 / Parties d'Orchestre"5.50. / [középen:] Propriété des Editeurs. / Mayence chez les fils de Schott / [balra:] Londres Schott & Cie / 159 Regent Street [jobbra:] Bruxelles Schott frères / 82 Montagne de la Cour / [középen:] Dépôt général de notre Fonds de Musique, / LEIPZIG, C.F. LEEDE. / Enregistré aux Archives de l'Union et à Stationers Hall. / Das Ab- und Ausschreiben der Partitur resp. der Stimmen ist nach § 4 des Gesetzes / vom 11 Juni 1870 untersagt, ebenso das Vergeben derselben an Dritte zum / Zwecke der Aufführung.
Cím	Jeanne d'Arc au bûcher
Fejcsím	JEANNE D'ARC AU BÛCHER / (JOHANNA VOR DEM SCHEITERHAUFEN.) / SCÈNE DRAMATIQUE. / [balra:] Paroles d'Al. DUMAS. [jobbra:] Musique par F. LISZT.
Kiadó	Schott, Frères; Mayence – Londres – Bruxelles
Dátum	[1876]
Lemezszám	8543bis.
Lapszám, méret	36; 27x16,5 cm
Nyomtatás	metszet
Illusztráció	nincs
Levelek	Br. II, Nr. 205.
Órzesi hely	H–Blm
Jelzet	LH 3659
Liszt könyvt.	LH 3659 (bejegyzés nincs)

Előadások**Ősbemutató**

Dátum	1877. 12. 03.
Hely	Budapest
Közreműködik	Kurzweill Janka (ének), Zenekedvelők zckara, vez. Káldy Gyula
Megjegyzés	

Pr. 348, Legány-LFM2, 83. p. (PL 1877. 12. 04 kritika). Liszt a főpróbán (1877. 12. 02) és az előadáson is jelen volt. – Liszt egyik levele (Gottschalghoz, 1881. 04. 25, Jung Nr. 146) arra utal, hogy a művet Marianne Brandt már előadta Hannoverben is („In Hannover und Baden-Baden war Fr. Brandt so gütig, die gute bescheidene Sache durch effective Betheiligung zu begünstigen...”), a hannoveri zeneünnep (1877. május) műsorán azonban nem találtuk a darabot. Br. II. Nr. 205-ben Marianne Brandt és Capellmeister Mannstädt 1876 decemberében információt kap a kottáról, lehetséges tehát, hogy a budapesti előadás mégsem az ősbemutató.

További fontos előadások

- 1. Dátum** 1878. 03. 18 előtt [még pontosítandó]
Hely London, 14. Bache-koncert
Közreműködik Miss Williams (ének), ?zkar, vez. August Manns
Megjegyzés
 Br. II. Nr. 222 (1878. 03. 19): „Sagen Sie Niecks meinen aufrichtigen Dank [für die Einleitung]; ebenso dem Conductor Mr. Manns und courtoisement Miss Williams. Den »Scheiterhaufen der Jeanne d'Arc« wird sie hoffentlich der Verköhlung entzogen haben.”
- 2. Dátum** 1880. 05. 22.
Hely Baden-Baden
Közreműködik Marianne Brandt (ének), az ADMV zeneünnepély zkara, vez.?
Megjegyzés
 Jung Nr. 146, Br. VII. Nr. 283, Williams 575. p. etc. – Raabe szerint ez volt az ősbemutató. Adata nyilvánvalóan téves. Igaz viszont, hogy Liszt szerint a „Jeanne d'Arc au bûcher” legkiválóbb előadója Marianne Brandt volt, aki még számos esetben sikerre vitte a művet.
- 3. Dátum** 1881. 04. 24.
Hely Berlin, Wagner Verein
Közreműködik Marianne Brandt, Parlow zkar, vez.?
Megjegyzés
 Legány-LHC2, 163. p.
- 4. Dátum** 1882. 07. 12.
Hely Zürich
Közreműködik Louise Scharnäck (ének), az ADMV zeneünnepély zkara, vez.?
Megjegyzés
 Legány-LFM2, 270. p., Legány-LHC2, 200. p. A koncert az ADMV zeneünnepén volt. Scharnäck a művet 1882. 10. 23-án is elénekelte Weimarban Liszt születésnap koncertjén (zongorás letétben?), Legány-LHC2, 205. p.

III.**Szent Ferenc-kompozíciók és rokon darabjaik
(Watzatka Ágnes)**

Amikor a poszter-előadást megterveztük, feladatul egy tematikájában és zenei anyagában összefüggő műcsoport illusztrálását kaptam, amely 16 lapot foglalt el. Most a műcsoport egyik kulcsművének bemutatására szorítkozom, és előzetesen megpróbálom néhány szóban összefoglalva ismertetni a poszteren láthatókat.

Az elsőként célba vett mű a „Légedes” zongoraváltozata volt (R. 17). A minden bizonnyal előtte elkészült zenekari változattal (R. 440) való egybevetése természetesen adódott. A 2. legenda („Paulai szent Ferenc a hullámokon jár”) mind tematikailag, mind zenei anyagában egy vokális műhöz vezetett, melynek címe: „Paulai szent Ferenchez. Ima” (R. 494). E férfihangokra írt, különböző hangszerek kíséretével előadható mű középészében a második legenda zárórészéül szolgáló tematikus anyag található.

A Legendák zenekari változatának (R. 440) utolsó oldalán Liszt sajátkezű megjegyzése Szent Ferenc Naphimnuszához (R. 479) vezetett: javasolja, hogy az „Assisi Szent Ferenc prédikál a madaraknak” c. zenekari legendát használják fel a baritonra és zenekarra komponált „Cantico di San Francesco” előjátékául.

A Naphimnusz, mely maga is két eltérő letétben maradt ránk (lásd majd a részletes bemutatást), egy egész sor további mű kiindulópontja, így a zongorára vagy orgonára ké-

szített átíraté (R. 191) és az ehhez írt Preludiumé (R. 392), amely a bevezetés témáját és a főtemát („In dulci jubilo”) ágyazza bele egy szekvenciális témába. Ugyancsak hozzá kapcsolódik két olyan mű, melyeknek eredeti címe egyaránt „Magnificat” volt, és amelyekben hűen megtaláljuk a Naphimnuszban használt első négy tematikus anyagot, felépítésükben azonban eltérnek az előbbitől: az Alleluja c. zongoradarab (R. 68/1) és a Hosannah (R. 409) orgonára és *ad libitum* harsonára.

Tekintve, hogy a felsorolt művek között a Naphimnusz képezi a fő összekötő kapcsolatot, az alábbiakban ez az egy mű kerül bemutatásra.

A poszter-előadás és e kötet megjelenése közötti időben alkalmunk adódott betekinteni a weimari Goethe-Schiller Archivum néhány olyan anyagába, amely a közeljövőben válik nyilvánosan hozzáférhetővé. Ebben a helyzetben tartózkodunk részletes leírást adni róluk (végül is a poszter-előadáson sem szerepeltek), ugyanakkor nyitott kérdésekre adnak egyértelmű választ, így kikerülhetetlennek tartottuk befoglalni őket a keletkezéstörténetbe.

ASSISI SZENT FERENC NAPHIMNUSZA

ÁLTALÁNOS LEÍRÁS

LW szám

ZZZ/1-2 [A később adandó műjegyzékszámnál két megfogalmazást, „Fassung”-ot fogunk megkülönböztetni. Ezek ugyan letétben is eltérnek (szólóhangszeres, ill. zenekari kíséret), mégis annyira összetartoznak, hogy indokolt őket együtt, a zenekarkíséretes vokális műveknél bemutatni.]

Lento solenne, largamente. M. b = 68.

Raabe szám

0479

Searle szám

004

1. Cím

Cantico del Sol di San Francesco d'Assisi

2. Cím

Der Sonnen Hymnus des heiligen Franziskus von Assisi

3. Cím

Cantico di San Francesco

Előadóapparátus

1. bariton, ad lib. férfikar, zongora vagy orgona/harmónium
2. bariton, férfikar, zenekar és orgona

Csoport

Xa [kórusos mű zenekarral; utalás kerül a Xb-hez is: kórusos mű egyéb kísérettel]

Műfaj

vallásos kantáta

Ajánlás

Senfft von Pilsach, Arnold, dr. jur., bárónak

Összkiadások

UE IX (1. megfogalm.), GA V/5 (2. megfogalm.)

Liszt Tem. Kat.

nincs

Szöveg

Szerző	Assisi Szent Ferenc
Cím	Cantico del Sol (Naphimnusz)
Fordító	az elsőkiadás német szövegének fordítója ismeretlen, a partitúra elé nyomtatott francia szöveg fordítója Antoine Frédéric Ozanam
Incipit	„Altissimo omnipotente buon Signore” „Erhabner Gott, Schöpfer des Weltalls”

Külső zenei forrás

Mű	„In dulci jubilo”, korál
Incipit	„In dulci jubilo”

Keletkezéstörténet

A mű 1. megfogalmazása (két hangszerelésben: bariton szóló, ad lib. férfikar, orgona/harmónium v. zongora, illetve bariton szóló, férfikar, zenekar és orgona) 1862 áprilisában készült Rómában; bár 1863. márc. 26-án bemutatták harmónium-zongora kíséretes változatban, sem ez, sem a zenekari változat ebben a megfogalmazásban nem került nyomtatásra Liszt életében (részletesen lásd ZZZ/1-nél).

A 2. megfogalmazás (bariton szóló, férfikar, zenekar és orgona, valamint ennek ének-zongorakivonata) munkálatairól 1879-től vannak konkrét adataink. Többszöri átdolgozás után (részletesen lásd ZZZ/2-nél) Liszt valószínűleg 1882 októberében küldte el a lipcsei Kahntnak kiadásra a végleges kéziratot. A partitúra és az énekes zongorakivonat (Bar. szóló, férfikar, zongora) 1884-ben jelent meg.

Levelek	Br. II, 5. p.; Br. III, 164. p.; Br. VII, 194. p.; Br. a. Gi, pp. 8, 67; Br. VII, pp. 194, 327, 330, 358, 362, 370, 373; LOM pp. 325, 408.
----------------	--

Liszt átíratái

Előadóapparátus	1–2. zongora 3. zongora v. orgona 4. orgona + B.-harsona
Utalás	1–2. R. 0068, R. 0191 3. R. 0392 4. R. 0409

AZ EGYES MEGFOGALMAZÁSOK RÉSZLETEZÉSE**LW szám: ZZZ/1**

Raabe szám	0479 „älteste Fassung”
-------------------	------------------------

Keletkezéstörténet

1862. márc. 11-i levelében (Br. II, 5. p.) Liszt megemlíti, hogy „az utóbbi napokban” megkomponálta Szent Ferenc himnuszát (orgonával), valamint annak „Concertante” változatát is harsonára és orgonára. A WRgs 60/R 4 jelzetű kézirat (bariton, unisono férfikar, zongora, orgona vagy harmónium, esetleg zongora és harmónium részére) datálatlan, azonban a WRgs NZ 1/85 ideiglenes jelzetű másoló kézirat, ami nyilvánvalóan ennek tisztázata, 1862. április 25-re van datálva.

3 hónappal később, júl. 10-én arról számol be, hogy a kéziratot Weimarba szándékozik küldeni Carl Götz-nek lemásolásra (Br. a. Gi., 8. p.). Nem tudjuk pontosan, mire vonatkozik ez a kijelentés: a feljebb említett hangszerkíséretes változatra, amelynek másoló kézírata tele van Liszt újabb javításával és átragasztásával, vagy a zenekari kézíratra (WRgs 60/B 31), amelyre viszont már az 1862. április 25-i másolatban találunk utalást: „Avec Orchestre, selon la partition publiée a part”, vagy egy további, eddig ismeretlen kézíratra.

1863. szept. 19-én ismét megemlíti, hogy műveinek sora a „Cantique de St. François”-val gyarapodott (Br. III, 164. p.); tudjuk, hogy 1863 márciusában már be is mutatták zongora-harmónium kíséretes változatban.

Kéziratok

Autográf	
Címlap	nincs
Cím	Cantico di San Francesco
Lefrás	Teljes autográf partitúra bariton, ad libitum unisono férfiak, zongora és orgona vagy harmónium részére. 3 duplalapon 12 Liszt által számozott és teleírt oldal. Jól olvasható, kevés javítással, egyetlen átragasztással a 9. oldalon, előadási utasításokkal. Az énekhang alatt olasz szöveg, az ismétlődő ütemek számokkal jelölve.
Dátum	nincs [1862]
Hely	nincs [Róma]
Papír	haránt alakú, 20-soros, 27,5x34,2 cm
Órzási hely	D-WRgs
Jelzet	60/R 4
Megjegyzés	A kézirat keltezését 1862. április 25. elé kell tenni, mivel a nyilvánvalóan róla készült másolatnak ez a dátuma.
Autográf	
Címlap	Cantico di San Francesco / composto per una voce di Baritono, e coro d'uomini (unisono) / con accompagnamento d'Orchestra / da / Francesco Liszt / (Tertii Ordinis / Sancti Francisci)
Cím	Cantico di San Francesco
Lefrás	Másolásra előkészített példány, kevés kihúzással és javítással, oldal- és ütemszámozással, előadási utasításokkal. Borítóívbe burkolt 12 kottaoldal (6 bifólió), az előlő borító rectója: címlap, a hátsó borító versójának alsó felén eligazítás németül „für den freundlichen Abschreiber”, az első kottás lapon hasonló utasítások franciául. A zenekari partitúrához Liszt a tisztázatlanban, utólag kívánta hozzáadni az orgonát: „Unter dem Contrabaß, 3 Zeilen leer lassen für den Orgel part, welchen ich noch beifügen werde / FLiszt.” Csak olasz szöveg, az első kottás lapon utalással arra, hogy a másolatba német és francia verzió is kerül, külön-külön sorba. A hátsó borító versóján viszont csak olasz és német szövegre utal, ami megfelel a későbbi elsőkiadásnak. A partitúra-kézirat utolsó kottaoldalán utalás a zongorakivonatra: „Die Nüancirung der Singstimme wie im Clavier Auszug”.
Dátum	nincs
Hely	Roma
Papír	40-soros kottapapír, 44x29 cm, 6 bifólió.
Órzási hely	D-WRgs
Jelzet	60/B 31
Megjegyzés	Nem tudjuk egészen bizonyosan, melyik levélutalásnak felel meg ez a kézirat. A zongora-orgona változat 1862. április 25-i másolói kéziratában Liszt sajátkezű bejegyzése szerint akkor már létezik egy zenekari partitúra. Nem kizárható, hogy ez az, de nem is bizonyítható.

Nyomtatvány

Címlap	Franz Liszt / [jobbra:] Sämtliche Orgelwerke / Bd. IX / Herausgegeben von Martin Haselböck / [...] / Werke für Gesang und Orgel: / [...] / Cantico di San Francesco – Dall'alma Roma – / Ave maris stella – Ave Maria (II) – Pater / noster – Ave Maria (IV) – De profundis / clamavi – Sancta Caecilia – Sposalizio – / O sacrum convivium – Aria „Cujus animam” – / O Meer im Abendstrahl – Le Crucifix / Universal Edition No. 17 891 / [balra:] Universal / Orgel / Edition / Herausgeber: / Martin Haselböck und / Thomas Daniel Schlee [...]
Cím	Cantico di San Francesco
Fejcsím	CANTICO DI SAN FRANCESCO
Kiadó	Universal Edition A. G., Wien
Dátum	1987
Lemezszám	UE 17891
Lapszám, méret	Kötet: [8 fol.] + 71 + [1] p., 30,5x23,5 cm; mű: [1.–]18. p.
Illusztráció	A borítón orgona és Liszt-érem; a címlap versóján Held (Weimar) fotójának reprodukciója; Liszt a weimari Hofgärtnerieiben íróasztalánál; a bevezető szövegek után a „Cantico di San Francesco” és a „Dall'alma Roma” weimari kéziratának 2., ill. 1. kottás oldala.

Előadások

Ősbemutató

Dátum	1863. 03. 26.
Hely	Roma, Palazzo Altieri
Közreműködik	Cappelloni (Bar.), kórus, vez. Giuseppe Mililotti, zongora és harmónium kísérettel, a harmóniumon Mililotti játszott.
Irodalom	Kritika: L'Osservatore Romano, 1863. 03. 28. 3. p. Idézi: Legány D.: Liszt in Rom – nach der Presse (I. Teil), <i>Studia Musicologica</i> 19 (1977), pp. 89–90. Liszt visszaemlékezése (Br. VII, 194. p.) hiányos, ennek alapján Raabe adata az ősbemutatóról (R. 479-nél) téves.

Megjegyzés

Az előadás a Liszt által kezdeményezett, Mililotti által vezetett „Rinascimento della musica vocale classica sacra e profana” sorozat keretében volt. A kritika nem közli, hogy ki működött közre és milyen hangszereken. Az erre vonatkozó információ a D-WRGs NZ 1/85 másolói kéziratából származik.

További előadások

Dátum	1877. 07. 02.
Hely	Jena, Stadtkirche
Közreműködik	Milde, Franz v. (Bar)
Irodalom	Br. VII, 194. p.; levél Marie von Schleinitzhez, 1877. jún. 25, H–Bn Ms. Mus. 376, Nr. 90.

Megjegyzés

A Jénában használt kotta alapján Freiburgban is volt egy előadás Hermann Dimmler vezényletével 1878. nov. 24. után (LOM 325. p.; Br. a. Gi. 67. p.), ennek pontos dátumát nem ismerjük.

Nincs adatunk arról, hogy az 1880 végén tervbe vett freiburgi zenekaros előadás megvalósult-e. Ha igen, akkor ez az első megfogalmazás zenekari változata ősbemutatójának minősül.

LW szám: ZZZ/2

Raabe szám 0479 „endgültige Gestalt”

Keletkezéstörténet

Az 1862-es megfogalmazásnak már 1862. április 25. előtt elkészült a zenekari verziója (lásd a WRgs NZ 1/85 megjegyzéseit). Ezt azonban Liszt még többször is átdolgozta. 1879. március 2-án arról ír Marie Lipsiusnak, hogy a „Karácsonyfával”, „Via Crucis”-szal és a „Hét Szentség” responzóriumokkal együtt a „Naphimnusz”-t is befejezte. sőt szép másolatuk is elkészült, a kiadással azonban nem siet, mert egyik darab sem felel meg a szokványos igényeknek (Br. II, 282. p.). 1880. szept. 15-én jénai barátjától, Carl Gillétől visszakéri a neki dedikált tiszta római másolatot, hogy Friedheim könnyebben készíthessen partitúra-tisztázatot a Freiburgban télen esedékes újabb, ezúttal zenekaros előadás előkészítéséhez (Br. a. Gi. 67. p.).

1881. aug. 4-én Liszt arról számol be Wittgenstein hercegnének, hogy átdolgozás (egyszerűsítés és „vallásos díszbe öltöztetés”) után kiadni szándékozik a „Naphimnusz” (Br. VII, 324. p.); szept. 6-i levele szerint már 2 hete szenvedélyesen dolgozik Szent Ferenc himnuszán, így a mű nagyobb, jobb, díszesebb, harmonikusabb lett és egyik legjobb szerzeményévé vált. Rövidesen elkészíti e definitív verzió zongora- és orgonaletétjét is (Br. VII, 327. p.). 1881. nov. 3-i közlése szerint az előző két hétben újra átjavította és mintegy 60 ütemmel kibővítette a művet (LOM, 408). Egy keltezetlen, La Mara által 1881. nov./dec.-re datált levelében is arról ír, hogy már több hete foglalkozik Szent Ferenc himnuszának javításával és bővítésével; „après 2 ou 3 copies précédentes, je livrerai ce soir la finale pour l'impression” (Br. VII, 330. p.). A kinyomtatásra kész kézirat azonban csak 1882. okt. 10-e körül került Kahnthoz (Br. VII, 358. p.). Nem tudjuk, mikor kapta kézhez az eredetileg 1883 januárjára várt nyomdai levonatot (Br. VII, 370. p.). A nyomdai kézirat (D-WRgs, Hoffmann Deposit nr. 4) címlapját Liszt egy 1883. június 30-i koncertprogram hátára írta. Az 1883 húsvétjára tervezett kiadás (Br. VII, 373. p.) végül 1884 elején jelent meg (Friw. 120. p.; Legány-LFM2, 198. p.).

A második megfogalmazáshoz Liszt egy ének-zongora kivonatot is készített. 1881 szeptember 8-i levelében (Br. VII, 327) tudatja a szándékát, hogy egy „zongora és orgona” átiratot írjon az új, immár végleges verzióból. 1882 november 16-án arról tudósít, hogy a Naphimnusz zongorakivonata csak december végén lesz kész. A zongorakivonata a zenekari partitúrával együtt 1884-ben jelent meg.

Kéziratok

A weimari Goethe-Schiller Archívumban Hoffmann Deposit 4. jelzet alatt található a teljes nyomdai kézirat, amelynek alapján a partitúra készült. Mivel ez a kézirat a poszter-előadás után került elő és még nem szerepel az archívum megtekinthető anyagában, tartózkodunk részletes leírásától.

Korrektúralap

Cím	Correctur Blatt C, zur Seite 29
Leírás	8 (eredetileg 10) ütem egy elvágott kottalap rectójának felső részén (verso üres), hangszerelése: „Flöten, Hoboen, Clarin., Fagott, Hörner, [VI.] I, II, Violen, Canto, Violoncell, C.B.” Utolsó 2 ütem kihúzva, végén megjegyzés: „Weiter Buchstabe H / Seite 29”. Tintairás, kék ceruzás javítások. A szöveg eltér a végleges verzióétól, azaz itt megfelel az eredetinek, míg a véglegesben eltér tőle.
Órzási hely	H-Blm
Jelzet	Ms. mus. L. 78
Megjegyzés	

Jelenleg nem ismerjük a kéziratot, amelynek kiegészítésére készült ez a korrektúralap.

Nyomtatványok

a/ Partitúra

Címlap	Dem Freiherrn Senfft von Pilsach / verehrungsvoll gewidmet. / Canticodel Sol / di San Francesco D'Assisi / composto / per Voce di Barytono (Solo), Coro d'homini, Organo / ed Orchestre / di / F. Liszt. / Der Sonnen Hymnus / des / heiligen Franziskus von Assisi. / Componirt für / Baryton (Solo), Männerchor, Orgel / und Orchester / von / F. LISZT. / [balra:] Partitur / Pr. M. 10,-. [középen:] Orchesterstimmen Pr. M. 10,-. / Chorstimmen...Pr. M. 1,-. [jobbra:] Klavierauszug. / Pr. M. 6,-. / [középen:] Eigenthum des Verlegers für alle Länder / Leipzig, C. F. Kahnt. / Fürstl. Schwarzbg. Sondersh. Hofmusikalienhandlung. / Lith. Anst. v. C. G. Röder, Leipzig.
Cím	Cantico del Sol di San Francesco D'Assisi. – Der Sonnen Hymnus des heiligen Franziskus von Assisi.
Fejécím	Der Sonnen Hymnus / des / heiligen Franziskus von Assisi. [középen,] F. Liszt. [jobbra.]
Borítócím	Der / Sonnen Hymnus / von / F. LISZT. / Partitur. Klavierauszug. / Leipzig, C. F. Kahnt.
Ajánlás	Senfft von Pilsach bárónak
Szövege	Dem Freiherrn Senfft von Pilsach verehrungsvoll gewidmet.
Kiadó	Kahnt, Leipzig
Lemezszám	2615
Lapszám, méret	címlap + 3–51. p.: 33x27cm
Nyomtatás	könyomat
Illusztráció	A címlap bal felső oldalán Szent Ferenc szobra. Fején csuklya, két kezét a kámsza ujjában összefűzte.
Órzesi hely	H–Blm
Jelzet	LH 3781
Liszt könyvt.	LH 3781 (bejegyzés nincs)

b/ Ének-zongorakivonat

Címlap, cím, fejécím, borítócím, ajánlás, kiadó:	lásd a partitúrát
Lemezszám	2617
Lapszám, méret	címlap + 3–49. p.: 19,2x26,7cm
Nyomtatás, illusztráció:	lásd a partitúrát
Órzesi hely	D–WRa; H–Bn
Jelzet	L 1531; Ms. mus. 1099
Megjegyzés	

A H–Bn példányán aut. dedikáció: „Herrn Rittmeister / Alexius Hodoly / mit herzlichem Dank / für seinem [sic] schönen / Vortrag dieses / »Cantico del Sol« / F. Liszt. / März, 85 – / Budapest.”

Előadások

Bemutató**Dátum** 1884. 12. 21.**Hely** Pozsony**Közreműködik** Hodoly Elek (Bar.), Pozsonyi Dalárda, zkar, vez. Ferdinand Kitzinger**Irodalom**

Eckhardt Mária: „Liszt Ferenc és magyar kortársai az Országos Széchényi Könyvtár dedikált Liszt-zeneműveinek tükrében”, in: *Az Országos Széchényi Könyvtár 1973. évi évkönyve*, Budapest 1976, 87–130. – Uő: *Franz Liszt's Music Manuscripts in the National Széchényi Library, Budapest*, Budapest 1986, Akadémiai Kiadó, 189–190.

Megjegyzés

A mű a Pozsonyi Dalárda (Pressburger Liedertafel) megalakulásának 27. évfordulója alkalmából rendezett ünnepi hangverseny keretében hangzott el.

IV.

Két szócikk-tervezet a Liszt Tematikus Katalógusba
(Kaczmarczyk Adrienne)

1. SYMPHONIE RÉVOLUTIONNAIRE (FORRADALMI SZIMFÓNIA)LW XXX⁵

R. 667, SW. 690

Symphonie révolutionnaire, 1830 – valószínűleg 1857 előtt

Címváltozat: Revolutionssymphonie (RLKM)

Keletkezéstörténet:

A ~-rel kapcsolatos ismereteink zömét Ramann Liszt közlésére támaszkodó leírásának köszönhetjük (RLKM Bd. 1. 143–148. p.; Bd. 2. Abt. II. 299. p.). Adatainak azonban az autográf források nem egy esetben ellentmondanak. Ez arra utal, hogy Liszt csak nagy vonásokban vázolta fel Ramann előtt a ~ tervét, ennek változásairól már érdemben nem nyilatkozott. Az autográf források és az RLKM információinak összevetése alapján feltételezhető, hogy a ~ több, mint két évtizedes története során (legalább) három, egymástól jelentősen eltérő, időben távol eső kompozíciós terv [a/ b/ c/] követte egymást.

a/ 1830. júl. utolsó napjaiban és/vagy közvetlenül azután

A ~ megkomponálására az ún. júliusi forradalom (Párizs, 1830. júl. 27–29.) inspirálta Lisztet. Joseph d'Ortigue, a Lisztről írott első életrajzi vázlat szerzője, már említi a szimfóniatervet („*Il conçut alors [a forradalom napjaiban] une symphonie révolutionnaire.*” *Études biographiques*. I. Frantz Liszt, *GMP* 2^e Année, No. 24, 1835. jún. 14. 197–204. p.). A ~ előképének Liszt Beethoven Wellingtons Sieg oder Die Schlacht bei Vittoria (op. 91) c. kompozícióját vallotta, és hangsúlyozta, hogy művészi céljának nem a csatajelenetek megfestését, hanem a forradalmi eszme megragadását tekintette (RLKM Bd. 1. 145. p.). A ~ 1830-ból fennmaradt egyetlen hangjegyes forrása, egy 4 oldalas vázlat (D-WRgs 60/A 21,3 1–4. p.) alapján lehetetlen megmondani, hogy valóban ez az ideál vezette-e már őt a ~ első tervében is. Liszt a Beethoven-példával hozza összefüggésbe, hogy neki is szándékában állt művében néhány közismert, lelkesítő hangú éneket, nevezetesen a Marseillaise-t, egy 15. sz.-i huszita éneket és az Ein' feste Burg kezdetű korált (RLKM Bd. 1. 146–47. p.) feldolgozni, ez az állítása azonban csak későbbi forrással dokumentálható. Az 1830-as datálásnak az is ellene szól, hogy az ekkori vázlat 1. oldalának a feliratai még kizárólag

⁵ Jelen szócikk a tematikus katalógus *Függelék A/ Vázlatok és töredékek* c. fejezetében kapna helyet.

francia énekek feldolgozási szándékáról tanúskodnak, („*Marche de la garde royale [...] Marche de la garde nationale [...] fragments de Vive Henry 4... dispersés. Combinez «Allons enfants de la patrie»*”), és hogy a 3 ének közül a vázlatban egyedül a Marseillaise egyik motívuma ismerhető fel (4. p., 1. a kottapéldát; vö. R. 97⁶). A ~ 1. koncepciója ezek szerint meglehetősen szorosan kellett, hogy kapcsolódjon a konkrét történelmi eseményhez. A kotta-vázlat kidolgozatlansága, valamint az a körülmény, hogy 1830 táján



Liszt csak néhány zongoramű komponálása során jutott túl a vázlatíráson, arra utal, hogy a ~ realizálására vonatkozólag ekkor még nemigen lehetett határozott elképzelése.

Kézirat

Vázlat: 1 teleírott ív, 1. oldal: zongorapartitúra hangszerutalással, 2–4. oldal: 4 soros particella. 289x215mm, 16 vonalrendszeres kottapapír (D-WRgs A 21,3).

1. oldal: (a 12–13. sor között: „roulement de tambours, 2b, 4/4. Autográf feliratok: [fent:] „27 28 29 Juillet – Paris” [a bal margón:] „Symphonie / indignation / [áthúzva:] terreur / vengeance / terreur / liberté / Désordre / cris confus. / fureur / liberté / [áthúzva:] liberté / repos / Marche / de la garde / royale / Douce incertitude. / parties croissantes / 8 parties différentes / attaque / bataille / [áthúzva:] gardes royales / ...!! [olvashatatlan:] / marche / De la / garde nationale / 6/8 / Enthousiasme / Enthousiasme / Enthousiasme / [lent:] fragments de Vive henry 4... dispersés. Combinez «Allons enfant de la patrie[*] / [jobbra:] vague / bizarrerie.”

2. oldal 5. sor elején: „trompet”. 3. oldal 5–7. sor: „compliquer 4 ou 5 parties / ... [olvashatatlan]”. 4. oldal 9. és 12. sor: a Marseillaise egy motívuma (vö. c/).

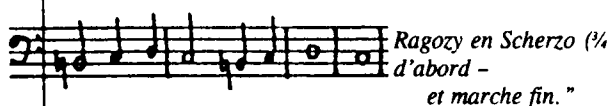
Faksimile: a kézirat 1. oldala, in Raabe, Peter: *Franz Liszt: Leben und Schaffen*, Stuttgart 1931, rev. Tutzing 1968, Bd. 1. 327. p.

b/ az 1840-es évek 1. fele

A Liszt által említett 3 ének feldolgozási szándékát egyedül az ún. Lichnowsky-vázlatkönyv bejegyzése dokumentálja (D-WRgs 60/N 8, 10. p.⁷). Az 1840-es évek 1. felében felvázolt két tételsor egy „nemzetek feletti” ~, és egy magyar szimfónia tervéről árulkodik.

„Symphonie révol[utionnaire]
Hussiten Lied–
Choral de Luther!
Marseillaise.

National Ungarische Symphonie



Ragozy en Scherzo (¼
d'abord –
et marche fin.”

A ~ e tervével kapcsolatban egykorú hangjegyes források eddig nem kerültek elő. A huszita ének és a Luther-korál (Ein' feste Burg) sorsa a későbbiekben elválik a ~ tervétől (vö. R. 100, R. 308, R. 221, R. 95⁸). A kottavázlatban az 1840-ben keletkezett Magyar Dallok I. füzeté 1. darabjának indítódallama ismerhető fel (R. 105a). A két tételsor együttes megjelenése már a ~ harmadik tervváltozatát vetíti előre.

⁶ Vive Henri IV., zongora 2 kézre

⁷ „EDWARD SMITH 1835 [ca. 1841–44] (272 x 349mm.; white, pink, green, & orange paper, rastral-ruled, 6 staves; 12mm. rastral)” R. C. Mueller: *Liszt's „Tasso” Sketchbook: Studies in Sources and Revisions*. New York University, 1986. 370. p.

⁸ Hussitenlied aus dem 15. Jahrhundert, zongora 2 kézre (R. 100), 4 kézre (R. 308), Grande Fantaisie sur des thèmes de l'opéra Les Huguenots (R. 221), La Marseillaise, zongora 2 kézre (R. 95)

c/ ca. 1848 – vlsz. 1857 előtt

Az autográf források jellege és viszonylag nagy száma arra enged következtetni, hogy a ~ tervváltozatai közül a harmadik, ismereteink szerint az utolsó volt a legkidolgozottabb. A ~ megkomponálását minden bizonnyal az 1848-as forradalmi hullám és különösen az 1848–49-es magyar forradalom és szabadságharc eseményei tették újra aktuálissá Liszt számára. Ebben a tervben a nemzetek feletti forradalmi eszme kifejezési igénye a magyar nemzeti cél, a függetlenség gondolata művészi megfogalmazásának vágyával párosul. A szimfónia szerkezetét két, nagyjából egykorú tétel-sor alapján ismerjük, az egyik (I.) (kb. 1848–50) az ún. *Ce qu'on entend-vázlatkönyvben* (D-WRgs 60/N 1, 17. p.⁹), a másik (II.) az ún. *Verzeichnis der Fürstin-ben* (D-WRgs 59/141/, 3. p.) olvasható 1850 körül írott, ill. publikált művek között. A tételazonosságok a zenei források segítségével nagy biztonsággal megállapíthatók.

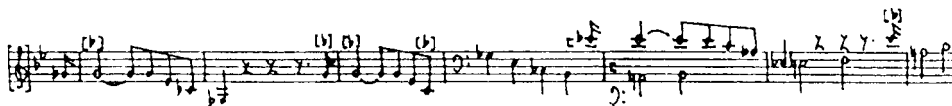
I.
Tételazonosságok

- 1- *Introit* (-?) *Marche* [funèbre]
- 2- *Fugue Mars.* [eillaise]
- 3- *Tristis est animam meam* [sic!]
- 4- *Rakozy- et P-*
- 5- *Psalm?*
- 6(?) *Hungaria*

II.

1. *Héroïde funèbre* 1 - 1
2. *Trista animam meam* [sic!] 2 - 4
3. *Rakozy et Dombrowski* 3 - 2
4. *Marseillaise* 4 - 3
5. *Psaume II.* 5 - 5

A szimfónia motívikus egysége megteremtéséért Liszt a tételek egyik csoportjában (I/2, 5; II/4, 5) egy Marseillaise-idézetet, másik csoportjában (I/3, 4, 6; II/2, 3) magyar zenei asszociációs körbe tartozó dallamokat dolgozott fel. A Marseillaise-ből származó, már az 1830-as szimfóniavázlatban (D-WRgs 60/A 21.3) is jelenlévő motívum (l. a/) ebben a szimfóniatervben fugato-anyag élére kerül, mint témafej. Zeneileg ez kapcsolja össze I/2-t – amelyből csak egy 7 ütemes vázlat maradt fenn (D-WRgs 60/N 1, 17. p.) – a (két) 5. tétellel és II/4-gyel.



Ez utóbbiban a Marseillaise-motívummal indított fugato alkotja a tétel középső részét (D-WRgs A 21.1 és 2), s ennek lehet zenei utódja az *Héroïde funèbre* c. szimfonikus költemény Desz-dúr Più lento (marziale, solenne „F”, „G”) szakasza (vö. R. 419). A francia induló teljes egészében elhangzik II/4-ben. A „magyar” motívumokat tartalmazó tételek közül I/6 vlsz. az *Ungaria*-kantátára (R. 553) vonatkozik. Az I/3. ill. II/2. lassú első részének egyik tematikus anyaga a Magyar Dallok I. füzeté 1. számának indítódallamára épül, amely az 1840-es évek elején a Magyar nemzeti szimfóniában kapott volna helyet (b/). A másik tematikus anyag egy korál jellegű akkordsor, szopránjában a névjegy-értelmű crux-dallammal:



⁹ „[G. ECK?] [1845-] (109 x 222mm.; white paper, rastral-ruled, 6 staves in pairs; 7mm. rastral)” Rena Charnin-Mueller id. mű. 372. p.

A tétel fogalmazványaiban a lassú első részt egy gyors második követi, amelyben Liszt a Rákóczi-dallamot dolgozta fel. Ez a rész vlsz. a tételsorokban önállóan szereplő, a *Tristist* követő Rákóczi-tétel (I/4; II/3) megfelelője. Minthogy ez utóbbi cím a Rákócziról elnevezett indulóra utal, feltételezhető, hogy a „*Dombrowski*”-cím a lengyel Dombrowski-indulót (Mazurek/ Mazurka Dąbrowskiego, ném. Noch ist Polen nicht verloren) fedi. Zenei kéziratokból e tétel anyagát nem ismerjük. II/3 alapján az I/4 rövidítését talán *Polonais(e)*-nek kellene felfejtenünk. A magyar–lengyel tételpár talán Liszt és Carolyne Sayn-Wittgenstein nemzetiségére, talán Lisztnek a függetlenségükért harcoló lengyelek iránti, az 1830-as párizsi évekből eredeztethető szimpátiájára utal. A szimfóniaterv feladása összefüggésben állhat az Héroïde funèbre (R. 419) megkomponálásával. Ebben Liszt feldolgozta (elhasználta?) azt a motívumot, amely 1830-tól kezdve a ~ egyetlen állandó eleme volt, ti. a Marseillaise-motívumot. A ~ megírásának szándékára vonatkozólag a következő évtizedekből már nincsenek adataink.

Kéziratok

a/ Vázlatok

1. A Ce qu'on entend-vázlatkönyv 16. p. 6–7. sorában [8] zongorapartitúrában lejegyzett ütem. Cím: „*Tristis est anima*”; 1#, 4/4 (D-WRgs 60/N 1, 16. p.⁶)
2. A Ce qu'on entend-vázlatkönyv 17. p. 5–6. sorában a ~ tételsora mellett 7 ütem, 2b, [4/4], fuga-indítás a comes belépésével, vlsz. incipit a „*Fugue Mars.*” c. 2. tételhez (D-WRgs 60/N 1, 17. p.⁵).
3. Két vázlat a II. zsoltár tenor-szólamához. 2 levél, 298x240mm, 32–34 vonalrendszer. Az egyik levélen egy teljes oldalnyi folyamatos vázlat, a 4. fogalmazvány 10–13. oldalának megfelelője, a másikon 6 ütemes akkordsor. Helyenként hangszer- és énekszólam-utalásokkal, 1b előjegyzés, 4/4 (D-WRgs 60/B 6).

b/ Fogalmazványok

1. Partitúrában lejegyzett, befejezett fogalmazvány vlsz. a Marseillaise c. tételhez. A részleges hangszerjelzések nagyzenekari összeállításra utalnak. 14 oldal: 1 ív + 1 levél + 2 ív; 355x215mm, a vonalrendszerek száma változó. Cím, oldalszámzás, előjegyzés hiányzik, [4/4]. Az 1–2. p. és a 3. p. 1–2. üteme, a 12–14. p. áthúzva (D-WRgs 60/A 21,1).
2. Particellában lejegyzett, befejezett fogalmazvány vlsz. a Marseillaise c. tételhez. 14 oldal: 1 ív (350x260mm, 20 vonalrendszer) + 1 levél (350x260mm, 22 vonalrendszer) + 2 ív (365x275mm, 22 vonalrendszer). Cím és oldalszámzás hiányzik, 1. oldalán 2b előjegyzéssel (D-WRgs 60/A 21,2).
- 3/1. Particellában lejegyzett fogalmazvány hangszerutalásokkal vlsz. a *Tristis est anima mea* c. tételhez. 2 oldal: 1 ív, 370x270mm, 22 vonalrendszer, 1# előjegyzés, 2/2. Cím az 1. oldalon: „*Nº 3 Tristis est animam meam*”, az 50. ütem fölött „*Vox*”-felírat, a 2. oldalon „*Schluß*”-felírat a Rákóczi-induló dallamával. Az 1. oldalon autográf lapszámzás (D-WRgs 60/A 21,6).
- 3/2. Particellában lejegyzett fogalmazvány hangszerutalásokkal vlsz. a *Tristis est anima mea* c. tételhez. 6 oldal, 1 ív + 1 levél, 365x265mm, 20 vonalrendszer, az 1–5. oldalon autográf lapszámzás. Cím: „*3/ Tristis est animam meam!*–” az ív 1. oldalán. Az ív 1–4. oldalán a tétel első, 1# előjegyzésű, 4/4, „*Lento mesto*” szakasza áthúzva. Az ezt követő E-dúr rész a Rákóczi-induló feldolgozása. (D-WRgs 60/A 21,6¹⁰).
4. A 2. zsoltár particellában lejegyzett befejezett fogalmazványa. 26 oldal: 1 borítóív, 2 összeragasztott ív + 5 ív, 215x175mm, 11–13 vonalrendszer, autográf lapszámzás, hangszer- és énekszólam-utalásokkal. Cím az 1. oldalon: „*Psalm II*”. I. rész: 1–11. p., 4/4. II. rész 12–26. p. 1b előjegyzés, *Lento* (D-WRgs 60/B6).

¹⁰ „*Non-Watermark 31 [ca. 1853–56] (365 x 275mm.; brownish paper, rastral-ruled, 22 staves; 8mm. rastral)*” R. C. Mueller id. mű. 381. p.

2. HARMONIES POÉTIQUES ET RELIGIEUSES – ZONGORADARAB

LW XXX¹¹

R.13, SW. 154

Harmonies poétiques et religieuses, zongoradarab, 1833–1835, GA II/5, NLA I/9 vö. **R. 14**¹²

Címváltozatok: „harmonie Lamartinienne” 1833. okt. 30. (L.-d’A. I. 48. p.; G.-B. No. 38), „Harmonie musicale, poétique et religieuse” 1834. jún. 20. (G.-B. No. 81), „»Harmonies poétiques« »avec un profond sentiment d’ennui«” Ramannhoz 1876. dec. (Lisztiana, Fragezettel No. 14)

Ajánlás: Alphonse de Lamartine-nak

Irodalmi citátumok:

1. Alphonse de Lamartine: Harmonies poétiques et religieuses (verseskötet, 1830), kötet cím és mottóként két részlet az Avertissement-ből („*Ces vers ne s’adressent qu’à un petit nombre. Il y a des âmes méditatives...*”). 2. François-René de Chateaubriand: René (1802) („*un profond sentiment d’ennui*”, ~ 1. ü.).

Keletkezéstörténet:

A mű komponálásának legkorábbi dokumentuma az a fogalmazvány, amely a D-WRgs 60/N6 jelzetű vázlatkönyv végén található (pp. 79–74), s amelyet Liszt feltehetően 1833 májusában kezdett meg, s nem sokkal később hagyott abba. A fogalmazvány 1. oldalán (79. p.) olvasható két dátum közül talán a máj. 16-i is, de a máj. 27-i minden bizonnyal a lejegyzés időpontját jeleli. A végleges címet Liszt nyilván később kölcsönözte Lamartine-tól, mert e fogalmazvány élén egy, részben a kottákra írott, francia nyelvű Schiller-idézet olvasható, „Vision” címmel. A zenei folyamat pontos megfelelője a végleges mű 1–54. ütemének, ami a koncepció kiforrottságáról tanúskodik. Az előadói apparátus még nem eldöntött: a zongoraműként induló darab előbb hangszerutalásokkal – „Trombones / instruments à cuivre” (77. p.) –, majd egy, az „Orchestre” anyagát tartalmazó 2. zongoraszólammal egészül ki (76. p. / ~ 42. ü.). Mivel a későbbi dokumentumok nem érintik a médium kérdését, nem ismert, hogy Liszt mikor döntött a szóló-zongoradarab mellett. A művet Liszt vlsz. még ugyanez év őszéig végigkomponálta, s okt. 30-i, Marie d’Agoult-hoz intézett levele (L.-d’A. I. 48. p.; G.-B. No. 38) szerint már a végleges címmel is ellátta: „*S’il vous est possible de me renvoyer par occasion sûre Werther et surtout [...] ma petite harmonie Lamartinienne sans ton ni mesure, je vous en serai fort reconnaissant. – Je tiens beaucoup à ce peu de pages*”. 1834 júniusában, a darab átnézésekor (együttal vlsz. részleges átdolgozásokor: L.-d’A. I. 89. p., G.-B. No. 72; talán G.-B. No. 80 is) ismételt hangot ad elégedettségének („*décidément, cela me paraît bien*” G.-B. No. 81), s elsősorban ez lehetett az, ami őt a ~ -téma nagyobb szabású kidolgozására készítette. Szándékát, amely a ~ c. zongoraciklust hívta életre (**R. 14**), 1834. jún. közepén említi Marie d’Agoult-nak: „*Notre harmonie sera dédiée à Lamartine; je la publierai seule d’abord – plus*

¹¹ Jelen szócikk a tematikus katalógus I. műcsoportjában, a 2 kézre írott zongoraművek között kapna helyet.

¹² R.14 = Harmonies poétiques et religieuses-zongoraciklus.

tard j'en écrire une demi-douzaine" (L.-d'A. I. 111. p.; G.-B. No. 78). Ez a terv vlsz. még nagyon kevésé körvonalazódott az ~ publikálásáig, 1835. júniusáig, mert ebben Liszt semmilyen módon sem utal arra, hogy a darabot esetleg nem önálló kompozíciónak, hanem egy leendő sorozat részének tekintené.

Noha kompozíciós szempontból nagyra értékelt az ~-t, Lisztben már 1839-ben érelődött az igény a darab átalakítására: „*Mes premières harmonies* [ti. a publikált darab és a zongorasorozat számára 1835 óta felvázoltak] *sont «malheureuses», mais on y sent une pensée, une poésie non commune. Je n'en voudrais rien retrancher, si ce n'est peut-être le profond «sentiment d'ennui» que je remettrais dans quinze ans.*” (d'A. Mémoires II, pp. 201–202). Az átdolgozásra vlsz. csak az 1840-es években került sor. E munka legkorábbi, 1847 őszi dokumentuma (D-WRgs 60/N9, pp. 44–49) töredékesen maradt fenn: a fogalmazvány első és utolsó oldalai hiányoznak. A mű csak további átalakítás után, legkésőbb 1852/53-ban nyerte el végleges formáját a *Pensée des morts* c. darabban (R. 14/4). Mind az 1847-es forma, mind a *Pensée des morts* átvesz részleteket az ~-zel nagyjából egyidőben komponált De profundis–Psaume instrumentálból (R. 668).

Egyéb utalások

A két LThV nem tartalmazza; Liszt R. 14 élén érvénytelennek nyilvánítja: „*édition tronquée et fautive*”; az ~ átalakításáról: Lisztiana Fragezettel No. 9, valamint R. 13, R. 14; F. Stoepel kritikája 1835. szept. 30. (AmZ 647).

Kéziratok

a/ autográf fogalmazvány

A végleges formának megfelelő 1–54. ü. Liszt vázlatkönyvében (D-WRgs 60/N6,¹³ pp. 79–74), még 2_b előjegyzéssel. Zongorapartitúra, amelyet a 76. oldal közepén kézzongorás partitúra vált fel. 79. p.: A cím helyén idézet Victor Hugo *Han d'Island* c. regényéből (1823, 5. fejezet, mottó): „*On eut dit que toutes les passions avaient agité son cœur, et / que toutes l'avaient abandonné: il ne lui restait rien que / le coup d'œil triste et perçant d'un homme consommé dans / la connaissance des hommes et qui voyait d'un regard où / tendait chaque chose. / (Schiller. Vision)*”. Az idézet fölött „16 mai 1½ Salon”, a fentről számított 8. soron: „27 mai”. 78. p.: az 1–2. sor utolsó üteme, a 3–10. sor és az oldal utolsó 2 akkordja áthúzva. 77. p.: az 1–2. sor áthúzva, a 3.-ban: „*Trombone / instruments à cuivre*”. 75. p.: az 1–4. sorban nem az ~ fogalmazványához tartozó, azonosítatlan vázlat (8 ü. és záróakkord); az 5. sor élén: „*Orchestre*”. 74. p.: a bal margón: „*doubles / croche[ts] / main droite*”; balra, lent: „*2 heures et demi*”.

b/ autográf másolat

1 kottalap, rajta a darab 63–78. üteme apróbb eltérésekkel. Bal margóján autográf felirat: „*30 mai 1846 [1836?] F. Liszt*” (jelenleg Heinrich Panofka albumában, DK-Kk, ref. m. u. 7205).

c/ másolat

A 63–102. ütemek ismeretlen kéz másolatában. 2 levél, 3 oldal (D-WRgs 60/I 69). 1. fol., 1. p.: címlap: „*Piano-Forte.*”, hátoldalán és a 2. fol. egyik oldalán a ~ részlete. A 2. oldalon címfelirata: [középen:] „*Pianoforte.*” [balra:] „*Andante religioso*” [jobbra:] „*von F. Liszt.*”

Faksimile: D-WRgs 60/N6, 79. p. in: Rudolf Kókai: *Franz Liszt in seinen frühen Klavierwerken* Leipzig 1933. Faksimile No. 3.

Nyomtatványok

1. kiadás: az ~ egyidejűleg 3 kiadónál jelent meg 1835-ben.

1. címlap: „*Harmonies Poétiques / et Religieuses / PIANO SEUL / F. Liszt. / PRIX NET. 3 / PARIS, Chez MAURICE SCHLESINGER, R. Richelieu 97 / Prop^{te} de l'Auteur.*” A címlap jobb sarkában lent autográf aláírás: „*Liszt*”. 13 oldal, lemeznyomás, lemezszáma M.S. 1748 (Berlin,

¹³ „*MONTGOLFIER [1829–33] (348 x 25 mm; grey-white paper, rastral-ruled, 14 staves; 8 mm rastral)*” Rena Charnin-Mueller id. mű. 365. p.

Busoni-Sammlung 18/1). Ennek a kiadásnak a kottája jelent meg a GMP 2^e Année No. 23. kottamellékleteként (1835. jún. 7.).

2. Címlap: „*Harmonies / POËTIQUES / ET / RELIGIEUSES / pour le Pianoforte seul / DEDIEÉ À / Monsieur Alph. de Lamartine / PAR / F. LISZT. / 2070 – Pr. 10 Gr. / Leipzig, chez Frédéric Hofmeister.*” 9 oldal, lemeznyomás, lemezszáma 2070 (Berlin, Busoni-Sammlung 19/1).

3. Sorozatcímlap: „*LE PIANISTE MODERNE. / N° 4. 5. 6. / QUATRE MORCEAUX CARACTERISTIQUES, / pour le / Piano Forte, / (in 3 Books) / LE PIANISTE MODERNE. / N° 4. / „HARMONIES POETIQUES ET RELIGIEUSES” (with M^r Lamartine’s Advertisement 2/6 / N° 5. / „WHEN FIRST TO LIFE AWAKING” (Die Rose) by Schlegel. Music by F. SCHUBERT 2- / N° 6. / „APPARITIONS” (in two Numbers) 3/6 / Composed by / F. Liszt. / Ent. Sta. Hall. – Price 2/4 / LONDON. / WESSEL & C° Importers & Publishers of FOREIGN MUSIC. / (by special Appointment) to H. R. H. the Duchess of Kent. / N° 6. Frith Street, Soho Square.*” A címlap jobb sarkában a jelen füzet száma: „N°4”. A jobb sarokban lent kézírással: „Schott & Co”. Belső címlap: „*LE PIANISTE MODERNE / N° 4. / There are meditative minds, [a Lamartine-citátum angolul, az 1. mondat nélkül] ... / LAMARTINE. Notice on LISZT’S / „Harmonies Poétiques et Religieuses.” / The Compositions of CHOPIN, MAYSEDER, HUMMEL, PIXIS, BLAHETKA, / SOWINSKI, CZERNY, THALBERG &c: are published by / WESSEL & C° 6 Frith Street, Soho Square. / [lent balra:] Pianiste Moderne N°4. [középen:] (N° 1759)*”. Fejőcím: „*Le Pianiste Moderne. N°4. / HARMONIES POETIQUES ET RELIGIEUSES – par F. LISZT. / dédiées à Mons. Alph. de Lamartine.*” 7 oldal, lemeznyomás, lemezszáma: (W & C° N°1759.). (Berlin, Busoni-Sammlung 6/8)

Későbbi kiadás: A Hofmeister-kiadás változatlan utánnomása azonos oldal- és lemezszámmal, eltérő címlappal. Sorozatcímlap díszes keretben: „*WERKE / FÜR / PIANOFORTE / VON / FRANZ LISZT. / Op. 1. Etudes en 12 Exercices. [jobbra:] Mk. Pf. / Liv. 1 (No. 1–6) 2- / [... 19 Liszt-kompozíció felsorolása, közülük a 16.:] Harmonies poétiques et religieuses. (Déd. à M. A. de Lamartine) 1, 25 [a cím kézzel aláhúzva] / Eigenthum des Verlegers. Den Verträgen gemäss eingezeichnet. / Leipzig, Friedrich Hofmeister.*” A kereten kívül lent: „*Druck von Hundertstund & Pries in Leipzig.*” (D-WRgs 60/I 19b)

Előadás

Az ősbemutató dátuma nem ismert, vlsz. Liszt maga mutatta be a darabot zárt körben. A Programme général¹⁴ szerint 1838–48 között nyilvános koncertjei műsorán tartotta. Ismert előadása: Bécs, 1846. márc. 31. (Legány–UPBW 50. p.). Kérdés azonban, hogy a darabot ekkor még az eredeti vagy a már (valamelyest) átalakított formában adta-e elő.

* * *

Rövidítések jegyzéke

ADMV	Allgemeiner Deutscher Musikverein (Általános Német Zeneegylet)
AmZ	Allgemeine musikalische Zeitung
d'A. Mémoires	<i>Mémoires, souvenirs et journaux de la comtesse d'Agoult (Daniel Stern)</i> , t. I–II, ed. Charles F. Dupêchez, Paris 1990, Mercure de France
Br.	<i>Franz Liszt's Briefe</i> , hrsg. von La Mara, Bd. I–VIII. Leipzig 1893–1905, Breitkopf & Härtel
Br. a. Gi.	<i>Franz Liszt's Briefe an Carl Gille</i> , hrsg. von Adolf Stern, Leipzig 1903, Breitkopf & Härtel

¹⁴ Liszt saját műjegyzékeiről (előadott művek ill. saját kompozíciók) és másoló-alkalmazottjairól R. C. Mueller készített összefoglaló tanulmányt, ill. jegyzéket a Tematikus katalógus számára. A következő adatokat tőle idézzük: „*Programme général des morceaux exécutés par F. Liszt à ses concerts de 1838 à 1848*” (WRGs Z 15, ff. 1–3), August Conradi másolata 1849-ből; id. mű. 64. p.

- D-WRgs Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv
D-WRa Weimar, Herzogin Anna Amalia Bibliothek
DK-Kk Det Kongelige Bibliotek, København
F-Pbn Paris, Bibliothèque Nationale
GA *Franz Liszts Musikalische Werke*, hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung, Leipzig 1907–36, Breitkopf & Härtel („Gesamtausgabe“, régi összkiadás)
- G.-B. Gut, Serge – Bellas, Jacqueline: *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult*, nouvelle édition revue et augmentée (előkészületben). Az idézett adatokat l. Gut, S.: Nouvelle approche des premières œuvres, in: *Studia Musicologica* 28 (Budapest 1986)
- GMP *Gazette musicale de Paris*
Fass. Fassung (megfogalmazás)
Friw. Friwitzer, Ludwig: Chronologisch-systematisches Verzeichniss sämmtlicher Tonwerke Franz Liszt's, *Musikalische Chronik*, (III. Jg. der *Wiener Musikalischen Zeitung*), V. Bd. (1887/88), Nr. 3–8.
- HBH Hase, Oskar von: *Breitkopf & Härtel, Gedenschrift und Arbeitsbericht*, 5. Aufl., Bd. 2/I, Wiesbaden 1968, Breitkopf & Härtel
- H-BI Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtára (Zenetörténeti Kutatókönyvtár)
- H-BIm Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, Liszt Ferenc Emlékmúzeum és Kutatóközpont
- H-Bn Országos Széchényi Könyvtár
Jung *Franz Liszt in seinen Briefen*, hrsg. mit einem Vorwort u. Kommentaren von Hans Rudolf Jung, Berlin 1987, Henschelverlag
- L.-d'A. *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult*, tome I–II, éd. par Daniel Ollivier, Paris 1933–1934, Grasset
- Legány-LFM1 Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1869-1873*, Budapest 1976, Zeneműkiadó
- Legány-LFM2 Legány Dezső: *Liszt Ferenc Magyarországon 1874-1886*, Budapest 1986, Zeneműkiadó
- Legány-LHC2 Legány Dezső: *Ferenc Liszt and His Country 1874-1886*, Budapest 1992, Occidental Press
- Legány-UPBW Legány Dezső: *Franz Liszt, Unbekannte Presse und Briefe aus Wien 1822-1886*, Wien-Köln-Graz 1984, Böhlau Verlag
- Lisztiana Ramann, Lina: *Lisztiana*, hrsg. von Arthur Seidl, Mainz 1993, Schott
LThV *Thematisches Verzeichnis der Werke von Franz Liszt, von dem Autor verfasst*, Leipzig 1855, Breitkopf & Härtel; *Thematisches Verzeichnis der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von Franz Liszt*, neue vervollständigte Ausgabe, Leipzig 1877, Breitkopf & Härtel, repr. London 1965 (az adatbázisban: Liszt Tem. Kat.)
- LOM *The Letters of Franz Liszt to Olga von Meyendorff 1871-1886*, ed. by Edward N. Waters, transl. William R. Tyler, Washington D.C. 1979, Dumbarton Oaks
- LW műjegyzékszám a készülő Tematikus Katalógusban (Liszts Werke/Works)
NLA *Franz Liszt, Neue Ausgabe Sämtlicher Werke (Neue Liszt Ausgabe)*, hrsg. v. Zoltán Gárdonyi, István Szelényi, Imre Sulyok, Imre Mező, Budapest 1970–, Editio Musica
- PL Pester Lloyd
R. műjegyzékszám Peter és Felix Raabe katalógusában, in: Raabe, Peter: *Liszts Schaffen*, Stuttgart & Berlin 1931, Cotta, pp. 241–377, 2. erweiterte Aufl. hrsg. von Felix Raabe, Tutzing 1968, Schneider

- RLKM Ramann, Lina: *Franz Liszt. Als Künstler und Mensch*, Bd. I-II, Leipzig 1880-1887, Breitkopf & Härtel
- SW műjegyzékszám Humphrey Searle-nek Sharon Winklhofer által revideált katalógusában, in: *The New Grove, Early Romantic Masters I. Chopin, Schumann, Liszt*, London 1985, Macmillan
- UE *Franz Liszt, Sämtliche Orgelwerke*, Universal Orgel Edition, hrsg. v. Martin Haselböck, Bd. I-IX, Wien 1984-86, Universal
- Vers. Version (verzió, változat)
- Williams, Adrian: *Portrait of Liszt By Himself and His Contemporaries*, Oxford 1990, Clarendon Press

Gádor Ágnes – Szirányi Gábor:

MIHALOVICH ÖDÖN. VÁZLAT EGY „ISKOLAÉPÍTŐ” PORTRÉJÁHOZ

Amikor néhány évvel ezelőtt a Hans Koessler, David Popper és Szendy Árpád zeneakadémiai működését bemutató dokumentumgyűjtemény összeállításán dolgoztunk, volt egy név, amelyet akarva sem lehetett volna megkerülni, legyen szó bármiről, ami a Zeneakadémián történt. Ez a név Mihalovich Ödön neve, az igazgatóé, aki 1887-től 1919-ig, 32 éven keresztül állt az intézmény élén, hosszabb ideig, mint bárki más.

De a lényeg nem az idő hosszúsága, hanem az a tevékenység, amely ezt az időt kitöltötte. A Főiskola 100 éves évkönyvében olvasható Szerző Katalin *Mihalovich Ödön a Zeneakadémia élén* című tanulmánya, amely mindmáig az egyetlen átfogó írás az igazgatóról.¹ A szükségszerűen szűkre szabott terjedelem azonban csak azt tette a szerző számára lehetővé, hogy válogasson a rendelkezésre álló dokumentumokból. A mi tervünk az, hogy a bevezetőben említett dokumentumgyűjtemények mintájára Mihalovich igazgatói tevékenységéről is összeállítsunk egy hasonlót a főiskola levéltárából. Most e tervezett munkának csak néhány mozzanatáról számolunk be.

Tóth Aladár a *Zenei Szemle* 1929/2. számában írt Mihalovichról. Cikkének egyik gondolatát lehetne vezérfonalknak tekinteni:

„Kultúrferfiút – akinek önkényéhez művészi tehetségek fejlődésének, nevelésének, kiaknázásának sorsa van kötve – éppoly kevésbé képzelhetünk el ... igazi, mély liberalizmus nélkül, mint határozott irányú, öntudatos, szigorúan kialakult művészi elvek nélkül. Hogy ez a kettő mennyire nem mond egymásnak ellent, azt leggyönyörűbben éppen Mihalovich példája bizonyítja. Mihalovich – aki Wagnerrel és Liszttel lezárta magában művészi meggyőződésének kialakítását – kinevezte a Zeneakadémiára tanárnak a fiatal Bartók Bélát és Kodály Zoltánt, és ezzel a tettevel a magyar zene mai diadalának útját nagyobb mértékben egyengette, mint bárki más kortársai közül. És ha meggondoljuk, hogy Mihalovich hozta be a Zeneművészeti Főiskolára Dohnányi Ernőt, Weiner Leót, Molnár Gézá, akkor igazat kell adnunk azoknak, akik Mihalovich Ödönben látják a magyar zenei főiskola igazi megalapítóját.”

A dokumentumokból kitetszik, hogy Mihalovichnak már igazgatói kinevezése előtt is komoly szava volt az intézményben, beleértve az oktatók kinevezését, hiszen 1880-tól az igazgatótanács tagja volt. Ezt a tényt is figyelembe véve szerepe lehetett már Koessler 1882-es, valamint Hubay és Popper 1886-os kinevezésében. De a szigorúan vett igazgatói működés éveit kb. hetven olyan tanárt nevezett ki, akiknek tanítványai közül később többen is tanítottak a főiskolán, s még a mai tanári karnak is mintegy fele ezek „leszármazottja” (csak néhány név a már említettekén kívül: Kerpely Jenő, Mambriny Gyula, Molnár Antal, Bloch József, Keéri-Szántó Imre, Székely Arnold, Sík József, Szabados Béla, Szautner Zsigmond, Antalffy-Zsíros Dezső, Moshammer Román, Gianicelli Károly – de még sorolhatnánk tovább). Mihalovich azonban nem csupán szerződtette a tanárokat, hanem ő harcolta ki számukra az állami tisztviselői státust és fizetést, a korpélékot és a nyugdíj jogosultságot is.

¹ In Ujfalussy József (szerk.): *A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola 100 éve*. Budapest, 1977, Zeneműkiadó. 107–129.

Amikor átvette az igazgatást, a Zeneakadémián csak a zongora, orgona, hegedű, gordonka, ének és zeneszerzés oktatása folyt. Mihalovichnak egyértelmű koncepciója volt arra nézve, miként kellene tovább indulni. Ezt a koncepciót a *Nemzet* c. napilap 1887. december 17-i számában közzétett *A zenetanítás reformja* c. emlékiratában fejtette ki, amelyet Trefort Ágoston vallás- és közoktatásügyi miniszter felkérésére írt:

„Excellentiád felszólítván, hogy véleményesen nyilatkozzam azon megdöbbentő jelenség fölött, melynél fogva a hazánkban működő zenekarok legnagyobb része csaknem kizárólag idegen származású egyénekből áll és hogy milyen eszközök által lehetne elérni, hogy hazai ifjúságunk az említett működésben tömegesen részt vegyen s az idegeneket pótolja. Ezen kérdés felvetésével Excellentiád hazai zeneéletünk legfájóbb oldalát érintette. Mert mindaddig, míg az ország nagyobb városaiban önálló zenekarok működni nem fognak, a zeneművészet, zenei szellem, fogékonyság és izlés fejlesztéséről szó sem lehet [...] Ifjúságunk... talán nem hiszi, vagy nem sejtí, hogy a zenész foglalkozása mellett épp oly tisztességesen meg lehet élni, mint valamely irtoki vagy alárendelt megyei hivatal után. Ha tehát hazai ifjúságunk előtt, nemcsak a nemzeti közvagyonodás, hanem a művészet fejlesztésének szempontjából is, a kereset ezen forrását meg akarjuk nyitni: akkor mindennek előtt szükséges, hogy őket az összes zenekari hangszerek oktatásában részesítsük. Erre legelső sorban az orsz. m. kir. zeneacademia van hivatva...”

Mihalovich ennek megfelelően először a vonóhangszer-oktatást erősíti meg: Gianicelli Károly, az Operaház első gordonosa vezetésével az 1890/91-es tanévben megindul a nagybőgő tanítása. 1894/95-ben a kürt és oboa, 1895/96-ban a fuvola és klarinét, a következő tanévben a fagott, 1897/98-ban a harsona és trombita oktatását is bevezeti. Idézet ez utóbbi tanév évkönyvéből:

„A trombita és harsona voltak a tanrendszerünkben eddigelé még hiányzó fúvóhangszerek, s így most már ezekkel teljessé vált a zenekar. A fúvóhangszereknek három év óta megkezdett tanítása e tanévben nagyobb lendületet vett, minek oka egyfelől a nm. minister urnak amaz intézkedésében rejlik, hogy azok tanítását... ingyenessé tette; a beírási díjon kívül e hangszerek után egyáltalán semmi díj nem fizetendő. S ez igen fontos dolog volt, mert ifjúságunknak e hangszerek tanulását meg kell könnyíteni és megkedveltetni, hogy a vidéki zenekarok tervbe vett szervezésekor megfelelő zenészeink legyenek, hogy kiváltképen magyar zenészekből álló zenekarok szervezése lehetségessé váljék...”

Ismét egy gondolat az 1887-es *Emlékirat*ból:

„...a jelentkező növendékek készütsége... olyan silány és annyira ki nem elégítő, hogy a zeneacademia csakhamar abba a kényszerhelyzetbe fog jutni, hogy a helyiségében saját felügyelete alatt, előkészítő osztályokat szervezzen...”

Az 1888/89-es tanévben a zongora, hegedű és gordonka szakon felállították az előkészítő osztályokat az akadémiai osztályok mellett. A fúvós tanszakokon azonban évekig csak előkészítő osztályok működtek, az 1904/05-ös tanév volt az első olyan év, amikor a fúvós hangszerek valamennyi tanszakán indult akadémiai osztály. De az előkészítő osztályokban is komoly munka folyt. Idézzük az 1899/1900-as évkönyvet:

„Intézetünk évi történetében jelentős mozzanat gyanánt emelhetjük ki ama körülményt, hogy fönállásának 25-ik évében zenekarunk teljessé fejlődött és saját erejénél fogva volt képes Mozart g-moll és Beethoven b-dur symphoniáját előadni... Zenekarunk Beethoven eme symphoniájával a nagy közönség s a sajtó osztatlan tetszése mellett az »Uránia« színházban is fellépett. Ezen előadás sikere fölötti elismerésnek a jelenvolt nm. minister ur is kifejezést adott az intézet igazgatójához intézett levelében.”

Mihalovich azonban nem csupán a Zeneakadémia javát nézte, hanem kitekintett az intézmény falain túlra is. Idézzük az 1900/1901-es évkönyvet:

„Zenekarunk múlt évi nyilvános föllépésének erkölcsi sikere folytán az »Uránia« színház igazgatósága a jelen tanévben is rendezett hasonló hangversenyt, hogy a klasszikus zene alkotásait mérsékelt helyárák mellett a nagy közönség szélesebb rétegei számára is hozzáférhetővé tegye. A zenei körökben már régóta él az a törekvés, hogy népszerű hangversenyek létesíttessenek s ez által a zeneművészet iránti érdeklődés nagyobb körben költésék föl. Intézetünk eme nyilvános zenekari hangversenyei ez óhaj megvalósítására szólnak sikerrel biztató kezdetül s részünkről szívesen ragadtuk meg az alkalmat, hogy zenekarunk haladását a művelt közönség előtt bemutassuk...”

Néhány mű e hangversenyek műsorából: Wagner *Siegfried-idill*, Chopin f-moll zongoraversenye, Beethoven 4., 6. és 8. szimfóniája és Hegedűversenye, Volkmann F-dúr szerenádja, Weber *A büvös vadász* – nyitány, Bizet *L'Arlesienne* szvit, Haydn-szimfóniák, Bach *Brandenburgi verseny*, Händel Concerto grossók stb.

Ismét visszatérve az *Emlékiratra*:

„...a zenekari hangszereket tanítók nem a magyar királyi opera zenekarából volnának szerződtetendők, hanem pályázat úján külföldről. Legelső sorban magyar születésűeknek, a mennyiben a kívánt feltételeknek megfelelnek...”

Sajnos, úgy látszik, általában nem feleltek meg. Ha végignézzük az első fúvós tanárok névsorát, kiderül, hogy legtöbbször Németországból vagy Bécsből, sőt, az oboa tanárai, a Kryswyjk fivérek Hollandiából érkeztek Magyarországra. Nem egy közülük magyarul sem tudott, vagy csak alig, volt aki később megtanulta nyelvünket. Mihalovichot számos támadás érte ezért. Az egyik legismertebb, Kern Aurél *Zenei viszonyaink németsege* című hírhedt cikke:²

„A rákfene fészke pedig a Zeneakadémia rút németsege... Mert ha semmi akadémiánk nincs, az egy hiány. De egy német lelkű, szellemű, nyelvű és irányú akadémia, – az a vérmérgezés, a halálos betegség a szervezetben.”

Az most mellékes körülmény, hogy Kern maga is németül volt a Zeneakadémián Koessler növendéke. S azt is csak úgy mellékesen említjük, hogy a *Zenei Szemle* 1917. decemberi számában³ nem átalotta leírni *Mihalovich mint ember* c. cikkében:

„A Zeneakadémiát is támadni kezdték, galádul, azzal a célzatossággal, mely nálunk minden művészi intézmény megölelje.”

Lehet, hogy a saját cikkét elfelejtette volna és csak Eötvös Károly 1904. augusztus 1-jei parlamenti beszédére emlékezett? Ebből idézzük:

„A zenének tanítása az iskolában a legkárosabb germanizáció. A magyar királyi zeneakadémiánkból a magyar zene kulturája annyira ki van zárva, hogy olyan növendéket, akiről észreveszik azzal a magyar gyűlölő szellemmel, amely ott honol, hogy magyar zenével foglalkozik otthon az ő rongyos hegedűjén vagy zongoráján, azt egyenesen kitiltják onnan... Kitiltják, ha észreveszik, hogy magyarul beszél, magyarul érez vagy magyarul tanul valamelyik tanuló, egyszerűen kilöki onnan. És ott áll egy igazgató annak az intézetnek az élén, aki testének minden csepp vérével üldözi, irtja a magyarságot... Vannak ott tanárok, akik nem tanultak egy szót sem magyarul tizenöt év óta. Vannak ott tanárok, akik jól tudnak ugyan magyarul, de ki nem ejtenek egy magyar szót sem... Ezek a zenetudó-

² Budapesti Hírlap. 1902. nov. 9.

³ I. évf. 10. szám.

sok, ezek a magyar állami költségen fönntartott királyi zeneakadémiai tudósok... ezek a zeneakadémiai tanárok azt állítják Liszt Ferencről kezdve, hogy magyar zene nincs. Ez azonban örültség. Van magyar tánc. Ha van magyar tánc, van magyar zene. Legalább van egy zene, amelynek eredete, természete, hangulata, amelynek ritmikája egészen más, mint a többi, az egész földkerekségen ismert zenéé. És minthogy ez a zene csak nálunk van és nálunk is csak a magyar faj miveli, csak a magyar faj lelke érez e zenével együtt, mi jogon mondják ezek a mikroszkopikus Liszt Ferencek, hogy nincs magyar zene?"

Berzeviczy miniszter másnap visszautasította Eötvös vádjait és meséknek nevezte azokat. Mihalovich Altausseeben töltötte szabadságát és onnan küldte a következő nyilatkozatot:

„Eötvös Károly úrnak a képviselőházban ellenem ismételt felhozott alaptalan vádjait a leghatározottabban visszautasítom. Aki ismeri a Zeneakadémiánál közel húsz év óta kifejtett tevékenységemet, aki figyelemmel kíséri az intézet fejlődését, az tudja, hogy a hazafiatalanság vádja a legtávolabbról sem éríthet; aki pedig ezeket tudomásul venni nem akarja, annak ellenkező véleményére súlyt nem fektetek. Eötvös Károly úrnak különben is minden szakértelmet nélkülöző kifakadásait legékebben cáfolja az a tény, hogy az Országos Zeneakadémiából számos kiváló művész került ki, akik becsületet, dicsőséget szereznek a magyar névnek.”

A zenekari művészek neveléséről már szoltunk. Ugyanez a törekvés jellemzi Mihalovich munkáját az énekesek tanításában is: kapjanak itt is teret és lehetőséget a magyar művészek. 1892-ben a Nemzetben jelent meg *Nemzeti opera- és zeneviszonyainkról* szoló cikke, amely elsősorban a magyar énekesek operaházi foglalkoztatásáról, illetve annak hiányáról szol:

„A legnemesebb feladat, melyet az opera vezetője maga elé tűzhet, abban áll, hogy mind azokat a tényezőket, melyek a nemzeti opera életrehozásának feltételei, istápolja. Ezek között pedig első helyen áll a magyar énekesek alkalmazása, mert ilyenek nélkül soha nem lesz magyar opera [...] Mondjunk le [...] azokról a káros és tulcsigázott igényekről, melyek örökösen csak a külföldi »primadonnák« és »tenoristák« után való egészségtelen sóvárgásban keresik operánk üdvét. Hiszen ezek a külföldi énekesek sem operánk nemzeti érdekeit, sem dalműróink munkakedvét nemcsak hogy soha elő nem mozdíthatják, de sőt végkép eltemetik...”

Ismét visszatérünk az 1887-es *Emlékirathoz*:

„Végre szabad legyen Excellentiádat [...] egy, különösen nálunk divó visszásságra figyelemztetni... Érttem ezalatt a gombákként terjedő nyilvános zeneintézeteket és különösen az azokban uralkodó kontár-tanítást. Sajátságos, hogy mig minden mesterség gyakorlásának engedélye egy bizonyos qualificatióhoz van kötve, addig a szellemi téren, hol a tudatlanság a legnagyobb és soha ki nem javítható pusztítást okozhatja, ott a teljes szabadság uralkodik, mely megengedi, hogy minden jött-ment ember a »tanári« czimet büntetlenül bitrolhatja... Ezen visszaélésekkel szemben, nem lehet-e a kormánynak egy bizonyos ellenőrzést életbe léptetni, mely ugy az egyes intézetektől, mint az abban működő egyénektől, a minisztérium által kiküldendő szakbizottság előtt teljesítendő vizsga alapján, egy bizonyos qualificatiót megkívánna... A »tanári« cim viselésére pedig senki nem volna följogosítva, ha csak erre a kormánytól oklevelet nem nyert...”

És most idézet az 1889/90-es zeneakadémiai évkönyvből:

„...fontos szervezeti ügynek tartjuk az intézkedéseket, melyeket a zenetanári képzés céljából egy zenetanár-képző fölállítására tettünk; javaslatunk még nem nyert ugyan szentesítést a nm. vall. és közokt. m. kir. Ministeriumtól, de hisszük, hogy megvalósítása nem fog nehézségekbe ütközni s valószínűleg már a jövő tanév elején meg fogjuk első osztályát nyitni.”

1891. október 8-án – egyelőre csak a zongora szakon – megindult a tanárképzés a Zeneakadémián. Idézzük az 1891/92-es évkönyvet:

„A szervezeti újítások között és talán zenei műveltségünk tekintetében is, jelentékeny mozzanatot képező szervezés a zongoratanárképző tanfolyam befejezése, mely az e tanévben megnyílt II. osztállyal és az orsz. zenetanárvizsgáló bizottság által megtartott tanképesítő vizsgálatokkal az idén nyerte teljes kiegészítését... A zongoratanár-képző révén új kiegészítést nyert az intézet a gyakorló iskolai tanfolyam életbeléptetésével, hol a zongoratanítás az elemi fokon indul meg s alkalmat nyújt a tanárképző hallgatóinak szigorú és következetes módszer alapján való tanításra és a szükséges gyakorlat elsajátítására.”

Kialakult tehát az oktatás szervezetének az a váza, amely a következő évtizedekben csak csekély változásokon ment keresztül. Idézet a Zeneakadémia 1905-ös Szervezeti Szabályzatából:

„Az Orsz. M. Kir. Zeneakadémia tanítási rendszere öt tanfolyamból áll. És pedig:
 1.) Az előkészítő tanfolyam, mely az illető hangszerek játékának, valamint a zeneelméleti alapismereteknek tanításával minősíti növendékeit az akadémiai tanfolyamra.
 2.) Az akadémiai tanfolyam, mely elméleti és gyakorlati úton a művészi pályára készít elő.
 3.) Az operai tanfolyam, mely operai művészek kiképzésére szolgál.
 4.) A zenetanárképző tanfolyam, mely az akadémiai tanfolyam végzett növendékeinek a zongora és hegedű tanári oklevél elnyerésére nyújt módot. Ezzel kapcsolatos:
 5.) A gyakorló iskolai tanfolyam, mely a zongora és hegedű tanítás legegyszerűbb fokán indulván meg, a zongora és hegedű tanárképző növendékeinek ad alkalmat a tanításra.”

Ezzel szinte teljes egészében előttünk áll a mai Főiskola struktúrájának tartalma az előkészítő osztályokkal, a művész- és tanárképzéssel. Mihalovich idejében hiányzott az ütőtanszak, az iskolai énektanár- és karvezetőképzés (ez akkor az egyházi karnagyképző melléktanszaka volt csupán) valamint a karmesterképzés (ami a zeneszerzés tanszak IV. évfolyamában volt kötelező melléktanszak). Azt pedig tudjuk, hogy a zenetudományi képzés csak 1951-ben indult meg.

Eddig arról volt szó, mit nyújtott Mihalovich Zeneakadémiája a növendékeknek. De nem keveset adott tanárainak is – túl a létbiztonságon és nyugdíjogosultságon. Mihalovich igen fontosnak tartotta, hogy a tanárok is aktívan részt vegyenek a Zeneakadémia művészi életében, s emberileg-művészileg mind szorosabb kapocs fűzze őket az intézményhez. Idézet az 1900/1901-es évkönyvből:

„A tanév történetében örvendetes és jelentős mozzanat gyanánt említjük föl, hogy az intézet igazgatójának kezdeményezésére a tantestület egyelőre a maga zárt körében zenei összejövetelek rendezését határozta el. Ezen összejövetelek alkalmával úgy a zeneművészet fontosabb és aktuális kérdései, mint a régiebb és újabb zeneirodalom érdekesebb és kevésbé ismeretes alkotásai a tantestület tagjainak előadásában eszmecsere és megbeszélés tárgyává tétettek. Összejöveteleink célja tehát egyrészt a zeneművészet eszményének önzetlen kultusza, másrészt a közös célra törekvő s közös ideálokért küzdő tantestületben az egységes kartársi szellem ápolása... Első összejövetelünk... a maga bensőségével újabb bizonyosságát adta azon egységes testületi szellemnek, a mely az intézet igazgatóját és tanárait a hivatalos érintkezés keretén kívül is egymáshoz fűzi.”

1901 és 1907 között 18 tanári összejövetelt tartottak. A zeneakadémia tanárainak új művei közül nem egynek itt volt az ősbemutatója (Hubay hegedűversenye, Bloch, Siklós és Szendy vonósnégyese, Dohnányi vonóstriója), de elhangzottak Bach, Spohr, Glinka művei is, és Bartók itt játszotta el Strauss *Hősi életének* zongoraváltozatát.

1907-ben megszűntek ezek az összejövetelek. Ennek okát az 1907/08-as évkönyv magyarázza meg:

„Nevezetes eseménye ennek az esztendőnek, hogy az Akadémia keretében új zenekar létesült. Azok a tanárok, akik valamely zenekari hangszeren játszanak, az Orsz. m. kir. zeneakadémiai tanárok zenekari társasága címen egyesültek és megalakították az Akadémiai Zenekart. A párisi, brüsszeli stb. konzervatóriumi zenekarok, amelyek az illető városok zenei életében vezető szerepet játszanak, szolgáltak mintául az új orkeszter szervezésénél. A körülbelül 80 tagú testületnek tagjai: a zenekari hangszeren játszó tanárok, az intézetet végzett növendékek legjava és szükség szerint a jelenlegi növendékek közül a legértettebbek.

Akik ezt a művészi intézményt életbe léptették, több jelentős szempontra gondoltak. A székesfővárosban aránylag kevés szimfonikus hangversenyt rendeznek s így egy szezon folyamán a régi és új zeneirodalomnak nem sok termékére kerülhet rá a sor. Még komolyabban meg kellett fontolni azt, hogy a Zeneakadémiát elvégzett növendékek túlnyomó része, ha ez az intézmény nem létesül, esetleg soha nem jut ahhoz, hogy zenekarban játsszék, hogy a nagy mesterek műveinek előadásában aktív részt vegyen. Az Akadémiai Zenekar útját állja annak, hogy ennyi művészi tőke – mint az akadémiai szerető, gondos nevelésnek a gyümölcse – paragon heverjen. A növendékek egy részét tehát tanulmányaik befejeztével is ilyen módon bizonyos erkölcsi kötelék fűzi majd az intézethez és az intézet által képviselt művészi szellemhez. A Zeneakadémiáról kikerült zeneszerzőknek ugyancsak szélesebb tér nyílik alkotásaik bemutatására. Végül kívánatosnak látszott, hogy a szerényebb sorsú társadalmi rétegek is hallgassanak magasrendű zenét, amiért is a vasárnapi nyilvános főpróbák helyárait a társaság kizárólag két és egy koronára szabta. A közoktatásügyi korinány méltányolván ezeket a szempontokat, az Akadémiai Zenekart a legmesszebbmenő jóakarattal támogatta, erkölcsileg is, anyagilag is.”

Az Akadémiai Zenekar fennállásának négy éve alatt összesen 16 hangversenyt adott számos ősbemutatóval (többek közt Weiner Leó *Farsang*, Bartók I. szvitje, Hubay *Concerto all'antica*) és magyarországi bemutatóval (Bach 106. kantátája, Smetana *Šarka* c. szimfonikus költeménye), illetve budapesti bemutatóval (Liszt *Amit a hegyen hallani*, Bartók Rapszódia Op. 1), olyan szólistákkal, mint Szigeti József, Bartók Béla, Kemény Rezső, Popper Dávid, Szendy Árpád és mások.

Csupán néhány mozzanatot emeltünk ki abból a hatalmas anyagból, amely még leporlásra és közzétételre vár. Célunk az, hogy részletekkel gazdagítsuk annak az embernek a portréját, akit mindannyian ismerünk, de akiről nem tudunk eleget. Annak a Mihalovich Ödönnek a portréját, akiről Tóth Aladár ezt írta:

„Mihalovich Ödön volt zenééletünknek utolsó igazi »hivatalos« vezére, tehát az a vezér, aki a hivatalos pozíció hatalmát megalkuvástalanul állította a magas kultúrideálok szolgálatába, aki mindig csak művészi meggyőződésének szavára hallgatva az egész magyar zenekulturális élet minden értékét hivatalos értékévé akarta és tudta tenni. Mert ember volt a talpán, egész ember, aki sohasem választotta el magában a »hivatalos« vezért a »művésztől«. Úr volt, valódi grand seigneur, aki személyi tekintélyt tudott szerezni olyan betegesen »úri« országban is, mint Magyarország, aki azonban messze kergette magától a hírhedt magyar úri henyéséget. Egyszóval: vezér volt, aki tudott igazul szolgálni...”

Paul Merrick:

MAGYAR KARMESTER, ANGOL ZENESZERZŐ Richter János és Edward Elgar

Jakab Géza, egy 1993-ban Győrött, Richter szülővárosában készült *Richter János élete* című írásában¹ a következőt mondja Richter és Elgar kapcsolatáról:

„Feltehetően Richter igen sok neki küldött silány művet kellett át tanulmányozzon, amíg 1899-ben ismét gyöngyszemre bukkant. Szerzője egy angol úriember, Edward Elgar, a mű pedig az *Enigma*-variációk volt.

Elgar ekkor 42 éves, és még Dvořáknál is rosszabb helyzetben volt: műveit szinte egyáltalán nem mutatták be. Richternek viszont megtetszett az *Enigma*, be is mutatta Londonban, s ezzel szép siker-sorozatot indított el. A következő Elgar-ősbemutató a *Gerontius álma* – oratórium volt, 1900-ban, amely nagyon szerencsétlen körülmények között megbukott. Ez annyira bántotta Richtert, hogy 1904-ben három napos Elgar-fesztivált rendezett Londonban, újabb ősbemutatókkal. Ezzel végképp az angol zene klasszikusává emelte Elgart, aki őszinte barátsággal hálálta ezt meg, és Richternek, »az igaz művészek és igaz barátak« [True artist and true friend] ajánlotta I. szimfóniáját. E mű ősbemutatóját 1908-ban vezényelte Richter.

Hogy Elgar művei a kontinensen méltatlanul ismeretlenek, abban az is nagy szerepet játszott, hogy ebben az időben Richter már alig-alig szerepelt Anglián kívül.”

A következőket tekintsék úgy, mintha Jakab Géza írásának egy bővített lábjegyzete lenne. Elgar 1857-ben született Worcesterben, abban a városban, ahol apja zongorahangolóként és az ottani római katolikus templom orgonistájaként működött. Ővé volt, és ő vezette a városi zeneműböltöt is. Elgar hegedülni és orgonálni tanult, a zeneszerzést tekintve azonban autodidakta volt. Negyven éves koráig a vidéki zenész életét élte, tanított, helyi hangversenyeket vezényelt, beleértve a kórustársaság koncertjeit is. Szalondarabokat, dalokat, egyházi zenét, kantátákat és néhány rövid zenekari darabot írt. Miután 1889-ben megházasodott, Londonba költözött, de karrierjét nem tudta megalapozni; így 1891-ben feleségével és gyermekével visszatért Worcestershire-be. Elgar általában csak a Richter-koncertek miatt szállt vonatra és utazott Londonba. Ezek 1880 nyarán kezdődtek, és éves sorozatok voltak.

Richter először 1877-ben járt Angliában, Wagner társaságában. Kirobbanó sikerének köszönhetően, hogy ismételten meghívták őt vezényelni, hogy megalapozhatta rendszeres londoni koncertjeit, valamint, hogy kinevezték a háromévenként megrendezendő birminghami fesztivál zeneigazgatójává. 1899-ben a manchesteri Hallé zenekarhoz került, és így 1900-tól 1911-ig Angliában élt. Itt töltött éveit egybeesnek Elgar zeneszerzői pályájának kibontakozásával. Ő volt ugyanis az első nemzetközi híru zenész, aki felismerte Elgar zsenialitását. Elgar először Londonban, 1881 októberében hallotta Richtert vezényelni. A műsoron Berlioz *Nuits d'Été* című dalciklusa és Wagner *Mesterdalnok* nyitánya szerepelt. 1884-ben Richter Brahms III. szimfóniájának angliai bemutatóját vezényelte. Mindez igen fontos volt Elgar számára, hiszen Richterben olyan muzsikust látott, aki képes áthidalni a Brahms és Wagner követői közötti ellentmondásokat. 1885 októberében Elgar a birminghami fesztiválon játszott Richter vezényelte alatt. Láthatjuk, hogy

¹ Jakab Géza: *Richter János élete* (kiadatlan dolgozat). Győr, 1993. 6.

Richter tevékenysége mély benyomással volt a zenész Elgarra. Richter Angliába érkezése fontos szerepet játszott az angol zenekari élet színvonalának emelkedésében. Erről írt 1921-ben Charles Stanford, a cambridge-i egyetem zeneprofesszora:²

„Hans Richter azt szokta mondani, hogy egy jó zenekar minőségének megállapítására először mindig a második fagottot, a timpanikat és az első oboát hallgatja meg. Általánosan fogalmazva, a minőség azon múlik, hogy rendelkezik-e a zenekar szilárd és megfelelő számú basszussal, az ütők ritmikusságával, és költői frazeálással. Minden tekintetben kiválósághoz szokott, és nem tűrte a rossz zenészeket.

Amennyiben 1870-ben kezdjük vizsgálatunkat, úgy kitűnik, hogy ebben az időben Angliának két zenekara volt csupán: az egyik Manchesterben, ezt Charles Hallé vezényelte, a másik Londonban, más és más, jobb és kevésbé megfelelő karmesterek irányítása alatt.

A londoniak Mendelssohn ottjártakor olyan konzervatívak és nehézkesek voltak, hogy kigúnyolták Schubert nagy C-dúr szimfóniáját, amelyet Mendelssohn hozott kéziratban; mire ő erre magával vitte a szólamokat, és – viselkedésükre válaszul – nem vezényelte el saját új nyitányát (»Ruy Blas«).

Anglia zenekari színvonalának lángja már régóta csak takarékon égett. Mindent áthatott a *laissez faire* hangulata. Noha a legjobb zenészek játszottak, az előadások mégis igen közepesre sikeredtek. Ahhoz, hogy a legkiválóbbak legyenek, olyan zenész kellett, mint Richter. Kiirtotta az örökös, nevetséges operarészleteket – jókat, rosszakat, átlagosakat egyaránt – a Fesztivál Koncertjeinek műsorából. Kiegyenlítette a zenekari hangzást, rátapintott a zenekari játék gyenge pontjaira, a kürtjáték módszerére és izlésére, javította azt minden várakozást felülmúlva. Az előadásokon súlyt fektetett minden pianissimóra és fortissimóra. Elküldte a nem megfelelő játékosokat, még akkor is, ha azok az ott töltött hosszú szolgálati idejükre hivatkoztak. Birminghami tartózkodása alatt sikerült Joachimot odacsábítania, hiszen ismerte értékét, és tudta, hogy nagy hatással lesz mindazon hegedűsökre, akikkel kapcsolatba kerül. Az általa biztosított színvonal talán nem is lehetett volna magasabb, hatása máshova is eljutott, mégpedig olyan intenzíven, ami elképzelhetetlen lett volna az ő kezdeményezése nélkül.”

Richter nemcsak az angol zenekari játék színvonalát növelte, hanem drasztikus módon változtatott a londoni koncertek repertoárján, olyan műveket mutatva be, amelyeket előtte még senki nem hallott Angliában. Wagner mellett, kinek műveit ő terjesztette leginkább Angliában, a műsorba illesztette Beethoven, Berlioz, Brahms, Bruckner, Dvořák, Franck, Glazunov, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Rimszkij-Korszakov, Schubert, Schumann, Sibelius, Strauss és Csajkovszkij szimfonikus műveit. Operakarmesteri pályafutását – 1868 és 1912 között – 2263 előadás, 48 szerző 94 operája fémjelzi. Kórusrepertoárja is hatalmas volt, a legtöbb kompozíciót a Birminghami Fesztivál ideje alatt vezényelte. Időrendben Bach passióitól Verdi Requiemjéig terjedt, karmesteri pályafutása alatt 12-szer adta elő Beethoven *Missa solemnisét*, 15-ször Berlioz *Grande Messe de morts* című művét, 11-szer Händel *Messiását*, 17-szer Liszt *Szent Erzsébet legendáját*, 20-szor Mendelssohn *Éliását*. Anglián belül nemcsak Londonra, Manchesterre és Birminghamra korlátozódtak hangversenyei, hanem Skóciában, Írországbán, valamint 33 kisebb-nagyobb városban is adott koncerteket.

Elgar elismert zeneszerzői pályafutása akkor kezdődött, amikor 1899-ben Richter az *Enigma*-variációkat vezényelte Londonban. Az angol zenetörténészek szerint ekkor kezdődött meg az angol zene reneszánsza, hiszen a Purcell halála óta eltelt 200 év alatt egyetlen kimagasló angol zeneszerző sem született. Elgarral kezdődik a huszadik századi

² *Interludes*. London, 1922, 18. és 32.

angol komponisták sora, amelyek között olyanokat találunk, mint Vaughan Williams, Holst, Walton, Britten és Tippett. Mindezek a körülmények fontosak voltak nemcsak Elgar, hanem Richter pályafutásának szempontjából is.

Elgar először az 1890-es években kezdte felvázolni zenekarra írt variációit. Minden variáció egy barátjának a képét ábrázolta. Maga a téma nem portré, hanem önálló ötlet, a kéziratban az „Enigma” szó áll felette. Mind Elgar életében, mind utána sokan próbálkoztak megfejteni az *Enigma*-téma eredetét, mindeddig sikertelenül. A mű 14 variációból áll, az első a feleség portréja, az utolsó pedig magát a zeneszerzőt ábrázolja. A közbülső tételekben – mint említettük – barátait jeleníti meg, közöttük zenészek is vannak. Egyik variáció, amely a *Nimrod* nevet viseli, August Johannes Jaegerre utal (1860–1909), aki Düsseldorfban született, 18 éves korában Angliába költözött, és a Novello kiadónál dolgozott, először tanácsadóként, majd közreadóként. A Novellónál jelentek meg az Elgar-művek. 1896-ban találkoztak először, és kettejük között jelentős levelezés folyt. Elgar leveleiben kompozíciós munkájáról igen sok bizalmas részt is elmesélt Jaegernek. Ők ketten szoros és mély barátságban voltak egymással.

1899-re a *Variációk* már félig elkészültek; Jaeger közvetített Elgar és Richter között. A másik közbenjáró Richter koncertszervezője, Narciso Vertigliano, aki ugyanakkor Elgar barátjának, az alt Dame Clara Buttnek, a kor vezető angol oratórium-énekesnőjének koncertszervezője volt. Harmadikként James Hubert Parryt kell megemlítenünk, ki-nek IV. szimfóniáját Richter rendelte meg. Egy évvel később már be is mutatták. Dame Clara Button keresztül ismerkedett meg Vertigliano a *Variációk* vázlaival, s eldöntötte, hogy azokról Richternek is be fog számolni. Ugyanebben az időben Elgar Londonban járt, és a vázlatokat megmutatta Jaegernek. Jaegerre nagy hatással volt a mű, mesélt róla Parrynek, aki beszélt Richterrel. 1899 februárjában Richter Bécsen tartózkodott, Elgar elküldte a *Variációk* kottáját Vertiglianonak, aki Bécsbe továbbította azt. Március 9-én Richter Vertiglianon keresztül tudatta Elgarral, hogy „rendkívülien örül annak, hogy angol szerző művét támogathatja.”

Richter a nyár folyamán visszatért Angliába, s értesítette Elgart, hogy London akkori legrangosabb koncerttermében, a St. James Hallban külön próbát tart a *Variációkból*. Erre június 3-án, szombaton került sor, s ez volt az első alkalom, hogy Richter és a zeneszerző Elgar személyesen találkozhatott egymással. A bemutató június 19-én volt; a közönség lelkesedve fogadta a darabot, Richter pedig a színpadra vezette Elgart. A koncert utáni vacsorán Richter dicsérte a művet szerzőjének, amelyre egy szemtanú így emlékezik: „Hallottam azokat a csodálatos, lelkesedő szavakat, amelyekben mindenki osztozott, s amelyeket a karmester a zeneszerzőnek mondott.”³

Egyébként Jaeger, Elgarhoz írott levelében kifejtette, hogy Richter csalódott az utolsó variációban, amely magának a zeneszerzőnek a portréja volt. Ha nehézségek árán is, de sikerült a szerzőt meggyőzni, hogy írja újra, és bővítse a finálét. Az így elkészült verzió a mű mai formája. Az átdolgozott változatot az 1899-es londoni őszi szezón nyitókoncertjén hallhatta a közönség, a Queen’s Hallban, október 23-án. Ugyanebben a műsorban mutatták be Dohnányi e-moll zongoraversenyét, a szerző közreműködésével. Elgar *Enigma*-variációja Richter kedvenc darabjává lett, s azt mondta Elgarnak, hogy azt „mindegy, hogy fogja játszani.” 1900 februárjában Elgar felesége azt írta, hogy „Dr. Richter egyszerűen odavan a darabért”.

³ Sir Alexander Mackenzie: *A Musician’s narrative*. 1927, 240.

A magyarországi bemutatónak 1908 januárjában a Liszt Ferenc Zeneakadémia adott otthont; Popper Dávid vezényelt. Csáth Géza 1908. január 20-án, a Budapesti Naplóban megjelent kritikájában a következőket írja:

„Hétfőn este a Zeneakadémia nagytermében megtartották az akadémiai zenekar második hangversenyét. Ennek a fiatal zenekarnak a munkáját nem szabad közömbösséggel nézni. Mindjárt olyan hazai újdonsággal kedveskedett a közönségnek, mint Weiner Leó »Farsang« című zenekari humoreszkje. A hangverseny műsorán Volkmann D-moll szimfóniája, Schumann Manfred ouverture-je szerepeltek. Elgar nagy zenekarra írt Variációi szinte újdonság volt. A nagy modern angolnak finom, elragadóan szellemes alkotása, tele pazar hangszínekkel, meglepő fordulatokkal. Nagyon tetszett.”

Az Akadémia évkönyvében szereplő zeneakadémiai tiszteletbeli tanárok névsorában ott szerepel Elgar neve is. Az egyetlen angol név a listán. Hogy 1934-ben bekövetkezett halála előtt vagy utána került-e neve a névsorba, nem tudom. Hasonlóképpen ismeretlen számomra, mik voltak azok a körülmények, amelyek magyar oldalról indítványozták, hogy Elgar neve a listára kerüljön. Feltételezem, hogy Dohnányi keze van a dologban, aki mindössze 22 éves volt, amikor az *Enigma*-variációkat 1899-ben hallotta. Később a magyar zeneélet elismert személyiségévé vált, és kétszer is a Liszt Akadémia igazgatójává választották. Noha Elgar soha nem volt Magyarországon, mégis ő volt az egyetlen angol zeneszerző, aki elismerte Liszt hatását, azét a zeneszerzőét, akit az angol – akkoriban megkérdőjelezhetetlen tekintélyű – zenei tudós kör rengeteget kifogásolt. A Birmingham University-n 1905-ben felolvasott, *Az angol zene jövője* című írásában Elgar megemlégette Lisztet.

Mindezeket úgy is tekinthetjük, hogy némi magyar vonatkozás is részt kapott Elgar pályafutásának alakulásában. A legfőbbnek azonban azt a segítséget és inspirációt mondhatjuk, amit az „Igaz művész és igaz barát” Richter Jánostól kapott.

Szirányi Gábor:

EGY 20. SZÁZADI ZENÉSZCSALÁD TÖRTÉNETE DOKUMENTUMOK, EMLÉKEZÉSEK TÜKRÉBEN

Amikor az 1984–1987-es évekre a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Könyvtára elnyerte a Művelődési Minisztérium kutatási támogatását, dr. Kárpáti János könyvtárigazgató bizalmát élvezve (amelyet ezúton is köszönök) nekiláthattam egy általam kiválasztott tanár főiskolai működésének kutatásához. Érdeklődésem akkor Szendy Árpádra esett, kinek nagyapám, Fischer Ervin, növendéke volt, és aki nagyon ellentmondásos egyéniségnek tűnt számomra. Kolleginám, Gádor Ágnes addigra fejezte be a Hans Koesslerről szóló dokumentumgyűjtemény előkészítését, amelynek tényközlő módszere megtetszett, így én is azt követtem. A főiskola irattárában lévő dokumentumokon átrágva magam komoly dilemma elé kerültem. A Szendy-tanulmány elkészítése a zongora tan szak rövid történetének felvázolása nélkül nem volt megvalósítható, ezért – az eredeti tervtől eltérően – a zongoraoktatással is bővebben foglalkoztam. Ennek hozadéka lett családtörténeti vizsgálódásom.

Először a muzsikus családtagokat mutatom be a főiskolai dokumentumok alapján, majd a nagyváradi Fischer–Szalay Zeneiskola létrehozásának története következik. A könnyebb áttekinthetőség érdekében elkészítettem egy vázlatos családfát, kiemelve a muzsikusok neveit (lásd a 221. lapon).

* * *

FISCHER Jakab

(Porlitz – 1922. Bécs?)

Zenetanár.

Gyermekei:

FISCHER Ervin

(1885. július 3. Bécs – 1924. Nagyvárad)

Zongora tanulmányok: 1899–1909. zeneakadémiai tanfolyamok, tanára Szendy Árpád. Az 1905/06-os tanévben nem járt az Akadémiára, az 1906/07-es tanévben pedig ismételte az akadémiai III. osztályt. Az 1908/09-es tanévben tanárképző II. évfolyam, tanára Chován Kálmán.

1912. október 5-én eredményes tanári vizsgát tesz.

FISCHER Zelma

(1892. március 20. Budapest – 193?)

Zongora tanulmányok: 1912–14. zeneakadémiai tanfolyam II–IV., tanára Bartók Béla. 1914/15. tanárképző tanfolyam, tanára Chován Kálmán. (Tanári diplomát nem kapott, a család úgy tudja, elméje megbomlott.)

FISCHER Margit

(1898. szeptember 10. Budapest – 1944.)

Zongora tanulmányok: 1912–1914. előkészítő tanfolyam II–III. 1914–1916. akadémiai tanfolyam I–II., tanára Laub István.

A húszas és harmincas években a Fischer Zeneiskolában tanított.
A Holocaust áldozata lett.

FISCHER Gabriella

(1901. április 19. Budapest – 1968. október 14.)

Férjezett Barcs Tiborné. Énektanár.

Zongora tanulmányok: 1912–1915. előkészítő tanfolyam I–III., tanára Laub István.

1915–17. akadémiai tanfolyam I–II. osztály, tanárai Chován Kálmán és Nagy Géza.

Ének tanulmányok: 1920–1923. Nemzeti Zenede, tanára Rosthy Anna.

1949–1968 között a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola, 1953-tól haláláig az Operaház énektanára is egyben.

SZALAY Elemér

(1896. Kapuvár – 1947.)

Zongora tanulmányok: Fischer Zeneiskola, Nagyvárad.

Zeneszerzés tanulmányok: 1920–1922. Zeneakadémia, tanára Hans Koessler.

A Fischer Zeneiskolában tanított, majd a nagyváradai zeneiskola igazgatója lett.

SZALAY Stefánia

(1886. augusztus 12. Kapuvár – 1964. június 6. Nagyvárad)

Férjezett Fischer Ervinné. Zongoratanár.

Zongora tanulmányok: 1904–1906. akadémiai I–II., tanára Thomán István. 1906/7.

akadémiai III. (kimaradt), 1908/9. akadémiai IV., tanárképző II.; tanára Bartók

Béla, ill. a tanárképzőben Chován Kálmán.

Az 1907/1908-as tanévben nem volt az Akadémia hallgatója. Az 1908/1909-es tanévben a Fodor Ernő által alapított pedagógiai ösztöndíjban részesült. Zongoratanári oklevelet 1909. június 18-án kapott.

Fischer Ervin és Szalay Stefánia 1912-ben kötött házasságot.

Gyermekeik:

FISCHER Stefánia

(1913. december 13. Nagyvárad – 1987. március 24. Szeged)

Férjezett Máthé Pálné.

Zongora tanulmányok: Fischer Zeneiskola, Nagyvárad, tanárai F. Szalay Stefánia és

dr. Szalay Elemér. 1929–1931. Zeneakadémia, magántanuló. 1931–1934. akadémiai

III–IV., tanára Bartók Béla.

Bartók 1934. augusztus 25-én kelt levele szerint:

„Igen tisztelt Nagyságos Asszony! Stefi lánya azzal bucsúzott tavaly, hogy ő egyáltalán nem fog a tanárképzőbe iratkozni, hanem férjhez megy...”

1957–1968. a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola pécsi tagozatának gyakorlóiskolájában, ill. a Liszt Ferenc Zeneiskolában tanított.

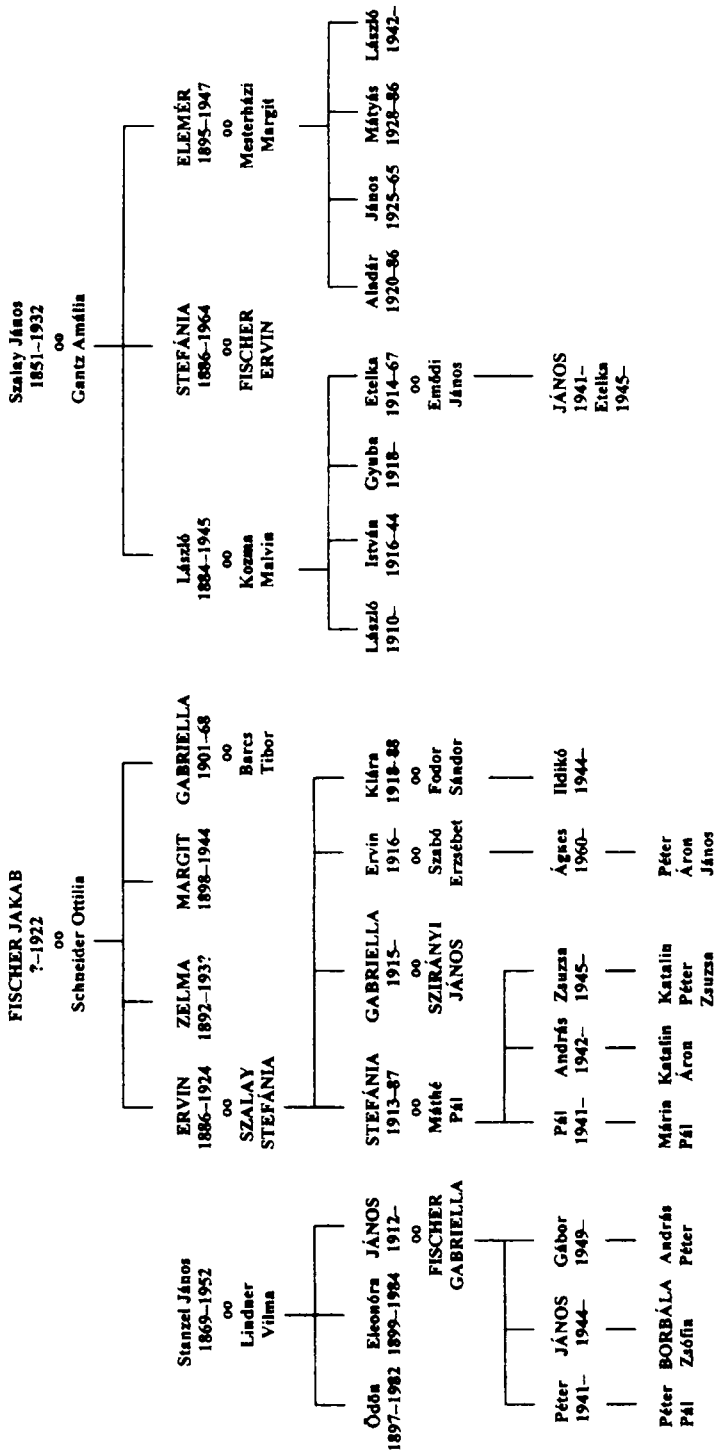
FISCHER Gabriella

(1915. június 15. Nagyvárad –)

Férjezett Szirányi Jánosné.

Zongora tanulmányok: Fischer Zeneiskola, Nagyvárad, tanárai F. Szalay Stefánia és

dr. Szalay Elemér. 1931–1938. Zeneakadémia, akadémiai I–IV., tanára Keéri-Szán-



[Stanzel János (*1912) 1939-íóí Szárányi]

tó Imre (és Tauszky Jolán). Az 1932/33-as és 1933/34-es tanévben nem volt a Zeneakadémia hallgatója. Az 1934/35-ös tanévben az akadémiai II., 1937/38-ban a IV. osztályt ismétli. 1938–1940. tanárképző tanfolyam, tanára Székely Arnold.

1939/40-ben Keéri-Szántó Imre-díjban részesül.

Zongoratanári oklevelét 1940-ben kapja kézhez.

1945–53. magán-zeneiskolákban tanított, 1954–1978. a budapesti Kodály Zoltán Ének-zenei Általános Iskolában zongoratanár és munkaközösség-vezető.

FISCHER Ervin

(1916 –)

FISCHER Klára

(1918 – 1988.)

STANZEL (SZIRÁNYI) János

(1912. december 15. Temesvár –)

Zongora tanulmányok: temesvári zeneiskola 1917–1921., 1926–1930., tanárai Pogátschnigg Guido, Novacsek Rudolf, Freund Leo.

1930/31 Steinitz Zeneiskola, tanára Tauszky Jolán.

1931–1935: akadémiai I–IV., tanára Keéri-Szántó Imre (Tauszky Jolán korrepetálta 1935-ig.)

1935–1937: tanárképző tanfolyam, tanára Székely Arnold.

1937-ben zongoratanári oklevelet kapott.

Zeneszerzés: 1930–35. zeneakadémiai előkészítő és akadémiai I–IV., tanára Kodály Zoltán. Zeneszerzésből nem diplomázott.

1936. május 13-án karnagyképző vizsgahangverseny. (Wagner: Kvintett a *Nürnbergi mesterdalnokokból* és Recitativo és Ária Mendelssohn *Éliás* c. oratóriumából.)

Tibold Stanzel névvel szerepel.

1937–1940. művészképző tanfolyam, tanára Dohnányi Ernő.

Művészi oklevelet 1940. június 11-én nyert. Diplomahangversenyének műsora: Händel: g-moll szvit; Beethoven: Szonáta op. 101.; Brahms: C-dúr intermezzo, op. 119,3 és Esz-dúr rapszódia, op. 119,4; Chopin: b-moll noktürn, op. 9,1 és fisz-moll prelüd, op. 28,8; Liszt: *Il lamento*, Ra 5/1 és a-moll Paganini-etüd. Ra 3a/6.

A Főiskola 381/1936 sz. beadványa d' Isoz Kálmán aláírásával:

„Nagyméltóságú Belügyminiszter Ur! Stanzel János a Zeneművészeti Főiskola zongora tanárképzőjének 1. éves növendéke részt óhajt venni ez év júniusában mint a Z. F. kiváló növendéke a Bécsben megtartandó nemzetközi zongoraversenyen. Tekintettel arra, hogy főiskolánk nemzethűségi és erkölcsi szempontból teljesen megbízható, rendkívül tehetséges növendékéről van szó, aki legnagyobb valószínűség szerint sikeresen fog kint szerepelni, már művészpoltikai szempontból is kívánatosnak tartom, hogy e kiváló fiatal muzsikusz ezen a versenyen már magyar névvel vegye fel a küzdelmet. Névmagyarosítási kérelmét tehát a legmelegebb pártolással van szerencsém felterjeszteni. Tisztelettel kérem Nagyméltóságodat, hogy a nemzeti érdekekre való tekintettel az ő visszahonosítás és névmagyarosítás iránti kérelmeit a lehető leg-rövidebb idő alatt soron kívül sürgősen engedélyezni szíveskedjék.”

A bürokratikus eljárás hosszadalmassága miatt csak 1939 októberében került sor a névmagyarosítás engedélyezésére. A 301.643/1939 sz. belügyminiszteri irat szerint:

„Stanczel (sic!) János-Károly Temesvár 1912 évben született... okl. zene tanár, budapesti lakos kérésére családi nevét Szirányi névre változtatom át. Erről a folyamodót annak a közlésével értesítem, hogy a névváltoztatás anyakönyvi feljegyzése felől egyidejűleg intézkedtem. 1939 október 19.”

1936: a bécsi Nemzetközi Ének és Zongoraversenyen Díszoklevelet kapott (Delly Rózi, Takács Paula és mások mellett).

1939. május 27-én a Nagyteremben zenekari hangversenyen Liszt Esz-dúr zongoraversenyét játszotta az intézeti zenekar közreműködésével. Érdekesség, hogy bár az est karnagya Rajter Lajos volt, a Liszt-művet Dohnányi Ernő vezényelte.

Az 1939/40-es tanévben Keéri-Szántó Imre díjban részesül.

1941-ben sikeres olaszországi hangversenyturnén vett részt.

1941–1944. a Nemzeti Zenede, 1947–49. a Székesfővárosi Felsőbb Zeneiskola, 1949–64. a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola, 1964–80. a XI. ker. állami zeneiskola tanára.

1980-tól a Magyar Rádió Gyermekkara hangszeres iskolájának tanára, majd igazgatója.

Szirányi János és Fischer Gabriella 1938-ban házasságot kötött.

Gyermekeik:

SZIRÁNYI Péter

(1941. április 11. Budapest -)

SZIRÁNYI János

(1944. június 14. Budapest -)

Zongora tanulmányok: Kertész utcai Gyakorló Iskola, tanárai Eöry Zsuzsa, Erkel Tibor.

1958–1963. Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola, tanárai Máthé Miklósné, Hambalkó Edit.

1963–1968. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, tanára Wehner Tibor.

Zongora művész-tanári oklevelet 1968-ban nyert.

1968–78. a Zeneakadémián a zongora gyakorlati tanítás vezetője.

SZIRÁNYI Gábor

(1949. április 7. -)

Zenei tanulmányok: 1963–67. a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola klarinét szakos növendéke.

1977 óta a Zeneakadémia zenei könyvtárosa.

SZIRÁNYI Borbála

(1974. május 5. -)

Szirányi János leánya.

Zenei tanulmányok: 1997. májusában diplomát szerzett a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola középiskolai énektanár- és karvezetőkészítő tanszakán.

* * *

1909-ben „Szalay Stefánia államilag képesített okleveles zenetanár vezetése alatt álló Zongora-iskola” néven zeneiskola nyílik Nagyváradon, az Uri utca 17 szám alatt. Az 1909/1910. tanévre szóló tájékoztatóban a következő célt tűzi ki iskolája elé névadója:

„Amidőn a budapesti Országos magyar királyi Zeneakadémián nyert tanári képesítemem után elhatároztam, hogy Nagyváradon zeneiskolát nyitok, leginkább az indított ezen elhatározásra, hogy Nagyváradon – amely sok tekintetben, de főképp kulturális szempontból az ország legelső városaiban foglal helyet, a mai kor igényeinek megfelelő, a művelt társadalom magas zenei fejlettségéhez méltó – évek óta tervezett városi zeneiskola még mindezekig nem létesült. Ezen hiányt óhajtom tehát némileg pótolni, midőn – habár szerény anyagi eszközökkel – de törhetetlen buzgalommal munkához fogok, hogy iskolámnak minden egyes növendéke a legalaposabb zenei oktatásban részesüljön, tekintet nélkül arra, hogy az illető növendék zenei pályára készül-e vagy sem. Ezáltal is jelét akarom adni szeretett városom iránt táplált ragaszkodásomnak és hálámnak, amely eddig is kitüntetett jóakaró pártfogásával. Iskolámnak két célt tűztem ki: első, közvetlen célja, hogy a zenét komolyan művelő növendékeket minden dilettantizmustól menten, lelkiismeretes, szakszerű és pontos zenei oktatásban részesítse. Második, közvetett célja, hogy az iskola növendékei közül azokat, kik tehetségük, szorgalmuk alapján a zene hivatásszerű művelésére jogosultak, az Országos magyar királyi Zeneakadémiába, mint az ország egyetlen állami zeneintézetébe való felvételre előkészítse... Azok a növendékek, akik a zongoratanzak IV. akadémiai osztályából a magánvizsgálatot sikerrel letették, a ... Zeneakadémia tanárképző tanfolyamára minden további vizsgálat nélkül felvételnek és ezen tanfolyam bevégezése után tanári oklevelet nyernek. Legyen szabad megemlítenem, hogy az országos Zeneakadémián évekig Thomán István, a kiváló zenetanár és pedagógus tanítványa voltam, továbbá, hogy a Fodor Ernő-féle pedagógiai ösztöndíjban részesültem, melyet az ezidei akadémiai értesítő szerint csak az nyerhet el: akit úgy játéknak művészi fejlettségére, mint különösen pedagógiai készségére és gyakorlati tanítására nézve az Országos vizsgáló-bizottság a legkiválóbbnak ítél.”

1958-ban a Kolozsvári Rádióban Szalay Stefánia így beszélt erről:

„1909-ben végeztem a Zeneművészeti Főiskolát mint Bartók Béla tanítványa és egyúttal megnyertem a Fodor-féle jutalomdíjat... Fischer Ervin volt jelölve, de utolsó pillanatban mégis én nyertem meg, ami akkor nagy feltűnést keltett és a Zeneművészeti Főiskola Nagyterme teljesen megtelt... Minden egyes jelöltet fölhívtak a pódiumra és a tanári kar mindegyikkel kezét fogott. Először engem annyira meglepett a nem számított kitüntetés, hogy sirva fakadtam, és nem akartam fölmenni a pódiumra. A diplomát már megkaptam s akkor jött felém Bartók ragyogó arccal, megszorította a kezemet s azt mondta: »Azért örülök ennek annyira, mert mióta tanár vagyok, még soha senki díjat nem kapott a növendékeim közül.«”

Szalay Stefánia céljai megvalósításához Zay Margit és Fischer Ervin segítségével lát neki. Iskolája – annak ellenére, hogy az éves tandíj (heti 3 órával) 150 és 200 korona, attól függően, hogy három vagy négy növendék „csoportosítatik” egy órába – hamar népszerűvé válik Nagyváradon. Az 1911/12. tanévben már 74 növendéke van az elemi, gyakorló iskolai, előkészítő és akadémiai tanfolyamokon.

1912-ben Szalay Stefánia és Fischer Ervin házasságot köt. Hogy a zeneiskola vezetését Fischer Ervin hivatalosan átvehesse, 1912. október 5-én az Országos Magyar Királyi Zeneakadémia Zenetanár-Vizsgáló Bizottsága előtt eredményesen leteszi a tanári vizsgát, amely az „Okleveles Zenetanár” cím használatára feljogosítja.

Iskolájuk az 1912/1913. tanévről kiadott Évkönyv tanúsága szerint már „Nagyvárad-i Zeneiskola” néven szerepel. Nagyobb helyiségbe, a Nyomda utca és a Szaniszló utca sarkán álló épületbe költöznek. Fischer Ervint idézem a fent említett Évkönyv alapján:

„Négy éve, hogy feleségem... Nagyváradon megnyitotta zeneiskolánkat. Az ő művészi és pedagógiai munkássága, továbbá a t. közönség folyton növekvő bizalma tette lehetővé, a komoly, rendszeres és céltudatos zenei oktatásnak mindjobban való terjedését és elismerését. Az elmúlt évek szép sikere arra buzdít bennünket, hogy továbbra is a megkezdett úton haladjunk... Az iskola tananyaga teljesen azonos az Országos magyar királyi Zeneakadémiáéval.”

Pedagógiai ars poeticának is tekinthető Fischer Ervin *Nagyvárad zenei fejlődése a zongora terén* című cikke, amely 1916-ban jelent meg a Zeneiskola értesítőjében:

„Iskolánk fennállása óta Nagyvárad városának zeneművelése óriási átalakuláson ment keresztül. Az annyira elcsépelet *Balaton háborgása*, *Szűz imája* s hasonló zenei izléstelen-ségek divatjukat múlták... Ma már a zenét tanulók kezében Thomán ujjgyakorlatok, Bach–Szendy preludiumok stb. láthatók, pedig eleinte nem egy gúnyos megjegyzés érte a csak iskolánk által kultivált értékes tanulmányokat... Sok idő kellett hozzá, míg meggyőztük a szülőket arról, hogy az idő előtti mutató darab csak szemfényvesztés. Hogyan tudjon valaki korrektül játszani, amikor még a kezét sem tudja a zongorára feltenni?... Hallgassunk csak meg egy zeneakadémiai rendszer szerint tanuló növendéket, keresgél-e a billentyűk után s kapott-e az első hónapokban laikusokat félrevezető darabot?... Ha billentésre s helyes technikai készségre tett szert, magától is kiválaszthatja a neki megfelelő klasszikus remekművek gyöngyeit.”

A Zeneiskola töretlenül fejlődik, 1916-ban közel 100 hallgatót tanítanak, mégis felmerül bennük a fővárosba költözés gondolata.

Szendy Árpád nagyra becsülte tanítványát Fischer Ervint, és a család emlékezete szerint több levélben is kapacitálta, jöjjön Budapestre tanítani. Sajnos Szendy levelei eddig nem kerültek elő – a történelem nem csak családokat, hanem városokat is elszakított egymástól –, megmaradt viszont Bartók Béla levele amelyet Kacsóh Pongrácnak küldött 1917. május 23-án F. Szalay Stefánia útján:

„Igen tisztelt Főigazgató úr! Nagyon kérem méltóztassék e sorok átadóját, Fischerné Szalay Stefániát a városnál mint zongoratanárnőt alkalmazni. Derék és szorgalmas tanítványom volt az akadémián, és eddigi nagyváradai működése alatt mint pedagógus is kiváló eredményt mutatott fel.”

A levélből arra következtettek, Fischer Ervin hallgatott Szendy hívó szavára, ám mivel Szalay Stefánia Bartók közbenjárására sem kapott Budapesten állást, a család Nagyváradon maradt. Itt említeném meg, hogy a tanár és tanítvány kapcsolatából 21 Bartók-levél született, amelyeket Szalay Stefánia féltő gonddal őrzött haláláig. Számára Bartók Béla több volt tanárnál, a nála eltöltött két tanév egész életére, pedagógiai pályájára rányomta bélyegét. Az 1958-as interjúban idézi Bartók egyik mondatát: „Én mindig a háta mögött leszek.” Szalay Stefánia hozzáfűzte: „Ez volt a másik nagy mondása és bátorítása, ami egy életre szólt.” Bartók levelei részben Szalay Stefánia kéréseire írt válaszok, mint például az 1925 április 25-én keltezett levél:

„A zeneakadémián nem lehet jegyekre előjegyeztetni, sem jegyeket vásárolni, csupán Rózsavölgyiéknél. Ezért utóbbi helyen tegnap megvettem az Ön számára a május 3.-i és 4. hangversenyre egy-egy jegyet... Amikor a jegyekért jön, egyuttal elő is játszhat.”

Tanítványok ügyében is váltottak levelet. Erre példa Bartók válasza (1930. április 16.):

„Igen tisztelt Nagyságos Asszony!
Sajnos nem volt módomban előbb válaszolni, úgy hogy Halmos Gyurit illetőleg talán túl

későn érkezik a levél. Szívesen meghallgatom tanítványait, de felvételre vonatkozólag biztosit csak akkor tudnék mondani, ha egészen rendkívüli tehetségekről volna szó.”

Zenetörténeti szempontból hét levél, az 1922. június 20-a és 1923. január 3-a között írtak tarthatnak érdeklődésre számot, amelyekben Bartók második erdélyi turnéjának (Belényes, Nagyvárad, Kolozsvár) alakulása követhető nyomon a nagyváradi szereplés lehetőségének felmerülésétől a koncert műsorának alakulásáig. Idézet az 1922. november 8-i levélből:

„Kedves Nagyságos Asszonyom! A mai napon megtáviratoztam a »Központi Jegyirodának«, hogy – amint velük már megbeszéltem –, nov. 25-én megtartható a szonátaest. Linz Márta hosszabb időre elutazott... Ennélfogva nagyon kérem Pollermann Aranka öngnagságát szíves közreműködésre... Ha M. Szigeten lesz hangversenym, akkor 23-án érkezem Váradra. Ha Szigeten nem játszom, akkor már 22-én a délutáni gyorsal érkezem. Szóval legrosszabb esetben is 2 napunk marad próbákra, ami azt hiszem elegendő. T. i. úgy gondolom, hogy – épen a próba időszak szűkreszabottságára való tekintettel – csak 2 zongora hegedű szonátát játszánánk; a harmadik helyett szólószámom volna. A programot így gondolom: 1. Brahms: d moll hegedű-zongora szonáta. 2. Beethoven F dúr szonáta Op. 10. No. 2. (zongora-szóló). 3. Franck: hegedű – zongora szonáta. Ha 23-án érkezem Váradra, nem tudom, milyen vonattal utazhatom; de remélem, hogy nem túl későn este már Váradon lehetek. Ebben az esetben már aznap este is tarthatunk próbát. Arra kérem, hogy mindezeket legyen szíves Pollermann Aranka öngnagságával, a Központi Jegyirodával... közölni. A viszontlátásig sokszor üdvözlí mindnyájukat kész hívük
Bartók Béla”

(Valamennyi Bartók-levél megtalálható a Demény János által szerkesztett *Bartók Béla levelei* című gyűjteményben. Budapest, 1976, Zeneműkiadó.)

1917-től a háborús nehézségek, majd Erdély elcsatolása miatt a család tudomása szerint a Fischer Zeneiskola nem adott ki évkönyvet.

Szalay Stefánia életében tragikus fordulatot jelentett Fischer Ervin 1924-ben bekövetkezett váratlan és korai halála. Emberi, tanári, művészi nagyságára egyaránt jellemző azonban, hogy négy gyermeke nevelése mellett tovább működtette iskoláját öccse, Szalay Elemér, segítségével. A felmerült anyagi nehézségek miatt a Zeneiskola kisebb helyiségbe, a Szalárdi utca 21. szám alá költözött, de Szalay Stefánia háza változatlanul nyitva állt Nagyvárad zenekedvelő értelmisége, társadalmi élete előtt. Idézem Bartók 1924. október 13-án kelt, Pásztory Dittának írott levelét:

„... Tegnap, vasárnap Fischerné (ez egy volt tanítványom, aki itt zeneiskolát nyitott; férje, aki a nyáron halt meg, Szendy tanítvány és kiváló muzsikus volt) hívott meg ebédre és kedvemért Busiját is. Délután kivitt minket az úgynevezett Püspökfürdőbe...”

Ismét idézem az 1958-as interjút:

[Bartók] „ötször volt Váradon, ebből négy esetben volt nálam. Egy alkalommal nem jöttünk össze, arról én nem tudtam. De négyszer a mi vendégünk volt, két ízben még a férjével, és kétszer hozzám jött. Utoljára 33-ban volt Nagyváradon, és igen nagy sikere volt mint mindig.”

A változatlan intenzitás mellett folyó tanítást példázza a Nagyváradi Napló 1933 június 18-i számában megjelent hirdetés:

„dr. Szalay Elemér zongora és zeneelméleti iskolájában a magánvizsgálatok június 20-án, az iskolai növendékek vizsgái június 23-án lesznek. A nyári kurzus kezdete július 1. Tandíja 200 illetve 400 lei.”

1937-ben jelent meg Fehér Dezső szerkesztésében a *Bihar-Biharmegye Oradea-Nagyvárad kulturtörténete és öregdiákjainak emlékkönyve* c. munka. Ebből idézem a Szalay Stefániára vonatkozó szócikk egyes részeit:

„Nagyvárad zenei életének reneszánsza fűződik ennek a kivételesen értékes tulajdonságokkal felruházott művészasszonynak fellépéséhez.

Ámbár ő és korán sírba szállt, szintén zseniális férje Fischer Ervin csak zongorajátéokra oktatták az iskolában összesereglett növendékeket, a szellem és izlés, melyet tanítványikban elültettek, általános kihatással volt a zene nivójának emelkedésére.

Tanításuk nyomán az új generáció kiszabadult a régi, avatatlan zenei nevelők által megvont szűk látókörből. A Szalay-Fischer növendékek nemcsak kitűnően zongoráztak, de megtanulták, hogy mik a modern zeneművészet atributeumai és zenei nevelésüknek ebben a jelentős átforgatásában rejtőzik a Szalay-Fischer név különös fontossága, ezzel irták be kitörölhetetlenül nevüket a nagyvárad kulturtörténelem lapjaira...

Az iskola ereje abban az emelkedett, megalkuvást nem tűrő művészi szellemben gyökerezdik, melyet a Szalay Stefánia zenei intelligenciája, fölényes következetességgel és szinte férfias energiával honosított meg növendékei körében. De másrésről abban, hogy az iskola pedagógiája a maga kipróbált akadémiai módszerével frappáns eredményeket ért el a zenetanítás terén.

Egy egész sereg, a zongoraművészet terén messze országokban is jó márkájú pianista az itt kapott alapoktatás szárnyain repült a hírnév felé. A Londonban is ünnepelt Morvay Zsuzsi, a temesvári Kardos Magda, Kenéz Kurländer Lili, Radó Böske, Molnár Böske ... mind az intézetből indultak.

És az igazi zenei művészet élvezői számára nagy öröm, hogy Szalay Stefániát a nevelés és az iskolaadminisztrálás nagy, nehéz munkája nem hódította el teljesen és marad ideje arra is, hogy időnként a koncertpódiumon ragyogtassa kiforrott művészi tudását. Városunk zenei életének ma is páratlanul értékes percei azok, amikor az ő pompás zongorajátékában gyönyörködhetünk...”

A Fischer Zeneiskola 1941-ben beleolvadt Nagyvárad Városi Zeneiskolájába. Hlatky Endre főispánt idézem:

„Nagyvárad közművelődésének fontos eszköze a város zeneiskolája. Ennek létesítésével az 1914–18. évi világháborút megelőző távoli évtizedek régi vágyai valósultak meg 1941-ben... A kísérletként megalakult városi zeneiskola első évi munkája... azt igazolja, hogy a város közönségének az iskolához főzött reményei teljesültek. A korábbi nagyvárad magániskoláknál legszebb eredményeket ért tanerők bevonásával ez a városi iskola valóban folytatása a régi Várad zeneoktatásának...”

A zeneiskola a Szaniszló utca 18. számú ház e célra történt kibérlése, majd dr. Szalay Elemér igazgatói és Horváth Károly titkári kinevezése után 1941. július 1-én kéthónapos nyári tanfolyammal kezdte működését. Ez a tanfolyam nyújtott tájékoztatósi alapot a növendékek számáról, és azok tanszakonkénti megoszlásáról. Az 1941/42. tanévben 200 hallgatója volt a Zeneiskolának, többek között 93 zongora, 37 ének, 43 hegedű szakos növendék. Mint Szalay Elemér írja:

„Az új iskolák közös jellemzője az aránytalanul sok kezdő növendék. Hálátlan feladat pódiumra termett művészeknek ennyi kezdővel bibelődni, mégis sokkal szivesebben vállalják, mint a kontároktól elrontottakat.”

Az 1942/43. tanév „fokozott bizonyosságot tett arról, mennyire szívébe fogadta a város közönsége” az iskolát. 300 növendék iratkozott be. Ennél is nagyobb volt az érdeklődés, ám a véglegesített tanárok létszáma, az iskola tantermeinek és hangszerjeinek csekély vol-

ta nem állt arányban a jelentkezők számával. A továbbfejlesztésről pedig a háborús viszonyok miatt csak minőségi értelemben lehetett szó. Idézem az 1942/43-as Értesítőt:

„Nem olyan időkben élünk, hogy az őszi munkatervről, az esetleges változásokról, pl. a várható tandíjemelésről pontos tájékoztatással szóljon az évkönyv... A beírások hihetőleg szeptember 1-én kezdődnek... Előnyös változás-várások sem reménytelenek, de mérő derűlátásra alapítva nem vesz fel az igazgatóság több új növendéket mint ahánynak fennakadás nélküli oktatását eleve biztosítottak látja”.

Derűlátásra a háborús időkben valóban nem volt ok. Nagyváradot a párizsi békeszerződések értelmében ismét Romániához csatolták, a zeneiskolát Népi Művészeti Iskola névvel államosították. Szalay Stefánia az 50-es évek közepéig a városnál, azután – 1964-ben bekövetkezett haláláig – Eminescu utcai lakásán tanított. Csire József szavaival (*A Boda házaspár szerepe Nagyvárad zenei életében*. Bukarest, 1986, Kriterion. Zenetudományi írások 1986. 200.):

„A két világháború közötti időszakban és a második világháború után Nagyvárad mozgalmas (bár ellentmondásoktól cseppet sem mentes) zenei életében olyan csillagok tűntek fel, akik más, a művészetre ösztönzőbb környezetben összehasonlíthatatlanul fényesebb és egyetemesebb eredményt mutattak volna föl, mint saját városukban, mivel művészetük semmiben nem maradt sok nemzetközi hírnévnek örvendő, zajos sikereket arató előadó-művészek mögött”.

Berlász Melinda:

DEODATUS.

A LAJTHA-LEDUC LEVELEZÉS KÉNYSZERPÁLYÁJA 1952–1962¹

Tanulmányom címe kissé meglepésztő, mert egyértelműen a Lajtha-életműkutatásnak egy újabb szegmentumát ígéri. Valójában azonban az a történeti jelenség, kortünet, amellyel foglalkozni kívánok, jelentőségében és tartalmában messze túlmutat a Lajtha-életmű keretén, az 1948 utáni magyar művelődéstörténet egyedülálló, modellértékű szituációja. Sőt, talán nem túlzás, ha a századunk diktatórikus hatalmi rendszereiben létrejött alkotói szembefordulás dokumentumaként értelmezzük tárgyunkat.

A II. világháborút követő történelmi időszak zeneélet-vizsgálatához újabb ösztönzést a közelmúltban megjelent zenetörténeti és művelődéstörténeti munkák jelentettek számomra, ezek között is lelkesítően inspirált Fodor András – a korabeli szellemtörténet egészét tükröző – többkötetes naplója.² E nagyszabású, időkorét tekintve is korszakot feltáró forráskiadvány, a maga átfogó művészetszemléletével szinte készítettő-sürgetően hat a részkutatások, így a zeneélet-vizsgálat vonatkozó eredményeinek közzétételére. A szűkebb értelemben vett zeneélet-kutatások korábbi megközelítéséhez képest, amelyet mintegy évtizede az intézménytörténeti irattárak anyagának feltárása alapján Tallián Tiborral folytattunk,³ jelen megközelítés annyiban jelent újat, hogy a levéltári-intézménytörténeti forráskörön kívüli életmű-kutatások nemzetközi forrásismeretének alapján teszi teljesebbé a korábban felvázolt művelődéstörténeti képet.

Témám kiindulópontjához visszakanyarodva, mint a Lajtha-kutatás első elkötelezettje, megrendült bámulattal adóztam az életmű utolsó évtizedének, az itthoni kortárszenei törekvésektől teljesen elkülönülő, öntörvényű alkotóperiódusának. Nem találtam érvényes és meggyőző magyarázatot arra, hogy egy politikai-ideológiai kényszerhelyzetben, amidőn a művészet szerepe egy torzultan értelmezett közösségi funkcióra redukálódott, Lajtha személyében egzisztált egy kivételes individualista alkotói jelenség, amely az elvárásoknak és kötelezettségeknek teljes ellentétét képviselte. Bár jól ismertem Lajtha szuverén egyéniségét, a minden munkaterületén a teljes függetlenség igényével fellépő tudóst, tanárt és zeneszerzőt, mégis talány maradt számomra, hogy a zsdanovi korszakban, amikor kortársai szinte nemzedéktől függetlenül a kor művészetpolitikájának kisebb-nagyobb mértékben kiszolgáltatottjaivá váltak, miképpen valósíthatta és élhette meg viszonylag hosszú éveken át a maga belső, művészi emigrációját.

Lajtha 1950-től haláláig tartó zeneszerzői pályája tudatos kihívásként értékelhető: egy hajlíthatatlan és konzekvens protestálás megnyilvánulásaként kora követelményeivel

¹ Jelen munka, mint harmadik közlemény, a *Zenetudományi dolgozatok* előző két kötetében megjelent forrásközlő tanulmányokhoz kapcsolódik. („Lajtha László Leduc kiadóhoz intézett levelei. I. 1943–1949.” In *1990–1991*. 115–130. és „Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei II. 1950–1962.” In *1992–1994*. 161–180. [A továbbiakban LLI., LLII.] Míg azokban a Lajtha-Leduc levelezés teljes magyar nyelvű anyagát közöltem, addig a mostani írásban a levelezés során felmerült, történetileg egyedülálló kérdés megvilágításával foglalkozom.

² Fodor András közzétett naplókötetei: *Ezer este Fülep Lajossal*. I–II. Budapest, 1986, Magvető; *A kollégium*. Budapest, 1991, Magvető; *A hetvenes évek*. I–III. Budapest, 1995, Helikon, 1996, Nap kiadó.

³ *Iratok a magyar zeneélet történetéhez*. I–II. Budapest, 1985, 1986, MTA Zenetudományi Intézet.

szemben. Tézisemet jelenleg műfajválasztásának egyedülálló konzekvenciájával szemléltetem. Anélkül, hogy az adott keretek között a szóban forgó időszak művelődéspolitikai elveit behatóan ismertetném, csupán az új nemzedékeknek szóló tájékoztatás szándékával, a korszak zenei műfajokkal kapcsolatos elvárásaira utalok: a vokális műfajok feltétlen preferenciájára, a tömegdalok, kantáták, kórusművek komponálásának igényére, továbbá pedig a hangszeres műfajok terén a közérthetőnek tekintett, könnyebb mondanivalóra alkalmas formáknak–műfajoknak (a szerenádoknak, szinfoniettáknak) intézményes szorgalmazására.

E kollektív eszméket kultiváló művészetpolitikai korszak követelményrendszerében viszont Lajtha éveken, sőt egy évtizeden át – mint közismert – két klasszikus műfajideál sorozatszerű művelésére koncentrált, egyértelmű tendenciával: 1950-től kezdődően három éven belül 4 vonósnyegyest írt, és 1951–61-ig hat szimfónia hagyta el műhelyét. Ez utóbbi műfajban szinte minden páratlan évben egy-egy új művet fejezett be. Ellenszegülő indíttatásában a két műfajon belüli folyamatos és egyidejű alkotás mellett a vokális zenének is teret adott, teljes összhangban ekkori szellemi–művészi döntéseivel.

Ekkoriban jelentkező egyházi műveivel pályájának szinte új irányt nyitott: néhány év leforgása alatt két misét, egy *Magnificat*ot és *Mária-himnuszait* komponálta. Ezáltal munkásságának e harmadik „szólamá”-ban a szembefordulás ténye már kiáltoan érvényesült. Nem hiába kérte párizsi kiadóját: „Ha a Misémről írnak, kérem, írják mindig így: »Mű vegyeskarra«.”⁴ Az életmű nagyobb összefüggésében értelmezve a jelenséget, elmondható, hogy ebben az alkotói korszakában Lajtha tudatosan mondott le a formák–műfajok választékáról, szemben a korábbi, 1948/49-ig megmutatkozó műfajgazdagsággal, amikor még igen széles körben dolgozott, a táncjátéktól a legkülönbözőbb kamarazenei, zenekari formákig, együttesekig. Az utolsó évtized további kompozíciói, amelyeket Lajtha a már említett három műfajcsoporton kívül alkotott, többnyire külső, alkalmi felkérések teljesítéseként értelmezhetők.

Az eddigiekhez kiegészítésként kínálkozik, hogy Lajtha protestálásának első szintérről saját művei szolgáltak. Talán annak okán is, hogy ekkoriban, mint korábbi munkahelyeiről eltávolított tanár és kutató, már más megnyilatkozási fóruma nemigen maradt nézeteinek közlésére.

A komponálás politikai meghatározottságának kényszerétől való mentesülés létkérdéssé vált Lajtha számára az 1949-es átrendeződést követően. Népzene-kutatóként megtalálhatta izolálódásának módját azáltal, hogy egy kollegiális-baráti patrónusra talált az egykori minisztériumi munkatársban, Ujfalussy Józsefben, aki lehetővé tette számára a személyes kutatómunka folytatását. Zeneszerzői szabadságának megteremtése azonban itthoni segítséggel nem volt megoldható. Ekkor támadt ötlete – mint egy késői Odüsszeusi lelemény –, hogy párizsi kiadójára hivatkozva némi átmeneti felmentést kaphat a politikai elkötelezettségű megbízások alól.

E nagyszerű ötletet, és a nyomában megvalósult mentesülés gyakorlatát a közelmúltban befejezett levél-közlések alkalmával ismertem fel, a Lajtha–Leduc levelezés utolsó tízéves periódusának közreadásakor.

Ami az 1950-től 1962-ig folytatott kiadói levelezést illeti, összesen 19 zeneszerzői levél őrződött meg a párizsi kiadói archívumban. Amennyire szerencsés, hogy a véletlenszerű megőrződés éppen a komponista közléseit részesítette előnyben, annyira fájdalmas

⁴ Vö. LLII. 170, 22. levél.

tény, hogy a budapesti Lajtha-hagyatékban a nyugatról érkezett levelezés tetemes részét – a megrögzött félelem okán – Lajtha halála után az özvegy elpusztította.

Az ötvenes években kelt, Leducnek szóló levelek már tónusukban, lényegre koncentráltó szűkszavúságukban is eltérnek az egyébként poétikus stílusban írt korábbi Lajtha-levelektől. E hangvétel történeti meghatározottságát a levelezés 12 éves folyamata igazolta: oldottabb közlésre csupán a fordulatot sejtető nagy szellemi fellélegzés hónapjaiban, 1956 nyarán váltott át Lajtha, jelezvén a benne élő tónusváltás igényét, a számtalan indokolatlannak látszó személyes kérelem utólagos tisztázását.

A levélváltás másik kortörténeti tünete, hogy az érintkezés gyakorisága szorosan összefüggött a nemzetközi levélváltás lehetetlenné válásával, majd fokozatos megélnkülésével. Míg 1950 és 1952 között a francia–magyar művészi kapcsolatok kizárólag a hatóságok által ellenőrzött korrespondancia keretében folytak, addig Lajtha is kényszerhelyzetben lévén, csak a levelezés útján tudathatta kiadójával igényeit. E szituáció eredményeként viszonylag sűrű levelezésről van tudomásunk a zeneszerző és kiadója között, a nevezett három évben tíz Lajtha-levél őrzi az érintkezés folyamatosságát. Ezzel szemben az ötvenes évek második felétől kezdve a levélváltás egyre ritkábbá vált, mint-hogy számos francia művész vendégszerepelt Budapesten, akiknek személyes közbenjárása által újabb, üzenet jellegű érintkezési lehetőség nyílt Lajtha számára kiadójával folytatott kapcsolatában. Ekkoriból elég kevés levél maradt fenn, és nagyon valószínű, hogy az érintkezésnek e feltételezett, üzenetbeli csatornáin folyt a gondolatcsere. Az üzenet jellegű, fontos közlések továbbítását segítő személyes találkozások alkalmául szolgált Lajtha oldaláról Henri Barraud zeneszerző 1956 őszi budapesti látogatása, továbbá Florent Schmitt 1955. évi magyarországi útja is. Mindkét látogatás áthidalta a magyar részről jelentkező határzárlat kilátástalanságát. Végül pedig, az általános helyzethez képest viszonylag korán, 1957 nyarán egy kopenhágai népzenei konferencia vendégeként megvalósult Lajtha kiutazása. Ez az út adott alkalmat – 1948 óta először – a kiadó és a zeneszerző személyes találkozására oly módon, hogy Leduc is elutazott a konferencia színhelyére.⁵

A Lajtha–Leduc levelezés dokumentumai szerint 1950 augusztusától kezdődött meg az a mentesítést biztosító gyakorlat, amelynek során Lajtha párizsi megrendeléseinek bizonyítékaiként kiadói számokat kért Leduc-tól a célból, hogy ezeket az itthoni hatóságoknak bemutatván elháríthassa magától az aktuális megrendeléseket. A mit sem sejtő kutató a kérdés első felmerülésekor gyanútlanul áttekintett a jelentéktelenül meghúzódó kérelem felett, amely így szólt: „Sürgős kérés: legyen szíves juttasson el hozzám 3 kiadói számot, szükségem van ezekre utolsó műveimhez, amelyeket Ön rendelt... Postafordultával várom a három számot...”⁶ (A készülő művek ezúttal a *IV. szimfónia*, a *VII. vonósnygyes* és a *Mise vegyeskarra* voltak.)

Ugyanezen év telén kelt levelében Lajtha már kénytelen volt valamiféle bővebb magyarázattal szolgálni kiadójának a továbbiakban is kért kiadói számok tárgyában. Ekképpen: „... A Közoktatási Minisztérium egy új művet óhajt tőlem. Megmagyaráztam nekik, hogy jelenleg képtelen vagyok kívánságukat teljesíteni, mivel meg kell írnom azt a szimfóniát, amelyet Önök rendeltek és erre rámegy az egész tél és tavasz. Így míg be nem fejeztem a 4. szimfóniát, nem állhatok rendelkezésükre. Elfogadták az Ön előjogát. Ter-

⁵ Berlász Melinda: „Az utolsó év »vígasa« (1962–1963)”. In Retkesné Szilvássy Ildikó (szerk.): *Lajtha Tanár Úr*. Budapest, 1992, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola, 31–43., 62–74.

⁶ LLII. 165, 14. levél.

mészetesen nem akartam túl merev lenni és tárgyaltunk a VII. vonósnégyesemről, amely az Ön kiadásában a 20.814-es számot viseli. Biztos vagyok benne, hogy találunk olyan megoldást, amely nemcsak Önt, de a minisztériumot is kielégíti. Természetesen ez nem fogja érinteni és nem érintheti azt aényt, hogy ez a vonósnégyes az Ön tulajdona.”⁷

Az imént idézett levélrészlet találóan példázza a zűrzavaros helyzetben komplikálódó bizonytalan tényállást. Az utókor szinte hajlamos a szituáció derűs oldalainak felismerésére is, azonban egy-egy lakonikus rövidségű mondat azonnal megszünteti e hamis interpretációt. Ekképpen ír Lajtha 1951 áprilisában: „... Köszönöm a IV. szimfónia megrendelését. Ezzel időt nyertem; – és aki időt nyer, életet nyer.”⁸

Az alkotói szabadságát éberén őrző szerző a már bevált mentesítő gyakorlatot folytatta a következő évek során is, így 1952-ben, amikor az év kompozíciós terveiről számolt be kiadójának. Ekkortól datálható az újabb kényszerhelyzet, a két csatornán folyó levelezés bevezetésének szükségessége. Nyilvánvaló, hogy a cenzúra rendszeressége vezette Lajthát a „jövőt illetően” bevezetendő kettős levelezés gyakorlatához. Mint írta: „mindezekről a dolgokról nem lehet nyíltan beszélni” kéri, hogy kiadója az „ismert úton” azaz futárpostával a Külügyminisztériumon keresztül adjon választ a felmerülő kérdésekre. Ugyanakkor a hatóságoknak szóló, a cenzúrának szánt levelezés is folytatódott, úgynevezett „rendes levél”, azaz postán küldött levél elnevezéssel. Ez utóbbi, nyílt levélváltás tartalmazta a dokumentumként használható megrendeléseket, a kiadói számokat. A futárpostán érkező levelek – bármi meglepően hangzik – tartalmilag alig különböztek a „rendes levelek”-től. Konstatálható, hogy Lajtha e rejtett úton sem támasztott igényt arra, hogy politikai kérdésekről akárcsak említés szintjén is megnyilatkozzék. Megőrizte a korábbi érintkezés stílusát és tartalmát. A cenzúrától mentes érintkezés továbbra is a szakmai kérdések tisztázásának lehetőségét biztosította. Ekképpen: „... nagyon hasznos lenne számomra, ha kapnék Öntől egy (postán küldött) rendes levelet, amelyben sürgeti »A kék kalap« c. operám hangszerelését.” – kérte Lajtha 1952. júliusában kelt levelében.⁹ Ugyanez év őszén szinte tollba mondja kérését: „... Szíveskedjék nyugtázni a nyomdai lemezek, másolatok és kézirat kézhezvételét egy rendes postán küldött levélben az alábbi mondattal: »örömmel tudatjuk, hogy közeli időpontra elkészítjük vegyeskarra írt szerzeményének kiadását.«”¹⁰ A fentiek értelmében tudható, hogy ezúttal a *Mise vegyeskarra* című művének elrejtése volt a kérés tartalma.

E titkos úton folytatott levelezés megvalósításához Lajtha további segítőársat a Francia Intézet akkori igazgatójának személyében, Guy Turbet-Delof úrban talált. A már a negyvenes évek utolsó éveitől Magyarországon élő Turbet úr adott engedélyt arra, hogy a Leductól érkező levelek az ő nevére címezve érkezzenek, s ezáltal eltereljék a hatóságok figyelmét Lajtháról. Említést érdemel Turbet úr nemes gesztusán kívül az a költői érdem is, hogy ugyanő fordította le franciára Petőfi *János vitéz* című elbeszélő költeményét.

A két csatornán folytatott levelezés éveken át életben maradt. A már említett, 1956 nyarán kelt szint valló levelek visszatekintőleg tisztázó tartalmuk miatt hozzátartoznak témánk kifejtéséhez. Idézet az 1956. július 6-án kelt levélből: „Kérem, kedves Barátaim, írjanak nekem egy levelet, – egy megrendelést egy Szimfóniára és egy énekkarra és orgonára írandó »Ave Maria«-ra. Legyenek szívesek adják meg mindjárt a kiadói számokat

⁷ LLII. 167, 17. levél.

⁸ LLII. 168, 18. levél.

⁹ LLII. 170, 21. levél.

¹⁰ LLII. 171, 22. levél utóirata.

ezekre a művekre. Valóban szándékomban áll megírni őket, de hogy mikor, – azt nem tudom. Semmi esetre sem az 56–57-es évad vége előtt. Az Önök megrendelése megvéd majd engem az itteni hatóságok minden olyan próbálkozásától, hogy rendeljenek nálam valamit.”¹¹

Az ugyancsak 1956 nyarán, augusztusban kelt híradás vonatkozó részlete fontos kortörténeti dokumentumként értékelhető. „Tudniok kell, hogy itt egy külön bizottság osztja szét a tantième-ket, – mindenekelőtt a politikai érdekek szerint. Másrészt, az állam tesz megrendeléseket a szerzőknél. Egy ilyen rendelés elfogadása azt jelenti, hogy olyan gesztusokat kell tenni, amilyenekre én nem vagyok hajlandó, amilyeneket sohasem tettem és nem is fogok megtenni!... Minden évben le kell tennem a »Zeneszerzők Szövetségé«-ben egy példányt abból, amit Önök műveimből kiadtak.”¹²

Az átmeneti felszabadulás időszakát újabb megrendítő változások követték, Lajtha és Leduc levelezésében a kettős levelezés gyakorlata fennmaradt. A liberalizálás folyamata feltartóztathatatlanágában némiképp Lajthának is kedvező, átmeneti sikereket hozott.

Az 1950-es évek magyar művelődéstörténetéhez fontos adalékul szolgál az a jelenleg feltárt tény, miszerint francia kiadójának segítségével Lajtha László kivételes elbírálást harcolt ki önmaga alkotói szabadságának megőrzése érdekében. E történeti tény jelentősége kétségkívül a szűkebb és tágabb korrelációk függvényében rendezhető el majd végérvényesen. Ezekhez kínálkozik záradékul a Lajtha-fogalmazásában leszűrt tétel: „Csak ketten vagyunk, akiktől nem lehet »aktuális« műveket követelni: Kodály, az angol kiadójával, meg én, Önökkel.”¹³

Témám elsődlegesen kortörténeti tartalma mellett kellően hangsúlyoznom kell e kivételes jelenség zenetörténeti következményét, az alkotó és kora kapcsolatának szűkebb értelmű zenetörténeti vetületében. Ugyanis a Lajtha-életmű utolsó évtizedében sorozatosan alkotott szimfóniák és vonósnyegyesek indítékára most a kortörténet irányából fény derült. A mindenkor sejtett protestáló alkotói magatartás a politikai kényszerhelyzet viszonylatában tisztázódott.

A külső hatásra létrejött monumentális alkotói törekvés végső értékelése azonban további eszmei és stíluskritikai vizsgálatok során történhet meg.

A magyar zenetörténet oldaláról azonban elismételhető az alkotó hálája francia kiadóját illetően: *Deodatus*, Isten ajándékaként mentesítettek egy magyar zeneszerzőt a számára elviselhetetlen kényszerfeladatoktól. A kiadó ekképpen vált részesévé a kései Lajtha-szimfóniák és -vonósnyegyesek keletkezéstörténetének.

¹¹ LLII. 175, 27. levél.

¹² LLII. 176, 28. levél.

¹³ LLII. 168, 18. levél.

László Ferenc:

BUKAREST, 1924. OKTÓBER 20. BARTÓK BÉLA SZERZŐI ESTJE

Bartók Béla 1924. október 20-án tartott bukaresti szerzői estje, amelyen George Enescu is közreműködött, két szomszédnemzet – vagy legalábbis két főváros – zenei kapcsolattörténetének kimagaslóan jelentős, mindmáig páratlan eseménye volt. Akiben megvan a készség és a képesség, hogy beleélje magát abba a korba – mindössze négy év telt volt el Trianon óta! –, csak csodálni tudja mind Bartókot, mind vendéglátóit, mindenkit, akinek része volt e csúcstalálkozó létrejöttében. Mindazáltal: a legszívbőljövőbb csodálat sem szabad, hogy eltántorítsa a zenetörténészt a tények és összefüggések tárgyyszerű vizsgálatától. Ioan Bușuția írja Bartókkal kapcsolatos visszaemlékezéseiben, hogy közös havasjárásuk során a vendég föl-fölemelt egy-egy követ és élvezetesen magyarázta vezetőjének az alatta nyüzsgő, titokzatos élővilágot. Valami hasonlót szeretnék én is ma tenni: gondolatban megmozgatni az 1924. október 20-i eseménynek emelt emlékmű köveit, és alájuk pillantani.

Vegyük szemügyre a hangversenylakátot. A meghirdető a Societatea Compozitorilor Români, azaz: a Román Zeneszerzők Társasága volt. A Társaság 1920 decemberében alakult,¹ a megalakuló ülésen tizenketten vettek részt, csupa bukarestiek. A külföldön tartózkodó George Enescu sürgönyben közölte kollégáival, hogy elvállalja az elnökséget. A jegyzőkönyvek² tanúsága szerint Bartók meghívásának pillanatáig a Társaság semmilyen nyilvános tevékenységet nem folytatott. Nem az összetartás s a közös jóakarát hiányzott a havi húsz lej tagdíjat fizető zeneszerzőkből, hanem anyagi eszközeik voltak túlon túl szűkösek. 1923-ban a Társaság 500 lejeket adományozó „mecenásokat” kezdett toborozni. Így gyűlt be annyi pénze, hogy 1924 őszétől kezdődőleg tizenkét hangversenyt ígérhetett közönségének.

Az 1924-es esztendő nem nyilvános eseményei közül minket kiváltképpen az érdekel, hogy a Társaság választmánya február 17-én meghívta Bartókot, legyen a társaság tevételes – mindazáltal a tagdíjfizetés alól fölmentett – tagja. Mivel Bartók a meghívó levelet elvesztette, a tagság mibenlétének ez a szabatos leírása, amelyet én a választmányi gyűlés jegyzőkönyvéből vettem, elködösödött. Az irodalomban lépten-nyomon olvashat-

¹ A Társaság megalakulásáról és tevékenységének első tíz esztendejéről lásd Constantin Brăiloiu: *Idei, oameni & fapte. Societatea Compozitorilor Români*. Gândirea, X. 5. 1930. A cikk rövidített szövege megjelent a Brăiloiu szerkesztette *Societatea Compozitorilor Români. Sub înaltul patronaj al M. S. Regele Carol II. 1920–1930* című emlékkönyvben, ahol az időszak minden hangversenyének a műsora is megtalálható, első helyen az 1924. október 20-i Bartók-esté. A visszatekintő cikk teljes szövegének új kiadását lásd Constantin Brăiloiu: *Opere*. III. *Cronici*. Îngrijitor de ediție Emilia Comișel. Bukarest, 1974, 344–350.

² *Societatea Compozitorilor Români. Serv. Secretariat. Dosar 1. 1920. Registru procese-verbale ale ședinșelor ținute de comitetul pentru înființarea Societății Compozitorilor*. 1977 tavaszán az utódintézmény, a Romániai Zeneszerzők Szövetsége akkori elnöke, néhai Petre Brâncuși engedélyével tanulmányozhattam az 1929-ig terjedő bejegyzéseket. A Bartókra vonatkozó szövegrészek mind eredetiben, mind magyar fordításban megtalálhatók „Bartók Béla, a Societatea Compozitorilor Români tagja” című tanulmányomban (László Ferenc: *Bartók Béla. Tanulmányok és tanúságok*. Bukarest, 1980, 93–103. E kötet cím rövidítése a következőkben: LBB 1980.) A tanulmány első, hírlapi közléséhez képest (*A Hét*, VIII. 25. Bukarest, 1977.) a kötetben megjelent szöveg lényegesen bővebb.

ni, hogy Bartókot „tiszteleti” taggá választották, ami nem igaz. Az 1920-as szervezeti szabályzat nem is tette volna ezt lehetővé. Nincs tudomásunk arról, hogy az 1924. februári megkeresés már az őszi fellépés reményének jegyében állott volna. Bonyolultabb magyarázatunk nem lévén rá, szabad a legegyszerűbbet föltételeznünk. A bukaresti román zeneszerzők tudhattak Bartók – immár nyomtatásban is terjedő – romános műveiről. 1922-ben Bartók Kolozsvárt, Nagyszebenben, Szászsebesen, Marosvásárhelyen, Nagyváradon, Belényesen, Szatmáron, Máramarosszigeten játszott volt közülük. Hangversenyeit a román sajtó is méltatta. Ezek híre is kiválthatta a választmány döntését. Megjegyezzük, hogy a Társaság főtítkára, Constantin Brăiloiu az 1924-ben belépett Bartókot ismételten úgy állította be, mint aki kezdettől tag volt.³ Megjegyezzük, hogy a tagnév-sorok tanúsága szerint a Társaságnak Bartókon kívül más külföldi tagja soha sem volt.

Bartók 1924. októberi hangversenyűjtjét Romulus Orchis (1888–1971) szervezte. Orchis afféle román Kún Imre volt, a főváros első hangversenyrendezője. Bartók július 7-én mondott igent Orchis meghívására.⁴ Októberig számtalanszor változtak a turné tervezett dátumai és helyszínei, például azért is, mert a bukaresti filharmonikusok sztrájkba léptek s így a *Rapszodiát*, amelynek partitúráját és szölamanyagát Bartók idejében postázta, zenekar híján nem lehetett előadni. A fennmaradt dokumentumokból az is kissejlik, hogy a bukaresti Orchis nem volt eléggé járatos az erdélyi és a bánági városokban. Bartókot idegesítette, gyanakvóná tette a sok műsorváltás. „Dittám, olyan felfordulás van a program körül, hogy ilyesmit el sem lehetett képzelni” – írta október 13-án, az aradi, temesvári és nagyváradai fellépések után, Kolozsvár, Brassó és Bukarest előtt.⁵ Három nap múlva így folytatta: „Orchis ‚barátom’ tegnap hűtlenül elhagyott: előre utazott Kolozsvárra – állítólag azért, hogy előmozdítsa ottani koncertem ügyét, – de lehet az is, hogy valami nő kedvéért. –” E levél vége felé Bartók ismét visszatér az impresszárió személyére: „Ez az Orchis első pillanatra nagyon becsületesnek látszik, csak később derül ki, hogy ravasz, furfangos kópé.”⁶ A dokumentumok és a körülmények ismeretében az az érzésünk, hogy Bartók valamelyest túlreagálta a történeteket. „Ez az Orchis” végül is kiváló munkát végzett. Bartók legeseménygazdagabb romániai turnéját szervezte meg, és utóbb még az elmaradt *Rapszodiát* is bepótolta neki, 1926-ban, amikor George Georgescu pálcája alatt, az Ateneul Român hagyományok szentelte színpadán szervezett Bartóknak zenekari föllépést.

A jegyzőkönyvek tanúsága szerint Orchis október 4-én jelent meg először a Román Zeneszerzők Társaságának választmánya előtt. Bartók ügynökeként ügyfele ingyenes fellépését ajánlotta föl, sőt az Újságírók Szakszervezetének a termét is ingyen ígérte oda a Társaságnak arra az esetre, ha az Bartók vegyes műsorú bukaresti zongoraestjének másnapján szerzői estet rendez a vendég tiszteletére. Ugyanakkor Bartóknak úgy állította be a dolgot, hogy ő ezt a közreműködést, mivel a Társaság rendezi, amelynek tagja, tiszteletdíj nélkül kell hogy nyújtsa. Továbbá: a választmánynak azt mondta, Bartók ragaszkodik hozzá, hogy hangversenyén George Enescu is föllépjön, ami a levelezés tanúsága sze-

³ Így például az 1. lábjegyzetben ismertetett jubileumi kiadvány 8. lapján, ahol Bartók fényképe mellett rövid életrajza is olvasható, benne a következő kitélletel: „A Societatea Compozitorilor Români kezdettől mintegy a maga tagjai közül valónak tartotta Bartókot...”

⁴ Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei*. Budapest, 1976, 441. levél, 303. lap. A kötet cím rövidítése a továbbiakban: BLv/sorszáma az idézett levélnek.

⁵ ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei*. Budapest, 1981, 460. levél, 352. lap. A kötet cím rövidítése a továbbiakban: BCsl/sorszáma az idézett levélnek.

⁶ BCsl/461, 352–353.

SALA SINDICATULUI ZIARISTILOR

SOCIETATEA COMPOZITORILOR ROMANI

PRIMA AUDIȚIUNE EXTRAORDINARA

LUNI 20 OCTOMBRIE 1924, ora 9 seara

IN CINSTEA D-lui

BELA BARTOK

PROGRAM

1. *Precuvântare* Const. Brăiloiu
2. *Quartett No. 1* BELA BARTOK
 QUARTETUL REGINA MARIA
 (D-ști: NOTTARA, ENACOVICI, POPOVICI, COCEA)
3. *Colinde românești pentru pian* . . . BELA BARTOK
 (D-șă MUZA GERMANI-CIOMAC)
4. *Sonata pentru vioară și pian* . . . BELA BARTOK
 GEORGE ENESCU și AUTORUL
5. *Piese pentru pian* BELA BARTOK
 AUTORUL

Biletele la Magazinul de Muzică „IPCAR”

No. 6, STRADA EDGARD QUINET No. 6

rint nem egészen igaz; Bartók mindössze arra figyelmeztette hangversenyrendezőjét, hogy hegedű-zongora szonátáinak a hegedűrésze nehéz, és csak egy elsőrangú hegedűművészeknek való.⁷ Igaza volt Bartóknak, amikor Orchist „ravasz, furfangos kópénak” tartotta? Igen. A Bartók-utókor azonban mégiscsak hálával kell hogy adózzék az ügynök emléke előtt, mivel „ez az Orchis” alighanem csakis e ravaszkodások árán szervezhette meg Bartók nagyszabású szerzői estjét a Román Zeneszerzők Társaságának a nevében, George Enescu személyes közreműködésével, ami módfelett megemelte a rendezvény tekintélyét mind a kortársak, mind az utókor szemében. (A ravaszság egymagában nem jellemhiba, csak akkor minősül azzá, ha becstelenséggel társul. A Biblia is int, hogy „legyetek ravaszok, mint a rókáknak”!) Nem tisztázódott még, hogy milyen szerepet játszott Bartók meghívásában és fogadtatásában az egyedülállóan tekintélyes Károly Herceg Alapítvány, amelyet a plakát ugyan nem nevezett meg társrendezőként, de amelynek pozitív szerepére a bukaresti Bartók-fellépések sajtója ismételtlen utalt, egy interjújában maga Bartók is.⁸ Nagyon is elképzelhető, hogy azt is Orchis nyerte meg a célnak. Abban is része lehetett, hogy Bartók hangversenyeit többek közt a két világháború közötti román publicisztika nagysága, Nichifor Crainic harangozta be a bukaresti sajtóban. Crainic gyönyörű köszöntő cikke jelent meg a 19-i hangverseny műsorfüzetében is.⁹

A szerzői est valóban nagyszabású volt. Miután Bartók előző esti, vegyes műsorú hangversenyén eljátszotta volt a *Román népi táncokat*, a *Szonatinát* és az *Első román táncot*, ez alkalommal *Román kolindadallamokat* tűzetett műsorra, Muza Germani-Ciomac előadásában (nem biztos, de lehet, hogy mind a két sorozatot), utolsó számként pedig „zongoradarabok” címen megismételte a megelőző napi műsor három számát. E román ihletésű művekkel megmutatta, hogy nem oktanul nyerte el a Societatea Compozitorilor Români tagságát. Ugyanakkor nagylélegzetű hangszeres szerzeményeinek legjavából is műsorra tűzött kettőt: az *Első vonósnégyest* és a *Második szonátát* hegedűre és zongorára. Az egy nappal korábban eljátszottak megismétlésén kívül a műsor minden száma bukaresti bemutatónak hangzott el. A hangverseny egyébként is több premier alkalma volt. Egy színvonalas sajtóbeszámoló szerint a *Második szonáta* volt „az első olyan szélsőségesen újszerű mű, mely nálunk [értsd: Bukarestben] nyilvánosan elhangzott.”¹⁰ Említetem, hogy ez volt a Román Zeneszerzők Társaságának első nyilvános rendezvénye. Alighanem az első szerzői est volt a román zenetörténetben. Ezzel a hangversennyel avatták fel az Újságírók Szakszervezetének Palotáját, azt a termet, amelyet ma Teatrul Foarte Mic („Nagyon kicsi színház”) néven ismernek a bukarestiek. Ekkor lépett föl először a Mária Királyné Vonósnégyes. E hangverseny előkészületeinek napjaiban kapcsolódott be Enescu a Román Zeneszerzők Társaságának tevékenységébe, amelynek csaknem négy éve választott elnöke volt. Ennek a hangversenynek köszönhette Bartók első román kiténtetését, a „Bene merenti” első osztályát, amely élete első állami kiténtetése volt.¹¹

Bartók és Enescu. Sok épületeset olvashatni az irodalomban erről az 1924. október 20-i csúcstalálkozóról, eladdig, hogy az új zene e két óriása ekkor összebarátkozott.

⁷ BLev/448, 309.

⁸ Seidner Imre: „Bartók Béla beszél saját magáról”. *Brassói Lapok*, 1924. okt. 18. Új kiadása: Benkő András: „Romániában megjelent Bartók-interjúk”. In László Ferenc (szerk.): *Bartók-dolgozatok 1991*. Bukarest, 1982, 308.

⁹ Lásd László Ferenc: „Az N. C. szignó föloldása”. In LBB 1980, 104–105.

¹⁰ Alfred Alessandrescu: „Les concerts Béla Bartók”. *L'indépendance roumaine*. Bukarest, 1924. okt. 23. Magyarul lásd Benkő András: *Bartók Béla romániai hangversenyei (1922–1936)*. Bukarest, 1970, 200. A kötet cím rövidítése a továbbiakban: Benkő 1970.

¹¹ Lásd László Ferenc: „Első román nyelvtanára, első román kiténtetése”. In LBB 1980, 278–280.

Könyvről könyvre száll egy Bartók-kijelentés, mely szerint „ez a kiválasztott lény – Enescu – érezhette, hogy örökre szívembe zártam, s csatlakoztam csodálói soraihoz.”¹² E kijelentés hiteles forrását éppúgy nem látta emberfia, mint a *Così fan tutte* szövegkönyvében emlegetett főnixmadarat, és aki csak kicsit is ismeri Bartók egyéniségét és stílusát, tudja, mennyire képtelen lett volna bárkiről is ilyen ömlengően szöveget írni vagy mondani.

Enescu nem szorul rá ilyen apokrif dicséretekre! Kicsinyíti személyiségének méreteit, aki holta után gyanús *homage*-okat gyűjt neki. 1924-ben ő már régóta világszerte elismert, karizmatikus személyiség volt. Nemcsak a legnagyobb, hanem *messze* a legnagyobb román zeneszerző, akit a román zeneművészek nemzedéki különbségre való tekintet nélkül egyöntetűen csodáltak és meleg szeretettel vettek körül – amit évjártatásáról. Bartókról, a magyar zenei élet viszonylatában éppen hogy nem lehetett volna elmondani.

Tudjuk, Bartók először akkor vonult vissza a budapesti nyilvánosságtól, amikor nem sikerült az Új Magyar Zenei Egyesületet létrehoznia. Személyes balsikerének tartotta ezt a csatavesztést. Bukarestben viszont mit tapasztalt? Egy testvérien összetartó zeneszerzői közösség maga hozott létre egy újjenei társaságot, hogy fölkinálja a vezérszemélyiségnek: tessék élére állani! És ez a Társaság őt, a külföldit – sőt magyart – tagjává fogadta! Ismeretes, hogy Enescu még ott, az Északi pályaudvar peronján meghívta Bartókot, legyen tiszteleti elnöke másnap az Enescu-díj bizottságnak. Ezt a díjat Enescu maga alapította és tartotta fenn hangverseny-jövedelmeiből a román zenealkotás támogatására. A bizottság, amelyben természetesen őt elnökölt, évente osztotta ki a pályázók legjobbjaiknak. Ennek a díjnak sem volt analogonja Budapesten. 1924-ben először és utoljára vont be munkájába a bizottság egy külföldit, a korabeli egyetemes zenealkotás Bukarestben is Schönberggel és Stravinskyval egyenrangúnak tartott nagyságát.

Nemrég kerültek nyilvánosságra egy neves kortanú, Alfred Alessandrescu naplójának válogatott részletei.¹³ Alessandrescu szerint Bartók látható meglepődéssel fogadta a hatalmas küldöttséget, amely Enescuval az élen fogadására kivonult. Valóban ott volt mindenki, aki csak számított a bukaresti zenei életben, a Társaság választmányán kívül az Operaház, a Filharmónia és a Konzervatórium igazgatója, más zeneszerzők és professzorok, írók, újságírók is. Hogyne lepődött volna meg az alkatilag magányosságra hajlamos, a magyar zenei életben magát közegidegennek érző Bartók, ennyi tiszteletet és kényeztető otthonmeleget tapasztalván új tagtársai és a fogadására velük jöttek részéről!

A szerzői est sajtóját Benkő András 1970-ben kiadott könyve¹⁴ ismerteti. Nincs miért elismételnem megállapításait. Zenetörténeti tény, hogy a közönség legavatottabb rétegét is sokkolta a *Második szonáta* gyökeres újdonsága. Ezt a kritikások nem is titkolták, és azzal, hogy kimondták, rokonszenvesebbek az utókor előtt, mint ha őszintétlen közhelelyekkel dicsérték volna, amit nem értettek meg. Hadd emeljem ki a sok kínálkozó példa közül csak Alfred Alessandrescu egy mondatát. Alessandrescu, aki vitathatatlan rangú zeneszerző és karmester volt, zongoraművészként temérdek Enescu-szonátaest hőse s

¹² Gheorghe Firca (szerk.): *Georges Enesco. Hommage à l'occasion du centenaire de sa naissance. George Enescu. Omagiu cu prilejul aniversării a 100 de ani de la naștere*. Bukarest, 1981, a 77–83. képmellékletek kísérszövege.

¹³ A naplót a zeneszerző özvegye, Emilia Guțianu asszony őrzi. Kiadását Lucia-Monica Alexandrescu készíti sajtó alá. Egyes, Enescura vonatkozó részletek már megjelentek a *Studii și cercetări de istoria artei, seria teatru, muzică, cinematografie* 39. és 40. kötetében. A bukaresti kartársnő készségesen bocsátotta rendelkezésemre a Bartókkal kapcsolatos részletek xerox-másolatát. Ezúton köszönöm meg mind neki, mind Guțianu asszonynak, hogy itt hivatkozhattam ezekre a rendkívül jelentős bejegyzésekre.

¹⁴ Lásd a 10. jegyzetet.

mindemellett nagy tekintélyű tárcaíró, annak bevallása után, hogy őt bizony a mű nem hódította meg teljes mértékben, rögtön hozzátette, ami ennél sokkal lényegesebb: „Bartóknál nincs semmi, amit valóban ne a belső művészi kényszer igazolna, ami ne lenne igazi kifejezése érzékenységének és ne lenne tökéletes összhangban metszően éles érzékrendszerével.”¹⁵ S ezután igencsak szabatosan fogalmazta meg, hogy mi közelíti Bartókot inkább Stravinskyhoz, s mi inkább Schönberghez. Ez a példa kiválóan mutatja, hogy ha Bartók újzenéje nem kis értetlenséget keltett is, a fogadtatás tiszteletteljes volt. Fölkészültek a bukaresti zenészek a Bartókkal való történelmi találkozásra! Nem a sajtóból, hanem egy későbbi visszaemlékezésből idézem a román zeneszerzés egy másik jelesének jellemző vélekedését. Mihail Andricu egyik elsődíjas kedvezményezettje volt az 1924. október 19-én odaítélt Enescu-díjnak. A 20-i hangversenyen a *Második szonátában* ő lapozott Bartóknak. 1973 októberében tanú előtt mondta nekem, hogy bár Párizsban nevelkedett, és az ottani újzenét jól ismerte, Bartók művét egyáltalán nem értette. „Egy valaki volt akkor Bukarestben, aki Bartók nagyságával tökéletesen tisztában volt: Brăiloiu” – mondta Andricu.¹⁶

Szerintem legalább egynek kellett még lennie. Constantin Brăiloiu mellett, akinél 1924-ben lakott, és akihez utóbb az egyetemes népzene-kutatás történetébe vágó kölcsönös nagyrabecsülés és fegyverbarátság fűzte, Bartók az Enescu-díj másik elsődíjasát, a fiatal – és sajnos igen korán elhunyt – Filip Lazárt (1894–1936) ajándékozta meg olyan barátságával, amelyre a Lazárral egykorú magyar zeneszerzők bármelyike büszke lehetett volna. Támogatta az Universal Editionnál, az 1925-ös prágai Új Zenei Fesztiválon sokaknak mutatta be ajánlólag. Lazár, találkozásuk percétől rajongott Bartókért, és amikor 1928-ban kivándorolni kényszerült, sajtónyilatkozatban szögezte le, hogy zeneszerzői létét mily nagy mértékben köszönhette – D. G. Kiriac mellett – Bartók bátorításának.¹⁷ Így, bár Bartók és Enescu között nem szövődött 1924-ben olyan barátság, amilyent a múlt megszépítő újratemetésére hajlamos utókor szeretne párhuzamos életrajzaikba belevinni, azt sem mondhatni, hogy Bukarest vendége elzárkózott volna a román pályatársak barátkozási szándékai elől. Már volt egy igaz barátja Bukarestben, az idős D. G. Kiriac. 1924 októberében Brăiloiu és Lazár személyében, a nem egykönnyen megközelíthető Bartók, a fiatalabb román zeneszennedék két elsőrangú nagyságát fogadta be rokonszenvkörébe.

Arra, hogy a román zeneszerzők számára mit jelentett Bartók üstökösszerű megjelenése Bukarest hangversenydobogóján, a már idézett, nemrég föltárt Alessandrescu-napló két jelkép értékű kitételével szeretnék rámutatni. Alessandrescu részt vett Enescu és Bartók október 19-én tartott első próbáján. Az első próba után papírra vetett följegyzése szerint a *Második szonáta* „E oribilă!” [szörnyűséges]. 20-án a második próbán is részt vett, majd este újból meghallgatta a *Szonátát* a hangversenyen. 21-én, Bartók hazaindulásának napján Alessandrescu megírta említett tárcáját, amelyben a legnagyobb tisztelet hangján bár, de bevallotta, hogy a mű nem hódította meg egészen. Ám mit csinált ezután? Este elment Constantin Nottarához, aki zeneszerző, hegedűművész és -tanár volt

¹⁵ Benkő 1970, 200.

¹⁶ László Ferenc: „...megengedte, hogy elbúcsúzzunk”. In LBB 1980, 288.

¹⁷ Kiadatlan *Béla Bartók și Filip Lazár* című előadásom, amelyet a román zeneszerző születésének centenáriuma alkalmából, 1994. május 9-én olvastam föl a bukaresti Enescu Múzeumban, s amelyben e kapcsolat minden addig elért dokumentumát földolgoztam. A Bartók és Kiriac erkölcsi támogatására vonatkozó kitétel forrása Vasile Tomescu: *Filip Lazár*. Bukarest, 1963, 17.

egy személyben és a Bartók *opus 7*-jével dobbantó Mária Királyné Vonósnegyes primáriusa. Baráti együttlétüket a napló tanúsága szerint Bartók *Második szonátájának* szentelték: Nottara játszotta a hegedűszólamot, Alessandrescu a zongoráét. Szabadjon jelképesnek tekintenünk ezt a mozzanatot. A folklorista Bartók érdemeinek elismerése, a népszerű romános hangversenydarabok természetszerűleg kedvező fogadtatása és az Enescu magas közreműködésével megtartott rendkívüli premier után voltaképpen ezzel a baráti, muzsikás összejövettel, a „szörnyűséges” *Második szonáta* szépségeinek ostromával kezdődött el Bartók nagyszabású műveinek dicsőséges honfoglalása a román zenealkotók köztudatában.

*

E bukaresti életkép epilógusaként röviden összefoglaljuk, ami Bartók és George Enescu további személyes kapcsolatairól tudható. Nincs okunk föltételezni, hogy a Bartók-hangversenyen való együttműködés, a két próba, a közös zsűrizés és a bankett alkalmával különösebben összelepedtek volna. Arra vonatkozó dokumentumot sem ismerünk, hogy még valaha is találkoztak volna személyesen. A feltevések ingoványán kevés az útjelző támpont. A következőkben csak tényekre szorítkozunk.

A bukaresti szerzői estet követőleg, az Universal Editionnak írván, Bartók Enescut „a kiváló hegedűvirtuóz”-ként emlegette, aki „véleményem szerint sokat tehet ezekért a művekért” (értsd: a két hegedű-zongoraszonátáért).¹⁸ Kérdés, hogy a szerénység bajnokaként ismert Enescu megmutatta-e Bartóknak bár egy műve partitúráját.

Kevéssel Bartók távozása után Enescu interjút adott Ioan Masoffnak. A kérdésre, hogy mi a véleménye Bartókról, így válaszolt: „Bár egyesek meglehetősen nyersnek találják, Bartók nagy mester. Esztétikája, a ritmus, a színkezelés nagyon hasonlítják Schönberghez és különösen Stravinskyhoz. Mindez nem zárja ki, hogy konstruktív legyen. Nagyszámú népdal összegyűjtésével hatalmas szolgálatot tesz hazánknak.”¹⁹

Bartók Béla 1926-os bukaresti tartózkodásának idején Enescu Amerikában hangversenyzett.

Bartók következő, utolsó bukaresti tartózkodása balcsillagzat jegyében állott. Hol volt 1934-ben a tíz évvel korábbi egység és testvéri összetartás!

Alig pár hete jelent meg Bukarestben egy sokáig lappangott dokumentum: a Társaság választmányának 1934. február 18-án tartott gyűlésén fölvetett jegyzőkönyv, H. H. Stahl sztenogramjának betűhív átirata.²⁰ A vitára bocsátott beadvány szerzője Tiberiu Brediceanu volt, aki az első világháború előtt Bartók hívének mutatkozott, eladdig, hogy csaknem megjelent Bukarestben a Bartók–Brediceanu–Bârlea szerzőhármas közös máramarosi kötete. 1934-es beadványában Brediceanu azt állította, hogy Bartók Trianon után elpártolt a románoktól, Kodályval együtt a magyar revizionizmus szolgálatába állott. Avram Imbroana kultuszminisztériumi főtitkár és más hivatalosságok jelenlétében köve-

¹⁸ „Ich habe unlängst in Bukarest die Gelegenheit gehabt, mit dem ausgezeichneten Violinvirtuosen Enescu meine 2. Violinsonate öffentlich zu spielen; ich gab ihm mein Exemplar der beiden Violinsonaten ... meiner Ansicht nach kann Enescu viel für diese Werke tun.” 1924. november 7-én kelt, kiadatlan Bartók-levél az Universal Edition tulajdonában. A budapesti Bartók Archivumban őrzött xerox-másolat alapján idéztem.

¹⁹ Magyarul lásd László Ferenc (közr.): *A szifnx válaszol. Harmincöt beszélgetés George Enescuval*. Bukarest, 1995, 87.

²⁰ „Proces-Verbal. Ședința Comitetului din 18 februarie 1934.” *Muzica*, VI. 1 (21). Bukarest, 1995. január–március. 113–133. A betűhív közreadás Dr. Octavian Lazăr Cosma zenetörténész professzor érdeme.

telte, hogy ne jelöljék meg emléktáblával Bartók szülőházát és ne tartsák meg Temesvárott azt a hangversenyt, amelynek műsorán Bartók-mű is szerepelt volna. Brediceanu két dolgot sérelmezett különösen: a *Psalmus Hungaricus* aradi és temesvári bemutatását Radu Urlăţianu vezényletével és Bartók egy közelebről meg nem nevezett rádióelőadását, amelyben a román népzenet ért magyar hatásról beszélt. (Demény János dokumentációjában 1933. november 21-i dátummal említetik egy rádióelőadás „A magyar népdal hatása a szomszéd népek zenéjére” címmel.²¹) A Brassói Lapoknak az az értesülése, hogy Bartók maga is részt vett volna ezen a gyűlésen, a jegyzőkönyv alapján merő mesebeszéd. De tény, hogy egyszer csak megjelent Enescu. Miután tájékoztatták az addig elhangzottakról, azt mondta: nem tudja, mit tett Kodály, de Bartók, a népzenegyűjtő nagy megbecsülést szerzett a románságnak. Ami pedig őt magát illeti, fáradt, és kéri, legyen helyette más a Társaság elnöke. Lemondásáról persze hallani sem akartak, folytatódott a gyűlés. Brăiloiu körömszakadtáig védte Bartókot. Egy-egy jó közbeszólással, érvel mások is támogatták. Brediceanu azonban tapodtat sem hátrált. Enescu pedig egy időn túl elment. A 11,30-kor kezdődött tanácsulást 14,50-kor fejezték be. Döntés ugyan nem született, de az utolsó szó Brediceanué volt. Mint ismeretes, emléktáblát nem avattak, a tervezett hangversenyt nem tartották meg Temesvárott.

Nem célunk ma az 1934-es események részletes ismertetése, csak azért időztünk a történeknél, hogy rámutassunk Enescu különös passzivitására. Ha ő megvédte volna Bartókot! – sóhajt föl óhatatlanul a dokumentumok olvasója. A passzivitás valószínű magyarázatát egy aznapi levélszöveg nyújtja. A gyűlés napján 21 órakor kezdődött Bartók bukaresti előadása a népzene hatásáról a műzenében. Enescu román nyelvű sorokkal mentette ki magát: „Tisztelt Mester! Isten hozta fővárosunkba! Bocsásson meg, hogy nem veszek részt előadásán. Nagyon fáradt vagyok hangversenyeim következtében, sőt egy kicsit betegeskedem is. Kollégáim az én nevemben is lelkesen fogják fogadni. Őszinte csodálattal, az Ön odaadó George Enescuja.”²² A túlérzékeny Enescu alighanem a déli előtti gyűlésnek volt betege. Hiszen mihelyt megtudta, hogy mi a gyűlés tétje, első védekező reflexe az volt, hogy lemond az elnökségről! Mekkora lehetett keserősége, csalódottsága!

Az 1934-es események tükrében tudjuk csak igazán méltányolni, hogy Bartók bukaresti fogadtatása 1924 októberében olyannyira harmonikus volt, mintha a magyar és a román nemzet a világháború eseményeinek elültével örökre megbékélt volna egymással.

²¹ Demény János: „Bartók Béla pályája delelőjén. Teremtő évek, világhódító alkotások (1927–1940).” In Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi Tanulmányok*. X. Budapest, 1962, 465.

²² Liviu Brumariu: „La centenarul naşterii lui Béla Bartók, slujitor neobosit al folclorului românesc.” In *Studii de muzicologie*. XVI. Bukarest, 1981, 252. A közreadó nem nevezi meg a dokumentum lelőhelyét.

Vikárius László:

HASONLÓSÁGOK ÉS KONTRASZTOK – BARTÓK RAVEL-HOMMAGE-A?

Előhang: Az új francia zene megismerése

Jól ismert tény, hogy Bartók Kodálynak köszönhette Debussy zenéjével való első találkozását.¹ 1907-es párizsi tartózkodásából ugyanis Kodály Debussy kottákkal tért haza. Valójában azonban azt is tudjuk, hogy Debussy nevét Kodály már korábban is ismerte. Még Berlinből, ahol akkor már hónapokat töltött, így ír Bartóknak:

„Berlinből nem nagy fájdalommal válok el. »Novarum rerum cupidus«² nem láttam itt voltaképp újat. Igazán kíváncsi vagyok már a franciákra. Nemcsak mert Debussy a Wagner-zenekart »un mastix multicolor«-nak nevezi (szánakozva) hanem mert remélem, hogy a fr. fül kissé más mint a német. Kezdek lassan rájönni annak az értékére, ami igazán francia; csodálnám, ha a muzsikával szemben nem volna eredeti álláspontja a némettől annyira eltérő népek.”³

Tehát Kodály eleve úgy indult Párizsba, hogy Debussy nevét, nézeteit ismerte, s új francia zenét akart hallani. Nem csoda, ha szemben Bartók 1905-ös párizsi látogatásával, amikor ő zenei újdonságok helyett a katedrálisok és főként az impresszionista festészet felfedezésével volt elfoglalva, Kodálynak sikerült is rátalálnia az új francia zeneszerzők – legalábbis Debussy – műveire. Magyarországra való hazatérte után eleinte mindazonáltal csupán mérsékelt lelkesedéssel dicséri Debussy művészetét:

¹ Bartók részletes önéletrajzának legkorábbi, 1918-as szövegezése szerint [a Bartók-idézeteket a tanulmány folyamán egységesen kurzív szedéssel emeljük ki]: „Als ich [in 1907] auf Anregung Kodálys die Werke Debussys kennen lernte und studierte, nahm ich mit Erstaunen wahr, daß auch in dessen Melodik gewisse, unserer Volksmusik ganz analoge pentatonische Wendungen eine große Rolle spielen. Zweifelsohne sind dieselben ebenfalls dem Einflusse irgendeiner osteuropäischen Volksmusik – wahrscheinlich der russischen – zuzuschreiben.” Lásd Denijs Dille: „Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1918”. In D. Dille (hrsg.): *Documenta Bartókiana* [a továbbiakban: *DocB*] 2. Budapest, 1965, Akadémiai Kiadó, 114.; magyarul Tallián Tibor (szerk.): *Bartók Béla írásai* [a továbbiakban: *BBí*] 1. Budapest, 1989, Zeneműkiadó, 29. Szinte azonos megfogalmazású Bartók 1923-as, Ziegler Márta tanúsága szerint hitelesnek tekinthető magyar nyelvű önéletrajza: „Amidőn [1907-ben] Kodály ösztönzésére megismerkedtem Debussy műveivel és tanulmányozni kezdtem azokat, csodálkozva vettem észre, hogy Debussy melodikájában is nagy szerepet játszanak bizonyos, a mi népzeneinkével azonos pentatonikus fordulatok. Kétségtelenül ezek is valamely keleteurópai népzene – valószínűleg az orosz – befolyásának tulajdoníthatók.” Lásd D. Dille: „Bartóks Selbstbiographie aus dem Jahre 1923”. In *DocB* 2, 122., valamint *BBí* 1, 33.

² Meglepő, de alighanem jellemző is, hogy Kodály a kifejezést, amit itt önmagára alkalmaz, később – az eltávozott barát jellemzésére – Bartóknak fogja ajándékozni. „A folklorista Bartók” szomszédnépi gyűjtéseivel kapcsolatban használja: „Ismeretesek a támadások, amelyek a román népdal miatt mindkét oldalról érték. Való, hogy román és egyéb másnyelvű gyűjtései számbelileg meghaladják a magyart, de összehasonlító tanulmányaihoz szüksége volt anyagra, s az akkori gyűjteményekben nem talált eleget. Ezenfelül önmagában is vonzotta, érdekelte az anyag újsága, ismeretlensége. Mint mindenben, ebben is igazi *novarum rerum cupidus* volt.” Lásd Bónis Ferenc (szerk.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés I–II. Összegyűjtött írások, beszédek nyilatkozatok*. 3. kiad. Budapest, 1982, Zeneműkiadó, II/452.

³ Kodály feltehetőleg 1907. március 22-én vagy 23-án kelt levele Bartókhhoz, lásd D. Dille: „Vier Briefe Kodálys an Bartók”. In D. Dille (hrsg.): *DocB* 4. Budapest, 1970, Akadémiai Kiadó, 137.

„A fr.ák minden fáradtsága ellenére Debussyben elég érdekes új dolgot látok, bár neki is ritkán sikerül a végső érvényű mestermunka. Mint régóta a fr. muzsikusok inkább új eljárásokat techn. eszközöket fűdöztek föl, amiket mások vittek diadalra. Ezért érdekelt Deb. már az első lapok után jobban mint Reger, akiben eddig nem találtam egyebet, mint régtől ismert eljárások régtől ismert alkalmazását. Hozzáteszem, hogy nagyon kevésbé ismerem, mert Németországban ugylátsz. eleget játsszák, de épen Berlinben azalatt az idő alatt, hogy ott voltam ritkán jutott szóhoz – még ősszel volt a főideje – arra pedig nem igen csábított, hogy olvassam. Nagyon örülnék, ha megszeretném.”⁴

Regerre Kodály itt kétségtelenül Bartóknak a német zeneszerző iránti átmeneti rajongása miatt utal.⁵ Éppúgy, ahogy szívesen említi leveleiben Bartók akkori legfőbb eszményképét, Richard Strausst. Hogy őhöz hogyan viszonyult Kodály, elég nyilvánvaló egyik még Berlinből írott leveléből.

„Straussal ugy vagyok, mint valami sfinx szerű szép nővel. Udvarolok neki, örülnék ha megtudnám nyitni a szívet magamnak (vagy a szívem neki egyre megy, szóval szeretném ha egymásba szeretnénk) de nem megy! Pedig a leg-tiszteletesebb szándékkal megyek mindig elejbe.”⁶

1909-ben Bartók maga is már távolról sem fenntartás nélküli lelkesedéssel számol be az *Elektra* bécsi előadásával kapcsolatos gondolatairól. Nyilvánvaló miért éppen Debussyt állítja szembe korábbi zeneszerzői ideáljaival és általában a német zeneszerzéssel. Másfelől viszont Debussyt ekkor még mintha éppen csak kezdené értékelni.

„[...] ha összetesszük azt a sok szárazságot, amit Strauss, és főleg Reger megirt, akkor ehhez képest poézis dolgában Debussy valóságos isten.”⁷

— Bartók Strauss-szal állítja szembe Debussyt 1918-as nyilatkozatában is. Itt fogalmazódik meg végső ítélete a kérdésben:

„Debussy volt korunk legnagyobb komponistája [...] Sokan talán Strausst tartják a legnagyobb komponistának, de nézetem szerint Debussy jóval fölötte áll a »Salome« szerzőjének. Hiszen az ő zenéje sokkal újabb, mint Straussé, aki tulajdonképpen csak abban az irányban haladt tovább, amelyet Wagner és Liszt kezdtek meg. Debussy azonban eddig nem ismert utakon járt és új művészi lehetőségeket adott pályafutásán.”

Ezek a közvetlen dokumentumok mindennél ékesszólóbban bizonyítják, hogy Kodály – Ansermet-vel Genfben folytatott beszélgetésekor – mennyire hitelesen idézte föl Bartók kezdeti reakcióját Debussy kompozícióira.

„[...] lorsque j'ai montré à Bartók les oeuvres de Debussy que je rapportais d'un long séjour à Paris, il a eu une certaine difficulté à y pénétrer. Il était alors dominé par Brahms et Reger. Mais il se les assimila bien vite et en joua souvent dans ses concerts. Lui, qui avait généralement un jeu assez dur, savait trouver pour jouer Debussy des tons de pastel. Debussy et les Français, en général, ont été pour nous de beaux modèles d'expression [...]”⁸

⁴ Kodály feltehetőleg 1907 júliusában írt levele Bartókhhoz, lásd *DocB* 4, 141.

⁵ Mindenekelőtt Bartók Geyer Stefinek írott levelei tanúskodnak a zeneszerző Reger iránti érdeklődéséről, lásd *Béla Bartók: Briefe an Stefí Geyer*, Basel, 1979, Paul Sacher Stiftung.

⁶ Kodály feltehetőleg 1907 januárjában kelt levele, in *DocB* 4, 131.

⁷ Bartók [1909.] április 4-én kelt kiadatlan levele Gruber Emmának, Kodály Archivum, fotokópia a Bartók Archivumban. A levélrészletet Kodály Zoltánné szíves hozzájárulásával közlöm.

⁸ „Dialogue sur Béla Bartók et la musique hongrois entre Ernest Ansermet et Zoltan Kodaly”, rádióbeszélgetés Genfben 1947 áprilisában a Radio Suisse Romande műsorában, lásd Werner Fuchss (szerk.): *Bartók und die Schweiz / Béla Bartók et la Suisse*. Kiállítási katalógus. Fribourg, [1970], Imprimerie Saint-Paul, 74–77.

(„[...] amikor hosszabb párizsi tartózkodás után Debussy első műveit hazahoztam és megmutattam Bartóknak, ő bizony elég nehezen törte fel burkukat. Akkoriban teljesen Brahms és Reger hatása alatt állott.⁹ De azután gyorsan magába szívta és hangversenyein gyakran játszotta őket. Bár billentése általában meglehetősen kemény volt, mégis megtalálta a módját: hogyan kell megeleveníteni Debussy pasztell színeit. Debussy és általában a franciák a kifejezésnek jó példáját mutatták nekünk [...]”)¹⁰

1. Ravel Bartók életrajzában

Ravel zenéjével azonban, úgy tűnik – s többek között az 1907 júliusi levélrészlet is erre vall –, nem Kodály révén került kapcsolatba Bartók. Néhány szerencsés módon fönnmaradt dokumentum segítségével elég pontosan meghatározható Bartók Ravel zenéjével történt megismerkedésének időpontja és körülményei. Ismerjük ugyanis a zeneszerző egyik fontos levelét, melyben – alighanem először említve Ravel nevét – azt állítja, hogy műveivel mindaddig nem volt módjában megismerkednie. A levél a Busoninál is tanult, s 1908-tól átmenetileg Berlinben letelepedett Rudolf Ganz zongoraművésznek szól, s bár kiadott formájában datálatlan, Demény János 1909 február–március hónapra keltezi. Ganz ismeretlen levele, melyre válaszul Bartók levelét fogalmazza, a német zongoraművésznek a *Tízennégy bagatelle*re s feltehetőleg a *Tíz könnyű zongoradarabra* vonatkozó nyilvánvalóan igen pozitív véleményét közli Bartókkal.¹¹ Válaszában – nyilván Ganz kérdésére vagy megjegyzésére utalva – említi Bartók Ravelt:

„Von Ravel kenne ich noch zufällig garnichts; seine letzten Klavierstücke werde ich mir unbedingt kommen lassen.”¹²

(„Raveltől véletlenül még semmit sem ismerek; legutolsó zongoradarabjait feltétlenül meg fogom hozatni.”)¹³

Bartók megfogalmazása nem zárja ki, hogy Ravel neve azért nem teljesen ismeretlen a számára.

A levél körülbelüli datálását is megerősíti, hogy Bartók – úgy tűnik – valóban ez idő tájt vásárolt vagy rendelt meg először Ravel-kompozíciókat. Egy 1910. június 7-i Rózsavölgyi számla bizonyítja, hogy Bartók egy évvel korábban, 1909. június 21-én vásárolta meg az akkor frissiben, a párizsi Durand cégnél megjelent *Gaspard de la nuit* kottáját.¹⁴ Miután ez számított akkor Ravel legfrissebb zongoraművének, feltehetőleg erre hívta fel Ganz Bartók figyelmét. Egyébként éppen e ciklus záródarabjának – a „Scarbo”-nak – ajánlása „Rudolph Ganz”-nak szól.

Bár számla nem bizonyítja, de az sem lehetetlen, hogy Bartók néhány további, korábban megjelent, s talán már Budapesten kapható zongoramű, a *Jeux d'eau*, a *Miroirs*

⁹ Mint oly gyakran, a magyar fordítás itt is a – nyelvileg egyébként korrekt – „hatás alatt áll” kifejezéssel ad vissza egy eredetileg talán árnyaltabban megfogalmazott gondolatot. Kodály francia kifejezését így is fordíthatnánk: Bartók akkoriban teljességgel „át volt hatva” Brahmszal és Regerrel.

¹⁰ Bónis F. (szerk.): *Kodály Zoltán: Visszatekintés III. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok*. Budapest, 1989, Zeneműkiadó, 472. Vikár László fordítása.

¹¹ A műveket, mint Demény János feltételezi, Ganz alighanem Busoni révén ismerhette meg, lásd a német levélkiadáshoz tartozó jegyzetet, J. Demény (hrsg.): *Béla Bartók Briefe* [a továbbiakban: *Briefe*]. Budapest, 1973, Corvina, I/228–229.

¹² *Briefe*, I/109.

¹³ Demény J. (szerk.): *Bartók Béla levelei* [a továbbiakban: *Blev*]. Budapest, 1976, Zeneműkiadó, 149.

¹⁴ Lampert Vera: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”. In László Somfai (hrsg.): *DocB 5*. Budapest, 1977, Akadémiai Kiadó, 159.

és esetleg a *Sonatine* kottáját is ez idő tájt – akár a *Gaspard de la nuit* megérkezte előtt – szerezte be.¹⁵

A magyar zeneszerző két és fél évvel később játszott először nyilvánosan Ravel-műveket. A magyarországi kortárszenei fórum megteremtésére tett kísérletként létrejött rövid életű Új Magyar Zene Egyesület (UMZE) második, 1911. december 12-i koncertje adott erre alkalmat. A *Miroirs* sorozatból az „Oiseaux tristes”-et, valamint az 1909-ben megvásárolt *Gaspard de la nuit*-ből éppen a „Scarbo” tételt szólaltatta meg. A teljes műsor a következőképpen nézett ki:¹⁶

- | | |
|-------------------|--|
| I. DEBUSSY: | Mouvement.
Et la lune descend sur le temple qui fut. |
| WEINER: | Op. 7. Praeludium, Nocturne és Scherzo.
Előadja: BARTÓK BÉLA. |
| II. MUSSZORGSZKY: | Mit der Nänna.
Mit der Puppe.
In der Ecke. |
| REGER: | Aeolsharfe.
Von der Liebe.
Énekli: HEIM EMMA. |
| III. RAVEL: | Oiseaux tristes.
Scarbo. |
| IV. WELLESZ: | Wie ein Bild...
Énekli: HEIM EMMA. |
| V. DEBUSSY: | (Préludes.)
Minstrels.
Des pas sur la neige.
Le Vent dans la plaine.
La sérénade interrompue.
Ce qu'a vu le vent d'Ouest. |

A műsorlapról az is kiderül, hogy a dalokat nem Bartók, hanem egykori tanítványa, a hozzá Schönberg zenéjét is közvetítő Balabán Imre, az UMZE titkára kísérte.¹⁷ Habár 1912. március 22-én az UMZE még megrendezte a végül félbemaradt koncertsorozat harmadik estjét, Bartók éppen ezután az 1911. decemberi szereplés után – az UMZE ügyvezető igazgatói posztjáról is lemondva – évekre visszavonult a nyilvánosságtól. A későbbiekben – a tízes évek végétől – inkább kamarapartnerként fog részt venni Ravel-művek megszólaltatásában.

Amennyire tudjuk, elsőként a román zeneszerző és folklorista, Dimitrie Kiriac – Bartók tudományos munkásságának első külföldi támogatója – próbált meg a két zene-

¹⁵ Uo.

¹⁶ Az eredeti műsor megtalálható a Bartók Archívumban. Az eredeti program feltehetőleg nem volt hozzáférhető Demény János számára, hiszen közlése a „Bartók Béla művészi kibontakozásának éveit. Találkozás a népzenével (1906–1914)” című tanulmányában, in Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenetudományi Tanulmányok* [a továbbiakban: ZT] III. Budapest, 1955, Akadémiai Kiadó, 410. oldalon nyilvánvalóan nem ezt követi. Így az általa közölt műsor kevésbé részletes és a műsorszámok sorrendje tekintetében is eltér az itt megadottaktól.

¹⁷ Balabán Imréről valamint Bartók és Schönberg kapcsolatáról lásd D. Dille: „Die Beziehungen zwischen Bartók und Schönberg”, in *DocB* 2, 53–61. és uő.: „Les relations entre Bartók et Schönberg”. In D. Dille: *Béla Bartók. Regard sur le passé* [a továbbiakban Dille: *Regard*]. Louvain-la-Neuve, 1990, Institut Supérieur d'Archéologie et d'Histoire de l'Art Collège Érasme, 55–56.; lásd továbbá Breuer János: „Balabán Imre – Schönberg zenéjének magyarországi úttörője”. *Mozgó Világ*, 1983. december. 67–79., továbbá uő.: „Arnold Schönberg könyvtárának Bartók-kottái”. *Muzsika*, 1997. március. 12–15.

szerző között személyes kapcsolatot létesíteni. 1913 októberében írott levelében tájékoztatta Bartókot Ravelnek az 1. vonósnégyesre vonatkozó igen kedvező véleményéről.

„Pendant les vacances j'ai eu quelques mots de mon ancien ami et camarade de Paris Maurice Ravel. Je lui parlé aussi de vos compositions et je vous reproduis les lignes qui vous concernent:

»Je suis très heureux d'apprendre par vous que Béla Bartók a quelques sympathies pour mes oeuvres. Je connais une partie des siennes, notamment un quatuor à cordes, qui est bien un des rares ouvrages qui m'aient frappé et ému depuis quelques années.«

Je suis sur que ça lui fera plaisir de lui envoyer un exemplaire de votre dernière composition. Son adresse: 4, Avenue Carnot, Paris.”¹⁸

(„Szabadságom alatt váltottam néhány szót régi párizsi jóbaráttal, Maurice Ravellel. Az Ön kompozícióit is szóba hoztam, és leírom azt, ami Önre vonatkozik:

»Nagy örömmel hallok Öntől, hogy Bartók Béla rokonszenvet tanúsít műveim iránt. Én ismerem az ő műveinek egy részét, mindenekelőtt a vonósnégyest, azon ritka kompozíciók egyikét, melyek az utolsó években megragadtak és megindítottak.«

Bizonyos vagyok abban, hogy örülne, ha Öntől megkapná legújabb kompozíciójának egy példányát. Címe: 4, Avenue Carnot, Paris.”)

Újabb szerencsés véletlen folytán azt is tudjuk, Ravel mikor ismerte meg – illetve mikor hallotta először – Bartók 1. vonósnégyesét. Fönnmaradt ugyanis Waldbauer Imre levelezőlapja, melyet a Waldbauer–Kerpely kvartett 1910. december 7-i párizsi koncertje után írt Bartóknak.¹⁹ Ekkor – a levelezőlap tanúsága szerint Ravel jelenlétében – többek között Bartók vonósnégyesét is eljátszották.

Bartók 1913. december 18-án keltezett, Kiriacnak szóló francia válaszlevelének mindjárt kezdetén Ravel véleményére reagál, ami kétségtelenül a hír fontosságát érzékelteti. Rokonszenvüket ő is kölcsönösnek nevezi.

„Il m'a fait grand plaisir d'entendre que les sympathies entre M. Ravel et moi soient mutuelles. Je lui enverrai un exemplaire de ma collection de Bihor sachant qu'il s'intéresse aux mélodies populaires. Peut-être qu'il sera inspiré par quelques-unes.”²⁰

(„Nagy örömmel hallok, hogy a rokonszenv Ravel és köztem kölcsönös. Tudom, hogy érdeklődik a népdalok iránt, ezért fogok neki egy példányt küldeni bihari gyűjteményemből. Talán egyik-másik megihletti őt.”)²¹

Nem lehetetlen, hogy Bartók ezek után megpróbált Ravellel is kapcsolatot keresni, amikor 1914-ben előző évi biszkrai arab gyűjtését igyekezett Párizsban megőrzésre és kiadásra följárni. A levél, melyet Bartók – Denijs Dille feltételezése szerint – esetleg Ravelnek fogalmazott ezekkel a szavakkal kezdődik:

„Je sais de M. Kiriac que Vous portez quelque interresse à mes oeuvres. N'étant pas tout à fait inconnu à Vous, je me prends la liberté vous importuner avec une demande. [...]”²²

(„Kiriac úrtól tudom, hogy Ön bizonyos érdeklődést tanúsít műveim iránt. Mínthogy nem nem teljesen ismeretlen Ön előtt, bátorkodom önt egy kéréssel zavarni. [...]”)

¹⁸ Kiriac 1913. október 9/13. keltezésű levele Bartókhöz, in D. Dille (hrsg.): *DocB* 3. Budapest, 1968, Akadémiai Kiadó, 74–75.

¹⁹ A levelezőlapot a Bartók Archívum őrzi, jelzete BBA BH 1974.

²⁰ Az eredeti levél fotokópiája megtalálható a Bartók Archívumban.

²¹ *Blev*, 214.

²² Lásd D. Dille: „Bartóks Brief an Ravel (?)”. In *DocB* 2, 125–127. o.

Miután ismerteti az arab gyűjteményével kapcsolatos tudnivalókat, némi magyarázatokkal kísérve mellékelten elküldi bihari kötetét.

„En attendant je Vous prie d'accepter ma collection des chansons roumaines, éditée par l'Academie Roumaine à Bucarest. Au point de vue scientifique, elle presente encore des défauts, mais au point de vue purement musical je crois qu'elle vous interessera un peu. Pour vous faciliter la pénétration dans ce grande nombre des mélodies, je prends la liberté de vous indiquer quelques-unes, que méritent selon mon opinion une attention plus grande [...]”²³

(„Addig is kérem fogadja el a bukaresti Román Akadémia által kiadott román dal-gyűjteményemet. Tudományos szempontból még vannak hibái, de tisztán zenei szempontból, úgy gondolom, érdekelni fogja Önt valamennyire.

Hogy megkönnyítsem e nagyszámú dallam tanulmányozását, bátorodom fölhívni figyelmét néhányra, melyek véleményem szerint különös figyelmet érdemelnek [...]”)

A levél címzettjének azonosítását illetően jogos kételyek merülhetnek fel, amint erre Dille rámutatott. Mégis érdemes egy fontos mozzanatot hangsúlyoznunk. A legfőbb ellenérv ugyanis a Ravellel történő azonosítással szemben az, hogy Bartók részben e levél-fogalmazvánnyal nagyrészt egyező szövegű levelet ténylegesen elküldött a zenekritikus Michel Dimitri Calvocoressinek. Talán nem mellékes azonban, hogy a két levél között lényegi egyezésük ellenére is döntő különbségek vannak. A Calvocoressinek küldött levél ugyanis éppen az itt idézett részleteket – a Kiriacra történő hivatkozást és a bihari gyűjteményre vonatkozó passzust – nem tartalmazza. A román folklorista és Bartók levélváltása alapján viszont mindkét részlet igazolni látszik, hogy a címzett Ravel lehetett. Ráadásul Bartók – mint Kiriacnak jelezte – nem csupán elküldi népzenei kiadványát, hanem még a zenei szempontból érdekes (vagyis esetleges feldolgozásra alkalmas) darabokat is meg akarja jelölni.

A Calvocoressinek írt levél 1914. május 27-i keltezésű.²⁴ Bár Bartók és a görög származású zenei író között eredetileg a Párizsban élő Zágon Géza Vilmos létesített kapcsolatot,²⁵ a zeneszerző párizsi utazásakor a francia fővárosban időző Waldbauer Imre nyújt segítséget.²⁶ Bartók június 21-től több mint egy hónapot tartózkodik Franciaországban, főként Párizsban. Az arab gyűjtés ügyében több személlyel is találkozik; többek között Calvocoressivel.²⁷ Arról azonban nem tudunk, hogy Ravellel sikerült volna érintkezésbe lépnie. E párizsi utazással kapcsolatban egyetlen, feleségének küldött levele ismert, melyet ott-tartózkodása végén, július 18-án írt.²⁸ Innen értesülünk arról, hogy az út részben nyaralásnak is számított, s Franciaország ismét mindenekelőtt műemlékei révén ragadta meg Bartókot.²⁹ Ha látogatása nem is járt jelentősebb közvetlen eredménnyel, bizhatott abban, hogy népzenei gyűjteményeivel kapcsolatos tárgyalásainak lesz folytatása. Min-

²³ Uo., 126.

²⁴ A levél eredeti szövegét közölte Dille, uo. 126. Valamennyi Calvocoressinek szóló levél jegyzetelt kiadása megtalálható a következő publikációban: Adrienne Gombocz – László Somfai: „Bartók's Briefe an Calvocoressi (1914–1930)”. *Studia Musicologica*, Tom. 24. 1982. 199–231. A május 27-i levelet magyarul lásd *Blev*, 223–224.

²⁵ Lásd Gombocz–Somfai: i. m. 200.

²⁶ Lásd Bartók feltehetőleg 1914. június 15-én kelt levelét Waldbauer Imrénének (*Blev*, 226.), valamint Bartók ugyanezen a napon Calvocoressinek írt levelét (Gombocz–Somfai: i. m. 202.)

²⁷ Uo., 200. Erről ugyanis említést tesz Cecil Graynek 1921. október 15-i levelében, lásd *Blev*, 269.

²⁸ ifj. Bartók Béla (szerk.): *Bartók Béla családi levelei* [a továbbiakban: *Cslev*]. Budapest, 1981, Zeneműkiadó, 231–232.

²⁹ „Katedrálisokat reggelizek, ebédelek, vacsorálok” – kezdi Bartók említett, Granville-ből írt levelét.

den Párizshoz fűzött reményét meghiúsította azonban az első világháború váratlan kitörése.³⁰

Éppen a háborús évekből kelteződik az a dokumentum, mely világosan mutatja, Ravel mennyire számon tartotta s értékelte az új magyar zeneszerzői törekvéseket. 1916-ban a francia zene megvédésére alakult nemzeti liga (Ligue Nationale pour la Défense de la Musique française) manifesztumára így reagál:

„Bien entendu, je ne puis que louer votre »idée fixe du triomphe de la Patrie«, qui me poursuit moi-même depuis le début des hostilités. En conséquence, j'approuve pleinement le »besoin d'action« d'où est née la *Ligue Nationale*. [...] Mais je ne crois pas que pour la »sauvegarde de notre patrimoine artistique national« il faille »interdire d'exécuter publiquement en France des oeuvres allemandes et autrichiennes contemporaines« [...] Il m'importe peu que M. Schoenberg, par exemple, soit de nationalité autrichienne. Il n'est pas moins un musicien de haute valeur, dont les recherches pleines d'intérêt ont eu une influence heureuse sur certains compositeurs alliés, et jusque chez nous. Bien plus, je suis ravi que MM. Bartok, Kodaly et leurs disciples soient hongrois, et le manifestent dans leurs oeuvres avec tant de saveur.»³¹

(„Magától értetődik, hogy csak dicsérhetem, hogy az Önök »egyetlen gondolata a Haza diadala«. Engem is ez foglalkoztat, mióta kezdetét vette az ellenségeskedés. Következésképpen tökéletesen egyetértek azzal a »tettvággyal«, amely a *Nemzeti Ligát* életre hívta. [...] De mégsem hiszem, hogy »nemzeti művészi örökségünk védelme« szükségessé tenné, hogy »megtiltsuk a kortárs német és osztrák művek nyilvános előadását Franciaországban« [...]

Számomra keveset jelent az, hogy például Schönberg úr osztrák nemzetiségű. Ettől nem kevésbé értékes muzsikust, és rendkívül érdekes kutatásai szerencsésen befolyásoltak némely muzsikust a szövetségeseknél, és még nálunk is. Sőt mi több: el vagyok ragadtatva attól, hogy Bartók és Kodály, valamint tanítványaik magyarok, és ezt műveikben oly ízsen fejezik ki.»)³²

A két zeneszerző találkozására – ha előbb nem – mindenképpen sor került Bartók életének egyik legnevezetesebb kortárszenei eseményén, 1922-es párizsi látogatásakor. amikor a *La Revue Musicale* Le Vieux Colombier-ban tartott április 8-i hangversenye után, Henri Prunières lakásában Arányi Jellyvel – aznap másodszer – előadták az 1. hegedűszonátát, s Bartóknak éppen Ravel lapozott. Ravel két évvel később Bartók akkori hegedűművész partnerének ajánlotta a *Tzigant*.³³ Mikor Bartók az est végeztével feleségének levelet fogalmaz, a Prunières-nél összegyűlt társaságból legrészletesebben Stravinskyról számol be. Szentel azonban Ravelnek is egy mondatot, melyben mintha először látott, új ismerősként mutatná be:

³⁰ Az útról és eredményeiről az említett, Ziegler Mártához írott levélen kívül lásd ifj. Bartók B. összefoglalását: *Apám életének krónikája* [a továbbiakban: *Krónika*]. Budapest, 1981, Zeneműkiadó, 140–141.

³¹ Ravel 1916. június 7-én kelt levelét Georgette Marnold közli: „Quelques lettre de Maurice Ravel”. *La Revue Musicale*, XIX/187 (1938. december), 70–71.

³² A fordítás nagy részét Pándi Marianne-tól vettem át, aki többé-kevésbé azonos részleteket közöl, lásd *Maurice Ravel*. Budapest, 1978, Gondolat, 94–95. Ezúton is köszönöm Breuer Jánosnak, hogy a konferencián elhangzott előadással kapcsolatos hozzászólásában fölhívta figyelmemet e levélre.

³³ Szigeti a *Tzigane* komponálása és a Bartók-szonáta 1922-es előadása közötti összefüggés lehetőségét sugallja, lásd Joseph Szigeti: „Making Music with Bartók”. *The Long Player*, 2/10. (1953. október), 12. Magyarul lásd Szigeti J.: *Beszélő húrok*. Budapest, 1965, Zeneműkiadó, 209., illetve Ujfalussy József (összeáll.): *Bartók breviárium*. 3. kiad. Budapest, 1980, Zeneműkiadó, 602–603. Ravel – a zongoraművész Robert Casadesus felesége, Gaby Casadesus visszaemlékezése szerint – 1924-ben Londonban ismét hallotta Arányi Jellyt, s ezután fogott a *Tzigane* komponálásához. Lásd a Ravel összes zongoraműveit tartalmazó lemezalbum mellékleteként megjelent visszaemlékezést: *Maurice Ravel. Complete Piano Music / Oeuvre Pour Piano / Das Klavierwerk. Robert Casadesus*. CBS Master Works 77346, London: CBS Inc., 1980.

„Ravellel kevesebbet beszéltem – nálam sokkal kisebb, egészen vékony; szarkasztikus beszédű.”³⁴

Szorosabb kapcsolat – amint ez Bartók zeneszerző kortársaihoz fűződő viszonyára általában jellemző³⁵ – nem fejlődött ki közöttük. Bartók egy darabig – bár nyilvánvalónak tűnik, hogy csakis 1922-es személyes találkozásukat megelőzően – Ravel számára megküldte kiadójával új műveinek kottáját. 1920. december 22-én az Universal Editionhoz a következő kéréssel fordul:

„M. Ravel – wie mir die Herren Lehner und Hartmann erzählten – interessiert sich sehr für meine Werke, und will Aufführungen derselben in Paris ermöglichen. Er hat die Stimmen meines 2. Quartetts bereits mitgenommen; vielleicht wäre es gut, wenn Sie ihm auch die Partitur desselben und die Klavieretüden zukommen liessen. Könnten Sie ihm nicht auch die Partitur des »Holzgeschnitzten Prinzen«, falls sie schon abgeschrieben worden ist, zur Ansicht einschicken [...]?”³⁶

(„Ravel urat – mint Lehner és Hartmann urak mesélik – nagyon érdeklik műveim, és szeretné párizsi előadásukat lehetővé tenni. 2. kvartettem szólamait már megszerezte; talán jó volna, ha Ön elküldetné számára ennek partitúráját is valamint a zongora etüdöket. Nem tudná esetleg a »Fából faragott királyfi« partitúráját is, amennyiben már lemásolták, megtekintésre megküldeni neki [...]?”)

A kiadó 1921. január 7-i keltezésű válaszlevelében jelzi, hogy elküldték Ravelnek a vonósnégyes partitúráját valamint az etüdöket, de közlik Bartókkal, hogy véleményük szerint *A fából faragott királyfi* nagy költségen előállított partitúráját csak kifejezett előadási szándék esetén érdemes bárkinek is megküldeni. Július 18-án Bartók ismét azok között – éspedig az első helyen – említi Ravel nevét, akiknek újonnan megjelenő művéből feltétlenül kell tiszteletpéldányt kapniuk:

„Hätten Sie die Güte mir anzugeben, an wen bis jetzt der Auszug des Holzprinzen abgegangen ist. Wichtig ist es, dass die Herren Ravel, Casella, Prunières, Gatti, Szenkár ein Exemplar davon bekommen.”³⁷

³⁴ Cslev, 331.

³⁵ Bartók például érdekes módon sohasem találkozott Debussyvel noha talán lett volna rá lehetősége Párizsban, vagy pedig a francia mester 1910 decemberi budapesti koncertje alkalmával. Hasonlóképpen láthatólag sohasem kereste a közvetlen személyes kapcsolatot Schönberggel; még abban az időszakban sem, amikor annak művei élénken foglalkoztatták. Korábbi személyes ismeretségük ellenére Stravinskyval sem kereste a találkozás lehetőségét, amikor annak 1926-os budapesti koncertjét meghallgatta. Úgy tűnik, efféle találkozásokra csak harmadik személy jóvoltából, illetve nagyobb zenei eseményeken került sor, melyeken történetesen mindkét fél megjelent. Más kérdés, s már a másik zeneszerző portréjához tartozik, hogy például Stravinsky 1926-ban úgy nyilatkozik, mintha alig ismerné Bartók zenéjét, s teljességgel megelégedezik párizsi személyes találkozásukról. Lásd ehhez Breuer J.: „A magyarországi Stravinsky-kultusz nyomában”. In *Bartók és Kodály. Tanulmányok századunk magyar zenetörténetéhez*. Budapest, 1978, Magvető, 320. Bartók jelentősége Stravinsky számára nagyobb lehetett, mint azt Bartókkal kapcsolatos nyilatkozatainak felületes olvasása sejteti; így vélekedik D. Dille is, vö.: „La rencontre de Bartók et de Kodály”. In Dille: *Regard*, 200. Taruskin is világosan látja, hogy Stravinsky saját „bartókos” folklórizmusát kívánja utólag „elkendőzni”; lásd Richard Taruskin: „Russian Folk Melodies in »The Rite of Spring«”. *Journal of the American Musicological Society*, 33/3 (1980), 501–543. A két zeneszerző kapcsolatával részletesen foglalkozik David Schneider: „Bartók and Stravinsky: Respect, Competition, Influence, and the Hungarian Reaction to Modernism in the 1920s”. In Peter Laki (ed.): *Bartók and his World*. Princeton, New Jersey, 1995. Princeton University Press, 172–199. Általánosan foglalkozik Bartóknak a kortárs zeneszerzőkhöz való viszonyával Dille: *Regard*, 52–53.

³⁶ Kiadatlan levél, fotokópiája a Bartók Archívumban.

³⁷ Kiadatlan levél, fotokópiája a Bartók Archívumban.

(„Legyenek szívesek megadni, hogy eddig kinek küldték el a Fából faragott zongorakivonatát. Fontos, hogy Ravel, Casella, Prunières, Gatti, Szenkár urak kapjanak belőle egy példányt.”)

Az Universal Editionnal folytatott levelezésben utoljára három évvel később, Bartók 1924. január 13-án kelt levelében hallunk Ravelről.

„In Paris hörte ich, dass Ravel den Blaubart der »Opéra Comique« vorgeschlagen hat. M. Prunières meint jedoch, dass er dort kaum angenommen wird, und dass beim Grossen Opernhaus bessere Chancen wären.“³⁸

(„Párizsban úgy hallottam, hogy Ravel javasolta a Kékszakállút az »Opéra Comique«-nak. Prunières úr azonban úgy véli, hogy ott aligha fogadják el, és hogy a Nagy Operában jobb esélyei volnának.”)

Ugyanebben az időszakban Bartók többször is közreműködött a francia mester egy-egy kompozíciójának előadásában. Így például 1919 és 1921 között összesen háromszor játszotta a Zongorás trió zongoraszólamát,³⁹ majd – Demény János adatgyűjtése szerint két ízben Székely Zoltánnal,⁴⁰ egy alkalommal pedig Szigeti Józseffel⁴¹ – az 1927-ben megjelent Hegedűszonáta előadásában vett részt. Esetenként egyéb művek megszólaltatásában is vállalt szerepet: váratlan műsorváltozás következtében éppen 1922. április 8-i koncertjén valószínűleg ő kísérte Slivinskit Ravel héber dalainak (*Chants hébraïques*) előadásában;⁴² 1923-ban Arányi Jelly partnere volt a *Berceuse sur le nom de Gabriel Fauré* előadásakor;⁴³ 1930-ban pedig Heimlich (Hernádi) Lajossal együtt adta elő a *Ma Mère l'Oye* (Lúdanyó meséi) négykezes változatából a „Laideronnette, Impératrice des

³⁸ Kiadatlan levél, fotokópiája a Bartók Archívumban.

³⁹ 1919. január 4-én és 1921. március 16-án Waldbauer Imrével és Kerpely Jenővel, közben pedig 1920. március 8-án Berlinben, ahol partnerei Laminon és Kropholler voltak. Lásd Demény J.: „Bartók Béla művészi kibontakozásának éve. Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”. In Szabolcsi B. – Bartha D. (szerk.): *ZT VII.* Budapest, 1959, Akadémiai Kiadó, 109–110., 137., valamint 135.; Demény J.: „Zeitgenössische Musik in Bartóks Konzertrepertoire”, in *DocB* 5, 169–176. nem említi az első koncertet. Erre az 1919. január 4-i koncertre Bartók – később még idézendő 1919. január 15-én kelt, édesanyjához írott levelében, *Cslev.* 290. – tévesen január 5-i dátummal utal. A tévedésre íj. Bartók B. is rámutatott, lásd *Krónika*, 168.

⁴⁰ Bartók Ravel Hegedűszonátáját először 1929. november 26-i, Székely Zoltánnal közös koncertjén a budapesti Zeneművészeti Főiskola nagytermében játszotta. Ezen a koncerten hangzott el először Bartók mindkét hegedűrapszódiajának eredeti zongorakiséretes változata. Lásd Demény J.: „Bartók Béla pályája delelőjén (1926–1940)”. In Szabolcsi B. – Bartha D. (szerk.): *ZT X.* Budapest, 1962, Akadémiai Kiadó, 361. Bartók 1936. január 17-én Liverpoolban is előadta Székellyel a Ravel-sonátát; lásd *uo.*, 522.

⁴¹ Szigeti visszaemlékezése szerint a szonátát „sokszor” játszották együtt, lásd J. Szigeti: „Making Music with Béla Bartók”, 11. o., magyarul pedig *Beszélő húrok*, 209., illetve *Bartók breviárium*, 602. Demény J. dokumentációja szerint 1935. október 20-i Vigadóbeli közös koncertjükön szerepelt Ravel szonátája, lásd i. m. 507., valamint *DocB* 5, 175. Valószínűleg ez lehetett az első alkalom, amikor együtt játszották műveit. Erre következtethetünk legalábbis Bartók Szigetinek 1935. augusztus 10-én írott leveléből, melyben budapesti koncertjükre Ravel kompozícióját javasolja: „*Ne haragudj, hogy levélben is nem-et mondok, de igazán nem lehet, Budapesten én nem játszom, nem játszhatom saját műveimet. Ennek megvan ezer és egy oka. [...] Tehát az én szonátám helyett a Ravelt indítványozom; te jól ismered ezt a művet, ismered a szerző intencióit is, hiszen vele együtt (!) játszottad.*” Lásd *Blev.*, 506.

⁴² Egy eredeti műsorlap megtalálható a Bartók Archívumban. Ezen külön zongorakisérő nincs feltüntetve, s minthogy Bartók-népdalfeldolgozások is elhangzottak, melyeket pedig biztosan Bartók maga kísért, nyilvánvalóan látszik, hogy a Ravel-dalok előadásakor is ő zongorázott. Az énekest a program csak „M. Slivinsky”-ként – vagyis „Slivinsky úr”-ként – említi.

⁴³ London, 1923. november 30., vö. *DocB* 5, 175.

Pagodes”-ot.⁴⁴ Nagyon is lényegesnek tűnik azonban, hogy – míg Debussy zenéje végigkísérte előadói pályáját – Raveltől szóló zongoradarabot 1911 után alig tartott repertoárján. Az ismert adatok szerint egyedül a *Miroirs* sorozatból már az UMZE koncerten is előadott darab, az „Oiseaux tristes” szerepelt egy 1929. szeptember 13-i szölovéstyén.⁴⁵ Ezen a budapesti rádiókoncerten saját kompozíció nem is hangzott el, s a műsor összefüggésében Ravel inkább klasszikus, mint kortárs szerzőként tűnik föl.⁴⁶

2. Ravel Bartók írásaiban

Bartók írásaiban viszonylag ritkán említi Ravelt. Neve általában – mintegy függelékesen – Debussyé mellett jelenik meg. 1920-ban a népzene és műzene kapcsolatáról a *Melos* című folyóirat számára írott cikkében Ravel műveire mintegy jelentős, de távolról sem elsőrendűen fontos átmeneti állomásra utal a tiszta népzene felé vezető úton.

„Die reine Volksmusik fängt erst Ende des XIX. und Anfang des XX. Jahrhunderts [an] einen überwältigenden Einfluss auf unsere höhere Kunstmusik auszuüben. Als erste Beispiele haben wir die Werke Debussy's und Ravel's zu betrachten, auf welche die Volksmusik Osteuropas und Ostasiens ihren bleibenden und gewissermassen richtunggebenden Einfluss ausübte. Noch mehr aussch[lag]gebend ist dieser Vorgang in den Werken des Russen Strawinsky und des Ungarn Kodály [...]"⁴⁷

(„A tiszta népzene csak a XIX. század végén és a XX. század elején kezd döntően hatni magasabb műzenénkire. Debussy és Ravel műveit tekinthetjük az első olyan példának, amelyeken Kelet-Európa és Kelet-Ázsia népzeneje meghagyta maradandó és bizonyos főkig elhatározó hatását. Még formálőbb erejű ez a folyamat az orosz Stravinsky és a magyar Kodály műveiben [...]"⁴⁸

Nem sokkal későbbi, hasonló témájú alapvető cikkében a Ravel zenéjében is megjelenő pentatónia miatt hivatkozik műveire. Vagyis Ravel zenéjének ugyanazt az egyetlen, talán népzeneré visszavezethető sajátosságát emeli ki, amit önéletrajzában Debussyvel kapcsolatban említésre méltónak érzett.

„Dieser Aufsatz will nicht [...] genau angeben, welche[r] der neueren Komponisten, von welcher Bauermusik und auf welche Weise beeinflusst worden ist. So z. B. soll hier die Frage nicht erörtert werden ob Debussy manche derartige Beeinflussung durch

⁴⁴ 1930. november 11., vö. *DocB* 5, 175. A darab címének szokásos magyar fordításai – például „Pagodák rút kis hercegnője” (Pándi i. m. 54.) vagy „Csúnyácska, a Pagodák császárméja” (kispártitúra, EMB Z. 40 103) – félrevezetők, mert a francia *pagode* szó – amint a darab alapjául szolgáló vers szövegében is – egy „mozgatható fejú groteszk játékfigurát” jelent. Pierre Larousse: *Dictionnaire complet illustré* (Paris, 1899, Librairie Larousse) meghatározása szerint: „petite figure grotesque à tête mobile”.

⁴⁵ *ZT* X, 343.

⁴⁶ A koncert műsora a következőképpen nézett ki:

1. Purcell: a) Prelude.
b) Air (g-moll), Gavotte (G-dúr),
Hornpipe, Prelude (C-dúr).
2. Bach: Két [=2.] angol suite (a-moll).
3. Scarlatti: Egytéeles szonáta.
4. Beethoven: Szonáta (G-dúr) Op. 31. No. 1.
5. Ravel: Oiseaux tristes.
6. Chopin: Bolero, Tarantella

⁴⁷ „Einfluss der Volksmusik auf die Kunstmusik unserer Tage”. Új, kritikai kiadását lásd L. Somfai: „Vierzehn Bartók Schriften aus den Jahren 1920/21”. In *DocB* 5, 50.

⁴⁸ „A népi zene hatása a mai műzenére”. In *BBí* 1, 103. Ujfalussy József fordítása.

*Moussorgsky's Vermittlung, oder direkt durch die russische Bauernmusik empfangen hat. Ebenso soll hier nicht versucht werden darzulegen, woher die an Bauernmusik mahnende Pentatonik den Werken Ravel's zugeführt wurde".*⁴⁹

(„Tanulmányunknak nem célja, hogy részletesen kimutassa, az újabb komponisták melyikére milyen parasztzene hatott és hogyan. Így például nem vizsgáljuk, vajon Debussyt Muszorgszkij közvetítésével, vagy közvetlenül az orosz parasztzeneből érték effajta hatások. Azt sem kérdezzük, honnan erednek a parasztzeneire emlékeztető pentatonizmusok Ravel műveiben.”)⁵⁰

Bartók továbbra is Debussy mellé állítva említi Ravelt, amikor másfél évtizeddel később Liszt zeneszerzői hatásáról értekezik.

*„Hadd szemléltessük néhány példával Liszt műveinek hatását a Liszt utáni zeneszerzőkre. [...] Meglepő rokonságot fedezünk fel bizonyos fajta Liszt-művek, pl. az Années de Pèlerinage és a Harmonies poétiques et religieuses egyes számaiban egyrészt, és az új francia zeneművészet két legkimagaslóbb alakjának, Debussynek és Ravelnek némely művében másrészt. Meggyőződésem, hogy Lisztnek »Jeux d'eau à la Villa d'Este« és ezzel rokon művei nélkül alig képzelhetők el az említett két francia zeneszerzőnek hasonló hangulatot kifejező művei.”*⁵¹

A zeneszerző új zenéről szóló későbbi írásai közül csupán a Harvard előadásokban találkozzunk Ravel nevével. *Öt görög népdal* című sorozata Brahms német népdalai mellett szolgál a népzenei feldolgozás egyik jellemző típusának illusztrálására.

*„[For composers of a certain level] the well-chosen melody is a kind of motto which they treat just as if it were an original theme invented by themselves. They surround these motifs with the results of their working, their creative imagination, and thus create in each case, so to speak, an original and individual work on the basis of the chosen motto. We have exquisite examples of such a kind of creative work in the German folk songs of Brahms, and in Ravel's Five Greek Folk Songs – all masterpieces in this field.”*⁵²

(„[Valamirevaló zeneszerző számára] a jól kiválasztott dallam egyfajta mottó, amit éppen úgy kezel, mintha saját maga kitalálta eredeti téma volna. E motívumokat munkája, alkotó képzelete eredményeivel veszi körül; így minden egyes esetben mondhatni eredeti és egyéni művet alkot a választott mottó alapján. Az ilyenfajta alkotó munka kiemelkedő példái Brahms német népdalai és Ravel *Öt görög népdala*, e műfaj mesterművei.”)⁵³

Míg Bartók következő példaként – valamelyest bonyolultabb kompozíciókra – Kodály népdalfeldolgozásait említi, a végpontot saját *Improvizációk* sorozatában jelöli meg. Ezúttal tehát Ravel népdalfeldolgozásai – valamelyest az 1929-es rádiókoncert műsorához hasonlóan – mintha a műfaj „klasszikus” példái közé sorolódának.

Mint látjuk, általánosabb tematikájú írásaiban Bartók Ravel zenéjével önmagában nem foglalkozik. 1938-ban, Ravel 1937. december 28-án bekövetkezett halálának évfordulója alkalmából mégis, rövid megemlékezésben tiszteleg francia kortársa előtt.

⁴⁹ „Das Verhältniss der Volksmusik zur Entwicklung der Kunstmusik unserer Tage”. In *DocB* 5, 97.

⁵⁰ „A népzene szerepe korunk műzenéjének fejlődésében”. In *BBí* 1, 110. Tallián Tibor fordítása, a fogalmazvány – melyből az itt közölt részlet is származik – valamint a belőle készült angol cikk alapján. Itt apróbb módosításokkal közlöm.

⁵¹ „Liszt-problémák”. In Szöllősy András (szerk.): *Bartók Béla Összegyűjtött írásai* [a továbbiakban: *BÖI*] I. Budapest, 1967, Zeneműkiadó, 701.

⁵² Benjamin Suchoff (ed.): *Béla Bartók Essays*. London, 1976, Faber and Faber, 375.

⁵³ *BBí* 1, 175., Tallián Tibor fordítása.

Debussyt annak idején – a *La Revue Musicale* fölkerésének megfelelően – hangjegyekben búcsúztatta, Ravel búcsúztatásakor, úgy tűnik, csak szavakban fejezi ki részvétét.

Hogy a megemlékezés súlyát és jelentőségét Bartók saját szempontjából kellőképpen fölmérhessük, tisztáznunk kell először is megírásának indítékait. Rendelkezésünkre állnak a *La Revue Musicale* szerkesztőségének a zeneszerzőhöz írott levelei, továbbá Bartók válaszevelei közül a kétségtelenül legfontosabb darab. Ezek elégséges módon világítják meg a felkérés s a cikk születésének körülményeit.

A folyóirat akkori főszerkesztője, Robert Bernard 1938. május 25-én kelt levelében a következő kéréssel fordul Bartókhoz:

„Nous nous permettons de venir vous demander si vous nous feriez le grand honneur et le vif plaisir de collaborer à un nouveau numéro que nous consacrerons à MAURICE RAVEL et dans lequel nous tenons à rassembler les opinions, les souvenirs et les témoignages des plus éminentes personnalités artistique de tous les pays. [...]

Afin de vous permettre de nous donner une réponse favorable, nous attendrions volontiers trois semaines ou même un mois votre manuscrit [...]

Veillez excuser l'insistance de cette requête et n'y voir que l'expression de notre admiration et de l'importance que nous attachons à votre témoignage.

Au moment où tant d'idéologies opposées, de passion politiques s'affrontent et mettent en péril notre civilisation et notre culture, nous pensons qu'il y a une extrême urgence à ce que l'élite des grandes nations civilisées se groupent devant la disparition d'un artiste de cette classe et qui a fait honneur non seulement à l'art de son pays mais à la civilisation de notre temps. Nous ne croyons pas que vous nous contredirez quand nous affirmons que Maurice Ravel était l'un des esprits qui a mérité l'estime et l'admiration de tous ses pairs et qu'il est un des représentants de cette élite si menacée par le désarroi de notre vieille Europe écartelée.

Cet hommage collectif des plus grands maîtres de l'art contemporains nous paraîtrait douloureusement incomplet si vous ne pouviez répondre favorablement à notre appel. [...]"⁵⁴

(„Bátorkodunk fölkeráni Önt, hogy részesítsen abban a megtiszteltetésben és örömben, hogy közreműködik egy új számunkban, melyet MAURICE RAVELnek fogunk szentelni, s melyben össze kívánjuk gyűjteni valamennyi ország legkiválóbb művész személyiségének véleményét, emlékeit és tanúságtételét. [...]

Annak érdekében, hogy kedvező választ kapjunk Öntől, szívesen váránk három hetet, vagy akár egy hónapot is az Ön kéziratára [...]

Bocsásson meg kérésem nyomatékos jellegéért, s kérem ne lásson benne semmi mást, mint azt a csodálatot, melyet Ön iránt tanúsítunk, és a fontosságot, melyet az Ön tanúságtételének tulajdonítunk.

Olyan pillanatban, amikor annyi ellentétes ideológia és szélsőséges politikai nézet ütközik s veszélyezteti civilizációnkat és kultúránkat, úgy gondoljuk, hogy különösen sürgető feladat a nagy civilizált nemzetek elitjének összefogása egy ilyen kiváló művész elvesztése kapcsán, aki nemcsak saját hazája művészetének szerzett megbecsülést, hanem korunk kultúrájának is. Úgy gondoljuk, nem cáfol meg minket, ha azt állítjuk, hogy Maurice Ravel egyike volt azoknak a szellemeknek, akik megérdemelték a megbecsülést és csodálatot valamennyi művésztaarsa részéről, és hogy ő egyike volt annak az elitnek, melyet szétszabdalt öreg Európánk zürzavara olyannyira fenyeget.

A kortárs művészet legnagyobb mestereinek ez a gyűjteményes tiszteletadása fájdalmasan hiányosnak tűnne a szemünkben, ha Ön felhívásunkra nem tudna kedvezően válaszolni. [...]"

⁵⁴ Bartók Archivum, jelzete BBA BH 2131.

A levél ezt követő formális záradéka, az aláírás és a főszerkesztői pecsét alatt Robert Bernard még a következő, fél oldalnyi kézírásos szakasszal egészíti ki levelét.

„Nous vous proposons, d'autre part, de publier un suppliment musical d'*Homage à Ravel*, dans le même esprit que celui que nous avons consacré à Debussy, auquel Ravel et vous-même avez bien voulu collaborer. Pas n'est [?] besoin de vous dire la gratitude que nous vous aurions si vous pouviez nous faire l'honneur et la gré de participer à cet hommage musical. Nous demandons aussi à Strawinsky, à Hindemith et à Florent Schmitt d'y participer. Falla nous envoi un article, mais sa senté ne lui permet pas de nous donner une page de musique.”

(„Másként javasoljuk Önnek, hogy publikáljon Ravel tiszteletére egy zenei mellékletet a Debussynek szentelt mellékletünk szellemében, melyben Ravel és Ön is volt szíves közreműködni. Nem szükséges mondanom, hogy mennyire hálásak lennénk Önnek, ha abban a megtiszteltetésben és kegyben részesítene minket, hogy részt venne ebben a zenei tiszteletadásban. Stravinskyt, Hindemithet és Florent Schmittet szintén fölkérjük a részvételre. Falla küld számunkra egy cikket, ám egészsége nem teszi lehetővé, hogy egy oldalnyi zenét bocsásson rendelkezésünkre.”)

Bartók a levélre nem válaszolt. Ez nyilvánvaló Bernard öt hónappal későbbi levele alapján, melyben megismétli majd a fölkérést. Ugyanakkor ebből a későbbi levélből az is kiderül, hogy a *La Revue Musicale* szerkesztősége leveleit Bartók egyik régi címére, a Szilágyi Dezső térre küldte.⁵⁵ Mivel azonban a levelek a zeneszerző hagyatékában maradtak fenn, s mikor Bartók végül mégis reagált rájuk nem hivatkozott a levelek késedelmes kézhezvételére, feltehetőleg nem túlságosan nagy késéssel mégis megkaphatta a Ravel emlékszámban való részvételre szóló fölkérést is.

Úgy tudjuk, hogy a zeneszerző élete ebben az időszakban különösen zaklatott volt. Bernard levelének írásakor küldi kézíratait Müller-Widmann asszonynak Svájcba, hogy kimentse az országból. Egyáltalán, minden téren kezdi keresni a menekülés lehetőségét. A „náci vállalatá” vált Universal helyett új zeneműkiadót, az ugyancsak osztrák szerzői Jogvédő (AKM) helyett új érdekvédelmi szervezetet szeretne találni. Már Kodállal együtt visszautasította a származására vonatkozó kérdőív kitöltését. Mindezeket – szintén Annie Müller-Widmann asszonynak – már április 13-i levelében megírta.⁵⁶

Amellett eleinte koncertturnéja köti le idejét. Június 7-én kel útra feleségével, s beutazzák Nyugat-Európát a kétszongorás ütőhangszeres Szonátával. Csak másfél hónappal később, július 18-án térnek haza. A nyár hátralevő részét otthon tölti. Kompozíciós munkák is lefoglalják. Feltehetőleg korábbi, talán 1936-ból származó vázlatok felhasználásával 1937 augusztusa óta dolgozik a Székely Zoltán megrendelésére írott Hegedűversenyen.⁵⁷ A másik mű, melynek komponálása ekkoriban foglalkoztatja a később *Kontrasztok* címen ismertté vált kompozíció. Minthogy témánk szempontjából ez a darab különösen fontos szerepet játszik, röviden földízelem a keletkezéstörténetre vonatkozó ismereteinket.

1938. augusztus 11-én kelt Szigeti József levele, melyben korábbi – bár még bizonytalan – megbeszélésükre hivatkozva formálisan fölkéri a maga és Benny Goodman szá-

⁵⁵ Bartókék 1928-ban költöztek a Szilágyi Dezső tér 4. számú házból a Kavics utcába, innen pedig 1932-ben utolsó Budapesti lakhelyükre, a Csalán utca 27. (később: 29.) számú házba. Lásd ifj. Bartók B.: „Lakóhelyek és lakások”. In uő.: *Bartók Béla műhelyében*, Budapest, 1982, Szépirodalmi, 61–82.

⁵⁶ *Blev.* 581–583.

⁵⁷ A Hegedűverseny keletkezéstörténetéhez lásd Somfai L.: „Három vázlat 1936/37-ből a Hegedűversenyhez”. In uő.: *Tizennyolc Bartók tanulmány*. Budapest, 1981, Zeneműkiadó, 104–113.

mára írandó 6–7 percnyi zongorakíséretes klarinét–hegedű duó komponálására. Szeretnék, ha „két önálló (esetleg külön is játszható) részből állna (mint az I. rapszódia)”.⁵⁸ Minthogy Bartók nyaralásából hazatérve július végétől Budapesten tartózkodott, azonnal kézhez vehette Szigeti levelét. Azonban – egy levélfogalmazvány tanúsága szerint – csak szeptember 5-én írt Benny Goodmannak, amikor is két rövid klarinét–hegedű darabot ígért októberre.⁵⁹ A kompozíciós munka lezárását a kottában föltüntetett 1938. szeptember 24-i dátummal keltezi. 1938. október 9-én Müller-Widmann asszonynak írt levelében a Hegedűverseny elkészülte mellett a *Kontrasztok* komponálásáról is beszámol.⁶⁰ Ekkorra azonban már három darabból áll a ciklus. Bár, mint itt is jelzi, a mű előadása három éven át a megrendelők kizárólagos tulajdona, egyes személyeknek megmutathatta a kompozíciót. Fél év elteltével legalábbis Denijs Dillének megküldte elolvasás végett.⁶¹

Mindezek az elfoglaltságok, s talán a fölkérő levél késedelmes kézhez vétele döntő lehetett abban, hogy Bartók Robert Bernard májusi levelére hosszú időn át egyáltalán nem reagált.

A szerkesztő öt teljes hónap elmúltával, 1938. október 26-án keltezett levelét, melyben többek között ismét szóba hozza a Ravel emlékszám ügyét, biztonság kedvéért Lajtha címére küldi, hogy Bartók mindenképp megkaphassa. Sejti ugyanis, hogy rossz címet tud. Mivel attól tart, hogy előző levelei talán elvesztek, röviden megismétli a fölkérést:

„Voici ce que je vous demandais: nous préparons pour Décembre un numéro à la mémoire de Maurice RAVEL et attacherions *une très grande importance* à avoir de vous quelques lignes pour ce numéro et, si possible, un hommage musical. [...]”

⁵⁸ DocB 3, 226–227., valamint *Bartók breviárium*, 476–477.

⁵⁹ Vö. ifj. Bartók B.: *Krónika*, 400., egy, a Demény J. által szerkesztett *Blev*-ben nem szereplő, a Bartók Archivumban BBA BH II/81 szám alatt őrzött levélfogalmazványból idéz, melynek szövegét a teljesség kedvéért alább közlöm:

1938. 5. Sept.

I understand with pleasure from my friend Szigeti, that you ask me to write for you two shorter pieces for clarinette and violin with piano accompaniment under following conditions:

The right of performance will be reserved for you exclusively during a period of 3 years, that is from 1. Nov. 1938 – until 31. Oct. 1941; during this period the recording right is also reserved exclusively for you and Mr. J. Szigeti; to assure these reservations the work will not be published before 31. Oct. 1941. Every other rights in connection with these two pieces: right of publishing, royalties on performances and records belong to me. You are paying for the reservations mentioned above the fee agreed (300\$) after receiving the work to my business representant Mr. Walter Schulthess, Pianohaus Jecklin, Pfauen, by sending him a cheque. I will send you three copies of the work in the first days of Oct. 1938, so you may get it about the 15th of Oct. Mr Szigeti will get also three copies separately.

(1938. szept. 5.)

Örömmel hallom barátomtól, Szigetitől, hogy Ön arra kér, írjak két rövidebb darabot klarinétra és hegedűre zongorakísérettel a következő feltételek mellett:

Az előadási jog 3 évig kizárólagosan Önnek van fönntartva, vagyis 1938. nov. 1-től 1941. okt. 31-ig; ebben az időszakban a felvétel joga is kizárólag Önnek és Szigeti J. úrnak van fönntartva; hogy ezeket a feltételeket biztosítsuk, a mű nem fog 1941. okt. 31. előtt megjelenni. Minden egyéb jog, mely e két darabot érinti: a kiadási jog, az előadások és felvételek utáni részesedés az én birtokomban marad. A fönt említett jogokért Ön a megállapodás szerinti összeget (300\$) a mű kézhez vétele után üzleti képviselőmnek, Walter Schulthess úrnak, Pianohaus Jecklin, Pfauen, a neki küldött csekken fizeti ki.

1938. okt. első napjaiban három példányt küldök majd Önnek a műből, úgyhogy Ön okt. 15. táján megkaphatja. Szigeti úr szintén kap három külön példányt.)

⁶⁰ *Blev*, 605.

⁶¹ Lásd Bartók 1939. május 19-i levelét, *Blev*, 625.

En ce qui concerne l'article sur Ravel, si vous pouvez nous envoyer quelque chose je vous serai très reconnaissant de le faire le plus vite possible, étant donné que tous les manuscrits doivent être en notre possession dans le milieu du mois de Novembre. [...]"⁶²

(„Ez volt tehát, amit Öntől kértem: decemberre Maurice RAVEL emlékszámot készítünk elő, és nagy fontosságot tulajdonítanak annak, hogy Öntől néhány sort kapjunk ebbe a számba és, ha lehetséges, egy zenei tiszteletadást is. [...]
Ami a Ravel-cikket illeti, amennyiben tud valamit küldeni, nagyon megköszönöm, ha a lehető leggyorsabban teszi, minthogy valamennyi kéziratnak birtokunkban kell lennie november hó közepén. [...]"

A zeneszerző november elején hollandiai hangversenykörútra indult. November 18-án Brüsszélből levélben válaszolt, s jelezte, hogy küldi a Ravel különszámba szánt nyilatkozatának francia szövegét. A Ravel-cikk ugyanis sietve, hollandiai és belgiumi utazása közben, az utolsó pillanatban készült el. Nem tudjuk, indulásakor gondolt-e még erre a feladatra. Levele szerint a szerkesztő ismételt fölkérése csak Amsterdamban érte utol. Mivel utazása során találkozott – hiszen koncertet adott – többek között Székely Zoltánnal is, könnyen elképzelhető, hogy indulás előtt közvetlenül is még legsűrűbb kompozíciós feladatán, a Hegedűverseny hangszerezésén dolgozott, s azzal próbált minél előbbre jutni. Székely november 15-i koncertjük után azonnal elutazott, így a művel már nem tudtak foglalkozni, hiába kapta meg Székely az I. tételt.⁶³ Ezek után csak 20-i brüsszeli rádiókoncertjük volt hátra, melyen Dittával a kézzongorás Szonátát kellett előadniuk. Talán ez volt az a rövid időszak, amikor ideje jutott – egyéb ügyek intézése mellett – a *La Revue Musicale*-nak válaszolnia. Bartók – az akkor a Szathmáry gyűjteményben található – levelének fakszimiléjét az 1995-ös Bartók emlékévkben adták közre.⁶⁴ Szövege:

„Bruxelles, le 18. Nov. 1938.
(adresse permanent: Budapest, II.
CSALÁN-ÚT, 29.)

*Cher Monsieur Bernard,
votre lettre du 26. Oct. m'est parvenue à Amsterdam, il y a quelques jours.
Je suis extrêmement désolé, que vous n'ayez pas reçu ma lettre (envoyée de Budapest il y a 6 ou 7 semaines) où je vous ai écrit, que je ferais partie du Comité des »Amis d'Albert Roussel« avec le plus grand plaisir.
Quant à l'article sur Ravel, c'est ma faute, je ne l'ai pu écrire: les événements funestes en Allemagne m'ont donné tant de soucis et embarras (mon éditeur à Vienne ayant devenu un Allemand, de même la Société des Compositeurs [pour les droits] dont j'étais membre, etc. etc.) qu'il ne m'est resté pas un moment libre pour m'occuper de cette affaire.
Mais ici, à Bruxelles, j'ai écrit quelques lignes qu'on a traduit en Français; vous les trouverez ci-joint. * J'espère que vous ne les recevrez trop tard: le 19. nov. peut encore être considéré comme »le milieu« de novembre.
Il m'est absolument impossible d'envoyer un »hommage musicale«, mes affaires avec mon éditeur Viennois étant encore embrouillées.
Agréer, cher Monsieur, l'expression de toutes mes sympathies.*

Béla Bartók

** la traduction n'est pas encore finie: vous la recevrez lundi (21. nov)."*

⁶² Bartók Archivum, BBA BH 2133.

⁶³ Claude Kenneson: *Székely and Bartók. The Story of a Friendship*. Portland, Oregon, 1994. Amadeus Press, 199.

⁶⁴ Szathmáry Lajos: „Bartók – Bartókról”. *Szivárvány*, XVI/47 (1995. december), 41–43.

(„Brüsszel, 1938. nov. 18.
 (állandó cím: Budapest, II.
 CSALÁN ÚT, 29.)

Kedves Bernard Úr!

Okt. 26-i levelét néhány nappal ezelőtt Amsterdamban kaptam kézhez.

Rendkívül sajnálom, hogy nem kapta meg leveletem (melyet Budapestről 6 vagy 7 héttel ezelőtt küldtem⁶⁵), melyben megírtam Önnek, hogy nagyon szívesen veszek részt az »Albert Roussel Barátai« Egyesületben.⁶⁶

Ami a Ravel-cikket illeti, az az én hibám, nem tudtam megírni: a németországi viharos események annyira nyomasztottak és fölborították életemet (bécsi kiadóm német lett, s ugyancsak a Zeneszerző Egyesület [a jogok miatt], melynek tagja voltam, stb. stb.), hogy nem maradt egy szabad percem sem, hogy ezzel az ügygel foglalkozzam.

De itt Brüsszelben írtam néhány sort, melyet lefordítottak franciára; mellékelten megtalálja. * Remélem, hogy még idejében megkapja: nov. 19-ét még tekinthetjük november »közepé«-nek.

Lehetetlen számomra, hogy egy »zenei hommage«-t küldjek, bécsi kiadómmal kapcsolatos ügyeim még teljesen zavarosak.

Biztosíthatom, kedves uram, legteljesebb rokonszenvevről.

Bartók Béla

* a fordítás még nem készült el; hétfőn (nov. 21-én) megkapja.”)

Ekkor tehát Bartók fontosnak érezte, hogy eleget tegyen a fölkerésnek. Az a tény azonban, hogy bizonyos fokú kényszeredettséggel vállalkozott a cikk megírására, akárcsak a megemlékezés sajátos jellege, Bartók Ravellel kapcsolatos ambivalens érzéseire látszik utalni, melyektől idegen már a francia komponista iránt a tízes években megnyilvánuló feltétlen rokonszenve. Mintha Ravelhez való viszonyulása mögött valamiféle csalódottság bújna meg. Nem kétséges ugyanakkor, hogy önmaga előtt kellő mentséget jelentettek az életét befolyásoló események, s a kompozíciós teendők. November 22-én Engel Ivánnak már Budapestről írt levelében éppen arról panaszkodik, hogy postáját „több heti, sőt havi késedelemmel” tudja csak elintézni.⁶⁷ Ugyanezen a napon kelt a *La Revue Musicale* főszerkesztőjének köszönő levele.

„Je vous remercie beaucoup pour votre aimable lettre du 18 ct. ainsi que pour votre article.

Je me permets d’y apporter une ou deux petites modifications pour une question de traduction et me permettrai de vous envoyer une épreuve afin que vous voyez si j’ai bien rendu votre pensée.”⁶⁸

(„Nagyon köszönöm ehó 18-i kedves levelét valamint cikkét.

Bátorkodom a fordítást illető egy-két apró módosítást bevezetni, s majd bátor leszek Önnek egy levonatot küldeni, hogy lássa, helyesen adtam-e vissza gondolatát.”)

⁶⁵ Bartók tehát feltehetőleg szeptember közepén írhatt legkorábban a *La Revue Musicalenak*, vagyis a *Kontrasztok* kompozíciós munkájának vége felé, vagy akár közvetlenül annak lezárása (szeptember 24.) után.

⁶⁶ Ebben az ügyben Bernard külön levelezett Bartókkal.

⁶⁷ *Blev*, 60.: „Roppantul sajnálom, hogy csak most tudom elküldeni a kívánt sorokat. De – eltekintve attól, hogy a levélírás nem éppen a legkiválóbb tulajdonságaim közé tartozik – igazán olyan zaklatott az életem, fejem fölé annyi elvégzendő munka tornyosul, annyira egyedül vagyok minden munka elvégzésére (közismert körülményeknél fogva titkárt nem tarthatok), hogy bizony több heti, sőt havi késedelemmel tudom csak postámat elintézni, ha egyáltalán tudom.”

⁶⁸ Bartók Archivum, BBA BH 2134.

Mint mindebből világossá válik, zenei hommage nem született. Végül más zeneszerző sem publikált darabot a *La Revue Musicale* egyébként terjedelmes és gazdag Ravel-számában. Zenei mellékletként Ravel addig kiadatlan dala, a *Tripatos* című görög népdalfeldolgozás jelent meg.

Mindezek a dokumentumok, Bernard többszöri kérlelő rábeszélése s a zeneszerző életrajzi körülményei sajátos színben tüntetik föl Bartók Ravel halála kapcsán fogalmazott tisztelgő megemlékezését. Ily módon érthetőbbé válik a Bartókra egyébként oly jellemző szöveg Ravelre vonatkozó elismerő, ám mégis sajátosan mérték- és távolságtartó méltánylása. A cikk két legfontosabb témája a magyarországi szellemi élet függősége a német kultúrától, s az új francia zene – mindenekelőtt Debussy – jelentősége az eltérő kulturális orientáció lehetőségének megjelenésében. A gondolatmenetnek ezen a pontján a következőket olvashatjuk:

„Magyarország századeleji fiatal magyar zenészei – köztük jómagam is – minden más téren amúgy is már a francia kultúra felé fordultak. Elképzelhető, milyen jelentőségteljes volt számukra Debussy fellépte [...] Még inkább fokozódott ennek a helyzetnek jelentősége, mikor megismerkedtünk Ravel zenéjével. Debussy és Ravel annyira rokon és mégis annyira különböző nagyjelentőségű zenéje a századforduló idejére és e század első harmadára végérvényesen Franciaországnak juttatta a zenei vezetőszerépet, amely addig anyyi időn át Németország kezében volt.”⁶⁹

Ravel jelentősége tehát elsősorban abban áll – s ez a cikk utolsó fontos gondolati motívuma –, hogy Debussy zenéjét nem lehet véletlenszerű jelenségnek tekinteni. Vagyis Ravel halálának első évfordulójára Bartók a francia zenének, s abból is leginkább Debussy zenéjének a magyar zeneszerzés szempontjából játszott szerepét hangsúlyozza. Ebben persze önmagában semmi kivetnivalót nem lehet találni. De az azért mégis különös, hogy Ravelt – egyéni zeneszerzői tehetségének elismerése mellett – lényegében kizárólag mint a Debussyt igazoló új francia zene képviselőjét méltatja. Cikkében a továbbiakban pedig már csakis erről, a hasonló jelenségek egymást erősítő voltáról beszél. A mindezig jellemző történetírói modort itt Bartók természettudományos hangvétele váltja fel:

„Egyetlen egy izolált jelenség, bármennyire fontos legyen is, még nem teljesen meggyőző: szinte véletlennek is tekinthető. Azonban 2 rokon, de mégis egyenként egyéni jelenség nem minősíthető pusztán véletlennek: ez már azt jelenti, hogy az illető terület atmoszférájából törvényszerűséggel kikristályosodott jelenséggel van dolgunk.”

A méltatás ezt követő zárómondata is félreérthetetlenül Debussyt állítja középpontba:

„Ezért volt olyan jelentősége számunkra Debussy zenéje mellett Ravel zenéjének.”

Egyfelől nem nehéz Bartók saját helyzetére vonatkozó értékeléseire asszociálnunk. Ravel mintha olyasféléképpen igazolná Debussy útjának helyességét, mint – mutatis mutandi – Kodály Bartókét. Másfelől viszont mindenképpen úgy tűnik, hogy Bartók számára Ravel önmagában nem rendelkezett olyasféle – talán korszakosnak mondható – jelentőséggel mint Debussy. Valamilyest megvilágítja Bartók Ravelre vonatkozó tartózkodó értékelését egy 1919-es levélben található megjegyzés.

⁶⁹ BÖI, 736. Szöllösy A. szövegkiadása Bartók magyar fogalmazványát követi, lásd a 912. oldalon található jegyzetet. A cikk francia változatában – mind a Bartók által javított gépiratban, mind pedig a *La Revue Musicale*-ben megjelent, további, szerkesztői módosításokat tartalmazó szövegben – a fogalmazványhoz képest számos, ám tartalmilag nem döntő eltérés található.

„Jan 5. én játszottam a Waldbauer–Kerpely hangversenyen egy Ravel-triót. Jól sikerült a dolog; de maga a mű nekem már nem tetszett, a publikumnak pedig még nem.”⁷⁰

További támpontot nyújt Bartók Ravel-értékelésének megértéséhez a zeneszerző nagy, 1922-es európai körútjáról Tóth Aladár megfogalmazásában a *Nyugatban* megjelent cikk. E terjedelmes beszámoló, bár nem interjú formájában íródott, mégis meglehetősen hitelességgel adhatja vissza Bartók szóbeli közléseit. Itt olvashatjuk a következő Ravelre vonatkozó megjegyzést:⁷¹

„Ha a francia zene jövőjét illetően nem is beszélhetünk valami fényes kilátásokról, jelenét egyelőre biztosítja a finom és előkelő Ravel. Legújabb hegedű–cello duója Bartókra kedvező benyomást tett, igaz, hogy Ravel művei többszöri hallás után kissé megkopnak, a duo, melynek egyik tétele a *Revue Musicale* Debussy mellékletében jelent meg, azonban feltétlenül rokonszenvesebb kompozíció zongoratriójánál.”

3. Ravel Bartók kompozícióiban

Ravel zenéje, vagy talán helyesebb így fogalmaznom: egyes művei – akár általános zenei stílusjegyeik révén is – megerősítőleg hathattak Bartókra; bizonyos jelentőséget nyerhettek stílusformálódása szempontjából, s rajta hagyhatták nyomukat kompozícióin. Az egyik ilyen aspektus a sor-, sőt strófaszervezetek jelenléte Ravel némelyik témájában. Példa erre a Trió első tételének főtemája. E – baszk színezetű⁷² – téma, melyet Bartók tudjuk milyen jól ismert, emlékezetes lehetett számára sajátos metrikai struktúrája miatt is. Hiszen e témának köszönhetően az egész tételen végigvonul a jellegzetes, 3+2+3 osztású 8/8, mely felépítésében megegyezik Bartók egyik későbbi kedves „bolgáros” ütemfajtájával (1. kottapélda).⁷³

1. Ravel: Trió hegedűre, csellóra és zongorára (1914), az I. tétel kezdete

⁷⁰ Cslev, 290.

⁷¹ ZT VII, 222.

⁷² Ravel jellemezte így Triója témáját önéletrajzi jegyzeteiben, vö. Pándi Marianne i. m. 83.

⁷³ A bolgár ritmus felismerése 1926 utánra, valószínűleg a harmincas évek elejére tehető. Bartók ugyanis nem említi még a jelenséget kolinda-gyűjteményének első, 1926-ban lezárt és kiadatlanul maradt változatában. Annál nagyobb hangsúlyt kap a jelenség leírása a gyűjtemény 1934-ben megjelent változatának előszavában, Béla Bartók: *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Wien, 1934, Universal Edition, VI. és XXV.; vö. D. Dille: „Vorbericht”. In D. Dille (szerk.): *Béla Bartók. Ethnomusikologische Schriften. Faksimile Nachdruck, IV. Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Budapest, 1968, Editio Musica, 7*.

Noha Bartók kétségtelenül a gyors tempó és az aszimmetrikus ütemfajta együttes alkalmazását tekintette az úgynevezett bolgár (azaz akszak) ritmus újdonságának,⁷⁴ a Ravel-tétel jellegzetes ritmusszerkezete – bármennyire eltávolodott is a kompozíció egészétől – mégis megőrizhetett számára valamit érdekességéből. S vajon nem hathatott-e például Bartókra Ravel harmóniavilága, s az a mód, ahogy különleges hangsorokat – mint az egészhangúság vagy akár a pentatónia – alkalmazott?

Ám most mégsem efféle, Bartók zenéjében esetleg Ravel stílusával összefüggésbe hozható jelenségeket vizsgálunk. Célunk az, hogy Bartók-kompozíciókban az egyértelműnek tűnő, kifejezetten – és lehetőleg tudatosan – Ravelre utaló mozzanatokot tegyük vizsgálat tárgyává.

A két komponista zenéje közötti legkorábbi kapcsolatot⁷⁵ a Bartók által jól ismert és 1911-ben játszott „Scarbo” egyik fontos motívumának az *Allegro barbaro* témáindításával való egyezése jelenti.⁷⁶ Bár végső fokon eldönthetetlen, hogy idézetről van-e szó vagy sem, talán nem lesz tanulságok nélkül való, ha megkíséreljük a két motívum körültekintő összevetését (2a–b. kottapéllda).

2a. Ravel: *Gaspard de la nuit* (1908), három zongoradarab, No.3 „Scarbo”, 48–58. ü.

⁷⁴ „Az úgynevezett bolgár ritmus”. In *BŐI*, 498–506. Bartók Chopinnél, Csajkovszkijnál és Wagnernél található „aránylag lassú menetű” 5/4-es példák után a Stravinsky *Petruskájában* és a *Sacre du Printemps*ban előforduló gyorsabb, „elég rövid 8-ad egységekből aszimmetrikusan felépített ütemek”-re hivatkozik. Nemcsak használja – például a „Hat bolgár tánc”-ban –, de ebben a tanulmányában is említi az ismertebb ütemfajták „szokatlan tagolás”-ának egyik példaként a 3+2+3 osztású 8/8-os ütemet (498–499).

⁷⁵ Az 1. vonósnégyes terc-, szext-mixtúrának – Debussy kvartettje mellett – Ravel *Ma Mère l’Oyéjének* rokon zenei anyagaival való hasonlóságaira szokták föl hívni a figyelmet. Már Halsey Stevens is hangsúlyozta azonban, hogy a két kompozíció nagyjából egyidős; vö. *The Life and Music of Béla Bartók*. New York, 1964. Oxford University Press, 174. Az összefüggésre több helyütt is utal Kárpái János, lásd *Bartók kamarazeneje*. Budapest, 1976. Zeneműkiadó, 30. és 181., valamint újabban „Szecesszió a zenében. Bartók I. vonós-négyese”, *Muzsika*, 1995. szeptember, 19–24. A Debussy-kvartettel való összefüggés azonban, melyre Werner Pütz hívta fel a figyelmet, sokkal lényegesebbnek tűnik; vö. *Studien zum Streichquartettsschaffen bei Hindemith, Bartók, Schönberg und Webern*. Regensburg, 1968. Gustav Bosse Verlag. /Kölner Beiträge zur Musikforschung, Bd. 36./ 77.

⁷⁶ A Ravel-darabban szereplő motívum háromféle alakját az *Allegro barbaro* témájával Bónis Ferenc vetette egybe tanulmányában: „Idézetek Bartók zenéjében”. In uő: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest, 1992, Püski, 108. Az *Allegro barbaro* címe – amint Kodály elbeszélése nyomán tudjuk – játékos utalásként született az 1910. március 12-i párizsi koncert kapcsán elhangzott „jeunes barbares hongrois” kifejezésre; vö. Dille: *Regard*. 205–212., valamint L. Somfai: „Why Is a Bartók Thematic Catalog Sorely Needed?”. In P. Laki (ed.): *Bartók and His World*, 73. Általában ezért is tartják elképzelhetőnek, hogy Bartók éppen egy francia szerző kompozíciójából idéz.

Tempo giusto. (♩ = 76 - 84)

Piano.

2b. Bartók: *Allegro barbaro* (1910–11) kezdete

A két darab közötti legnyilvánvalóbb eltéréseket – a hangnemet, az ütemfaját, a tempószerkezetet, a formát – talán főlegesen itt részleteznünk. Ezek valószínűleg nem is érintik a motívumátvétel lehetőségének kérdését. Fontosabb ennél a motívum helyzetének, szerepének és közvetlen környezetének vizsgálata. Érdekes talán kiemelni, hogy mindkét darabban – a „Scarbo” esetében csak az első megjelenéskor – a motívumot ostinato vezet be. Ravel motívuma gyors, szinte súlytalan, lebegő. Bartók témakezdete ezzel szemben súlyos, a hangsúlyok meglehetősen kielezik a motívum profilját. Ravel motívuma ugyanakkor változó tempókörnyezetben háromféle – egyre lassuló – mozgással (egyre szélesebb hangértékekkel) szólal meg, s így valamelyest közelít az *Allegro barbaro* témájának kezdetéhez.

A motívum mindkét darabban témát indít. De míg Ravelé – legalábbis első megszólalásakor – a gyors alaplüktetés (itt tizenhatod) ritmusával szólal meg, és minden előfordulásakor a gyorsabb motívum lassabb – kétszeres értékű hangokból építkező – utótagba torkollik, az *Allegro barbaro* témaszerkesztésének döntő eleme, hogy a lassabb mozgású pregnáns motívum (nyolcad alaplüktetés fölött negyed kották) ritmikailag aprózódva veszi fel az alapmozgást. Ráadásul: míg Ravel témája alig körvonalazott, szándékosan légyes, illékony, s a darab folyamán történő fokozatos kiszélesedésétől eltekintve mindvégig változatlan, Bartóknál a motívum szilárdabb, zártabb, mégis fejlesztésre-variálásra szánt téma része lesz. A motívum szilárd beágyazása persze nagy mértékben köszönhető annak, hogy Bartók a motívumot – kvázi tükör-fordítású – variánsának hozzáillesztésével megkettőzi. Miközben Ravel témájának alapvető jellege nem változik, Bartók a közös motívumból fejlesztett téma karakterváltozatát fogalmazza meg zongoradarabja középrészében.

Az *Allegro barbaro* kezdetén a funkciók tonalitás jelenléte erőteljesen érezhető. A hangisméltlések utáni kilépő hangok (*g* és *hisz* egyfajta domináns hangzat részeként) funkcióeseményt jelentenek. E tekintetben ugyancsak különbözik Ravel megoldásától, ahol

a motívum általában egy egészhangú hangkészletbe illeszkedik – ami pedig megint csak hozzájárul a témaindítás lebegő jellegéhez. Ha tehát valóban idézetről van szó, Bartók meglehetősen átértelmezte és szándékosan – vagy sajátos zenei stílustörekvéseiből következően – eltérő kontextusba helyezte kölcsönanyagát.

Noha Ravel zongoratechnikájában is jelentős szerep jut különféle ostinato eljárásoknak, texturális szempontból az *Allegro barbaro* különösen – mondhatni feltűnően – távol áll a *Gaspard de la nuit*-től. Mivel azonban maga – a „Scarbo”-ra is jellemző – hangszeres írásmód, ez a későromantikus ornamentális stílus cseppet sem volt idegen Bartóktól, annál figyelemre méltóbb az *Allegro barbaro* radikális texturális leegyszerűsítése.

Nem mellékes végül az sem, hogy a kérdéses motívummal bevezetett téma Ravel darabjában csupán egyike a több, eltérő karakterű témát felvonultató kompozíció jellegzetes tematikus anyagainak. Még a lassú bevezetést követő gyors (Vif) alaptempójú szakaszban sem kezdő, csupán második téma lesz. Az *Allegro barbaro*ban ez a motívum nem csupán az alapvetően meghatározó kezdő főtémát vezeti be, hanem egyúttal az egymásból építkező, egymásból kifejlődő témák egyik fontos csírájának is mondható. Ugyanakkor az, hogy éppen a kompozíció kiindulópontjában áll az idézetszerű zenei anyag, megerősíteni látszik az átvétel valószínűségét. Bartók általában igen kiértelmezett és pregnáns zenei gondolatokkal kezdett a tényleges kompozíciós munkához.⁷⁷ A jellegzetes gondolat nemcsak fontos téma, de gyakran egy-egy mű különleges kezdőanyaga is lehetett. Nehéz véletlent látni abban, hogy a Bartók műveiben feltételezett „idézetek” – legalábbis azok, melyekben rejtettebb és szuverén módon felhasznált átvételeket sejtünk – jelentős részben művek kezdetén találhatók.⁷⁸

Bár az összevetést hipotetikusnak kell tekintenünk, segítségünkre lehet az összefüggés valószínűségének mérlegelésében. Föl kell azonban tennünk a kérdést, vajon – ha nem is tudatosan, utalás értékűen idézte Bartók a „Scarbo”-beli motívumot – maradhatott-e előtte teljességgel észrevétlen a hasonlóság? Mint a következők, ugyancsak ehhez a Ravel-darabhoz kapcsolódó példából kitűnik, a „Scarbo” – ha más okból is – még sokáig emlékezetes maradt számára.

Éppen Ravel-darabokkal kapcsolatban tudunk két, Bartóktól származó közlés révén hitelesített, konkrét zeneszerzői utalásról. Bartók zenéjének előadásmódjáról írott tanulmányában Dille papírra vetette a zongoraművész-zeneszerző hangszerjátékával kapcsolatos emlékeit. Hogy Bartók árnyalatgazdag zongoratechnikáját jellemezni tudja, részletes leírást közöl a 2. zongoraverseny egyik próbáján szerzett élményeiről. Többek között ezt olvashatjuk:

⁷⁷ Somfai László így ír egyik 1995-ben a Magyar Rádióban elhangzott előadásában: „A kompozíciós kéziratforrások tanulmányozása nagyonis megerősíti azt, amit Bartók kinyomatott partitúráiból is tudunk és művésze egy legértékesebb vonásának tartunk. Hogy tudniillik Bartók minden valamire való műve a szó legpatétikusabb értelmében eredeti, erős karakterű, voltaképpen soha-nem-volt zenei témával-anyaggal-karakterrel indul.” Lásd „A Bartók kutatás műhelyében. Hat előadás: 1. Hogyan komponált Bartók”. In Kroó György (szerk.): *Bartók CD-Rom*. Budapest, 1995, Magyar Rádió.

⁷⁸ Figyelemre méltó ez akkor is, ha persze nagyon is elképzelhető, hogy az elemző könnyebben vesz észre olyan zenei kölcsönzést, mely egy-egy mű kezdetén áll. Mindenesetre a Bónis Ferenc alapvető tanulmányában számon tartott „idézetek” közül az *Allegro barbaro* mellett kezdő anyagról van szó *A fából faragott királyfi*, a *Cantata profana*, a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre, valamint a *Kontrasztok* esetében. Sőt: valószínűleg a 3. zongoraverseny második tétele is ide sorolható, amennyiben nemcsak szintén tételkezdetről van szó, hanem feltételezhető, hogy Bartókot éppen ez a tétel foglalkoztatta a komponálás legkorábbi fázisában. A 3. zongoraverseny keletkezéséhez lásd L. Somfai: *Béla Bartók. Composition, Concepts, and Autograph Sources*. Berkely-Los Angeles, California, 1996, University of California Press, 110.

„Je me rappelle surtout son exécution du *Second concerto* [...] Le *presto* médian [du deuxième mouvement] fut réellement un morceau de bravoure dont il se tira sans le moindre effort, trouvant la possibilité à un moment donné de me faire un petit sourire en disant: „Scarbo”. C’était en effet le moment où il appliquait une formule de cette pièce pour piano de Ravel; il se jouait réellement de la difficulté en la rendant plus compliquée encore que chez Ravel.”⁷⁹

(„Emlékszem mindenekelőtt, hogyan adta elő a 2. zongoraversenyt [...] A [második tétel] középső Prestója valódi bravúrdarab lett, melyet a legkisebb erőfeszítés nélkül tudott megoldani, s még arra is talált egy alkalmas pillanatot, hogy elmosolyodva így forduljon hozzám: »Scarbo«. Ez valóban egy olyan hely volt, ahol Ravel zongoradarabjának egyik jellegzetes képletét alkalmazta; valóságos játsszott a nehézséggel, s még komplikáltabbá változtatta, mint amilyen az Ravelnél volt.”)

Dille visszaemlékezése szerint tehát Bartók a 2. zongoraverseny Prestójával kapcsolatban említette a „Scarbo”-t. A Dille által említett jellegzetes képlet („formule”) alatt talán nem is egyetlen játéktechnikai sajátosságot kell értenünk. Mindenesetre a Presto különféle hangrepetíciós és szűk kettősfogásos passzázsaiban ráismerhetünk a „Scarbo” ugyancsak rendkívül gyors piano-pianissimo szakaszainak több jellegzetes anyagára (3a-d. kottapélda). Ám ezeken a technikai mozzanatokon túl is lehetett szerepe a Ravel-darabnak abban, hogy Bartók rátalált – az 1926-os lassú „Éjszaka zenéje” után – ennek a suhanó éjszakai látomásának megformálására.



3a. Ravel: „Scarbo”, 272–277. ü.

3b. Bartók: 2. zongoraverseny (1930–31), II. tétel középrész, Presto, 4–8. ü.

⁷⁹ D. Dille: „L’exécution de la Musique de Bartók”. In Dille: *Regard*, 358.



3c. Ravel: „Scarbo”, 456–459. ü.

3d. Bartók: 2. zongoraverseny, II. tétel, Presto, 19–21. ü.

A másik eset, melynek nyomán vizsgálódásunk tulajdonképpeni tárgyához érkezzünk, jóval általánosabban ismert.⁸⁰ Szigeti József előbb Bartókot, a kamarapartnert felidézõ cikkében tette közzé, majd önéletrajzába is belefoglalta annak a jelenetnek elbeszélését, amikor a zeneszerző – ismét egy próbán, ezúttal a *Kontrasztokén* – megjegyezte, hogy a mű pizzicato kezdésének ötletét Ravel Hegedűszonátájának „Blues” tétele adta (4a. kottapélda).

„Looking through some of my diary notations confirms me in my conviction that his activity on the concert platform influenced his creative »impulses« quite considerably. When rehearsing *Contrasts*, Bartók told me the beginning of the work was »suggested« to him by the pizzicato opening of the »blues« section in Ravel's *Sonata*, which we had played together so often.”⁸¹

(„Naplójegyzeteim megerősítik azt a feltevésemet, hogy Bartók hangversenyezése nagy hatással volt alkotómunkájára. Amikor a »Kontrasztok« című, zongorára, hegedűre és klarinéttra írt művét próbáltuk, azt mondta, hogy a mű kezdete a Ravel-sonáta »Blues« tételének hatására keletkezett, annak a szonátának a nyomán, melyet oly sokszor játszottunk együtt.”)⁸²

⁸⁰ Lásd Bónis: „Idézetek ...”, 108–109.

⁸¹ „Making Music with Bartók”. 11.

⁸² *Beszélõ húrok*. 209., illetve *Bartók breviárium*, 602., Stella Adorján fordítása. A történet még nem szerepel Szigeti eredeti angol könyvében: *With Strings Attached. Reminiscences and Reflections*. New York, 1947, Alfred A. Knopf, melynek kibõvített változata jelent meg magyarul. Megtalálható viszont az ugyancsak bővített német kiadásban, lásd *Zwischen den Seiten*. Rüsçhlikon, Zürich, 1962, Albert Müller Verlag, 262.

4a. Ravel: Szonáta hegedűre és zongorára (1923–27), a II. „Blues” tétel kezdete

A *Kontrasztok* keletkezésének külső történetét már ismerjük. Szigeti elbeszélése a mű belső keletkezéstörténetéhez vezet minket.

Már a mű komponálására szóló fölkérés elfogadása mögött is lehet valami más, mint a legnyilvánvalóbb szempontok. Szigeti említett fölkérő levele kétséget kizáróan egy közte és a zeneszerző között lefolyt korábbi megbeszélésre hivatkozik. A fölkérés tehát Bartók előzetes beleegyezésével fogalmazódott meg. Talán nem tévedünk, ha azt gondoljuk, a komponistának alighanem kedvére volt a gondolat, hogy kipróbálhatja a klarinét és a hegedű párosításának lehetőségeit. Annál is inkább valószínű ez, mivel konvencionálisabb kamarazenei apparátusra láthatólag nem kívánt komponálni. A zongorát, hegedűt és klarinétot egyesítő trió egyébként nem volt ismeretlen számára. A műfaj klasszikus példái mellett ugyanis Stravinsky éppen erre az apparátusra készítette egyik szvit átdolgozását a *Katona történetéből*. Ezt pedig Bartók nemcsak ismerte,⁸³ hanem még egy 1923-ban tervezett koncerten játszani is szeretne volna.⁸⁴

Az apparátus megválasztása önmagában még nem vezetett automatikusan a kompozíció megkezdéséhez. Az indító lökést, úgy tűnik, éppen a Ravel-szonátából sarjadt ötlet adhatta.

Elég nyilvánvaló, hogy Bartók legalább annyira a mű jazz-klarinetos megrendelőjére, Benny Goodmanre való tekintettel asszociált Ravel stilizált blues-kompozíciójára, mint amennyire a Szigetivel való közös játék emléke miatt. Az „idézet” – vagy talán helyesebben: „utalás” – tényét ezúttal a kompozíciós kézirat is határozottan megerősíti. Ott ugyanis a kezdőütem ötlete még nem született meg; majd csak a tétel zárásánál fog megfogalmazódni. Vagyis a kompozíció eredetileg közvetlenül a pizzicato hegedű-akkordokkal indult volna (4b–c. kottapélda).

⁸³ Az 1920-ban megjelent *Suite de l'histoire du soldat* egyik példánya megőrződött Bartók kottatárában, vö. *DocB* 5, 164.

⁸⁴ Claude Kenneson: *Székely and Bartók*, 60. A hangszerelés egyezsére Paul Griffiths is fölhívja a figyelmet, lásd *Bartók*. London–Melbourne, 1984, J. M. Dent and Sons Ltd, 162.



4b. Bartók: *Kontrasztok* (1938), az I. tétel kezdete a fogalmazványban

4c. Bartók: *Kontrasztok*, az I. (Verbunkos) tétel kezdetének végleges alakja

De minek is tekintjük a két darabban megjelenő zenei anyag egymáshoz való viszonyát? Bartók – ha hihetünk az elbeszélésnek – maga sem „idézet”-ről beszélt, hanem olyasmiről, amit inspirációnak vagy ötletnek nevezhetünk. Szigeti eredeti angol megfogalmazása ugyanakkor egy másik szót is mintha gondosan elkerülne: sehol sem használja a magyar fordításban kétszer is – nyomatékosan – szereplő „hatás” kifejezést. A történet bevezetőjében „kreatív impulzusok”-ról, a Ravel-utalás kapcsán pedig a viszonyt a „sugall”, „ötletet ad” jelentésű „suggest” igével jellemzi.

Idézetszerűnek mondható persze maga a gesztus. Sőt, a zenei összefüggés: a terehelyzetű tágfekvéses hegedű-akkord – a transzpozíciótól eltekintve – szinte idézetszerű átvétel, s annak mondható a szólóhangszer (a klarinét) belépő ritmusa is. Ezek a „Blues” tételből átvett elemek – a pengetett akkordok és a pontozott ritmusú témátípus – kétségtelenül az egész tétel karaktere szempontjából meghatározó jelentőségűek. Amellett a hegedű-pizzicatókkal együtt Bartók mintegy automatikusan átvette az ütemfaját éppúgy mint a moderato tempót, s annak tánc karakterre utaló giusto jellegét: a „Verbunkos”-ban „ben ritmato” egészíti ki a tempómegjelölést.

Ez az összefüggés tehát Ravel Szonátájával kétségtelen. Érdekes azonban a két mű lehetséges kapcsolatának mérlegelésekor egy lépéssel tovább is mennünk. Amikor ugyanis Bartók egy másik szerző kompozíciójának egy részletére utal, illetve hagyja, hogy hasson rá annak inspirációja, s – legalábbis tudatosan – egyetlen adott helyre, kompozíciós megoldásra hivatkozik, joggal merül fel a kérdés, vajon nem járhat-e eszében a megidézett mű más részlete is? Ha – meglehet véletlenszerűen – akad néhány további

mozzanat, mely összefüggésbe hozható a hivatkozás révén megidézett darabbal, azt nem kell-e úgy magyaráznunk, hogy a minta – akár tudattalan emlékként, akár engedve az újabb sugallatnak – tovább hat?

Érdekes módon a két zárótétel indításánál is analógia figyelhető meg a megformálás módszerében. Eredeti kéttételes alakjában a *Kontrasztok* „Verbunkos”-ához közvetlenül a „Sebes” főliratú darab csatlakozott az egyik – szerzője által csöppet sem kedvelt – címváltozatnak megfelelő rapszódia formát hozva létre.⁸⁵ A kompozíciós kéziratban még ebben a közvetlen egymásutánban szerepel a két tétel.⁸⁶ A középső lassú – a „Pihenő” – indításának vázlatát a „Sebes” után, a tétel zárását tartalmazó lap üresen maradt alsó kottasorában találjuk.⁸⁷

A zárótétel indítása (6b. kottapélda) az aprózódó hangértékek bevezetése révén fokozatos gyorsítással éri el a tétel főrészének motorikus alapmozgását. Bár a fogalmazvány csupán a jelenlegi 5. ütemmel kezdődött el, vagyis a félértékek helyett közvetlenül a negyedelő mozgásból indult ki, a fokozatos gyorsítás – aprózás – ötlete egyértelműen megszületett már. A megoldás meglepően közel áll a „Blues”-t követő raveli „Perpetuum mobilé”-hez.

A Hegedűszonáta zárótétele az első tételben másodlagos szerepet játszó motívumot, mint ciklikus témát exponálja (5. és 6a. kottapélda), s ennek negyedmozgásából kiindulva – nyolcadmozgáson és nyolcad triolán át – jut el a folyamatos tizenhatodoiásig. Ráadásul az egyenletes tizenhatodmozgás elérésekor megszólal egy – kétségtelenül éppen a ciklikus témából levezethető – motívum, mely egyszersmind ugyancsak közel áll a Bartók fináléban megszólaló klarinét-téma – csirasejtként funkcionáló – kezdő motívumához (lásd a 6a–b. kottapélda kiemelt motívumait).



5. Ravel: Szonáta hegedűre és zongorára, I. tétel, a ciklikus téma megjelenése

Mindezeken túl is van még egy apró zenei mozzanat, mely mintha további kapcsolatot teremtené a két mű között. Ravel ciklikus témája magában foglal egy jellegzetes alsó váltóhangos előkével ellátott hangpárt (appoggiaturát), mely a témában többször ismétlődik. A *Kontrasztok* zárótételében ugyancsak megjelenik egy appoggiatura.⁸⁸ Ez a motí-

⁸⁵ Bartóknak nem tetszett a feltehetőleg Szigeti által javasolt *Rhapsody* elnevezés, amint ez kiderül egyik leveleiből, vö. Ujfalussy J.: *Bartók Béla*. Budapest, 1976, Gondolat, 437. Ujfalussy a *Kontrasztok*ról írott elemzésében értelmezni is igyekszik a rapszódia cím elutasítását. Bartók megfontolásában valóban döntő szempont lehetett, hogy a *Kontrasztok* nem népzenei anyagra épül, vö. „Bartók Béla: Kontrasztok hegedűre, klarinéttra és zongorára”. *A hét zeneműve*, 1974/3 (Július–szeptember), 151.

⁸⁶ Lásd a *Kontrasztok* Bartók Péter magányűjteményében őrzött 77 FSS1 jelzésű fogalmazványát. Az I. tétel az 5. oldalon zárul, s a 6. oldal tetején – az I. tétel fogalmazványához hasonlóan a tételkezdet mindennemű jelzése nélkül – a jelenlegi III. tétel fogalmazványa indul.

⁸⁷ Lásd uo. a 13. oldal alján a jelenlegi II. tétel kezdő ütemeinek egysoros emlékeztető jellegű skiccét.

⁸⁸ Ujfalussy J. egyszerre látja benne a népi és jazz hangszeres játékmód stilizálását, lásd „Bartók Béla: Kontrasztok ...”, 153.

III
Perpetuum mobile

The image shows the beginning of the third movement, 'Perpetuum mobile', from Maurice Ravel's Sonata for Cello and Piano. The score is in 3/4 time, marked 'Allegro' with a tempo of quarter note = 152. It features a cello line and a piano accompaniment. The piano part has a circled eighth-note figure in the right hand and a circled eighth-note figure in the left hand. Handwritten annotations include 'Allegro', 'Allegro (♩ = 152)', 'pp', 'p', 'modo arca', and 'al Solo'. A circled first-measure figure in the cello part is also annotated with 'al Solo'.

6a. Ravel: Szonáta hegedűre és zongorára, a III. „Perpetuum mobile” tétel kezdete

vum a tétel végére különösen nagy jelentőségre tesz szert. Úgy tűnik, egyfajta dramaturgiai folyamat hordozójává válik. Egy pillanatra a „dülöngélő”, *Meno vivo* tempójelzéssel kezdődő szakasz elején tűnik föl első ízben ez az alsó váltóhangos figura. Majd a zongoraszólam egy helyén kísérő funkcióban alkalmazza Bartók a groteszk appoggiatúrákat. Ekkor mintha tovább bővülne az asszociációs kör. Hiszen ez a részlet egy másik műzenei „jazz”-kompozícióra látszik utalni, Debussy „Golliwogg’s Cake-Walk”-jára (7a-b. kottapélda).⁸⁹ Az igazán jellemző appoggiatúrás hangismétlések azonban, melyek a tétel zá-

⁸⁹ Bartók a *Gyermekkuckó* záródarabját a húszas évek elején fölvette koncertműsorába is. Ifj. Bartók B.: *Bartók Béla műhelyében*, 137. szerint például többször játszotta 1922-es romániai hangversenykörútján.

III. (Sebes)

Allegro vivace, $\text{♩} = 140$

Clar. in B \flat

Allegro vivace, $\text{♩} = 140$

stretto

sempre stretto

6b. Bartók: *Kontrasztok*, a III. (Sebes) tétel kezdete

Un peu moins vite

pp

<pp>

7a. Debussy: *Children's Corner* (1906-08), „Golliwogg's Cake-Walk”, részlet

pp

pp

pp

7b. Bartók: *Kontrasztok*, III. tétel, 75-81. ü.

ró effektusát is előkészítik, csak később, a középrészt követő Tempo I szakaszban fognak megjelenni (8. kottapélda).

8. Bartók: *Kontrasztok*, III. tétel, 190–191. ü.

Míthogy Ravel ciklikus témája éppen ilyen ismétlődő alsó váltóhangos nyolcadokra épül, az összefüggés – akár szándékos, akár véletlen – még nyilvánvalóbbnak tűnik. Bartók mindenesetre ezúttal is továbbgondolta, s egy folyamat – egy esemény – változó, átalakuló szereplőjévé tette az átvételnek tűnő motívumot. Viszont valószínűleg csupán a *Kontrasztok* anyagából következő fejleménynek, vagy mellékes ötletnek tekinthetjük, hogy Bartók az imént idézett hely ostinato zongorakiséretét ismét az első tétel „Blues”-ből kölcsönözött terchelyzetű dúrhármasaiból építi. Ravel zenejének „jelenlétét” ezen a ponton azonban ez is mintha csak még jobban aláhúzná.

Elképzeltető tehát, hogy Bartók valóban emlékezett a Ravel-szonáta más zenei megoldásaira is, s azok kompozíciós munkája során újabb gondolatokkal segítették. De vajon hogyan vélekedhetett Bartók a Ravel műről, mely jól felismerhető ciklikus témákat, illetve motívumokat alkalmaz éppen az idő tájt (a húszas évek második felében), amikor saját kompozícióiban újszerű hangsúlyt kaptak – a szimmetrikus, úgynevezett hídformák összefüggésében – a nyílt ciklikus kapcsolatok? Továbbá nem mond-e el véleményéről valamit, ha – amellet, amit „átvesz” – azt is látjuk, mit mellőz?

A „Blues” tétel és a „Verbunkos” kezdete közötti zenei összefüggés, mint megállapítottuk, szembeszökő. De megállhatunk-e a hasonlóság pusztá regisztrálásánál? Nem kell-e itt is – sőt itt elsősorban – összevetünk a mintát annak új kompozíciós fölhasználásával? Hiszen a Ravel sugallta ötlet itt sem marad egyszerű átvétel. Annak ellenére, hogy a két hely közötti eltérések szinte lényegtelenek, nyugodtan beszélhetünk ártértelezésről. A magyar zeneszerző „átdolgozás”-ának legmeghatározóbb sajátossága talán az, hogy az – ugyancsak „idézett” – pontosított ritmusból stilizált verbunkos karaktert fejt ki. Mintha egyfajta „magyaros” választ adna a minta népszerű „nemzetközi” jazzes karakterére.

A „Blues” tételben, ha mégoly stilizáltan is, megjelennek tényleges bluesra utaló elemek. Bartók, amikor egy magyar történelmi tánckarakterrel helyettesíti be a divatos nyugat-európai tánczenei típust, ezeket az elemeket természetesen figyelmen kívül hagyja.⁹⁰ Van azonban más döntő különbség is a két mű között: lényegbevágó eltérésnek kell tar-

⁹⁰ Alapvető cikket közölt Jürgen Hunkemöller: „Bartóks Urteil über den Jazz”. *Die Musikforschung*, XXXVIII (1985), 27–36., lásd újabban Retkes Attila: „Bartók Béla és a jazz”. In Papp Márta (szerk.): *Zenatudományi tanulmányok Kroó György tiszteletére*. Budapest, 1996. Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság, 228–237.

tanunk ugyanis, hogy Bartóknál nyoma sincs a Ravel-kompozícióban újra és újra jelentkező bitonális effektusoknak. (Ilyen a 4a. kottapélda, de hasonlóképp bitonális a ciklikus téma bevezetése az 5. kottapéldán.) Helyettük nála a „polimodális”-nak nevezhető, s kétségtelenül mindig hangrendszer-egészként érzékelt kromatikus tonalitást találjuk. Harvard-előadásában Bartók majd elítélően fog nyilatkozni a bitonalitásról, minthogy e technikánál oly gyakran alkalmaznak valójában konvencionális zenei anyagokat.⁹¹ Ez tehát valószínűleg egyike azoknak a pontoknak, ahol Bartók zeneszerzőként elfordult Ravel kompozíciójától, s vele együtt saját ilyen irányba mutató korábbi kísérleteitől is.

A *Kontrasztok*ban megjelenő sajátos utalásrendszer azonban mintha már a mű címében is jelen volna. Úgy tudjuk, hogy ez a cím – az eredetileg megrendelt két darab számára megfogalmazott *Két tánc* (*Two Dances*) és (ismét egyszer) *Rapszódia* (*Rhapsody*) elnevezés alternatívájaként meglehetősen nehezen született meg. A kiadói levelezésben meglepően sokáig inkább semleges megjelöléssel (*Suite*, *Pieces*) utalnak a műre.⁹² Különös módon azonban a nagy sokára választott cím,⁹³ a *Kontrasztok* maga is – tudatos vagy öntudatlan – kölcsönzés. Szántó Tivadar Bartók által több cikkben is valamelyest méltatólag – a szerző modern, impresszionista hatást mutató kompozíciói közt – említett, négy zongoradarabból álló sorozata (franciául) éppen ezt a címet viseli: *Contrastes*. Véletlen volna az egyezés? Vagy lehetett esetleg valami programmatikus a cím-átvételben?

Így jellemezte Bartók 1921-ben az *Il Piano forte* számára írt, a magyar zenét tárgyaló cikkében Szántó stílusát és ezt a zongoraciklust:

„Mint komponista első műveiben Liszt stílusából indult ki, később az új francia iskolához idomult tolla. Régebbi művei közül megemlítiük [...] »Contrastes« című négy zongoradarabját, melyek közül a »Dongók« technikailag is érdekes, új problémákat megoldó impresszionista zenei kép [...]»⁹⁴

1925-ben, amikor Szántó megkapta a francia becsületrendet, Bartók – Ziegler Mártával közösen írt levelükben – terjedelmes kommentárt fűzött ahhoz, amit – nyilván édesanyja Szántóval kapcsolatos kérdésére válaszolva – Márta leírt. Bartók szerint „őt tényleg komolyan kell venni. [...] eddigi kompozíciói technika szempontjából ügyesek, de tartalmában nem eléggé eredetiek (habár sokkal »ujabb« irányúak, mint Dohnányiéi)”.⁹⁵ Különös véletlen volna, hogy Bartók Ravelt idéző kompozíciója címét a sokáig Párizsban élt Szán-

⁹¹ Jellemzőnek tűnik, hogy Bartók „elrontott” példát akar idézni ebben az összefüggésben. Az előadások kéziratában a következő megjegyzés olvasható: „Példa talán Lisztből elcsavart kísérettel”, lásd *BB1* 1, 171. és 182.

⁹² Ezek a megnevezések Bartók új angol kiadója, a Boosey and Hawkes leveleiben bukkannak fel, lásd az 1939. április 25-i és az 1940. május 15-i Bartókhöz írott levelet. A kiadással kapcsolatos levelezésben először az 1941. február 5-i levélben találjuk a *Contrasts* elnevezést. Kiadatlan levelek, fotokópiájuk megtalálható a Bartók Archívumban.

⁹³ Jól ismert, hogy a művet – annak ellenére, hogy elkészült a háromtételes forma – eredetileg megrendelt, két-tételes formájában *Rhapsody* (*Two Dances*) címmel mutatta be Benny Goodman, Szigeti József és Petri Endre 1939. január 9-én New Yorkban a Carnegie Hallban. A végleges cím megszületésére Szigeti így emlékszik vissza: „When it came to giving the three-movement work a name, we sat for hours in my apartment on Park Avenue mulling over a suitable title to replace »Rhapsody«, he finally hitting upon *Contrasts*.” (Mikor már címet kellett volna adni a mű háromtételes formájának, órákon át ültünk Park Avenue-n lévő lakásomban, s azon töprengtünk, minek nevezzük „Rapszódia” helyett. Végül Bartók talált rá a *Kontrasztok* címre.) Lásd *With Strings Attached*, 347.

⁹⁴ „A magyarországi modern zenéről”. In *BB1* 1, 120.

⁹⁵ Ziegler Márta, Bartók és Bartókné Pásztory Ditta 1925. augusztus 16-én vagy 17-én írott közös levele Bartók édesanyjának, *Cslev*, 366–367.

tő zongoraciklusától kölcsönzi? A mű kottáját Bartók 1912-ben Szántótól magától kapta ajándékba.⁹⁶ Aligha kerülhette el figyelmét, hogy a kompozíciókat szerzőjük – az apjának szóló második, gyászdarab („Cortège funèbre”) kivételével – a modern francia zene fő képviselőinek ajánlotta. Az első darab („Soleils couchants”) ajánlása ugyanis Debussynek, a harmadiké („Improvisation”) Ravelnek, s végül a negyedik („Guépes”), melyre Bartók külön is fölhívja a figyelmet, a Ravellel is szoros kapcsolatban álló spanyol származású zongoraművésznak, Ricardo Viñesnek szól.

Utóhang: Bartók Ravel-hommage-a?

Bartók Ravelre való zenei hivatkozásai közül kétségtelenül a *Kontrasztok* a legfigyelemreméltóbb. Talán túlzás a Ravel inspirálta zenei anyag s a műben kimutatható további Ravelre utaló nyomok alapján messzemenő következtetéseket levonnunk a darab komponálása mögött meghúzódó szándékokra vonatkozóan. Feltűnő azonban, hogy Bartók nem sokkal a francia mester halála után tett újabb (kései) zenei gesztust Ravel felé, s azt se feledjük, hogy éppen ekkoriban kérték föl egy Ravel emlékének szentelt zenei hommage komponálására. A fölkérésről – ez világos a *La Revue Musicale* szerkesztőjével folytatott levelezés ismert darabjaiból – a *Kontrasztok* komponálása idején tudott Bartók. A fölkérésnek ezt a részét utólag, kiadójával való kétségtelenül zavaros és tisztázatlan helyzetére hivatkozva egyértelműen visszautasította. Ha kompozíciót talán soha nem is tervezett erre az alkalomra, a gondolat, hogy egyetlen valóban új, éppen ez idő tájt készülő kompozíciójában éppen Ravelre utaljon, aligha lehetett teljességgel független e felkéréstől.

Különös módon, mintha nemcsak a zenei Ravel-hommage ötlete, hanem – a *La Revue Musicale* fölkérésének másik fele – Bartók Ravelről írt cikkének keletkezése is összefonódott volna a *Kontrasztok* komponálásával. Hiszen Bartóknak ekkoriban kellett volna megfogalmaznia Ravel emlékének szóló írását. Azt is tudjuk, hogy erre egészen sokáig képtelennek érezte magát. Ugyanakkor viszont tartotta annyira fontosnak részvételét a Ravel-számban, hogy az utolsó pillanatban mégis megfogalmazza rövid, elismerő, de cseppet sem meleg, személyes hangú cikkét. Bizonyos persze, hogy – mint Bartók saját, Bernard-hoz írt levele is jelezte – számtalan körülmény akadályozhatta és zavarhatta a megemlékezés létrejöttét. Nem utolsósorban talán éppen az, amit mentségül elmulaszt fölhozni: sürgető kompozíciós munkák. De talán belső akadályt jelentett, hogy eközben egyetlen aktuális kompozíciós munkája maga is sajátos módon összefüggésben állt Ravel személyével és zenéjével.

Bartók Ravel-megemlékezésének nemcsak nehézkes és késedelmes elkészülte, hanem tartalma és stílusa is ambivalenciát árul el. Noha végső soron a *Kontrasztok*ból sem hiányzik a francia zeneszerző iránti tiszteletadás gesztusa, mintha – a cikkhez hasonlóan – a Ravel zenéjéből merítő kompozíció sem volna teljesen mentes a francia mesterrel kapcsolatos ellentmondásos érzésektől. Az átvétel („eltulajdonítás”) ténye önmagában még nem jelent szükségszerűen ambivalenciát – sőt, nagyon is döntő lehet az elismerő rámutatás mozzanata –, de ahogy Bartók fölhasználja Ravel kompozíciójának elemeit, az igen. Hiszen egyfelől leplezi: elrejtji kompozíciójában. Mintha még a „Verbunkos” végső alakjának bevezető üteme is – túl zenei szerepén – ellátna valami ilyesfajta leplező funkciót. Másfelől viszont, miközben átértelmezi a kölcsönanyagot, mintha zeneileg még némiképp „kritizálná” is. Vagyis a Ravel iránt szavaiban is megnyilvánuló zeneszerzői am-

⁹⁶ A Bartók kottatárában fennmaradt példány 1912-ben Párizsban kelt, Bartóknak szóló dedikációt tartalmaz.

bivalenciát látszik kompozíciós eszközeivel is kifejezni. Ez a vitatkozó (vetélkedő) magatartás, mely alighanem gyakran jelen van abban, ahogy Bartók zenei „idézetei”-t felhasználja, feltehetőleg jelentős mértékben járul hozzá, hogy a születő új mű valóban eredetivé tud válni. Éppen ez az, amiért az efféle kölcsönzések feltétlenül a kreativitás részének tekinthetők.

Lehet persze, hogy az értelmezés túl messzire merészkedett. De bármi volt is Bartók viszonya Ravelhez, a történet példaként szolgálhat: a művek (és alkotók) közötti kapcsolat, a rejtekút, melyről az irodalmi hatások filozófusa beszél,⁹⁷ egy adott zeneszerzői megoldás és a sejtett minta közötti hasonlóságok és kontrasztok feszültségében válik igazán megragadhatóvá és értelmezhetővé.

⁹⁷ „Criticism is the art of knowing the hidden roads that go from poem to poem.” Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. London–Oxford–New York, 1973, Oxford University Press. 96.

Virány Gábor:

ZONGORA VAGY ZENEKAR?

Bartók Béla zeneszerzőként és zongoraművészként egyaránt a legnagyobbak közé írta be nevét. Ezért talán nem haszontalan, hogy azokat az alkotásait, amelyeket zongoradarabok és szimfonikus művek formájában is közreadott, megkíséreljük összehasonlítani és megvizsgálni, miként reprodukálódnak a verziók többféle, eltérő, talán időnként ellentmondó specifikumai a kétféleképpen hitelesített, de mindkét formában egyenértékű alkotásaiban.

A vizsgálódási kísérlet első két aspektusa, a terjedelmi és melodikai eltérések összevetése általában véve összefonódik. Kiindulópontként nagyon is idekívánczozik a szerző egy nevezetes mondata, ami 1937. II. 2-án, a Denijs Dillével folytatott beszélgetésben hangzott el: „Bizonyára megfigyelték, hogy nagy súlyt helyezek a technikai feldolgozás munkájára, hogy nem szeretem a zenei gondolatot változatlanul megismételni s egyetlen részletet sem hozok vissza ugyanúgy.”¹ A most ismertető alkotások első megfogalmazásai – a csak érintőlegesen említésre kerülő Concerto kivételével – a idézett nyilatkozatnál jóval korábbiak.

A talán legkorábban zenekarra átdolgozott zongoramű a *14 Bagatell* utolsója, amelynek 3/8-ban leírt groteszk keringője búcsúzik a Geyer Stefivel való szakítást reprodukáló élet- és alkotóperiódustól. A zongoradarabot a *Két arckép* „Torz” tételével összevetve: a terjedelmet illetően gyakorlatilag nincs eltérés; a 151., 153. és 155. ütemben lévő ritmikai módosítások, bár számot adnak az újrafogalmazás kapcsán elkerülhetetlen bonckés-alkalmazásról, nem terjednek ki igazán a lényegre, mint ahogyan csak apróságokban tér el az „Ideális kép” is a Geyer Stefi halála után, 1958. május hó 30-án Hans Schneeberger közreműködésével, Paul Sacher vezényletével Baselban bemutatott fiatalkori Hegedűverseny kezdőtételétől.² A „Ma mie, qui danse” és a „Torz” kép összevetéséhez hasonlóan nincs eltérés az 1931-ben Mondseeben összeállított *Magyar képek* sorozatnak első négy darabjánál. Nem számít lényeges eltérésnek, hogy a hídformába rendezett öttételes zenekari változat pentaton dallamú kezdődarabjában, az „Este a székelyeknél”-ben a rubatótéma második megszólalását megelőző ütemben a zongoraletét generálpauzát ír, míg az orkesztrális verzióban az 1. fuvola egészhangnyi, a 2. fuvolán kívül a klarinét- és kürtpár egy negyednyi értékig átköti az előző taktusban lévő egészhangot (19–20. ütem); a témaismétlés végén a zenekari verzióban a 3/4-es ütembeosztás 4/4-re változik; a darab legvégén pedig – egyetlen ütemnyi megtoldással, gyakorlatilag „kiírt, megkomponált” koronával van dolgunk. A kétféle koncepció közti eltérést illetően az sem vág lényegbe, hogy a zongoraletét *e*-tonalitását *fisz* záróhangúvá transzponálta fel a szerző. A nyitódarabhoz hasonlóan ugyancsak a *Tíz könnyű zongoradarabból* való az „elhangolt” tonalitású „Medvetánc”, a zongoradarab-sorozat utolsója. A meghangszerelt változatban Bartók az első megfogalmazással ellentétben kiírta az előjegyzést, számítva a nemzetközi közön-

¹ Ujfalussy József: *Bartók-breviárium*. Budapest, 1958, Zeneműkiadó, 375. [359. szemelvény]

² Erre Barna István is figyelmeztet már az Országos Filharmónia Műsorfüzetében kiadott ismertetőjében, amikor Kovács Dénes előadásában, Komor Vilmos vezényletével első ízben szólalhatott meg nálunk is a kéttételes versenymű (1960. április 18.).

séggel való megismertetésre, akárcsak a *Gyermekeknek* zongoradarab-sorozat több darabjánál a második, amerikai kiadásban. A *cisz-dór* tonalitást dokumentáló öt keresztet a szerző a *Négy siratóénekből* átvett második darab meghangszerelésénél is kiírja; a terjedelem azért bővül a két első sorban nyolcütéművé, mert a „Melódia” változatban az első hegedű témaindításánál ismét „kiírt koronát” találunk. A darab végén a zenekari letét öt ütemmel bővül.³

A szimmetrikus forma törvényei szerint a második tételre rimelő újabb scherzo-jellegű darab a második *Burlesque* instrumentált változata. Mindkét megfogalmazásban megmaradt, akárcsak a *Magyar képek* első két tételének esetében az első változat eredeti címe. A ciklusba rendezett tételek közül ez a „Kicsit ázottan” nevű darab a legfiatalabb, 1911-ből való. A zenekari letétben Bartók a korábbi változat 17–18. ütemének beosztását fölcseréli, és így nincs szükség a zongoraletét ötödik helyén lévő *marcato* jelre, mivel a hegedűk elhangolt terceinek záróhangja fősúlyra kerül. A 33. ütemben válik a zenekari letét 2/4-essé, míg a zongoraletétben két ütemmel később kerül sor az ütemváltozásra. A visszavezetés és a variált visszatérés a zongoraletétéhez képest az újrafogalmazásban egy ütemmel hosszabb. Az egész zenekari letét az *Urfassung*hoz képest félhanggal följebb van transzponálva. Az „Ürögi kanásztánc” majd a lényegesen megváltoztatott daraboknál kerül említésre.

Köztudomású, hogy a Székesfőváros főnnállásának 50. évfordulójára készült és 1923. november 19-én Dohnányi Ernő vezényletével bemutatott *Tánc-suite*-et maga a szerző írta át 1925-ben zongorára. A szólóváltozat címlapjáról kitűnik, hogy a letétet szerzője mindig is *átírtamnak* tekintette. Somfai László figyelmeztetéséből tudjuk, hogy a zongoraletét, bár kereken egy évvel megelőzi a részben tervezett, részben valósággá vált koncertkörutakra szánt új darabokat, Emil Hertzka rábeszélésére készült. Ezt a zongoraletétet semmiképpen sem lehet olyan értékmérővel mérni, mint azt pl. Grieg esetében tehetjük, aki számos szimfonikus művét maga írta át zongorára két, illetőleg négy kézre. A norvég zeneszerző sajátkezű átdolgozásai otthoni, családi vagy baráti körben való megszólaltatásra készültek abban az időben, amikor még alig volt ismert a fonográf, még kevésbé a lemezjátszó, a rádiót pedig még nem találták föl. Bartók zongoraletétje technikailag rendkívül igényes *koncertdarabbá* vált, még akkor is, ha szerzője sohasem adta elő nyilvánosan.

A *Tánc-suite* b-tonalitású második tételében a szólóváltozat 65–66. ütemét Bartók egy 5/8-os és egy 7/8-os ütemmé írta át a határozottabb hangsúlyozás érdekében. A zenekari változathoz a tétel végén, a hárfa-glissando előtti három kitartott akkordból egy kikerült a zongoraletétből. A finálé 84–85. taktusa is 5/8-ossá vált a szimfonikus megfogalmazás 2/4-es + 5/4-es írásmódjához képest. Inkább csak érdekességnek tekinthető, hogy miként indítja a szerző a taktus megfelezésével a zongora tremolóját a 100. ütemtől.

Talán itt kell megemlíteni, ha vázlatosan is, a Concerto 1944-ből való zongoraletétjének kérdését. Szintén magától a szerzőtől való, abból a célból készült, hogy a mű tervezett balett-koreográfiáját autentikus zongoraverzióból korrepetálják. A letét ugyanolyan sokszorosított kézírással jelent meg, mint az 1939. március 23-án Székely Zoltán előadásában Amszterdamban bemutatott háromtételű hegedűverseny, valamint a Concerto Boosey & Hawkes-féle, első kiadású szólamanyaga. A letét Doráti Antal előadásában hangfelvételekre került.

³ Általában nem kerül említés a tempójelzésbeli eltérésekről és egyáltalán nem esik szó a második megfogalmazásban az elsőhöz képest enharmónikusan ellenkezőleg alkalmazott helyesírásról.

Megbecsült koncertdarabbá vált az 1905-ben Bécsben elkezdett és 1907-ben Rákospalotán befejezett 2. zenekari szvit 1941-ben átdolgozott kézzongorás változata.⁴ A hatvanas években a Bartók-oeuvre tisztelőinek igen nagy szerencséje volt, hogy a mű néhány alkalommal autentikus előadásban is hallhatóvá vált a hosszas hallgatás után ismét nyilvánosan szereplő Bartókné Pásztory Ditta és Commensoli Mária előadásában. Az újrafogalmazás első tételében itt is találunk súlyviszony- módosításokat; a 72–74. ütem az első zenekari változatban, akárcsak az amerikai revízióban $3/8 + 3/8 + 1/8$ -os beosztásban íródott, míg a kézzongorás verzióban két $2/8$ -os taktust egy $3/8$ -os követ. A duóváltozat 130–142. üteme közt egy taktus a szimfonikus letétekkel összevetve kimarad. A kezdőtéma kódabeli visszatérése első ízben a felére redukálódik (16 ütemből csak 8-ütemnyi a terjedelme), viszont a nem-szimfonikus változat az eredeti koronás záradékot egy kiírt ütemmel, bár csak nyolcadnyi átkötéssel rögzíti.

A zenekari változatokban „Allegretto scherzando”-nak, kézzongorás verzióban viszont „Allegro diabolico”-nak nevezett második tételben nem lényegyet érintő, csak érdekességnek tekinthető a 75. ütem módosítása; de ezt követően a 77–78. ütem ($2/8 + 2/4$) a kézzongorás fogalmazásban egyetlen $3/4$ -es taktussá vonódik össze. Viszont ebben a letétben az eredetileg teljes ütemnyi generálpauza a 10-es próbaszám előtt csak koronás szünetté módosul. Csaknem hasonló az eltérés a 32-es próbajelzés előtt, amely eredetileg üstdob-tercisméltésként van megírva. Ez a kétszer egy-egy ütemnek írt generálpauza utóbb két $2/4$ -es ütemmé változik, ahol eredetileg a második ütem negyednyi pauzával $3/4$ -es. Érdekes, hogy a „stretto” részben Bartók a 100. és 102. taktus eredeti letétjét még egy ütemmel megtoldja. Az már az előbbiekhöz képest is csak analógia, hogy a zongoraletét 105. taktusa is egyetlen $3/2$ -es ütem, míg a zenekari letétben egy $2/4$ -es taktus megszakítja a $4/4$ -eseket. Itt kell megemlítenünk, hogy a tétel első, Universal Edition-féle és a revidált Boosey & Hawkes kiadás próbajelzései közt lényeges eltérés van; az új kiadás 6-os *Ziffere* az előbb említett $2/4$ -es ütem. A visszatérő $4/4$ -es metrumban a zongoraletét egy ütemmel bővül.

A zongoraduóban a zárótétel a „Per finire” címet kapta. A főtéma másodszeri indításának bevezetését Bartók a zongorás letétben egyetlen ütemmé rövidítette, majd a szimfonikus fogalmazás 26. ütemét is elhagyta. A zenekari fogalmazás „Vivo” részlete⁵ a kézzongorás verzióban „Mosso”-vá módosul, s több ízben találkozunk $3/2$ -es ütemekké való átalakításokkal. Ezek azonban itt úgy tűnnek, mintha az eredeti $2/4$ -es ütemek a $4/4$ -es ütemek bevezetőjévé, előtagjává váltak volna.⁶ A páratlan nagyütemes írásmód a zongorás koncepcióban két ütemmé módosítja az eredetileg három páros taktust. A „Molto moderato” tempójú zárószakasz is csak egyetlen bevezető taktust kapott a duóváltozatban, az eredeti kettővel szemben.

Az 1937-ben komponált, két zongorára és ütőhangszerekre íródott Szonáta Concerto-változatában egyáltalán nincs terjedelmi eltérés. Azok az apró változtatások, amelyek a nyitótétel 61–68. ütemében az első, majd a 217–226. ütem között mindkét zongora szólamát érintik, nem változtatják meg a taktusszámot, akárcsak a zárótétel 274–292. üteme közti módosítás, ahol egyébként is a 283–285. taktus között a második zongora szünetel

⁴ Az előbb elemzett *Tánc-suite*-ről 1979. IX. 24-én Kárpáti János tartott kiváló rádióelőadást (az ismertetés a Hét Zeneműve 1979-es évfolyama 3. füzetének 114–125. oldalain írásban is hozzáférhető), amelyben szót ejtett arról, hogy a 2. szvit zenekari megfogalmazása sajnálatosan gyengébb műve a szerzőnek.

⁵ 12-es próbaszám.

⁶ Ugyanez a helyzet az orkesztrális megfogalmazás 13-as próbaszámánál és az azt megelőző ütemnél is.

(nyilvánvalóan az összehasonlíthatatlanul dúsabb faktúrára való tekintettel). Nagy kár, hogy a hazai hangversenyéletben ez a késői verzió csak 1981. március 25-én, a centenáriumi hangversenyen – sajnálatos módon rezignált hangulatú előadásban – hangzott el, és csak Somfai Lászlónak az 1985. április 13-án a Bartók-emlékházban tartott, lemezbemutatóval egybekötött előadásából tanulhatuk meg, hogy az 1942-ben bemutatott versenymű-változat kitűnő karmesterek vezényletével, kiválóan fölkészült szólisták és zenekari zenészek közreműködésével egyáltalán nem sápadtabb az elementáris erejű első változatnál, mint ahogyan ezt Ujfalussy József monográfiájában kissé nosztalgikusan megállapította.⁷

A meghangszerelés során lényegesebben módosított Bartók-művek közül első helyre a *Magyar parasztdalok* c. alkotás kerül. Az első világháború alatt komponált, eredetileg 15 darabból álló mű első öt darabja („Négy régi keserves ének” és „Scherzo”) mellett a „Régi magyar táncok” néven külön is összefogott, a hatodik helyen álló „Balladá”-t követő tételek 13. darabja a szerző életművének utóéletében kétféle vonatkozásban is közös sorsúvá vált. Bartók egyfelől a meghangszereléskor, másfelől mindkét szerzői lemezfelvételben kihagyta a tételt. Rejtély, hogy miért hagyta ki mindkettőből a 11. számot is: egyszerűen a 30 cm-es normál lemezoldal terjedelmére volt tekintettel vagy – akárcsak a meghangszerelés alkalmával – nem érezte időszerűnek a tétel nyilvánosság előtti megszólaltatását.

A *Magyar parasztdalok* meghangszerelt sorozatát tehát „Angoli Borbála balladája” nyitja meg, amit egy ízben Bartók gépzongorára is bejátszott (1920), viszont a Paul Arma-féle fuvola-zongora átdolgozásból kimaradt. A *passacaglia*- vagy *chaconne*-technikát újraértelmező komponista a „Quasi expositio” szakaszban a szólóváltozat ötszöri témacxonálását a meghangszerelésben egy hatodikkal bővíti, s ezután következik a centrumban lévő, szonátaformában történt kidolgozásnak, az irodalmi esztétikai terminológia szerinti „bonyodalomnak” megfelelő két szakasz. Az eredetileg 7/8-os, hosszú időn át a bartóki meghatározást is félreértve bolgár ritmusúnak tartott metrumbeosztás előbb 3/2-dé, majd pedig 6/8-dá módosul; itt válik az eredetileg változatlan dallam is variálttá (Bartók mintha Händel modelljét töltötte volna meg korszerű tartalommal!)... Mintha a végkifejletbe való „visszavezetést” szimbolizálná a változó ütembeosztású következő variáció, hogy aztán helyet adjon a két utolsónak, melynek mindkét változatában megismétlődik a zárósor előtagja az ütembeosztás megváltoztatásával.

A „Régi magyar táncok” zongoraváltozatában két olyan darabot találunk, amelyeket a szerző triós formában dolgozott fel. Ezek közül első az a népdal, amelyet Bartók „Erre kakas, erre tyúk” szövegkezdettel közölt, de inkább a „Komáromi kisleány” szöveggel vált ismertté. A középrész szintén kolomejka-dallam („Zöld erdőben a prücsök...”). A főrész visszatérésében már a zongoraváltozat végén megváltozik a négy utolsó ütem megharmonizálása. A zenekari letét az első újrakarmonizált taktust összesen ötször intonálja, majd kétütemnyi generálpauza után kerül sor a dallam utolsó sorára. A már említett szerzői hangfelvételekből kimaradt, az előbbiekhöz hasonlóan szintén dór hangnemű népdal („Nem vagy legény, nem vagy...”) a zenekari letétben gyakorlatilag változtatás nélkül kapott helyet; ezután kerül sor az eredetileg szintén triós formájú parasztdalra. Bartók itt a zenekari megfogalmazásban többféle módosítással is él. A zongoraleletben a dunántúli pentaton dallam rendkívül szigorú építkezésű változatát dolgozza fel, ahol az első három

⁷ *Bartók Béla*. 2. jav. kiadás. Budapest, 1970, Gondolat, 431.

ütem motívikája, illetve hangkészlete csak ritmikában módosul, s a kvintváltás szerint megismétlődő második ütem is visszaáll az eredeti fekvésbe (1/a kottapélda).

A zenekari letétben már a második megszólaltatáskor egy éltszerűbb változatban halljuk a népdalt (1/b kottapélda), amelyet egy más változatban Vargyas Lajos közreadott⁸ (1/c kottapélda).

a **Allegretto.** ($\text{♩} = 112.$)

b

c **Tempo giusto.** Mus. Fe.11945).lej.B. Óriazentpéter,(Vas vm.) V.

Du-na-par-ton váh egy ma-lom, Bu-bá-na-tot ői-nek^va-son, e-je-ha!

Né-kem is van bu-bá-na-tom, O-da-vi-szem, le-já-ra-tom, e-je-ha.

1/a-c kottapélda

⁸ Kodály Zoltán: *A magyar népzene*. A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest, 1973, Zeneműkiadó, 34. dallam.

Míg a zongoraváltozatban trióként ismét egy kolomejka-dallam kapott helyet („Vékony cérna, kemény mag...”), ez a zenekari változathoz kimarad. Három ízben, különböző hangszerelésben dolgozza föl a fődallamot utoljára nagyterccsel feltranszponálva, s hatütemnyi, szóló verzióban még nem szereplő átvezetés után kerül sor az izsapi leánybálról szóló humoros dallamra, amelyet Bárdos Lajos is földolgozott a „Magos a rutafa” kezdetű népdalfeldolgozás-sorozat végén. Apróság, hogy a zárótánc előtt a koronás szünetben a hárfa kitartja az előző ütemben lévő akkordját. A záró dudamuzsika zongoraletétjében a „Più vivo” szakasz első tizenkét üteme a meghangszerelésben nyolc ütemmel bővül, viszont a zárórészletben az instrumentáció kilenc taktussal rövidebb. A zongoraletét kétütemnyi zárófigurája még két ütemmel kibővül, a záradék határozottabbá válik.⁹

A három utolsó Bartók-darab, amelyek ezúttal az elemzés bonckése alá kerülnek, sajátosan közös csoportot alkot, mert mindegyik Bartók részéről autorizált, de nem a zeneszerzőtől származó hegedű-zongora változattal rendelkezik. Ezek közül kettő 1915-ből való. Ezt az évet Somfai László az Országos Filharmónia Műsorfüzetében kifejezetten „román periódusnak” nevezte, amikor a *Kolindák* első sorozatát ismertette (első ízben az 1966-os évfolyam 35. számában jelent meg). Míg azonban a *Román népi táncok* Székely Zoltán-féle átdolgozása a zenekari letét után nyolc évvel készült, addig a Szonatina Erdélyi táncokká való meghangszerelését majdnem bizonyosan Gertler Endre átdolgozása ihlette. Tehát a két mű háromféle változatát összevetve a második fázisban jelennek meg az eltérések; a hegedű-zongora változat a szimfonikustól alig tér el. A Ioan Bușițiának ajánlott apróságok zongoraletéje még nem tartalmazza a nyitótánc négyütemnyi bevezetését, a 4. helyen lévő bucsumi tánc pedig a zongoraletétben csak egyszer szólal meg, a másik két változatban viszont oktávval feljebb transzponálva másodszer is felhangzik. A Szonatina fináléjában Bartók átvette a Gertler-féle átdolgozás két bevezető taktusát, amit itt a kürtpár intonál.

Helyet kapott az első téma harmadik megszólaltatása előtt a Gertler-féle ütembetoldás is. Viszont a második téma elején a kétütemnyi zongoraverziót, amelyet Gertler egy harmadikkal megtoldott, még egy újabb ütemmel egészítette ki a szerző. A kétségtelenül színesebb hegedű-zongora verzió négy visszavezető taktusa is belekerült a szimfonikus koncepcióba.

Szándékosan került utolsó helyre az „Ürögi Kanásztánc”, amelynek legrégebbi letétje a *Gyermeknek* II. füzetét, egyben a teljes magyar sorozatot zárja le. Ez az 1908-ban elkezdett gyűjtemény legnagyobb szabású szemelvénye. Szigeti József hegedű-zongora átdolgozásában a harmadik helyre tette ezt a darabot; ez az egyetlen tétel, amelybe az eredeti zongoraletéhez képest „nagyértékben belenyúlt”. Gyakorló előadóművész lévén tisztában volt azzal, hogy a teljesen elhaló zongoraletét csak szólóhangszeren igazán hatásos. Nyilvánvalóan azzal is törődött, hogy átdolgozása két olyan szimmetrikus részzé tagolódjék, amelyek egy-egy 30 cm-es normál lemezoldalon önállóan is megállják helyüket. Így az utolsó tíz ütemet hétüteművé alakította át és egy hegedű-figurációval kitöltötte. A két „szerzőtárs” remekbeszabott fölvételeiből is jól ismert darab a duó-átdolgozást öt évvel követően került a *Magyar képek* végére, diatonikus, mixolid dallamával rímelve a lá-pentaton nyitódarabra, hasonlóképpen egészhanggal följebb transzponálva két kereszt eldobjegzéssel. A téma előkészítése a két korábbi verzióhoz képest négy ütemmel hosszabb, de talán még lényegesebb, hogy a klarinétpár dallam-előkészítő motívuma nem

⁹ Polgár Tibor 1931. decemberében készült nagyzenekari hangszerelése a „Régi magyar táncok” zongoraváltozatát követi, míg Kesztler Lőrinc fúvósötös-átdolgozását a balladával kezdi, egyébként a zenekari és a zongoraváltozatot váltakozva követi, ami leginkább az „Erre kakas, erre tyúk”, a „Dunaparton” és a „Vékony cérna, kemény mag” népdalok átdolgozásánál tűnik föl.

záródik le. Majd a két utolsó témapár-intonálás előtt a régebbi földolgozásokhoz képest módosul a figuráció; az első fuvola is apró figuratív eltérést intonál. A döntő eltérések az utolsó témaintonálásnál találhatók: két összekötő ütem után a dallam hegedűszólón, kisufovolán és klarinéton elosztva kezdi meg az elhalását; ezt az utolsó sor előtt a vonóskar háromütemnyi kitartott akkordja készíti elő. Az első oboa tématorédeke kétütemnyi kiírt koronába torkollik. A zárófigura a duóletéthez viszonyítva egy taktussal megrövidül, viszont nem elhalva, hanem harsányan zárja le a sorozatot (2/a-c kottapélda).

The musical score is presented in six systems, each with a treble and bass clef staff. The notation includes various dynamics and performance instructions:

- System 1: *mf subito*, *dim. poco a poco*, *sempre simile*
- System 2: *pp*, *senza ped.*, *sempre decresc.*
- System 3: *ppp possibile*
- System 4: *ppp*
- System 5: *ppp*
- System 6: *pppp*

The score concludes with a fermata and the marking *(1' 45'')*.

2/a kottapélda

The image shows four staves of musical notation. The first staff contains a series of eighth notes with a '3' marking above a group of three notes and a 'pp' dynamic marking. The second staff starts with 'sempre decresc.' and features a '3' marking below a group of notes. The third staff includes 'osala:' and a '1' marking. The fourth staff is marked 'ppp possibile' and consists of a continuous stream of eighth notes.

2/b kottapélda

Végezetül a harmadik aspektus igyekezzék számot adni arról, mekkora zenekart foglalkoztatott Bartók a felsorolt zenekari letéiteiben. Rásonyi Lászlónak 1936. április 16-án Ankarába címzett levelében a Török Filharmonikusokkal való koncertműsor-tervezetben Bartók hangsúlyozza, hogy nincs szükség nagyzenekarra a *Magyar Képek* és a *Magyar Parasztdalok* előadásához. De vajon miként kell értékelnünk, értelmeznünk a géniusznak az apparátusról való meghatározását?

Olyan nagyméretű szimfonikus zenekar, amely pl. az 1943-ban komponált Concerto előadásához szükséges, egyetlen ismertett műben sem kapott helyet. Igazán kiszenekearnak nevezendő együttes – mondjuk bécsi klasszikus értelemben – csak a *Román népi táncok* szimfonikus partitúrájában szerepel, melynek revideált kiadását 1991-ben a zeneszerző második házasságából való fia, Péter adta közre. Itt a vonóskar mellé csak fuvola-, oboa-, klarinét-, fagott- és kürtpár társul.¹⁰ De hát mégis mekkora együttes kerül szerepeltetésre a többi műben? A főként színező szerephez jutó ütőhangszerek részletes felsorolásától ezúttal tekintsünk el. Két hárfa csak a „Torz” képben kapott helyet. A fafúvósok mindig csak párosával szerepelnek, nem hármasával, mint a már említett Concertóban. Az elsőként elemzett „Torz” kép még abból a szempontból is kivételnek tekintendő, hogy az Esz-klarinét és a basszusklarinét önálló szerepet kapott. A 2. oboa időnkénti angolkürtre, a 2. fagottnak alkalmankénti kontrafagottra való váltása ebből a szempontból közömbösnek számít. A rézfúvósokról azonban részletesebben kell nyilatkoznunk: négy kürtöt csak az ezúttal harmadszor is idézendő „Torz” képben és a meghangszerelt kétzongorós Concertóban találunk. Meglepő, de az elemzett darabok legnagyobb részében tipikusnak tekintendő azonban, hogy a trombitapárok mellett egészen szokatlan módon csak két harsona szerepel a partitúrákban, ráadásul tubával együtt. Érdekes, hogy szintén

¹⁰ Más lapra tartozik, hogy olyan bécsi szimfóniákban, ahol trombita- és üstdobpár nem szerepel, általában csak egy fuvola kapott helyett.

50

13 Tempo 1.

poco allarg.

Fl. picc. *p* *ff*

Fl. 1. *p* *sf* *pp cresc. molto* *ff*

Ob. 1.2. *pp cresc. molto* *ff*

Cl. 1.2. (La) *p* *sf* *pp cresc. molto* *ff*

Fg. 1.2. *ff*

Cor. 1.2. (Fa) *senza sord.* *ff*

Tr. 1.2. (Do) *f*

Trombe 1.2. *f*

Timp. *f*

13 Tempo 1.

poco allarg.

2 soli *ppp*

Vl. 1. *senza sord. pizz. arco* *ff*

gli altri *ppp*

Vl. 2. *senza sord. pizz. arco* *ff*

Vle. *ppp* *senza sord. pizz. arco* *ff*

Vc. *ppp* *senza sord. pizz. arco* *ff*

Cb. *ppp* *senza sord. pizz. arco* *ff*

Z. 40 055

ff

harsonapár játszik a fiatalkori Hegedűverseny I. tételében, beleértve a darab „Ideális” kép változatát is, míg a „Torz” képben a puzónok egyáltalán nem kaptak helyet. Mint ismeretes, a harsonák a 18. század végén előbb az oratóriumokban, majd a 19. század elején szimfonikus művekben is hármassával vonulnak be a partitúrákba, míg a szalonzenekarok csak egyet alkalmaznak belőlük. Szimfonikus remekművek közül Beethovennél a VI. szimfóniában és a *Fidelio* végleges változatát bevezető E-dúr nyitányában szerepelnek a harsonák párban, így tehát a bartóki instrumentációs modellben – legalábbis az ezúttal analizált darabok esetében – ez az effektus sajátosnak, tipikusnak tekintendő (*Táncsuite, Magyar Parasztdalok, Magyar képek*).

Meddő szóközi fogalmazás volt ennek az írásnak, illetőleg előadásnak címe. Mindnyájan tudjuk, hogy nem zongora vagy zenekar, hanem zongora és zenekar a kérdésre a válasz. Ezért kell újból megemlítenünk, hogy ebbe a képbe csak fenntartásokkal illett volna bele a Concerto zongoraletétjének – a nagyzenekari ősforrás nem igazán koncertdarab-változatának – kérdése, amit a szólóletét számos pongyolasága is alátámaszthat. De az ezúttal részletesebben ismertetett darabokkal kapcsolatos néhány adalék felsorolása talán mégis segíthet abban, hogy ezeket a műveket az eddigieknél jobban megismerjük és megbecsüljük; zongorára és szimfonikus változatban egyaránt megkomponált verziójukat mindegyik alakjukban tisztelettel, meghatottsággal és örömmel hallgassuk, illetőleg szólaltassuk meg.

Vikár László:

MI A RÉGI ÉS MI AZ ÚJ A VOLGA-KÁMAI NÉPZENÉKBEN?

Elsőként Bartók Béla, majd később Kodály Zoltán megfigyelései alapján, nagyjából 60 éve alakult ki nálunk az a magyar, a cseremisiz és a csuvas népzene hasonló dallamtípusaira épülő elmélet, mely szerint e zenei egybeesés a honfoglalás idejét megelőző eredetre utal, s így a legrégebbinek feltételezett magyar kvintváltó dallamok megfelelőit a valamikori őshaza mai lakosai által ismert dallamok között is megtalálhatjuk.

A harmincas években a rokonnépi összehasonlítás rendelkezésére álló zenei anyag – mintegy 700–800 dallam – 11 fonográfhengeren (M. F. 619–629) őrzött 24 dalt kivéve, a cseremisiz Vasziljev és Espáj, a csuvas Makszimov és Fjodorov, valamint az osztrák Lach gyűjteményeiben jelent meg, és nem egyszer kalandos úton jutott el hozzánk, így egyetlen példához sem társult magyar helyszíni tapasztalat. Sajnos, számos esetben hiányzott a dallamok leírásához szükséges zenei szakértelem is.

A döntő többségében hegyi-cseremisiz, ill. északi csuvas dallamok alapján mégis kézenfekvő volt a pentatóniára és a kvintváltásra épülő – bár térben és időben is meglepően távoli – rokonság kimutatása. Látszólag ezt történelmi tények, és az immár két évszázadra visszanyúló nyelvészeti kutatások is mind alátámasztották. A dallamtípusok hasonlóságán túl néhány közeli magyar, ill. volgai dallampárhuzam is előkerült, s ezek tovább erősítették a zenei rokonság szinte már megdönthetetlennek látszó elméletét. Nem hagyható figyelmen kívül, hogy a harmincas években indult hódító útjára a magyar iskolai énektanítási gyökeresen megjavítani szándékozó pentatónia, mely a szomszédnépi és más európai zenékben aligha lelhetett társra. Annak egyetlen rokonsága csak a Közép-Volga-vidékre volt visszavezethető.

A biztosnak tűnő, szép, kerek elmélet mégis további megerősítésekre várt, hiszen az addig számba vett rokonnépi anyag elégnék semmiképpen sem volt nevezhető, ráadásul mind külföldi kutatóktól és nagyjából azonos vidékről származott, egy részét pedig – erősen vitatható körülmények között – hadifoglyok énekelték, s a gyűjtő, mivel nem ismerte a katonák anyanyelvét, a táborban csak tolmácsok útján tudott velük érintkezni. Rontotta a helyzetet, hogy a foglyok pénzt is kaptak az éneklésért. A dallamok életéről és földrajzi elterjedtségéről így jóformán semmiféle adat nem került nyilvánosságra. Bartók és Kodály szóban és írásban is többször hangsúlyozta a magyar részről történő, Volga-vidéki zenei kutatások mielőbbi megvalósulásának feltétlen szükségességét. Ennek megkezdésére azonban 1957-ig, Bartók első idevonatkozó megfigyeléseitől számított még mintegy fél évszázadig kellett várni.

Az 1957 és 1979 között eltelt huszonegy év alatt, tizenkét hosszabb-rövidebb kutatóút során összesen közel másfél évet töltöttünk Bereczki Gábor finnugor nyelvészrel a Volga-Káma-Bjelaja vidékén, a Mari, a Csuvas, a Tatár és a Baskír Autonóm Szovjet Köztársaság területén, s ezalatt 285 faluban 3652, többnyire vokális dalt gyűjtöttünk magnetofonnal. A dallamok és a szövegek legnagyobb részét azóta lejegyeztük. Közülük több mint ezer cseremisiz, csuvas, votják, tatár és baskír már megjelent, négy angol, illetve magyar nyelvű kötetben. A teljes gyűjtés eszerint majd ötszöröse a korábban megismert anyagnak, de ami még fontosabb, nem könyvek adataira, hanem helyszíni, szemé-

lyes ismeretekre épül, olyanokra, amelyek Bartók szerint is nélkülözhetetlenek a zenei hagyomány igazi megismeréséhez.

Mégsem gondoljuk azt, hogy a magyar zenei őstörténetről most már kimondhatjuk a végső szót. Leginkább az anyag gazdagsága, sokfélesége int óvatosságra. Csak a helyszínen derült ki, hogy mennyire szerteágazó a volga-kámai zenei hagyomány, s milyen bonyolult a finnugorok, törökök és szlávok dallamvilágának évszázados keveredése. Ott éreztük igazán, hogy még mennyi mindenre lenne szükség ahhoz, hogy főként a fejlettebb zenei formákban tisztábban lássunk, mivel az egyszerűbb, archaikus példák mind hasonlóak egymáshoz. (Egy orosz és mondjuk egy mordvin siratót jóformán csak a nyelv különböztet meg egymástól.) Számos jelenség mutat arra, hogy a Volga-vidéki zenei rokonságunkkal kapcsolatos elképzeléseket több szempontból is szükséges lenne módosítani. Az újonnan szerzett tapasztalatok alapján ki kellene egészíteni a korábbi tetszetős, de mégis hiányos képet.

A megszorított adatok ellenére csökkenti a tisztánlátást, hogy a múlt mélységében legfeljebb csak sejteni lehet a zenei hagyományok változó világának körvonalait, s gyarapítja a kétségeket, hogy rendkívül kevés az olyan dokumentum, amely teljes biztonsággal adná meg egy-egy dallam, vagy dallamtípus keletkezésének, történetének időpontját.

Tekintettel a téma fontosságára, s megbízható adatok hiányában a kutatók sokáig rákényszerültek a teóriákra, s ezeket alig-alig korlátozta a képzelet. Bizonyos, hogy a kezdeti időszakban könnyebb is volt elméletekkel benépesíteni a régmúltat, hiszen kevés volt, és némileg megtévesztő is, a ténylegesen értékelhető adat. A konkrét ismeretek gyarapodásával egyenes arányban azonban csökkenteni lehetne a teóriák és a feltételezések számát, s azon kell lennünk, hogy előbb vagy utóbb a valóság elemei kerüljenek előtérbe, legyenek azok a korábbi felfogásokat erősítő vagy gyengítő, azokkal megegyező vagy eltérő tartalmúak.

Kodály *A Magyar Népzene Tára* II. kötetének előszavában erről így írt: „Régebbi tudományos életünkben gyakori jelenség volt az elégtelen és hibás anyagra épült elméletek gyártása... A legragyogóbb elmélet is kártyavárként omlik össze egyetlen új adat súlya alatt. Elméletek elavulnak, hibátlanul közölt anyag soha.”

A népzene-kutatás alapvető, fontos kérdése: mit is jelent a gyakran használt „rég” és „új” kifejezés? Meddig és milyen irányba terjed ezek határa, kizárják-e egymást, vagy akár egyidejűleg is létezhetnek?

Az új stílusú magyar népdalok kialakulását és széles körű elterjedését illetően nagyjából megegyezik a kutatók véleménye, s abban sincsen lényeges eltérés, hogy manapság leginkább hol találjuk meg ezeket a dallamokat. Nagy gond azonban annak megállapítása, hogy az ún. régi stílus, vagy helyesebben a régi stílusba sorolt számos régi réteg kialakulásának, korának, változásának mi is a valószínűsíthető időpontja. Senki sem gondolhatja azt, hogy mindaz, amit ma réginek mondunk, az egyetlen korszakban jött létre, s eszerint egyidős. Ahogy a századok során változtak az életkörülmények, ahogy avval mindegyre alakult a szellemi élet, s maga a nyelv is, ugyanúgy változhatott a zene. Ropant tágak és bizonytalanok az időhatárok. Valakinek egy 50 éves zenei emléke is lehet régi, mert az a nagyapjához kötődik. Más 500 évesre is becsülhet egy dalt, mert megtalálta annak régi írott, vagy nyomtatott formáját. Eközben egyik adatról sem tudhatjuk, hogy az valójában milyen régi. A népdalok kora is bizonytalan, vagy jobban mondva „időtlen”, s azokat ki-ki, majdhogynem a saját tetszése szerinti sorrendbe helyezheti. Ta-

lán közelebb jutnánk a valósághoz, ha a régi stíluson belül különböző időhatárokat, s ezeknek megfelelő új elnevezéseket igyekeznénk meghonosítani.

Szinte belénk rögződött már, hogy pl. az ötfokú zene mind régi. Ez azonban egyáltalán nincs így, hiszen az új stílusú dalokban is él a pentatónia, és pl. Mongóliában, Kínában, Írországbán, Peruban vagy az észak-amerikai indiánok között és sok más helyütt is szerte a világon a hagyományos zenék hangsora ma is pentaton. Mások meg valamiféle távoli, egzotikus, sőt hiányos zenének vélik az ötfokúságot. Ez attól is függhet, hogy ki hol hallgatja azt, vagy mennyire tájékozott.

A pentaton vagy a még annál is szerényebb hangkészlet figyelembevétele mellett a dalok formája, felépítése, szerkezete lehet a zenei elemzések másik fontos tárgya. A Volga-vidéki, illetve a magyar kvintváltással kapcsolatban kiemelten kell szólnunk a kétsoros dallamokról, melyek az erdei cseremiszeknél és a tatároknál ma is gyakoriak, esetenként pedig ismétlésekkel vagy transzponált variánsokkal bővülnek. A csuvasoknál rendre háromsorossá válnak, a mi – főleg moldvai magyar – anyagunkban azonban kétsorosak is maradtak. Aligha lehet tagadni ezek archaikus voltát, vagy éppen azt állítani, hogy a kétsoros dalok egy korábbi kvintváltásnak csupán a töredékei. Az obi-ugorok és más északi népek, vagy akár a finnek szüntelenül ismétlődő kétsoros runo-dalai is, mind egy kérdést és egy feleletet hangoztatnak, olyan egyetemes érvénnyel, akárcsak a nap és a hold, az éjjel és a nappal, a hegy és a völgy, a tűz és a víz és még sok-sok más, egymást kiegészítő ősi páros. Bartók *A magyar népdal* c. könyvének XXI. oldalán ezt olvashatjuk: „Úgy képzelhető a dolog, hogy eredetileg csak kétsoros, AA_v vagy AB szerkezetű dallamok léteztek, ezek valamilyen oknál fogva később meghosszabbodtak, négyesorossá váltak azáltal, hogy a két sort, tehát az egész dallamot kvinttel mélyebben megismélték.” Bartók szerint tehát nem a kvintváltás a legősibb, hanem az már egy fejlettebb fokozat, amit azután még fejlettebbek, bonyolultabbak követtek.

A kétféle kvintváltás közül joggal feltételezhetjük, hogy a gépies, pontos, azaz reális lehet a korábbi, a tonalitás megőrzésére irányuló, „szabályosan szabálytalan” pedig a későbbi, fejlett s egyben zeneileg gazdagabb forma. Elképzelhető, hogy a kétsoros és a kvintváltás között átmeneti fokot jelent az ún. „cseremiszkis forma”, melynek négy rövid sorából csak az első és a harmadik között van kvint-, esetleg kvartváltás, a második és a negyedik sor pedig azonos: A⁴⁻⁵BAB. A kvintváltás alkalmi voltát jól mutatja, hogy a cseremiszek esetenként akkor is teljesnek érzik a dallamokat, ha nem éneklék az alsó kvintváltást, vagy annak megszólaltatását egy jelenlévő hangszerjátékosra bízzák. A kvintváltás elmaradását néha avval indokolják, hogy az ugyanaz, mint az első két sor. Az idevágó dalok szövegének két-két sorában szinte törvényszerűen fellelhető ismétlés vagy gondolatpárhuzam szintén megerősíti az alapvető kétsoroságot.

A fejlődés természetes rendje mindenesetre az, hogy az egyszerűtől haladunk a bonyolult felé, bár esetenként, s nem tartósan ennek az ellenkezője is előfordulhat.

Milyen dallamot mondhatunk egyszerűnek a volga-kámai népek hagyományos zenéjében? Olyat, amely csak egy-egy, legfeljebb két zenei gondolatból épül, s ezek közül az egyik – akár többször is – variálva megisméltődik: AA, AB, AAA, AAB, ABB. A dallamsorok általában röviddek, ütempárosak, hangterjedelmük ritkán lépi túl az oktávot, kevés bennük a díszítés, s előadásuk nem rögtönzött. A fejlett dallamok viszont négy vagy annál több hasonló hosszúságú, esetenként erősen díszített sorból állnak, ambitusuk legalább oktáv, rendszerint annál is több. Ez sok esetben meghaladja az átlag énekes hangterjedelmét (különösen, ha nem megfelelő magasságban kezd énekelni), ezért gyakori

bennük az oktáv törés, melynek legtipikusabb formája az, amikor az alsó kvintválaszból felső kvartválasz lesz. A gyűjtemények tele vannak ilyen példákkal. Úgy látszik, hogy nemcsak az énekesek, de a cseremiszcsuvas gyűjtők is egészen természetesnek találják, hogy az első két sor hol feljebb, hol lejjebb egészül ki. Ez is nagyfokú esetlegességre utal. Mindez akkor is bekövetkezhet, ha az énekes nem kényszerül rá az oktáv törésre.

Külön tanulmány tárgya lehetne a kvint- és a kvart-transzpozíciók felcserélődése és használata, az alsó kvartválasz gyakorisága, mely legszembetűnőbbben talán a kvintváltó dalok első, majd második felében valósul meg, létrehozva az $A^8A^5A^4A$ formát. A Közép-Volga térségében központi szerepet játszó, és kiadásra most előkészített tatár gyűjtésnek 17%-ában (84 dallam) van teljes vagy részleges alsó kvartválasz. 7%-ban vegyesen találni alsó kvart- és kvintfeleleteket, és mindössze 3% tartalmaz részleges alsó kvintmegfeleléseket. Meglepő, hogy az általunk éveken át gyűjtött tatár anyagban a szabályos és teljes kvintválasz egyáltalán nem szerepel. Nagy a valószínűsége annak, hogy az AA vagy AB sorpár mellett az A^4A forma állt a Volga-vidéki vokális zene kezdetén. Nem az alsó kvint, hanem az annál könnyebben énekelhető alsó kvartfelelet választotta az első sor kérdésére. A mindenütt kulcsszerepet játszó „dó”-nak a félhangnélküli pentatóniában nincs is alsó kvintje, kvartja annál inkább.

A viszonylag új keletű összehasonlító zenetudománynak még ma is nagy szüksége van más, nagyobb múltú társadalomtudományi diszciplínák eredményeire, mert ezek támpontot és biztonságot adnak és elősegítik a tisztánlátást. Tény, hogy a cseremiszek és a magyarok is a finnugorok nyelvcsaládjába tartoznak, de azon belül igen messze esnek egymástól. Olyannyira, hogy a nyelvészek által a legeltörökösödöttebbnek mondott cseremiszek valójában sokkal közelebb állnak a tatárokhoz, mint mihozzánk. Ezt a zenei rokonság tanulmányozásakor sem lehet figyelmen kívül hagyni.

A második világháború után nagy erővel megindult és jelentős felfedezéseket hozó orosz-tatár-baskír régészeti ásatások mind arra mutatnak, hogy a magyar őshaza sokkal inkább a Káma és az Ural közötti területen, tehát a mai tatár és baskír földön lehetett, s nem attól nyugatra, ahol a csuvasok és cseremiszek, esetleg az ő déli, illetve nyugati szomszédai éltek, vagy élnek ma is. A történésektől pedig azt tudhatjuk meg, hogy milyen mélyreható változásokat hozott a Volga-vidéki népek életében IV. Iván orosz cár hadjárata, melynek végén elfoglalta Kazányt, és döntő csapást mért a tatárok birodalmára. Változtak a vallások, a szokások, új kisebbségek alakultak, tömegek hagyták el szülőföldjüket. Mindez jelentős, máig érezhető nyomokat hagyott a zenei hagyományban is.

A következőkben szükségesnek tartjuk röviden összefoglalni, milyen tapasztalatok indítottak bennünket arra, hogy a magyar-cseremiszcsuvas zenei rokonság kérdésében új elemek beiktatását javasoljuk.

1. Míg kutatásunk elején, 1958-ban és részben még 1964-ben is kifejezetten a mieinkhez hasonló cseremiszkvintváltó dallamokat kerestünk és vettünk fel, a helyszíni tapasztalatok egyre nyilvánvalóbbá tették, hogy ez a dallamtípus csak egy viszonylag szűk, mindössze kb. 100 kilométer átmérőjű területen él, és csupán töredékét alkotja a cseremiszek és csuvasok zenéjének. A baskíriai cseremiszek között pedig – akiknél egyébként minden szempontból a legarchaikusabb anyag maradt fenn – a kvintváltás teljesen ismeretlen.
2. Történelmi tény, hogy a baskíriai cseremiszek – vallásuk védelmében – a XVI. század második felétől kezdve az erdei-cseremiszekből váltak ki, így valószínű, hogy ha ná-

luk lett volna kvintváltás (mint ahogy most van), akkor azt is magukkal vitték volna Baskíriába. Feltételezhetnénk, hogy az erdeieknek csak egy része ismerte a kvintváltást, a Baskíriába kivándoroltak viszont nem ezek közül valók voltak. Az erdeiek területe azonban teljesen sík, nincs arra se magas hegy, se széles folyó, ami megakadályozhatta volna, hogy két vagy akár több egyformán beszélő közeli erdei közösség egymás dalait is megtanulja (mint ahogy ezt ma meg is teszi). Elvileg még annak lehetőségét sem lehet kizárni, hogy a Baskíriába áttelepült cseremiszek kvintváltó dalokat is vittek magukkal, ezeket azonban az évszázadok során az idegen környezetben mára teljesen elfelejtették. Ám a minden területre kiterjedő hagyományörzésük ennél sokkal tudatosabb, semmint hogy ez bekövetkezhetett volna.

3. A kvintváltás ma leginkább a hegyi-cseremiszekre jellemző, akik körében öregek és fiatalok, férfiak és nők is mind ilyen, la- vagy dó-végű, tonális válaszü dallamokat énekelnek, vagy legalábbis énekeltek 40 éve. Ez a zene ott a mindennapok felszínén él. Éppoly könnyű volt gyűjteni, mint még a század derekán is az új stílusú magyar népdalokat. Ezekhez hasonlóak az erdei-cseremiszek kvintváltó dalai, de avval a különbséggel, hogy azok viszont mind szó-végűek, a kvintváltásuk pedig merev, azaz reális. A szakember hamar észreveszi, hogy mindezek a kvintváltó dalok ott virágzó új stílust képviselnek, s ez semmiképpen sem lehet évezredek hagyomány. A hegyi-cseremiszek egyébként a három cseremiszi közösség közül a legfejlettebbek. Területüket szeli át a Volga és a Moszkvát Kazánnyal összekötő régi hadi és kereskedelmi út, amely évszázadok óta számtalan találkozást és kapcsolatot tett lehetővé. Bárhol másutt jobb feltétele lett volna az ősi hagyományok megmaradásának, mint éppen náluk.
4. Nem csupán a cseremiszeknél, de – mint azt egy előző alkalommal már bemutattuk – valamennyi volga-kámai népnél megtalálható egy igazi, archaikus zenei réteg, amelynek létezéséről mind ez ideig alig tudtunk valamit. Leginkább azért nem vált ez ismertté, mert az ottani gyűjtők nem tartották érdemesnek feljegyezni, s még kevésbé közölni. Erről volt alkalmunk többször is meggyőződni. A cseremiszekeken kívül a csuvasok, tatárok, votjákok és mordvinok egyes, jobbára falvanként elváló közösségei mind énekelnek ilyen, a fejlődés alsó szintjén álló dallamokat. Saját gyűjtött anyagunknak 10–12%-át képviselik ezek. Figyelemre méltó, hogy bár népenként eltérőek, azért az egész térségben megtalálhatók, s ez felvetheti hajdani összefüggések lehetőségét is.
5. A cseremiszeknél sem a korábbi gyűjtők, sem mi nem találtunk siratódallamokat, holott ez a zenei műfaj – mint köztudott – valamennyi finnugor nép hagyományára jellemző. A cseremiszekkel szinte szomszédos és a velük egy nyelvcsoporthoz tartozó mordvinoknál még ma is különösen gazdagon él a siratás. Kétségtelen, hogy e hiány okát is a cseremiszek nagyfokú eltörökösödésében kereshetjük, mert az iszlám szertartásokban az éneknek, zenének nincsen helye.
6. Amit Bartók a *Népzene és a szomszéd népek népzeneje* c. tanulmányában a magyar és a román falvak zenei anyagának összehasonlításáról írt, ahhoz hasonló jelenségeket a hegyi- és baskíriai cseremiszeknél is láthatunk. A jobb hegyi énekesektől személyenként akár 20–25 dalt is felvehettünk egy-egy alkalommal, míg egy baskíriai faluban az összes adatközlőtől sem jött össze 6–8 dallamnál több. A különféle szövegeket mind hasonló dallamokra énekeltek, bizonyosságául annak, hogy melyik a nyíltabb, korszerűbb, s melyik a zártabb, régiesebb közösség.

A népzeneik eredetére vonatkozó kérdések jelentős része még ma is megválaszolatlan. Egyes volga-kámai dallamok hasonlóságához ugyan nem fér kétség, ám az összefüggések és a kapcsolatok kialakulásának útja-módja – úgy tűnik – bonyolultabb, mint ahogy az korábban látszott, s még további új ismereteket és árnyaltabb megfogalmazásokat kíván. Ma már nem érhetjük be avval, hogy a magyar, cseremisiz és csuvas kvintváltó dalok mind közös forrásból fakadtak, s a honfoglalást megelőző évszázadokra vezethetők vissza. A helyszíni tapasztalatok alapján leginkább a fejlett kvintváltás ősiségét kell megkérdőjelezni. De további kérdések is felmerülnek: megdönthetetlen, évezredes bizonyosság, vagy pusztán véletlen-e néhány mai, hasonló dallampárhuzam? Vajon elégséges-e egymással bizonyítani a dalok eredetét és korát, mondván, hogy a magyar kvintváltás azért olyan régi, mert hasonlít a cseremisizhez, a cseremisiz pedig azért, mert hasonlít a magyarhoz? A Volga-vidéki kvintváltás egyaránt jellemzi a cseremisiz és a csuvas dallamokat. Lehet-e két különböző nyelvű népnél egyformán ősi az, ami mindkettőben ma is él?

Befejezésül két-két cseremisiz, csuvas, votják és tatár népdalt mutatunk be az 1958–79 közötti gyűjtésekből. Tapasztalataink szerint az első a régebbi, a másodikak feltehetően az újabb zenei réteget képviselik a Volga-Káma térség hagyományában. Általában nem párhuzamosan, hanem külön-külön közösségekben fordulnak elő.

1. $\text{♩} = 66$ keleti-üzenisz, Gserlak AP 4912 k

ambä-läet žigäl-me
(j) öš šow[ä]. re-šm
šajal-talal, šaka-lal
ä-šü-kes.

2. Poco parlante, $\text{♩} = 84$ heppi-üzenisz, Vilovatovo AP 2225 e

ik i-jäš waštšer pan' kápen š-lš,
kuškön šof)te-žok to-al näle-wa.
ik i-jäš a)šm pan' ü-pem š-lš,
kuškön šof)te-žok to-ret näle-wa.

3. ♩ = 192

keleti-nyavas, Maloje Semjakinó AP 6856 a

ta - r̄n(̄s) - k̄o - vak la - ŷi (je)
 k̄o - ŷen - no ŷux.
 ja - l(a)ti va t̄s - vs - to,
 a - j(a) sa - vs̄. nat'.

4. ♩ = 80

északi(vízjel)csuvas, Maloje Karaukinó AP 4914 b

ay - karti x̄oŷne ŷal ak̄r̄m. vorna v̄reŷi ŷit̄o pol.
 ay - karti x̄oŷne ŷal ak̄r̄m. vorna v̄reŷi ŷit̄o pol.
 oji x̄oŷtaŷm t̄(̄s)vaŷm̄sem, ojs̄lma v̄x̄ŷ̄s̄ ŷit̄o pol.
 oji x̄oŷtaŷm t̄(̄s)vaŷm̄sem, ojs̄lma v̄x̄ŷ̄[̄s̄] ŷit̄o pol.

5. $\text{♩} = 200$

délnyagati volják, Karligaa AP 5934 k

vajobiz pi- ze ket- ci no po- tem.
 vajobiz pi- ze kit- ci no po- tem?
 kwala pi- aj- sa cin pötölaj aj.
 aj. dir gi- no me-daj-doa aj- doa.

6. $\text{♩} = 116$

délkeleti volják, Andrejevka AP 8907 c

žu- žit no la, žu- žit gu- rez dš- le(l)
 čab- dšs - kš- sa tubola(l) šid val- jo.
 čab- dšs - kš- sa tubola(l) šid val- jo.

5. és 6. kottapéllda

7. $\text{♩} = 138$ Kerevteiny-tatar, Juldasevo AP 9558 a



bz- jikkaj daj) tawlaranf)
 baŝla-ŝ- aa, mənəp bara(j) kü- laa.
 mənəp ba- ra kü-lan nar küttü- je(j).

8. Rubato, $\text{♩} = \text{cca. } 28$ "Ujöl" - tatar "konn' c'ach", Kustgiriakovo AP 9577 e



šk bu - jšlla - rš aaly).
 g, kü- zär - bəz,
 kü lač- la- r(š) - aš
 zä - jəp jü - zär - bəz

7. és 8. kottapélda

Pávai István

JAJNÓTA-SZERŰ DALLAMSTRÓFÁK A MOLDAI MAGYAR NÉPZENÉBEN

Van hosszú jaj, keserves jaj s van keservesebb.
Annyi a jaj, amennyi a baj.¹

A magyar népzenevel kapcsolatos szakirodalomban immár egyre több olyan tanulmánnyal, könyvfejezettel találkozunk, amely kimondottan a jajnóta kérdéskörével foglalkozik, sőt lexikonszócikk is megjelent róla.² Egyébként erről a sajátos dallamfajtáról, illetve a különböző dallambővülési eljárásokról egy-egy népdalkiadvány példáinak jegyzeteiben található kommentárokból, továbbá olyan munkákból is értesülhetünk, amelyek nem kizárólag ezt a témát, hanem egy-egy falu népzenei arculatát, egy-egy dallam variánskörét, a zenei dialektusterületek sajátosságait, népdalaink stílusrétegeit, tipológiáját, előadásmódját tárgyalják.³ Közben a Kodály által kezdeményezett,⁴ részben talált, de a kutatók által idesorolt adatok jó részére szó szerint véve nem jellemző megnevezés írásmódja az idézőjelbe tett „jaj-nóta”-tól az idézőjel nélküli kötőjeles formán keresztül az egybeírt alakig is eljutott, ami azt jelenti, hogy úgymond meghonosodott a népzene tudományos szaknyelvben, s bár a kutatók ideiglenes használatról is beszélnek,⁵ nem sikerült még szakszerű, tudományosabban hangzó kifejezéssel helyettesíteni. Szenik Ilona (1994) például a „bővült soros népdalok” formát javasolja, Sárosi Bálint viszont angol nyelvű publikációjában (1992) is következetesen a „jaj-songs” megnevezést használja, s ezt a „fel lazított strófájú táncdalok, kezdetben félig-meddig tréfás, végül megszokott szaknyelvi jelzője”-nek tekinti.⁶

A terminológia problémája magának a jelenségnek a komplexitását tükrözi. A vizsgált zenei kategória nem pontosan körülhatárolt, egyes kutatók más-más ponton vonják

¹ Marosi József, 62 éves bőződi földműves, református presbiter felelete Lajtha Lászlónak, amikor az éneklésben előforduló „jaj”-okról kérdezte 1942. márciusában (Lajtha feljegyzése az MH 4022/o jelzetű fonográf-felvétel lejegyzését tartalmazó, a Néprajzi Múzeum Népzenei Gyűjteményében található támlapon).

² Lajtha László 1943; Paksa Katalin 1977; Károly S. László 1979. 657; Jagamas János 1984a. 22–24; Dobszay László 1984. 334–339; Tari Lujza 1985; Sárosi Bálint 1991; 1992; Szenik Ilona 1994; 1995; Sárosi Bálint 1996. 118–123.

³ Bartók Béla 1924/1966. 124; 1934/1966. 421; Járdányi Pál 1943. 18–20; Kodály Zoltán 1981. 317; Lajtha László 1954. 6–7, 307, 310, 316–317, 324, 349, 351–352; 1955. 435; Jagamas János 1957a, 1957b; Sárosi Bálint 1971. 28; Jagamas János–Faragó József 1974. (dallamjegyzetek); Jagamas János 1977; Vargyas Lajos 1981. 133–141, 251, 623; Bereczky János–Domokos Mária–Paksa Katalin 1982. 9, 70–73; Kiss Lajos 1982. 9–10; Jagamas János 1984a; Pávai István 1984; Szalay Zoltán 1986; Dobszay László–Szendrei Janka 1988. 164–177, 293–295, 317–318, 548–551, 844, 852–853, 911; Paksa Katalin 1992; Pávai István 1993. 102, 104–108, 112–149, 151–153, 156–158, 163–164; Domokos Mária 1995. 9–17, 20; Sárosi Bálint 1996. 71, 89, 98, 100–102, 117. (Az itt felsorolt irodalomban a hivatkozások nem a publikált jajnótadallamokra, hanem a róluk szóló kommentárookra mutatnak. Mindegyikben természetesen dallampéldákat is találunk. Nem teljesen kimerítő, de eléggé bő publikált jajnótaanyagra történő hivatkozások: Paksa Katalin 1977. Függelék; Szenik Ilona 1994. 27, 5–6. jegyzet. A török népdalok „záróbővüléseivel” kapcsolatban lásd: Sipos János 1995. 31–33.)

⁴ Járdányi Pál 1943. 19.

⁵ Paksa Katalin 1977. 277.

⁶ Sárosi Bálint 1996. 118.

meg a jajnóta határait,⁷ s egymás munkáiból is hiányolják a szabatos definíciót.⁸ A jajnótával kapcsolatban egyesek típusról, stílusról, műfajról, mások dallambővítési módozatokról, eljárásról beszélnek. Van aki elsősorban a nyolcszótagos izometrikus dallamokat tekinti a jajnótás bővülés kiindulópontjának,⁹ van aki ezek közül a dudanótákat,¹⁰ a tizenegyeseket és a kanasztánc-strófákat egyaránt,¹¹ sőt a parlando-rubato dallamokat is.¹² Ugyancsak eltérnek a vélemények a jajnóták datálásával kapcsolatban.¹³ A címben jelzett téma keretei között maradván nem célozom ezeknek az ellentmondásoknak a feloldása – meglétükre utalok viszont a „jajnóta-szerű” jelzővel is –, pusztán azt szeretném igazolni, hogy a jelenséget korábban leíró kutatók által megfigyelt dallambővítési eljárások jórészt megtalálhatók a moldvai magyarok zenei színhagyományában is.

* * *

A Veress Sándor gyűjtötte moldvai népdalok között található egy előtagjában *rubato*, utótagjában *giusto*, összesen ötsoros dallam, amelynek első négy dallamsorára nyolcszótagos szövegsorokat, az utolsó pedig kilenc szövegpótló szótagot énekelt az adatközlő (*Te-re-re-re-re-re-re-re-ra*). A dallammal kapcsolatban a gyűjtő megjegyzi: „nincs variánsa”. Veress lejegyzésének a Bartók-rendben¹⁴ elhelyezett támlapján Járdányi Pál kézírásával ez áll: „Jaj-nóta”.¹⁵ A minősítés minden bizonnyal valamikor 1959 és 1966 között került rá a támlapra (1. ábra).¹⁶ Az adatnak az MTA Zenetudományi Intézete Népzenei Típusrendjébe később besorolt fotómásolatán azonban nem szerepel Járdányi megjegyzése.¹⁷ Az ugyanott található, 1907 és 1955 között gyűjtött Csík és Maros-Torda megyei változatok utótagja szintén bővült.¹⁸

Jagamas János a romániai magyar népzenei dialektusokról szólva megemlíti, hogy a „csak egy vidéken előforduló törzsdallamok” között található „néhány, csak Moldvából előkerült 5, 6, 7 soros” dallam. Ezeket kottapéldái között nem idézi, s nem hivatkozik rájuk más módon sem. Ugyanakkor azt is megállapítja, hogy a Mezőség mellett itt a legjellemzőbb a dalon, sőt versszakon belüli szótagszám-váltás. Ezáltal például 4×12-es

⁷ Néhány jellemző példát közül erre nézve Tari Lujza 1985. 6. jegyzete. Dobszay László–Szendrei Janka 1988. IV(F)407. típuskommentárjában név szerint nincs szó jajnótáról, mégis találhatunk a jajnótára utaló jellemző megfogalmazásokat, pl.: „A záróelem 7 szótagos, vagy azt aprózással 11-esre bővíti [...] esetleg idegen motívum közbeiktatásával osztott (a teljes előtaggal azonos méretű) hosszabb sor keletkezik”. Szenik Ilona 1994. 26: „A jaj-nóta határait nehéz megvonni a sok átmeneti szerkezet miatt”.

⁸ Tari Lujza 1985. 149: „meglehetősen szubjektív magának a jaj-nótának a megítélése is”. Szenik Ilona 1994. 2: „A tanulmányokban nem kaptam választ a kérdésre, ami a tárgyalt példák kapcsán merült fel: mit lehet tulajdonképpen jaj-nótának nevezni?”.

⁹ Paksa Katalin 1977. 277.

¹⁰ Tari Lujza 1985. 150, 155.

¹¹ Szenik Ilona 1994. 4, 15, 26.

¹² Szenik Ilona 1994. 4; Sárosi Bálint 1995. 120–121.

¹³ Paksa Katalin 1977. 279: „viszonylag új jelenség”. Tari Lujza 1985. 149: „A kialakulás kezdeteit [...] a 19. sz. elejére, majd újabb hullámként a 19. sz. végére, 20. sz. elejére tehetjük”.

¹⁴ A múlt század végétől 1938-ig gyűjtött magyar népdalok kézíratos gyűjteménye, Bartók dallamrendszere szerinti elhelyezésben, az MTA Zenetudományi Intézetében.

¹⁵ Ezúton köszönöm Domokos Máriaának a kézírás azonosítását.

¹⁶ Olsvai Imre valószínűsítése.

¹⁷ Típuszám: 18.593.0/0. Közlések: Dobszay László–Szendrei Janka 1988. 852–853; Veress Sándor 1989. 41. sz.

¹⁸ Lsz 4864 (Csíkrákos, 1907, gy. Bartók Béla); Lsz 4847 (Kászonújfa, 1912, gy. Kodály Zoltán); Lsz 33124 (Magyaró, 1955, gy. Gábor Judit).

8. Ne menj el é - de - sem, ne hagyj el in - ge - met, Meg - ve - szen in - ge - met nagy - sa - nya - rú hi - deg.

Nem ve - szen té - ge - det jó me - leg - cser - gé - be Meg - ve - szen in - ge - met a hi - deg ha - va - san.

9. Meg ve - szen in - ge - met s a hi - deg ha - va - san, dísz - nő tur - ká - lá - san,
 Úgy el - menek meg - lás - sá - tok, Még a hi rem sem hal já - tok, le - ve - le - met ol - vas - sá - tok.

10. S akkor ju - tok még e - szed - be, Mi - kor ki - nyér ke - be - led - be, Ri - ja bú - tok, si - ras - sá - tok,
 Ak - kor sem ju - tok e - gyéb - ről, Csak az i - gaz sze - re - tet - ről, Ak - kor sem ju - tok e - gyéb - ről, Csak az i - gaz sze - re - tet - ről.

4×12-es, a második, negyedik és ötödik 4×16-os. Záróhangok tekintetében is hasonló a kötetlenség: az első és negyedik versszak *g*-n, a többi *f*-en végződik.

A magyar tetraton dallamréteg jellegzetességeinek ismertetéséből tudjuk: „A négy-szer tizenkettes formák gyakran magukba foglalják a kétszer tizenketteseket, azokat mintegy továbbszövik, folytatják. Hasonló technikával a négyszer nyolcszótagú képlet is bővíthet, elvileg akár dupla méretűre is”.²⁴ Ezekhez a bővítési eljárásokhoz képest első kottapéldánk újabb lehetőséget mutat be: a 12-es sorok 16-ossá alakulását, azt amelyre Jagamas is utalt. Pusztá elméleti spekuláció lenne az itt látható 16-os sorokat 8-asokból eredeztetni. Ezeknek a hosszú soroknak a közepén (akár 12-esek, akár 16-osok) érződik egyfajta metszet. Ennek alapján felvetődik az a lehetőség, hogy a jajnóták körét kiszélesítsük a 12-es szótagszámú dallamok egy részére, hiszen zeneileg ugyanúgy összetett sorokból állnak, mint a 16-osok. Erre az értelmezési alternatívára explicit módon eddig valószínűleg azért nem került sor, mert a 12-esek egyetlen szövegsornak tekinthetők, míg a 16-osok valójában két 8-as szövegsort alkalmaznak egyetlen dallamsorra.

Szendrei Janka a 12-es *Szívárvány havasán* dallamtípus²⁵ a *Hová mégy, hová mégy tizenkét kőműves* 6-os típus²⁶ „kétszeres terjedelmű”, „nagy szótagszámú” rokonának nevezi.²⁷ Dobszay László megjegyzi, hogy a *Mária-siralom*²⁸ strófája felfogható úgy is, mint az *Árgírus*-dallam²⁹ „összetömrített, minden sorában megrövidült alakja”.³⁰ Vanak tehát a szakirodalomban utalások arra, hogy egyes 4×12-es dallamstrófák 4×6-osok szótagszám-változatainak tekinthetők, s bár ezek ugyanúgy viszonyulnak egymáshoz, mint a 4×16-os a 4×8-ashoz, előbbieket mégsem hozták név szerint összefüggésbe a jajnótákkal. Ez talán a jajnóta fogalomkörének fent jelzett tisztázatlanságával is magyarázható, meg azzal, hogy a 12-esekben nem találunk példákat a szótagpótlás eseteire (persze a 16-osok esetében sem mindig). Dobszay megjegyzésében figyelemreméltó, hogy nem a 12-est tekinti a 6-os bővítésének, hanem utóbbit az előbbi „összetömrítésének”. Erre azért emlékeztetek, mert a továbbiakban szó lesz még arról, hogy bizonyos esetekben a bővültnek tűnő „nagy-forma” a kiindulópont, nem a belőle képzett „kis-forma”.³¹

Jagamas viszonylag korán publikált meglátásai ellenére, a témával kiemelten foglalkozó kutatók közül Paksa Katalin a Szatmár, Csík, Alsó-Fehér megyék közötti területet jelöli meg a jajnóták hazájaként, Tari Lujza pedig Gyimestől Észak-Erdélyen és a Felvidéken át a Dunántúlra terjeszti ki az előfordulási sávot, de Moldvára egyikük sem utal. Mindketten egyetértenek viszont abban, hogy leginkább mezőszéki sajátosság.³² Sárosi Bálint a *Csíp meg bogár* dallam változatainak egyik ágát a „jaj-nóta félék” közé sorolja, megjegyezvén: „A jaj-nóta kifejezés egyben azt is jelzi, hogy ez az ág Erdélyre korlátozódik”.³³ Máshol így pontosít: „a jaj-nóták leginkább a székelyek és a közép-erdélyi magyarság közt otthonosak”.³⁴

²⁴ Dobszay László–Szendrei Janka 1988. 223.

²⁵ Típusrendben: 12.005.0.

²⁶ Típusrendben: 16.051.0.

²⁷ Dobszay László–Szendrei Janka 1988. 83.

²⁸ Típusrendben: 16.057.0.

²⁹ Típusrendben: 12.010.0.

³⁰ Dobszay László–Szendrei Janka 1988. 258.

³¹ Lásd a 308. oldalon.

³² Paksa Katalin 1977. 277; Tari Lujza 1985. 149.

³³ Sárosi Bálint 1985. 65.

³⁴ Sárosi Bálint 1996. 118.

Szenik Ilona szerint „az elterjedésről még nem lehet pontos képet alkotni [...] Kétségtelen, hogy a Mezőségen található a legváltozatosabb formákban”,³⁵ „a Mezőségen a leggyakoribb”, de „nem korlátozódik erre a területre”. Ugyanakkor dallampéldái között erdélyi székely és Nagyenyed vidéki 16-os jajnóták alapdallamaként idéz egy moldvai kanásztáncritmusú adatot.³⁶ Ennek egyébként gazdag rokonsági köre van Kelet-Erdélytől Szatmárig, az énekes és hangszeres, magyar, román és cigány népzében, jajnótaként és kanásztáncként egyaránt előfordul.³⁷ Magyarorszáton viszont egy olyan jajnótára bukkantam (2a. kottapélda), amelynek előzményeként megjelölhető izometrikus hétszótagos dallam (2b. kottapélda) eddig csak Moldvából került elő, onnan is mindössze két változatban. Jagamas János a moldvai magyar népzene románból kölcsönzött rétegébe sorolja, bár nem említ román párhuzamokat, sem románosnak tekintett zenei jellemzőket.³⁸ Szendrei Janka is azt írja erről az adatról, hogy „népdalaink rendjében meglehetősen idegen alkátú”. Mindazonáltal az *a'* záróhangra való lejegyzéssel érzékeltetni kívánja a dallam kapcsolatait azzal a vonatkozó európai eredetű kisambitusú dallamkörrel, amely a magyar népzében a középkor óta meghonosodott.³⁹

The image shows two musical examples, labeled 'a' and 'b', each consisting of a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment line (bass clef). Example 'a' is from Klézse, 1954, and example 'b' is from Magyarorszáton, 1982. Both examples feature a 7/8 time signature and a key signature of one flat. The lyrics are in Hungarian and are written below the notes. Example 'a' has two phrases: 'Ki - a - szott a bod - za - fa, Ad - dig ül - tem a - latta,' and 'Bar - na le - gén ka - lap - ja Kó - tó - tti - vel van megrak - va'. Example 'b' has two phrases: 'Ta - va - szí szél meg - haj - lít - sa az á - gat, A gyen - ge szívem megha - sít - sa a bánat,' and 'Meg - ha - lá - som nem any - nyi - ra, nem any - nyi - ra saj - ná - lom, Csak hogy od - dig sze - ret - te - lek azt bánom.'

2. kottapélda. a) Klézse, 1954; b) Magyarorszáton, 1982⁴⁰

A fenti magyarorszáti dallam harmadik sorában a többi sorhoz képest a szótagszám négygel szaporodik. Példánk egyúttal azt is szemlélteti, hogy a 4+3 osztású 7 szótagból hogyan képződik 8+3-as 11-es. Ezt az átalakulási módot már Bartók valószínűsítette: a hagyományból ismert bipodikus 11-es sorok első ütemének nyolcadoló mozgását feltéte-

³⁵ Szenik Ilona 1995. 154.

³⁶ Szenik Ilona 1994. 1, 5, illetve 27. IC1c dallampélda (*Csörög, bőrog a legyecske*).

³⁷ Martin György 1980. 182; Pávai István 1993. 151 utolsó előtti bekezdésben jelzett dallampéldák és szakirodalmi hivatkozások; Sárosi Bálint 1996. 98, 93–103-as példacsoport.

³⁸ Faragó József–Jagamas János 1954. 48 (az 58. sz. dallamra vonatkozóan).

³⁹ Dobszay László–Szendrei Janka 1988. 413, 329.

⁴⁰ A kottapéldák részletes adatait lásd a 316–317. oldalon.

lezett 7 szótagos sorok negyedeinek két-két nyolcaddá való aprózásából eredezteti.⁴¹ Ez az a technika, amelyet Lajtha bőződi adatközlői „sűrű jaj”-nak neveztek.⁴²

Mikort a „jaj”-okat kérdőntem
 „Van hosszú jaj, keserves jaj a van keserves. Amúgy a jaj, amúgy a jaj.”

KB. Adám György sűrű jaj

„Sűrű jaj” (Maroni)

Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy az így létrejött sortípust tartja Bartók a 11-esek közül a legrégebbinek, amelyből szerinte később alakult ki egyebek mellett a 4+4+3 szótagelosztású tripodikus tizenegyes:

Bartók gondolatmenete értelmében tehát már a 11-es is ritmikailag bővült formának, vagyis jajnóta-sornak minősíthető, pusztán a lerögzült és izometrizált alakok nagy száma, valamint a bővülést szövegben legtöbbször nem érzékeltető szabályos tizenegyes verselés miatt nem érezzük annak. Mint alább látni fogjuk, a moldvai magyar népzeneben fölbukkanó jajnótaszerű dallamstrófák a 11-es sorok kialakulásának többféle, – a Bartók által modellezettől eltérő – módozatára nyújtanak példákat. Ilyen az ütembetoldás és a külső bővülés⁴³ (4–5. kotta). A 2. kottapélda a Bartók-féle aprózást szemlélteti, viszont ez a gyakorlatban nem olyan sematikusán valósul meg, mint az a fenti ritmussémában látszik, hiszen nem egyszerűen $\downarrow = \downarrow + \downarrow$ megfelelésről van szó, hanem a moldvai dallam hét szótagra elosztott dallamvonala kötetlenebbül alkalmazkodik a tizenegyszótagos szöveghez. Itt nyilván az a Mezőségre jellemzőnek tartott előadói gyakorlat érvényesül, amelynek értelmében a különböző szótagszámú szövegsorok szabadon, szinte ötletszerűen alkalmazhatók a dallamsorokra, nyolcadoló vagy negyedelő formában.⁴⁴ Első kottapéldánkban viszont már láthatjuk, hogy ugyanez Moldvában is élő gyakorlat, ha nem is olyan mértékben, mint a Mezőségen.

⁴¹ Bartók Béla 1924/1966. 130–131, 141. Idevonatkozó megjegyzés a Magyar Népzene Tára IX. kötetének LXXVII. típusához (*Fehér fuszulykavirág*): „a II. és IV. sor nyolcados aprózása mintapéldája a negyedekben mozgó hetesből kialakuló nyolcadoló tizenegyesnek” (Domokos Mária 1995. 18). Szenik Ilona 1994. 22a–c kottapéldájának adatközlője „egyik nyolcasból bővült dallam 11 szótagú szöveggel társított szakaszait egymást követő felvételeken” előbb nyolcas, majd tizenegyes szöveggel énekelte, „mintegy igazolva Bartók feltevését a kétpódiás tizenegyes képlet létrejöttéről” (Szenik Ilona 1994. 8). Lásd még Dobszay László–Szendrei Janka 1988. 855: „A záróelem 7 szótagos, vagy azt aprózással 11-esre bővíti”.

⁴² Az MH 4022/o jelzetű támlap hasonmásának idevonatkozó részlete.

⁴³ Utóbbi esetre Szenik Ilona 1994. 8–9 is hoz példákat.

⁴⁴ A magyarszováti dallam lejegyzése bár nem teljesen aprólékos, mégis jól jelzi a vidékre jellemző ritmikai kötetlenségek mértékét. Megjegyzem, hogy a felvétel zenekari kísérettel készült, az énekes maga hegedül, a háromhúros brácsa (kontra) és a bőgő egyenletes lassú (negyedelő) dűvő kíséretet szólamat meg, a tánc ritmikai jellegzetességeinek megfelelően, tehát szó sincs rubato előadásmódról.

A magyarszövati adat egyúttal a moldvai 2a. példa feltételezett román eredetének újragondolására készített, hiszen a román népi verselésben ismeretlen a tizenegy-szótagos szövegsor. Bartók már 1914-ben megállapította, hogy a román népzeneben a szövegsorok legfeljebb (és leggyakrabban) nyolcszótagosak. Ezt a tényt később a román kutatás is alátámasztotta, sőt Brăiloiu a tizenegyszótagos sorfajta kifejezetten magyar jellegzeteségnek tartotta. Szerinte ennek hatására a román nyolcszótagos verssorok néha kibővülnek tizenegyesre, hozzáadott háromszótagos toldalékok – „appendices trysyllabiques” – által, amelyek tartalmilag nem kapcsolódnak a nyolcszótagos szövegsorokhoz, rendszerint szövegpótló szótagokból állnak (*la-la-la, hai-și-hai* stb.). Az ilyen sorokat tartalmazó román dallamokról írja: „Elle étirent l’octosyllabe, pour l’égalier à l’endécasyllabe hongrois, dont elles copient le rythme de désinence, tel quele pratiquent à satiété les chansons magyares modernes”.⁴⁵ Ha viszont a nyolcszótagos alapdallam valóban román eredetű, akkor példánkban a népzenei interetnikus hatásnak azt a szövevényesebb formáját szemlélhetjük, amelynek során a dallam többször is átcsúszik egyik etnikum használatából a másikéba, majd vissza, hiszen a magyarszövati (dallamjárásában feltételezetten román, szótagszám-használatában magyaros) adat olyan tánc típus kísérődallamai közé tartozik, amelyet az adatközlők tanúsága szerint a vidéken a magyarok és románok egyaránt táncolnak, tehát a magyarszövati változat hangszeres formában elvileg a mezőszégi román népzeneben is megtalálható.

A 2. kottapélda által illusztrált esetet – erdélyi jajnóta bővületlen moldvai párhuzammal – képviseli a Magyar Népzene Tára IX. kötetének 356. számú, 4×8-as lészpedi adata is, amelynek 4×(8+8)-as és (7+7)-es⁴⁶ mezőszégi változatait közlik ugyanott. Jagamas a magyaró környéki hatsoros *falú nótája* változataként egy lészpedi nyolcszótagosat jelöl meg.⁴⁷ Tovább szaporíthatnám a hasonló példák számát olyan moldvai izometrikus dallamokkal, amelyeknek erdélyi jajnóta változatai vannak. Ehelyett rátérek a jajnóta irányába történő átalakulás különböző eseteit⁴⁸ példázó moldvai adatok bemutatására.

Az ilyen irányú kimozdulás legegyszerűbb módja az, amikor az ütem- és szótagszám azonos marad, csupán a szótagoknak az ütemeken belüli megoszlása alakul át. A 3. kottapéldában az első három dallamsor 4+4-es szótagszám-eloszlása a negyedikben 6+2-vé alakulva tölti ki a két ütemet:

Poco zabato J. 96

A - nyám, a-nyám, é - des - a-nyám, É-des jó ne - ve - ló daj-kám,
A - nyám, a-nyám, é - des - a-nyám, É - des jó ne - ve - ló daj-kám.

3. kottapélda. Ónfalva, 1951.

⁴⁵ Bartók Béla 1914/1966. 463; Brăiloiu, Constantin 1954/1967. 108.

⁴⁶ A jajnóták esetében mindig így értendő az egyszerűség kedvéért használt 16-os és 14-es. Félreértésre különösen a 14-es ad okot, hiszen itt nem kanásztánc-szövegsorokról van szó.

⁴⁷ Domokos Mária 1995. 393–401; Jagamas János 1957a. 344.

⁴⁸ Lásd Szenik Ilona 1995-ben a bővülési módzatok áttekintését, különös tekintettel az előző tanulmányokban nem szereplő szempontokra, illetve az azokhoz viszonyítható pontosításokra.

Idézhető moldvai adat arra az esetre is, amikor a hetes szótagszám alkalmilag, egyetlen verssor erejéig, csupán egyetlen versszakban bővül tizenegyre, ezúttal nem ritmusaprózással, hanem ütembetoldással. A második a betoldott ütem, amely a további, izoszillabikus versszakokból hiányzik. A bővülést tkp. a szöveg kényszeríti ki, s bár a sor belsejében történik, nem azonos a Szenik által használt „belső bővülés” fogalmával, amely az ő értelmezésében a „felbontást” (a ritmuspéldában bemutatott „aprózást”) jelenti.⁴⁹

4. kottapélda. Trunk, 1930.

Példánk azért is érdekes, mert nem egy $\frac{4}{4}$ -es vagy arra visszavezethető aszimmetrikus lassú dallam átalakulásáról van szó, hanem $\frac{2}{4}$ -es tripodikus dallam bővül tetrapodikussá. Ebből arra következtethetünk, hogy a bővítés bizonyos módozatai benne voltak az előadói gyakorlatban már a csárdásdivat, majd az új stílusú népdal térhódításával elterjesztett, pontosztan „negyedelő” ritmus térhódítása előtt is,⁵⁰ amely a kutatók által ajnótának nevezett kategória ritmikai alapját képezi. Ennek a szempontnak a leszögezése fontos előfeltétel ahhoz, hogy Moldvában ajnótaszerű dallamstrófákról beszélhessünk, hiszen itt a csárdás csak néhány műdalon, az új stílus pedig néhány dallamtöredéken keresztül terjedt el.⁵¹ Ezért a moldvai magyarok énekelt tánczenéjében a bővülés bizonyos formáit csak nyolcadoló alapritmusú dallamokban kereshetjük. Ilyen vonatkozásban az említett, erdélyi 16-os ajnóták előzményének tekinthető moldvai tetrapodikus kanásztánc dailam (*Csörög, börög a legyecske*)⁵² mellett utalnék még Kodály *Marosszéki*, illetve *Galántai táncok* című zenekari rondóinak főtémáira, amelyek forrásdallamai kanásztáncszerű strófabába illeszkednek. A néphagyományban mindkettőnek egyaránt vannak nyolcad- és negyedmozgású változatai.⁵³ Érdemes fölfigyelni arra, hogy a forrásdallamok esetében az ütemek inkább bi-, mint tetrapodikus egységekké állnak össze, tehát nem lenne túlzás 8×2 ütemes strófaaként értelmezni őket, a 4×4 helyett.

Mielőtt megvizsgálánk ilyen szempontból egy-két moldvai magyar táncdallamot, lássunk még néhány tipikus esetet a tánczene keretén kívül eső dallamkészletből. Következő példánkban a nyolcszótagos bipodikus zárósor alakul át tizenegyszótagos tripodikussá, külső bővüléssel, vagyis egy harmadik ütem hozzáadásával. A *Poco rubato* jelzés

⁴⁹ Szenik Ilona 1994. 3.

⁵⁰ A bővült nyolcadoló alapritmusú dallamokról lásd Paksa Katalin 1980. A pontosztott ritmus datálásával kapcsolatos legújabb kutatásokról pedig Bereczky János 1994 (vö. Saygun, A. Adnan 1976. XII.).

⁵¹ Veress Sándor 1989. 306; Jagamas János 1957b. 474–475; Martin György 1970. 246; Pávai István 1995a. 21.

⁵² Lásd a 36. jegyzetet.

⁵³ A *Marosszéki táncokra* vonatkozóan lásd Pávai István 1984, 1993. 163; Sárosi Bálint 1996. 103. A *Galántai táncokkal* kapcsolatban lásd Lajtha László 1943; Pávai István 1995b; Sárosi Bálint 1996. 89.

ellenére a Moldvára annyira jellemző „mérhető rubato” esetéről van szó (akárcsak a 2. tetraton dallampélda esetében), a bővült záróson pedig határozottan átüt a giusto tripodikus tizenegyesek pontozott ritmusa.

Poco rubato ♩ = 84

O - jan nap nem jó az ég - re, O - jan nap nem jó az ég - re,
Sü - rü köny - nyem nem hull föld - re, Ki ő - lem - be, ki a föld - re, of, of, of.

5. kottapélda. Újfalú, 1951.

Itt tetten érhető a „»rubato« előadásnak feszessé jegecedése”, amelyről Bartók beszél a ritmus fejlődési fokozatainak taglalásánál.⁵⁴ Az utolsó három szótag – *of, of, of* – a román népzeneben gyakran szolgál refrénként, mégsem beszélhetünk ebben az esetben tulajdonképpeni refrénes dalról, csupán román refrénszövegekből kölcsönzött szótagpótlásról, amely helyett szövegismétlés vagy *ja-ja-jaj* is állhatna. Utóbbi esettel találkozunk a mindössze két változatban előkerült cigánycsúfolóban, amelyet Dobszay László a sirató stílus „fríg” végződésű nyolcszótagos dallamainak Erdélyben kibővült alakjaival sorol egy típusba, záró- és idézőjelben „jaj-nóták”-nak minősítvén őket:⁵⁵

Poco rubato ♩ = cca 92

E - gész fa - lut ősz - sze - jár - tam, Mé - gés sém - mit sem ta - lál - tam, ja - ja - jaj!
Pe - dig ed - dig csal - tam, kér - tem, Míg ő - res - vel visz - sza tér - tem, ja - ja - jaj!

6. kottapélda. Lészped, 1954.

Itt is megtévesztő a *Poco rubato* előadásmód, valójában a 8,8+3,8,8+3-as szótagszám 2,4,2,4-es arányú $\frac{2}{4}$ -es heteropódiába illeszkedik. A *ja-ja-jaj*-jal történő szótagpótlást ezúttal a cigánysiratás tréfás imitálása is indokolhatja.

A 7. kottapélda dallamát a Típusrendben szintén erdélyi jajnóták között helyezték el, mégpedig a kvintváltó jajnóták csoportjába, amelyek között nem találunk adatokat a Moldvával szomszédos Székelyföldről. Ehhez a szöveghez Moldvában egy pszalmódizáló dallamtípus egyik altípusa is kapcsolódik (8. kottapélda), amelyről

⁵⁴ Bartók Béla 1924/1966. 110.

⁵⁵ Dobszay László–Szendrei Janka 1988. 293.

Szendrei Janka megjegyzi, hogy „a jaj-nóták formaalakítását követő változatokat foglal magába”:⁵⁶

Je - re ki te gyöngy-vi - rág, Már fel - jött a hold - vi - lág, jaj!

Már fel - jött a hold - vi - lág, jaj! Már fel - jött a hold - vi - lág, jaj!

7. kottapéllda. Gajcsána, 1952.

Tempo giusto ♩. 200

Gye-re ki, te gyöngy-vi - rág „ Mert fel-jött a hód - vi - lág „ jaj

Máj ki - me - nek, sz ott la - kom, Csak a láj - bim bon - go - lom, jaj

8. kottapéllda. Ploszkucén, 1952.

Mindkét dallam egy-egy szótagnyi *jaj*-jal bővül két-három sorában. Ez a záróhang viszont szerves dallamrész (tkp. a 6–9. kottapéldák mindenike esetében), hiánya lezáratlanul hagyná a sorokat. Míg a 7. példában a kötetlenebb előadásmód miatt a lejegyzés nem érzékeltet ütemszám növekedést a 8-asban nyilvánvaló a 2,3,2,3-as beosztású heteropódia.

Ebbe, a *Gyere ki, te gyöngyvirág* altípusba sorolja Szendrei Janka a 9. példacsoportból az első, moldvai adatot. Dallamjárásukban valóban sok közös vonás van, feltételezhető is a közös eredet, de az előbbi aszimmetrikus giusto ritmusa, kizárólagos moldvai előfordulása, utóbbi határozottan nyolcadoló táncritmusa, tágabb körű elterjedtsége és nem utolsósorban egész új sorokat beiktató bővülési módja talán indokoltá tenné a külön altípusba vagy akár önálló típusba való beosztást. A moldvai 9a példa alá helyezett változatok közül a 9b adatközlője debreceni cigány (cigány nyelven énekelt variáns),⁵⁷ a 9c-jé székelyföldi (itt a zárósor elcsúszott), az utolsó (9d) adat pedig balassagyarmati cigányprímás által játszott *rókatánc*, amely Weiner Leó op. 20-as vonószekari *Divertimentója* 2. tételének 3. témájaként vált ismertté. Van még egy *magyar cigánytánc* néven hangzó formában publikált szatmári hangszeres változat⁵⁸ – lehetséges szövegkezdteként

⁵⁶ Dobszay László–Szendrei Janka 1988. 144. A jajnótás vonatkozásokon túl érdemes fölfigyelni a két dallam utótagjának egyezésére és előtagjaik egymáshoz viszonyítva transzpozitorikus összefüggésére.

⁵⁷ A támlap tanúsága szerint uo. egy másik cigány adatközlő is elénekelt a dallamot.

⁵⁸ Hurlig, Hans–Vavrinecz András 1991. B/2. Adatközlő a tiszakörödi cigányzenekar: id. Horváth András, hegedű (sz. 1912), Lakatos Pál, brácsa (sz. 1924), Farkas Árpád, bőgő (sz. 1932).

Ha megetted a babot szerepel a hanglemezborítón. Tovább szélesítik az előfordulási sávot azok a közvetlenül idekapcsolódó változatok, amelyek a 13.047.2/0 típusba kerültek besorolásra, s amelyek nem Moldvából vagy Erdélyből, hanem a Bácskába települ bukovinaiaktól, továbbá Abaúj, Borsod, Somogy, Szabolcs, Zala megyékből kerültek elő. Ezekben gyakran találunk az alapjában magyar szövegstrófán belül cigányos szövegrefréneket, illetve a dallam használatával kapcsolatos cigány vonatkozásokat („erre a nótára a cigányok táncoltak és egyúttal énekelték is”, „botoló”). Egy 1932-ben gyűjtött murakeresztúri változatra Bartók ráírta: „állítólag bukaresti kuplé / 1910 körül / oláh anyagban így: / itteni 3. sor, 3. sor. 1. sor, 2. sor.!”.⁵⁹ A román kupléból való eredettség azonban nehezíti az a tény, hogy a dallam széles körben elterjedt a magyar nyelvterületen legtávolibb részein.

Egyetlen moldvai változatban ismerjük a 10. kottapéldában szereplő adatot – azt is a Dunántúlra áttelepült adatközlőtől gyűjtötték –, amely „dallamát tekintve a »pszalmodizáló« stílushoz igazodó, de quasi giusto ritmikájú jaj-nóta típus, variábilis formai felépítéssel” (Szendrei).⁶⁰

The image shows a musical score for a piece titled '10. kottapélda. Lészped, 1954.' The score is written on five staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written below the notes. The first line of music has a dotted line above the final two notes, indicating a continuation or a specific performance instruction. The lyrics are: 'Ká - dár Ka - ta é - des ró - zsa - - - m, Bár - csak egy - szer jön - nél hoz - zám Sus lu - na, jos ste - le, dor ši ja - le Do - rul cãnd m'a - jun - ge, l - ni - ma me plãn - ge, La - cri - me - le va - lea curg me - reu.'

10. kottapélda. Lészped, 1954.

Előtagjával megegyező erdélyi rokonaihoz (pl. a *Fehér László ballada* Kalotaszegről jól ismert giusto jajnóta dallamához) képest utótagja az azonos elemekből való építkezés más lehetőségeit használja ki. Így a jajnóta-képződés műhelytitkaiba nyújt bepillantást, jóllehet azt is számításba kell vennünk, hogy ezúttal a szöveg – a román nyelvű refrén – sajátos ritmikájának is van dallamformáló szerepe. Figyelemre méltó még az előtag ismétlődése, ami szintén formabővítő tényezővé válhat, mikor már nem előtagismétlésnek

⁵⁹ Lsz 10700.

⁶⁰ Dobszay László–Szendrei Janka 1988. 153.

érik az adatközlők, hanem a teljes előtagot egyetlen hosszú sornak, amely kétszeri elhangzással képez egy teljes, ismétletlen, AA szerkezetű jajnóta-előtagot, s amelyhez természetesen szintén kétszeres terjedelmű utótag kívánkozik, amint ezt néhány erdélyi példában is láthatjuk.⁶¹

A jajnóta-kutatók tanulmányaiban szinte közhelynek számít a hangszeres tánczene hatására való hivatkozás, akár a mezősegi vonószenekekarok, akár a dudazene vonatkozásában. Tudjuk, hogy a moldvai magyarok körében is ismert volt a duda, ottani nevén *síp*, amellyel olykor egész lakodalmat végigmuzsikáltak, egyéb hangszer közreműködése nélkül.⁶² A furulya,⁶³ a hegedű-koboz,⁶⁴ ritkábban a furulya-koboz együttes⁶⁵ néhány évtizede még ugyancsak kedvelt szolgáltatója volt a helybeli táncmuzsikának. A táncfajták mennyisége tekintetében igen gazdag ez a táj, ám közülük csupán néhány kapcsolódik közvetlenül a Kárpát-medencei tradícióhoz.⁶⁶ Utóbbiak közül kiemelkedő jelentőségű a *lapos* vagy *öreg magyaros*, valamint a *serény magyaros*. Mindkettőhöz csupán egy-egy, vokális változatban is ismert kísérődallam tartozik, és ²/₄-es nyolcadolós alapritmusuk ellenére kapcsolatban állnak a jajnótákkal. Ennek legfeltűnőbb jele, hogy 8×6-os, illetve 8×7-es szövegsort lehet énekelni rájuk. Persze ezt a lehetőséget, akár csak a mezősegi jajnóták esetében, nem mindig használják ki az énekesek.

A *serény magyaros* dallamának első két sora Erdélyben szinte kizárólag, de Moldvában is jó néhány vokális változatban, táncfunkciótól függetlenül, különálló dallamként él. Mégis úgy tűnik, nem ebből a 4×6-osból alakult ki a 4×12-es, hanem fordítva, hiszen utóbbi a maga egészében teljesíti ki egy jellemzően kiskvintváltó formát (11a–b. kottapélda). A dallam teljes formájának immár több publikált (hangzó és nyomtatott) változata van.⁶⁷ A moldvaitól kissé eltérő, de a jajnóta-szerű nagy formát megvalósító variánsai – Bukovinából és Erdélyből is előkerültek (11c–d). Az erdélyi és a bukovinai adatok tánchoz való kapcsolódásáról nincsenek biztos adatok. Utóbbiakról jegyzi meg Bodor Anikó: „összetett, 6+6, v. 7+7-es sorokból álló dallamok, v[aló]sz[í]nű táncok”.⁶⁸ A bukovinai változatok a *Magyar Népzene Tára* VI. kötetében a tetrapodikus „Páva-kanász” dallamtípusba kerültek besorolásra.⁶⁹ Dobszay–Szendrei típusrendjében viszont a kis- és nagyforma ugyanannak a típusnak egy-egy altípusa.⁷⁰ Moldvában ma az idősebb énekes adatközlők, továbbá a tánczene tekintetében az énekeseknél megbízhatóbb hangszerjátékosok mindig a tetrapodikus strófát alkalmazzák. Itt még megfigyelhető a teljes forma és a leszakadó, részben már önállósult előtag együttes előfordulása.

1993. július 3-án Klézse Alexandrina nevű településrészében jártam, ahol az egyik háznál éppen a másnapi *menyekezőre* készülve az udvaron felállított nagy sátorban asszonyok több asztalnál töltötték a hurkát. Mivel a háziak már előzőleg itallal kínálták őket,

⁶¹ Az átalakulási folyamatot Pávai István 1993. 149. XII. szöveg közti kottapélda szemlélteti.

⁶² Bálint Zsolt 1993. 196–197; Pávai István 1993. 24–25, 61.

⁶³ Martin György 1970. 246; Bálint Zsolt 1993. 201; Pávai István 1993. 16–22, 53.

⁶⁴ Hankóczy Gyula 1988. 312; Bálint Zsolt 1993. 203; Pávai István 1993. 72–73.

⁶⁵ Hankóczy Gyula 1988. 312.

⁶⁶ Martin György 1970. 246.

⁶⁷ Pávai István 1993. 17–18. sz.; Pozsony Ferenc 1994. 63. sz.; Balogh Sándor 1996. 3a–c. Példánk abba a dallamcsaládba tartozik, amelyet a 37. jegyzetben található hivatkozások körvonalaznak. Ez a dallamkörnyezet is a „bővült” (csonkulatlan) forma elsődlegességét igazolja.

⁶⁸ Kiss Lajos–Bodor Anikó 1984. 446 20–21j.

⁶⁹ Járdányi Pál–Olsvai Imre 1973. 213–214. sz. és 213j.

⁷⁰ Típusrend: 16.098.0/1–2.

jó hangulat alakult ki, az asszonyok énekelni és *ihogtatni*⁷¹ kezdtek. Egy-egy asztalnál elkezdett dalt a többi asztalnál munkálkodók is átvették és egymással szinte versengve énekeltek, majd újabbakba kezdtek. Előkerült így a 11. kottapélda dallama is. Amikor az első nyolc ütem elhangzott, a fiatalabbak előről kezdték a dalt (második versszakként), de egy idősebb asszony erőteljes hangon belekezdett a teljes forma mélyről induló utótagjába, mire a fiatalok elbizonytalanodtak, majd elhallgattak. Később egyetlen asszony ajkáról elhangzott még egy 8 szótagos kis forma, amely 5/8-os ritmusba tördelte az eredetileg 2/4-es ütemeket (♪♪♪♪). (A helyszíni tapasztalatokat hangfelvétel dokumentálja.)

Az előtag leszakadásában szerepet játszhatott az a hangszeres előadásmódbeli sajátosság is, amely szerint Moldvában a táncdallamok esetében a strófának nemcsak a második, hanem az első részét is megismétlik. Korábban Erdélyben is így lehetett, hiszen a Mezőségen, de főleg az Enyed környéki magyar hangszeres népzeneben még gyakran találkozunk ezzel a jelenséggel (énekelhető dallamok esetében is), a románoknál pedig tább földrajzi keretben ismert.⁷² Ez a szokás gyakran átragad az énekes előadásmódra olyan dallamok esetében is, amelyek nem tánczenei funkcióban élnek (lásd a 10. kottapéldát). A *serény magyaros* dallamában azonban másfajta értelmezést kap a g-n záruló kétszeres terjedelmű előtag ismétlése, mint a 10. példa esetében: egy 4×6-os strófa másodszori elhangzásának benyomását kelti.

Az *öreg*-, más néven *lapos magyaros* nevű tánc kísérődallamának tekintetében szinte azonos a helyzet, mint a *serény magyaros*nál, azzal a különbséggel, hogy ebből sokkal kevesebb vokális adat van, a csonkulás pedig nem előtag-utótag viszonylatban történik, hanem az AAB_kB forma sorismétlései esnek ki AB kétsorososságra egyszerűsítve a dallamstrófát, amelyet nem éreznek hiányosnak, hiszen 4×7 vagy 4×8 szótagszámú szövegstrófát alkalmazhatnak rá. Az énekesek néha háromsoros (AB_kB) versszakokat is énekelnek, ami szintén az AB alak másodlagosságát támasztja alá, hiszen az első (változatlan) ismétlés könnyebben elhagyható, mint a kadenciaváltó második. Az egyik legjobb klézsei énekes adatközlő, Lőrinc Györgyné Hodorog Luca, aki a helybeli táncoknak és tánczenének is kiváló ismerője volt, ugyanazon a hangfelvételen előbb a teljes formát dúdolja (12a. kottapélda), majd a csonkát énekli, előbb kétsoros (AB), majd háromsoros (AB_kB) formában (12b–c). A környékbeli hivatásos cigányzenészek, akárcsak a népi tánczenében jártasabb furulyások, természetesen az ép nagy formát ismerik.

A moldvai magyarok zenei igényeit kiszolgáló hivatásos cigányzenészek, illetve a magyar furulyások közül néhányan *serény magyaros*ként egy, az *öreg magyaros*éval rokon dallamot játszanak (13b). Ennek is van közvetlen (funkcióban és apróbb dallami részletekben is egyező) énekes variánsa (13a), továbbá olyan más énekes moldvai dallam is idevonható tipológiailag, amely funkció szempontjából eltérő (13c), szöveghasználata pedig a jajnótákéra emlékeztet (tetrapodikus dallamsor első két ütemére szövegsor, a második kettőre szövegpótló szótagok: *i-ha-ha* vagy *ja-ja-ja*). Ez a dallam a 11. kottapéldában szereplővel is mutat közös vonásokat.

Olyan hangfelvétel is készült, amelyen ugyanaz az adatközlő folyamatosan játssza egymás után a 11. és 13. példa által képviselt összefüggő, de néhány ponton eltérő kétféle

⁷¹ Táncszókat, lakodalmi kurjantásokat kiáltanak *i-ha-ha*, *ha-te-ha*, *ju-ju-ju*, *ij-hu*, *hu-hu-hu* stb. befejezéssel. Seres András–Szabó Csaba 1991. 111-nél *hujjogtató*, Szegő Júlia 1988. 159-nél *huhogtatás*, Bálint Zsolt 1993. 187-nél *huhogató*, Pozsony Ferenc 1994. 16-, 236-, 263-nál *ijjogtatás* szerepel az *ihogtatás* szinonimájaként.

⁷² Kivételes székelyföldi vokális példa erre a *Jaj Istenem mi csinál* kezdetű *jártatós*, *keserves* dallam Seprődi 1903-as kibédi gyűjtéséből (Seprődi János 1974. 338, 40. sz.).

a

S én a - zért sze - re - tek fá - lu vé - gűn lak - ni, Hogy az én é - de - sem o - da - jár i - tat - ni.

b

Fé - lér fá - szuly - ka - vi - rág, ne jőjj hez - zám nap - vi - lág, Gye - re hez - zám sé - tét - be, hogy új - jak az ó - lód - be.

c

Csak a - zért sze - re - tem az o - láh me - nyecs - két, A pu - cok - ba he - ver, ma - ma - li - gát ke - ver.

a

Nem lo - vát i - tas - sa, ma - gát fi - tog - tas - sa, Ró - zsa - szőn ar - cá - ját vé - lem eső - kol - tas - sa.

b

Rézz i - de, rézz o - da, A csi - cse - det add o - da, A fél - o - kást hozd o - da, sa szá - ja - dat nyomd o - da.

c

Csak - a - zért sze - re - tem az o - láh me - nyecs - két, E - lül is kat - rin - ca, há - tul is kat - rin - ca.

11. kottapélda a) Klézse, 1953. b) Andrásfalva, 1940. c) Bözöd, 1942.

a

[dtudolva]

b

1. Ez az i - gaz ma - gya - ros, Ki - nek sar - ka fá - csa - ros,

c

2. Jár' ki lá - bam, jár' ki mos', Nem pa - rár - csol sen - ki mos'.

a

b

Ez az i - gaz ma - gya - ros, Kinek sar - ka fá - csa - ros.

c

S e zén lá - bam ki - jár - ja, Mé't az szo - kott e tánc - ra, S ezén lá - bam ki - jár - ja, Mé't az szo - kott e tánc - ra.

a
Hogy sze - ret - nem fá - lu vé - gét lak - ni, Ott jár az é - de - sem lo - vá - val i - tat - ni.

b
[fúvlya]

c
Van bo - rom, pá - lin - kám es, i - ha - ha - ha - ha, Van két - sze - mű lá - nyom es, i - ha - lu - ha - ha,

a
Lo - vát i - tat - gas - sa, ma - gát tisz - to - gas - sa, Lo - vát i - tat - gas - sa, ma - gát tisz - to - gas - sa.

b

c
S hej, haj, li - ba - bór, ja - ja - ja - ja, Tá - tim hoz - ta Luj - zi - ból, ja - jaj, li - ba - bór.

13. kottapélda a) Lészped, 1962. b) Klézse, 1978. c) Lujzikalagor, 1992.

serény magyaros dallamot.⁷³ Az esetleges dallamfejlődési összefüggések tárgyalását ezúttal mellőzöm, mivel nem tartoznak szorosan a jelen tanulmány tárgyához, s túl messze vezetnének.⁷⁴ Dallamunk ugyanakkor adalékot szolgáltat a magyar népzene más területein Martin által kimutatott ritmikai többalakúság (proporcio)⁷⁵ moldvai előfordulására. Ennek alapján még az a feltevés is megkockáztatható, hogy a tempóban, ritmikában, motívumaiban eltérő, kísérődallamában viszont hasonló kétféle tánc (*serény és öreg magyaros*) egykor gyors-lassú táncpárt alkothatott, ellentétben a gyimesi *lassú és sebes magyaros* esetével. Erre utal a 12. kottapélda adatközlőjének megjegyzése is: „serén magyarosról fordissák az öreg magyarosra; mikar elfáradnak, táncolnak, ihogtatnak,⁷⁶ akkor fordissák az öreg magyarosra, míg megnyugusznak, met az lassacskáiban megy, s éneklük”.

* * *

A moldvai jajnóta-szerű dallamok számbavétele nem merül ki az itt tárgyalt típusokkal. Ilyen vonatkozású vizsgálat tárgyát képezhetné az *Édes Gergelyem* kezdettel ismert táncdallam,⁷⁷ amelynek hangszeres változatai terjedelmesebb strófát körvonalaznak, s ennek csak egyik periódusa az énekes alakban ismert változat. Az adatközlők egy része különbséget tesz zeneileg a *Gergelytánc éneke* és a *Gergelytánc tánca* között.⁷⁸ A *Virágom, virágom* refrénű dal⁷⁹ az egyik Enyed vidéki, énekes változatokban is ismert lassú csárdás utótagjának változata.⁸⁰ Moldvában is találok olyan furulyással, aki hozzáfűzött még egy periódust. A Paksza Katalin jajnóta-példái között szereplő *Rossz feleség* ballada bővült dallama⁸¹ Moldvában is ismert,⁸² a már többször említett *Csörög, börög a legyecske* egyik változata pedig hatsorosra bővült.⁸³

Összefoglalva a fentiek tanulságait: érdemes lenne a teljes magyar (és vonatkozó szomszédnépi) anyag viszonylatában megvizsgálni a négysoros tetrapodikus kanásztáncdallamok viszonyát a bipodikusokkal (augmentáció–diminució). Már a tetrapodikus kanásztánc is lehet bővült forma, ez viszont csak akkor válik evidenssé, ha a régies táncdallamkészletből átkerül a csárdáséba, ahol kiszélesedve 16-osra válik.⁸⁴ Pedig olyan $2/4$ -es tetrapodikus dallamokat is ismerünk, amelyekben nem szabályos 13–14 szótagos kanásztánc szövegsorokat, hanem dallamsoronként pi. két-két hetes vagy nyolcas sort (vagy annak megfelelő pótló szótagokat) alkalmaznak, akár csak az augmentált (negyedelő, pontozott ritmusú) strófák esetében. Ugyanakkor a moldvai anyag arra is adalékokat szolgáltat, hogy a jajnóták (bővült strófák) a 12-es parlandók között is keresendők.⁸⁵

⁷³ Kallós Zoltán 1992. B/10 (Ap 6336).

⁷⁴ Jagamas idevonatkozó elképzeléséhez lásd: Jagamas János–Faragó József 1974. 364. 8. sz. jegyzet.

⁷⁵ Martin György 1980b; Pávai István 1993. 101–102.

⁷⁶ Lásd az 71. jegyzetet.

⁷⁷ Publikált változatait felsorolja Pávai István 1993. 416 22. dallamjegyzete. Táncvonatkozásairól lásd uo. 17, 53, 98, 160.

⁷⁸ Balogh Sándor 1996. 22a–e. kottapéldák.

⁷⁹ Dobszay László–Szendrei Janka 1988. III/D/110.

⁸⁰ Kiss Lajos 1982. 8–9. sz. (mindkettő utótag). Uo. 134–140. sz. énekelte, illetve füttyölt változat a nagy formát valósítja meg, de az utótaggal kezd. Saját hangszeres gyűjtéséből több környékbeli primással is igazolni tudom a teljes forma stabilitását.

⁸¹ Paksza Katalin 1977. 6a. dallampélda.

⁸² Pl. Domokos Pál Péter–Rajeczky Benjamin 1991. 66. sz.

⁸³ Faragó József–Jagamas János 1954. 145. sz.

⁸⁴ Vö. Bartók Béla 1934/1966. 416.

⁸⁵ Lásd az 299. oldalon.

A jajnóták datálásakor figyelembe kell venni azt a körülményt, hogy léteznek dallambővítési következményekkel járó előadói jellegzetességek, amelyek lehetnek nagyon régiek (pl. a szabad szótagszám-használat). Azt ugyanis nem állíthatjuk, hogy az 1d. kottapélda 4×12 -es szövegalkalmazása, szabályos „régies” megoldás, míg az ugyanazon adatközlő által folytatólagosan énekelt jajnóta-szerű 4×16 -os – valójában $4 \times (8 + 8)$ -as – „új jelenség”. Ahol a bővítés előadói stílusként él, ott egyazon dallam bővületlen vagy különböző módon bővült formáit a hagyományban szimultán módon szemlélhetjük. Az, hogy ez a gyakorlat csak egyes vidékeken (Mezőség, Moldva) érvényesül máig hatóan, ott pedig él, még ma is szinte virágzó állapotban van, nem tekinthető új jelenségnek, hanem pontosan a régies jegyek regionális konzerválásának etnikailag, földrajzilag és gazdaságilag elszigetelt területeken. Az izometrikus dallamokhoz képest bővültnek tekinthető, de önmagukban már nem változékony strófák lerögzülése viszont új jelenségnek számít. Hogy ezek közül mit nevezhetünk valójában jajnótának, arra nézve még nincsen konszenzus a téma kutatói között, de ez végül is konvenció kérdése.

Minél fejlettebb, terjedelmesebb, bonyolultabb egy dallam, annál nehezebb észben tartani és továbbadni. Az ép forma fenntartása a jajnóták esetében tehát problémásabb, mert nehezebben memorizálható. Részben ezzel is magyarázható az idevonatkozó adatokkal kapcsolatos dallamszerkezeti bizonytalanság. A jajnóták esetében rendszerint a hangszeres tánczenei forma az elsődleges. Felül kell vizsgálnunk azt a korábbi nézetet, hogy a hangszeres előadók, különösen a hivatásos cigányzenészek a szabad hangszeres variálás lehetőségeivel élve strófákat bontanak meg, szabadon bővítenek vagy csonkítanak. Ilyen rendszerint a hagyományból már kikopott, elfelejtett, a gyűjtő kérésére felelevenített dallamok esetében fordul elő. Több száz órányi helyszíni hangfelvétel készítése közben azt tapasztaltam, hogy a hangszeres előadók strófái sokkal stabilabbak, az ún. szabad variáció a dallamsorok figurációs megfogalmazására korlátozódik.

Az énekesnek viszont a szöveg a fontosabb, azt azonban a féldallamra is el tudja sorolni. Egyébként énekelhető táncdallamok esetében a régies élő előadói gyakorlat komponense az az eljárás, hogy a terjedelmesebb dallamstrófáknak csak egy részére énekelnek szöveget, a többi a zenész doiga. Jó példa erre a klézsei Lőrinc Luca, aki – mint a 12. kottapéldában látható – szöveggel énekelve csonkít, dúdolvá vagy hangszeren⁸⁶ a teljes változatot nyújtja, mert közben a táncra gondol. Vikár László hasonló jelenséget figyelt meg a Volga–Káma vidéken, ahol ugyanaz a dallam hangszeren játszva kvintváltással, énekes formában anélkül hallható.⁸⁷ Egy moldvai falu teljes dallamanyagának vizsgálata nyomán írja Jagamas János: „A 13, a 14 és a 15 szótagos sorokból álló dalokat általában kétsorosra rövidítve éneklék. A négy sorosak között ritka kivételnek számít egy 14 szótagos dallam, amely csonkítatlanul hangzott el [...] Trunkon a bonyolultabb, magasabb szótagszámú dallamstrófákat, valamint az új stílusú népdalokat és a visszatérő szerkezetű népies dalokat többnyire megrövidítve, egyes dallamrészek, -sorok elhagyásával és a nagyobb hangterjedelem csökkentésével szokták énekelni [...] Arra is van példa, hogy némelyik dalnak egyetlen sorát éneklék [...] A változatképződés különleges esetei ezek. Vizsgálatuk igen fontos tanulságokat kínál a népzene-tudomány számára.”⁸⁸

Ha a terjedős népies műdalok és új stílusú népdalok esetében természetes Moldvában a négy soros strófák kétsorosra csonkítása, a jajnóták esetében – amelyek az átlagos

⁸⁶ Egy másik hangfelvételen dorombon játssza a dallam teljes formáját.

⁸⁷ Vikár László 1993. 64–65.

⁸⁸ Jagamas János 1984. 209–210.

népdaloknál szintén terjedelmesebbek – nem meglepő a dallam megfelelése, különösen az 1-en záró főkadencia esetén (mind a *serény magyaros* első dallama, mind az *öreg magyarosé* ebbe a kategóriába esik). Ez a kérdés már Lajthát is foglalkoztatta a széki gyűjtés kapcsán,⁸⁹ s a későbbi (főleg hangszeres) adatok alapján joggal beszélhetünk ilyen esetben vokális féldallamokról, még akkor is, ha ezek önmagukban szemlélve beilleszthetők létező típusokba. A leszakadt sorpárok formális hasonlóságát meglévő típusokkal az adatközlők is megérezhetik, s ez már a harmadik tényező (a kétsorosásra való alakítás helyi hajlama és az 1-es főkadenciából eredő lezárttság-érzet mellett), amely a féldallamok fokozatos önállósulását elősegítheti. Később ezek a kétsoros dallamalakulatok a hagyomány által szentesítve valóban külön típusokká válhatnak, s így a kutatás által is akként kezelendők. A típusba soroláson túl viszont a genetikai összefüggéseket is tükrözni szándékozó dallamrendszerezésnek figyelembe kell vennie, hogy ezek formailag teljesebb dallamstrófákból alakultak ki, s helyüket a rendszeren belül ekképpen kell kijelölni. A Típusrendben találunk olyan eseteket, ahol ez a szempont ilyen formában érvényesül. A 13.016.0/1 (*Azért a legényért*)⁹⁰ típus leszakadt utótagja (*Egy nagy orrú bolha*) 13.016.0/2 altípusként került besorolásra a teljes strófa mellé, s csak utalások jelzik, hogy az önállósult utótag dallamvonala alapján kapcsolatban áll két másik dallamstílus néhány típusával, a 16.006–16.008 valamint a 16.195.0/0 típusokkal. Hasonló szempontok szerint kellene módosítani az idevonatkozó moldvai dallamok típusba való besorolását. Egyébként a teljes hangszeres anyag bevonása szükségszerűen maga után fogja vonni a Típusrendben található erdélyi énekes najnóta-változatok (gyakran dallamtöredékek) tipológiai újraértékelését is.

A témához kapcsolódó példa az *Érik a szőlő* kezdettel közismert hatsoros kvintváltó dallam is, amelynek a Típusrendben található, 5 faluból származó 13 moldvai változatából egyik sem kvintváltó. Ezek egy része a nyelvterület nagy részén (így a közeli Bukovinában is) hatsoros formában élő dallamnak csak a felét teszik ki. A moldvai népzeneire általában jellemző régies jegyek ismeretében⁹¹ arra gondolhatnánk, hogy a táji hagyomány egy kvintváltás előtti régies állapotot őriz. Ismert Kodálynak az a dallamegybevetése, amelyben a *Kerek utcaszegelet* kezdetű dallam alá egy hasonló terjedelmű csuvas és egy kvintváltással megkétszerezett cseremiszi dallamot helyezett, feltételezve, hogy utóbbi az eredeti.⁹² Vargyas Lajos erről azonban az ellenkezőjét teszi föl, nevezetesen azt, hogy „a cseremiszi kvintváltása újabb fejlemény”.⁹³ A *Zörög a kocsí* moldvai változatairól viszont ezt írja: „utólagos csonkulás, nem eredeti állapot megőrzése”.⁹⁴ A háromsoros féldallamot a moldvai magyarok formaérzéke alkalmanként négysorosra egészítette ki. Ezt a négysoros formát Szabó Csaba egy Pest megyei gyermekjátékdal kivágatásával vetette egybe,⁹⁵ amellyel ritmikailag teljesen egyezik, dallamilag viszont csak az

⁸⁹ Lajtha László 1943. 231–233; 1954. 6, 307, 316–317, 349, 351–352.

⁹⁰ Kodály *Maroszeiki táncok* c. művének főtémájaként használt dallam. Hangszeres változatairól, magyar és román népzenei kapcsolatairól lásd: Pávai István 1984; 1993. 163–164.

⁹¹ Pávai István 1995a.

⁹² Kodály Zoltán 1982. 30.

⁹³ Vargyas Lajos 1981. 291. A témához kapcsolódik még C. Nagy Béla 1959. lappárhuzama, amely a magyarnak és a csuvasnak csupán az első két sorát teszi ki.

⁹⁴ Vargyas Lajos 1992. 15.

⁹⁵ Hasonló összefüggésre Kodály már zeneakadémista korában gondolt, amikor Kiss Áron 1891. 20. lapján található, *Esik az első szövegkezdetű játék taploczafői dallamáról* megjegyzi, hogy az nem más, mint az *Érik a szőlő* „gyermekdallá alakult töredéke” (Kodály Zoltán 1993. 164).

utótag felel meg (igaz ugyan, hogy az maggiore változatban hangzik), a megfelelés ugyanakkor pontosabb, mint a *Zörög a kocsi* eredetijének esetében.⁹⁶ Mindez azonban nem jelenti azt, hogy ne az utóbbival lennének genetikai kapcsolatban a moldvai változatok. Ugyanakkor a gyermekdallal való, lényegében motivikai rokonság arra világít rá, hogy a moldvai népzében (nemcsak gyermekjátékdalokban) föllelhető gazdag ütempáros motívika olyan biztos zenei építőanyag-készletet jelent, amely lehetővé teszi a csonkított kvintváltó dallam újra kerek, ezúttal négysoros strófává való formálását.

Paksa Katalin szerint a jajnóta táptalaja az olyan terület, ahol a hangszeres tánczene él, magas színvonalú és az új stílus későn terjedt el.⁹⁷ Mindezt Moldváról is elmondhatjuk. A moldvai népzésre jellemző a bővítés elemibb fokozatainak konzerválása, amely egybevág az egyéb régies jegyek megőrzésével. A szótagszám szabadabb kezelése szintén archaikus jelenség. Mindez a jajnóták datálásának újragondolásához is nyújt némi támpontot. A bővülési módzatok, sőt a bővült dallamtípusok más vidéken megtalált változatai ugyanakkor azt is igazolják, hogy a nagy földrajzi távolság, a földrajzi, történelmi és politikai különállás, az idegen hatások ellenére erős szálak kötik ezt a kultúrát az erdélyi, sőt a magyarországi zenei szájhagyományhoz.

A DALLAMPÉLDÁK ADATAI

A kottapéldát azonosító szám után az adatközlő neve, életkora és illetősége áll. „Gy.:" után következik a gyűjtő neve, a gyűjtés időpontja és helye (ha nem az adatközlő telephelyén történt), végül a publikációra való hivatkozás. Utóbbi, ha az adat nem publikációból származik, az archívumi azonosító helyettesíti (AP=akadémiai pirál-hanglemez, Lsz=leltári szám, mindkettő az MTA Zenetudományi Intézetének Népzenei Gyűjteményében; MF=fonográfhengere, a Néprajzi Múzeum tulajdonában).

1. Lőrinc Györgyné Hodorog Luca, 60 éves, Klézse. Gy.: Pávai István, 1980.06.20. Csíkszereda.
- 2a. Demse Dávidné Antal Luca, 57 éves, Klézse. Gy.: Domokos Pál Péter, 1954. Egyházaskozár. Domokos Pál Péter–Rajeczky Benjamin 1961. 37. sz.
- 2b. Maneszes Márton, 44 éves, Magyarországt. Gy.: Pávai István, 1982.03.02.
3. Paizs Péterné Román Anna, 37 éves, Ónfalva. Gy.: Dobó Klára, Nagy Jenő, 1951. Faragó József–Jagamas János 1954. 121. sz.
4. Magyarai Antalné Kádár Ilona, 58 éves, Trunk. Gy.: Veress Sándor, 1930. Veress Sándor 1989. 36. sz.
5. Gál Anna, 41 éves, Újfalu⁹⁸. Gy.: Szegő Júlia, 1951. Faragó József–Jagamas János 1954. 70. sz.
6. Simon Ferenc Józsefné Fazakas Ilona, 57 éves, Lészped. Gy.: Domokos Pál Péter, 1954. Szárász. Domokos Pál Péter–Rajeczky Benjamin 1961m 68. sz.
7. Gál Jánosné, 45 éves, Gajcsána. Gy.: Végvári Rezső, 1952, [Baranya megye].⁹⁹ Lsz 4536.
8. Özv. Andrei Szuszán Györgyné Bács Mária, 82 éves, Ploszkucén. Gy.: Jagamas János, 1952. Faragó József–Jagamas János 1954. 63. sz.

⁹⁶ Seres András—Szabó Csaba 1991. 537, 75. jegyzet.

⁹⁷ Paksa Katalin 1977. 284.

⁹⁸ Mivel Moldvában több magyarok lakta Újfalu létezik, megjegyzem hogy ez esetben a Diószeg, Szitás, Szőlőhegy szomszédságában fekvő Újfaluról van szó.

⁹⁹ A támlapon az adatközlővel kapcsolatban mindössze az a megjegyzés szerepel, hogy „áttelepült”. A felvétel valószínűleg az új lakhelyen készült.

- 9a. Duma Bori, 15 éves, Trunk. Gy.: Veress Sándor, 1930. Veress Sándor 1989. 109. sz.
- 9b. Lakatos Kálmán, 40 éves, Debrecen. Gy.: Csenki [Imre, Csenki Sándor],¹⁰⁰ 1944. Lsz 27567.
- 9c. Simó Gáspár, 27 éves, Székelyvarság. Gy.: Almási István, 1966. Hertea, Iosif–Almási István 1970. 178. sz.
- 9d. Rácz Mihály (Patkány Misa), 49 éves, Patak¹⁰¹ (Nógrád). Gy.: Lajtha László, 1930. Balassagyarmat. MF 2440b.
10. Simon Ferenc Józsefné Fazakas Ilona, 57 éves, Lészped. Gy.: Domokos Pál Péter, 1954. Szárász. Sebő Ferenc 1994. 346 6. sz.
- 11a. Máris György, 53 éves, Klézse. Gy.: Sárosi Bálint, 1953, Egyházaskozár. Lsz 9997.
- 11b. Kiss Mária, 70 éves, Andrásfalva. Gy.: Kiss Lajos, 1940, Hertelendyfalva. Kiss Lajos–Bodor Anikó 1984. 21. sz.
- 11c. Bágyi János, 66 éves, Bözöd. Gy.: Lajtha László, 1942. MF 4023a.
- 12a–c. Lőrinc Györgyné Hodorog Luca, 60 éves, Klézse. Gy.: Pávai István, 1980.06.21. Csíkszereda.
- 13a. Jánó Antiné Tamás Marika, 60 éves, Lészped. Gy.: Kallós Zoltán, 1962. AP 7657a.
- 13b. Benke Pap Ferenc, 70 éves, Klézse. Gy.: Pávai István, 1978. Pávai István 1993. 18. sz.
- 13c. Csernik Mária, Lujzikalagor. Gy.: Nagy Bercel, 1992. Balogh Sándor 1996. 16. sz.

IRODALOM

- BÁLINT Zsolt**
1993 *A moldvai magyar hangszeres népzenei dialektus I. Bevezetés. Hangszerek és hangszeres szokások.* Pécs. /A Janus Pannonius Múzeum Évkönyve/ 180–216.
- BALOGH Sándor**
1996 *Moldvai csángómagyar furulyás dallamok és énekek.* Budapest
- BARTÓK Béla**
1914/1966 *A hunyadi román nép zenedialektusa. Bartók összegyűjtött írásai. I.* Közreadja Szöllösy András. Budapest, 1966. 462–472.
1924/1966 *A magyar népdal. Bartók összegyűjtött írásai. I.* Közreadja Szöllösy András. Budapest, 1966. 101–250.
1934/1966 *Népzeneék és a szomszéd népek népzeneje. Bartók összegyűjtött írásai. I.* Közreadja Szöllösy András. Budapest, 1966. 403–461.
- BERECZKY János**
1994 „A korai és a kifejlett új stílus”. In *Zenetudományi dolgozatok 1992–1994.* Budapest, MTA ZTI, 217–242.
- BERECZKY János – DOMOKOS Mária – PAKSA Katalin**
1982 *Magyar–román dallamkapcsolatok Bartók román gyűjteményében (Rumanian Folk Music II. kötet).* Szerkesztette Vargyas Lajos. Budapest. /Népzene és Zenetörténet IV./ 5–109.
- BRĂILOIU, Constantin**
1954/1967 *Le vers populaire roumain chanté. Opere I.* București, 1967. 15–118.
- C. NAGY Béla**
1959 „Adatok a magyar népdal kialakulásához”. In *Zenetudományi Tanulmányok VII.* Budapest, 605–688.
- DOBSZAY László – SZENDREI Janka**
1988 *A magyar népdaltípusok katalógusa I.* Budapest

¹⁰⁰ Olsvai Imre azonosítása.¹⁰¹ Nógrád vármegye.

- DOMOKOS Mária (szerkesztette)
 1995 *A Magyar Népzene Tára IX. Népdaltípusok 4.*
 Főmunkatárs Olsvai Imre. Munkatársak: Paksa Katalin, Rudasné Bajcsay Márta, Szalay Olga. Budapest.
- DOMOKOS Pál Péter – RAJECZKY Benjamin
 1961 *Csángó népzene II.* Budapest
 1991 *Csángó népzene III.* Budapest
- FARAGÓ József – JAGAMAS János
 1954 *Moldvai csángó népdalok és népballadák.* Bukarest.
- HANKÓCZI Gyula
 1988 „Egy kelet-európai lantféle – a koboz”. *Ethnographia* 3–4. 295–329.
- HURTIG, Hans – VAVRINECZ András (gyűjtötte és szerkesztette)
 1991 *Szalmári bandák.* Hungaroton SLPD 18154 [hanglemez]. Budapest
- HERTEA, Iosif – ALMÁSI István
 1970 *245 népi táncdallam.* Csíkszereda
- JAGAMAS János
 1957a „A falu nótája”. *Ethnographia* 2. 342–346.
 1957b „Beiträge zur Dialektfrage der ungarischen Volksmusik in Rumänien”.
 In *Studia memoriae Belae Bartók sacra.* Editio secunda. Budapest. 459–491.
 1977 „Adatok a romániai magyar népzenei dialektusok kérdéséhez”.
 In *Zenatudományi Írások.* Szerkesztette Szabó Csaba. Bukarest. 25–51.
 1984a *Magyaró énekes népzeneje.*
Egy Felső-Maros menti falu magyar néphagyományából. Bukarest
 1984b „Szemelvények Trunk népzenejéből”. *A népzene mikrokozmoszában.*
 Tanulmányok. Sajtó alá rendezte, az utószót írta és a függelékét összeállította
 Almási István. Bukarest. 208–227.
- JAGAMAS János – FARAGÓ József (közzéteszi)
 1974 *Romániai magyar népdalok.* Bukarest
- JÁRDÁNYI Pál
 1943 *A kidei magyarság világi zenéje.* Kolozsvár
- JÁRDÁNYI Pál – OLSVAI Imre (sajtó alá rendezte)
 1973 *A Magyar Népzene Tára VI. Népdaltípusok 1.* Budapest
- KALLÓS Zoltán (gyűjtéséből)
 1992 *Gyere haza édes fiam. Moldvai magyar népzene.*
 [Műsoros hangkazetta]. Budapest
- KÁROLY S. László
 1979 „Jajnóta”. In *Magyar Néprajzi Lexikon II.*
 Főszerkesztő Ortutay Gyula. Budapest. 657.
- KERÉNYI Róbert (felelős szerk.)
 1992 *Klézsei csángó zene.* ENC 004 [hangkazetta]. Budapest
- KISS Áron
 1891 *Magyar gyermekjáték-gyűjtemény.* Budapest,
- KISS Lajos.
 1982 *Lőrincréve népzeneje. Karsai Zsigmond dalai.* Budapest
- KISS Lajos – BODOR Anikó
 1984 „Az aldunai székelyek népdalai”.
 In *A Jugoszláviai Magyar Népzene Tára II. Újvidék*
- KODÁLY Zoltán
 1981 *A magyar népzene.* A példatárt szerkesztette Vargyas Lajos.
 Nyolcadik kiadás. Budapest

- LAJTHA László
 1943 „Újra megtalált magyar népdaltípus”.
Emlékkönyv Kodály Zoltán harvanadik születésnapjára. Budapest. 219–234.
 1954 *Széki gyűjtés*. Budapest
 1955 *Kőröspataki gyűjtés*. Budapest
- MARTIN György
 1970 *Magyar tánc típusok és táncdialektusok*. Budapest
 1980 „Az erdélyi román hajdútánc”.
 In *Magyar néptáncgyománnyok*. Budapest. 169–183.
 1980b „A botoló és zenéje”. *Magyar néptáncgyománnyok*.
 Budapest. 125–145.
- PAKSA Katalin
 1977 „A »jaj-nóták« zenei világa. (A négysoros izometrikus szerkezet
 lazulása és továbbfejlődése régi dalainkban)”. In *Népi Kultúra-Népi
 Társadalom IX*. 277–305.
 1980 „Ütempárosság és strófászerkezet összefonódása a magyar népdalok
 egyik csoportjában”. *Népi Kultúra – Népi Társadalom XI–XII*. Budapest.
 219–244.
 1992 „A néptánc dallamalakító szerepéről”. *Ethnographia* 3–4. 262–280.
- PÁVAI István
 1984 „A Marosszéki táncok főtémájának folklórkapcsolatai”.
 In *Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések*.
 Szerkesztette László Ferenc. Bukarest
 1993 *Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje*. Budapest
 1995a „A moldvai népzenei dialektus”. In *A Magyar Kodály Társaság Hírei*.
 Szerkeszti Márkusné Natter-Nád Klára. 20–23. Budapest
 1995b *A Galántai táncok főtémájának folklórkapcsolatai*. Kézirat.
 (Előadásként elhangzott a MTA Zenetudományi Intézetének Tudományos
 Fórumán, 1995. május 4-én.)
- PÉNZES Géza – Tatros Együttes
 1993 *Klézsei tánczene 1*. [Artisjus hangkazetta]. Budapest
- POZSONY Ferenc
 1994 *Szeret vize martján. Moldvai csángómagyar népköltészet*. Kolozsvár
- SÁROSI Bálint
 1971 *Cigányzene*. Budapest
 1985 „Egy hangszeres magyar dallam”. *Magyar Zene*. 64–69.
 1991 „Egy »jaj-nóta«”. *Magyar Zene*. 181–184.
 1992 „Form-Extending Dance Tunes”. *Studia Musicologica Academiae
 Scientiarum Hungaricae* 34. Budapest
 1996 *A hangszeres magyar népzene*. Budapest
- SAYGUN, A. A.
 1976 *Bartók Béla's folk music research in Turkey*.
 Edited by László Vikár. Budapest
- SEBŐ Ferenc (gyűjtötte és szerkesztette)
 1987 *Moldvai csángók Magyarországon*.
 Hungaroton SLPX 18096 hanglemez. Budapest
 1994 *Népzenei olvasókönyv*. Budapest
- SEPRÓDI János
 1974 *Válogatott zenei írásai és népzenei gyűjtése*. Bukarest
- SERES András – SZABÓ Csaba
 [1991] *Csángómagyar daloskönyv*. Budapest

- SIPOS János
1995 „Török népzene II.” *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 15. Budapest
- SZALAY Zoltán
1986 „Egy dallam tíz variánsa a palatkai népi hangszeres együttesek előadásában”. In *Zenatudományi Írások*. Szerkesztette Benkő András. Bukarest. 226–248.
- SZENIK Ilona
1989 *Adalékok a bővílt-soros népdalok kérdéséhez*. Kézirat. Kolozsvár
1995 „Észrevételek a bővílt-soros táncdallamokról”. *Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve* 3. Kolozsvár
- TARI Lujza
1985 „A jaj-nóta kérdés”. *Magyar Zene*. 148–200.
- VARGYAS Lajos
1981 *A magyarság népzeneje*. Budapest
- VARGYAS Lajos (sajtó alá rendezte)
1992 *A Magyar Népzene Tára VIII/A–B. Népdaltípusok* 3. Főmunkatársak: Domokos Mária, Paksa Katalin. Budapest
- VERESS Sándor (gyűjtötte és lejegyezte)
1989 „Moldvai gyűjtés”. *Magyar Népköltési Gyűjtemény* XVI. Szerkesztették Berlász Melinda és Szalay Olga. Budapest
- VIKÁR László
1993 *A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai*. Budapest

Kárpáti János:

DALLAM- ÉS RITMUSMODELLEK A RITUÁLIS JAPÁN SZÍNJÁTÉKBAN

*Edo sato kagura**

A hagyományos japán színpad három műfaját meglehetősen jól ismerik az egész világon. Az utazó japán művészegettek révén azok is tudhatják, akik sohasem jártak Japánban, hogy létezik egy klasszikus, a nyugati emberek számára igen nehezen megemészthető műfaj, a *nô* dráma, hogy van egy viszonylag könnyebb fajsúlyú, zenével és táncjelennetekkel párosuló műfaj, a *kabuki*, és végül van egy bábjáték, a *bunraku*, amely szellemében, drámatechnikájában közeli rokona a kabukinak. A most bemutatásra kerülő drámatípus kevésbé ismert a világban, és tulajdonképpen maguk a japán emberek sem tekintik klasszikus nemzeti műfajnak – elsősorban azért, mert csak szájhagyomány őrzi, s nincs olyan nagy alkotóegyénisége, mint Zeami Motokiyo, a *nô* 15. századi, vagy Chikamatsu Monzaemon, a *kabuki* 17. századi megeremtője. Ez a színpadi műfaj a sintó vallás szertartásos táncából, a *kagurából* alakult ki, s bár megtartotta vallásos karakterét, ma már szuverén színpadi életet él. Nevezhetjük akár „japán commedia dell’arte”-nak, hiszen sok benne a rögtönzéses elem, figurái visszatérő típusok, helyszíne pedig a sintó szentélyekhez tartozó szabadtéri színpad, melyet a japán ünnepek idején úgy vesz körül a tömeg, ahogy az olasz vásári színpadokat vette körül a mulatságra éhes sokadalom.

A színpadi *kagura* nemcsak azért vonta magára a figyelmemet, mert kevésbé ismert, mint a másik három japán műfaj, hanem azért is, mert szorosan kapcsolódik a mitológiához. Kutatásomban ugyanis azt kerestem, milyen módon él együtt egy hagyományokat jól őrző ázsiai társadalomban a zene és a mítosz, hol találhatók a legfontosabb összekötő láncszemek a különböző emberi jelrendszerek sokszor bonyolult viszonylatai között. Nos, a *kagurának* nemcsak az eredete nyúlik vissza a mítoszba, hanem egész további élete is szorosan mitikus tartalmú, egészen a jelenleg élő formájáig, mely nem egyéb, mint a japán mitológia egyes epizódjainak újrajátszása.

A japán nép számára ezek az epizódok „bibliai történetek” és az adott drámai szituáció átélésén túl állandó érvényű tanulságuk, etikai mondanivalójuk is van. A japán mitológia ismerője ezeket az epizódokat a források alapján sorba tudná rendezni, a *kagura* gyakorlata számára azonban ennek a mitológiai kronológiának nincs jelentősége, részben mert a mítosz „per definitionem” időtlen, részben pedig mert az epizódokat színész és közönség egyaránt önmagukban álló egységekként fogja fel és éli át.

Második hosszabb tanulmányutam alkalmával, 1988-ban Tokióban tanúja lehettem az egyik legjobb *kagura*-társulat, a Wakayama-együttes előadásának, sőt Wakayama mestert otthonában is meglátogathattam, amikor éppen tanított. A Wakayama-együttes gyakorlata alapján Honda Yasuji professzor, a japán népi előadó-művészet nagy szakértője hatvannégy címben állapította meg a tokiói színpadi *kagura*, az ún. *edo sato kagura* alapvető repertoárját.¹ Ebből 42 darab egyértelműen mitológiai tárgyú, és azonosítható a

* A japán nevek átírására a nemzetközileg elterjedt Hepburn-módszert használjuk, melyben a mássalhangzók ejtése nagyjából az angolnak felel meg, a hosszú magánhangzót pedig ^ jelöli (pl. ô).

¹ Honda Yasuji: *Edo no kagura to matsuri bayashi*. Kísérő tanulmány a JVC SJ 3004/1-3. hanglemmezhez, Tokyo, 1962.

712-ben lejegyzett legfontosabb japán irodalmi forrás, a *Kojiki* történeteivel. A darabok játsszási ideje 30 perc és 2 óra között váltakozik, többségük azonban 40–50 percet vesz igénybe. A szereplők főképp istenfigurák, mint *Amaterasu*, a nap istennője, *Susano*, a tenger és a viharok istene, *Yamato Takeru*, a japán birodalom istenné emelt hadvezére, *Ebisu*, a tengeri gazdagság és halászszerencse istene. Jellegzetesen népszínműjéki eleme a *kagurának*, hogy a komoly és hősi szintnek van egy humoros népi megfelelője, vagyis a komoly szereplőket kísérők veszik körül: például Modoki és Hyottoko, két csetlő-botló, szüntelen veszekedő szolga, vagy Okame, a kacér szolgálólány. Harmadik jellemző típusa a japán színpadnak az ártó szellem, a démon, akivel a hősnak vagy istennek meg kell küzdenie.

A *kagura* színpadán valamennyi szereplő álarcval és gazdagon díszített jelmezben jelenik meg. Közismert dolog, hogy az álarckészítésnek rendkívül gazdag hagyománya van Japánban, s minden színpadi műfaj saját álarckészlettel rendelkezik, mivel azonban az egyes műfajok között kölcsönhatások érvényesülnek, a maszkok is sokszor hasonlítanak egymásra. Ennek ellenére, a japán színpadi műfajok között – lokális változatainak sokasága miatt – a *kagurának* van a legnagyobb és legváltozatosabb álarckészlete.²

A *kagurának* mint színpadi előadó-művészetnek három összetevője van: a tánc, a zene és a recitálás. A recitálás többnyire epikus, de nem „kívülálló” narrátor végzi ezt a feladatot, hanem a darab valamelyik mellékszereplője. Ritkán dialógus is szerepel, de az is csak a mellékes – jószerivel humoros – figurák jeleneteiben. A legfontosabb drámai cselekmény tehát tánc és zene kíséretével zajlik. A hivatásos, ill. félhivatásos *kagura*-előadók sokoldalú művészek, akik – bár vannak kialakult szerepkörök – táncolni és zenélni egyaránt tudnak. A zeneegyüttes – mely a színpad jobb oldalán vagy hátsó falánál helyezkedik el – leggyakrabban három hangszerből áll: egy hétlyukú harántfuvolából (*shinobue* vagy *nōkan*), egy kötözött kisdobból (*taiko*) és egy szögezett, hordó alakú nagydobból (*ō-daiko*). Az együttest alkalmanként még egy kis méretű rézgong (*atari gane*) is kiegészíti, s a hangzáshoz járul hozzá a táncosok kezében levő, kis csengőkbből álló sistrum (*suzu*) hangja.

Mínthogy a színpadi *kagura* műfajával mind a japán nyelvű, mind pedig a nyugati irodalom csaknem kizárólag vallástörténeti, néprajzi és színpadi szempontból foglalkozott, úgy éreztem, hogy a magyar etnomuzikológia módszereivel közeledve eredményes munkát végezhetek, s mivel itt főképp hangszeres zenéről van szó, a dallamok lejegyzése és analízise lehetővé teszi a struktúrák mélyebb és árnyaltabb vizsgálatát. Ennek a vizsgálatnak az eredményei a következők:

1. Hangsorok, moduszok. Ismeretes, hogy Japán népzenejét két különböző, a félhang nélküli és a félhangos pentaton rendszer együttélése jellemzi. Koizumi Fumio érdeme, hogy ezeket a sajátosan japán hangsorokat – egy nagyon egyszerű és világos képlet alapján – áttekinthető rendbe állította. Koizumi ugyanis nem teljes ötfokú rendszerekben gondolkodik, hanem – követve az élő gyakorlatot – tiszta kvart keretű hangsor-egységekben, melyeket az ó-görög zeneelmélet analógiájával „tetrakordoknak” nevez.³ A kvart keretben az ötfokú sorból három hang helyezkedhet el, mégpedig vagy nagy szekund és kis

² Honda Y.–Tanaka Y.: *Kagura men*. Fotók: Mimura K. Kyoto, 1975.

³ Bár Koizumi hangsúlyozza, hogy itt nem tetrakordokról van szó, az elnevezés félrevezető, mert a tetrakord négy hangot feltételez, itt azonban csak három hangról van szó. Ezért célszerűbbnek tartjuk a „kvartkeretű triton mag” elnevezést. Vö. Koizumi, Fumio: „Musical scales in Japanese music”. In Koizumi, F.–Tokumaru, Y.–Yamaguchi, O. (eds.): *Asian Musics in an Asian Perspective*. Tokyo, 1977. 73–79.

terc (ez az anhemiton pentatónia), vagy pedig kis szekund és nagy terc (ez a hemiton pentatónia) osztással. Koizumi rendszerében a kétféle osztás kétféle struktúrával jelenik meg, így a négy lehetőség (több lehetőség nincs is) a következő:

- I. kis terc + nagy szekund = *minyō* (népzenei)
- II. kis szekund + nagy terc = *miyakobushi* (városi dal)
- III. nagy szekund + kis terc = *ritsu* (az udvari zene egyik modulusza)
- IV. nagy terc + kis szekund = *ryūkyū* (okinawai hangsor)

A kvart keretű pentaton magok elváló tetrakordok módjára épülnek egymásra, és így alkotnak teljes oktávot kitöltő hangsorokat (1. kottapélda).

Az élő zenei gyakorlat azonban nem ilyen „vegytisza”. A kvart keretű pentaton magok ugyanis gyakran különféle kombinációkat alkotnak, és nem feltétlenül elváló tetrakordokként kapcsolódnak egymáshoz. A japán zeneelmélet régóta ismeri az ún. *in* skálát, melynek emelkedő ágában Koizumi elméletének II. és I. számú „tetrakordja”, vagyis egy hemiton és egy anhemiton pentaton mag együtt szerepel (2a. kottapélda).⁴ Ugyanakkor Koizumi ún. „modulációkat” is bemutat, melyek során a hangsor szerkezeti módosuláson megy keresztül, pl. a népzenei modellből városi modellt válik, vagyis az anhemiton pentatónia hemitonná alakul. Az általam vizsgált *kagura*-darabokban a *ritsu* típusú pentaton magokban a kis terc nagy terccé bővül, s ezáltal megjelenik a városi típusú modell (2b kottapélda).

A következő kottapélda egy *kagura*-darabot mutat be, amelyben a fuvoladallam az anhemiton pentatónia keretei között indul, de érezhető, hogy az *F* és *C* hang labilis, és mintegy a fülünk hallatára módosul (*Fb* és *Cb*), vagyis a kétféle pentatónia nem modulál, hanem alternál. (3. kottapélda. Az alternáló hangoknál a módosító jelet nem a hang elé, hanem fölé írtuk.)

2. Kis formák. Egy *kagura*-jelenet zenei anyaga kisebb, öt-tíz perces zenei egységekből tevődik össze. Ezek a kisméretű egységek – nevezhetjük tételeknek is – hangszerelés, ritmus, melódia és tempó tekintetében különböznek egymástól. A tételeknek sajátos elnevezésük van, ám ezeket a neveket csak az előadók használják, és nincsenek is összefüggésben a jelenet drámai cselekményével. Bizonyos nevek egyértelműen zenei terminusok – mint például a *hyōshi* szó és összetételei, mivel a szó önmagában ritmus-, ill. ütéstípust jelent. Tisztán zenei jelentése van a *haya* szónak, mely „gyorsat” jelent, és a gyakorlatban egy viszonylag lassú tempójú tétel gyors változatára alkalmazzák. Vannak olyan tételcímek, melyeknek jelentése rituális funkcióra vagy azzal kapcsolatos zenére utal, mint pl. *hei kagura* – áldozati *kagura*, *uchi narashi* – a kezdő hangütés, *enbu* – körtánc vagy *kammanegi* – az isten invokációja. Végül a tételcímek egy csoportja ködös, lírai jelentésű, mint pl. *sagariha* – „leeresztett szárny”, vagy lokális jelentésű, mint pl. *shinagawa*, mely Tokió egyik kerületének és a benne lévő szentélynek a neve, és *kamakura*, mely nem egyéb, mint egy Yokohama melletti ősi város neve. A címek pontos jelentésével maguk a *kagura*-előadók sincsenek teljesen tisztában, olykor csak a tradíció szentesítése révén használják azokat bizonyos zenei tételek azonosítására.

A következőkben néhány tételtypust mutatok be. A *mitsu byōshi* – három ütés – elnevezésű tételtypus igen gyakran csak ütőhangszerek – kisdob és nagydob – előadásában szólal meg. Struktúrája páros, de több helyen is szerepel benne hármas csoport (4. kottapélda). A ritmusmodellhez, mely sokszor ismétlődve vonul végig az egész tételen, oly-

⁴ Kishibe, Shigeo: *The Traditional Music of Japan*. Tokyo, 1966. 20.

kor melodikus – itt fuvola – szólam is társul (5. kottapélda). A csak dobokon megszólaló, tisztán ritmusmodellre épített tételek egyik jó példája a *ranji*, melynek címe is igen kifejező: „eltérő (különös) alap (ostinato)”. Ez a ritmusmodell valóban nagyon különös, mivel a japán zenében még a hármas metrum is ritka, a 8/8-nak ez a „bolgáros” 3+3+2 tagolása pedig egészen kivételes (6. kottapélda). A ritmusmodelleknek kardinális jelentőségük van, ugyanis mint a következő két példából kitűnik, egészen különböző fuvola-melódiákat is azonos elnevezésűvé tesz egy bizonyos ritmusmodell. Az első példa melódiáját az alacsonyabb – F-fekvésű – *shinobue* fuvola szólaltatja meg. A tétel elnevezése *honma* (ejtése *homma*), ami szó szerint azt jelenti: „fő mozzanat”, „alap-ritmus” (7. kottapélda). A következő, ugyancsak *honma* elnevezésű tételben a melódiát a nő színházban használatos fuvola, a *nōkan* játssza. Ez a hangszer félhanggal magasabb hangolású, és különlegessége, hogy átfúváskor nem az oktáv, hanem a nagy szeptim szólal meg, amit a tétel bevezető hangjaiban azonnal észlelhetünk. A minden második ütemben felbukkanó ritmusmodell azonos az előző példáéval (8. kottapélda). A „körtánc” vagyis *enbu* (ejtése *embu*) tételeket is egy közös ritmusformula kapcsolja össze egymással. Az első példa melódiája szebb rajzolatú, mint az eddig bemutatottak. Ugyanakkor az is megfigyelhető, hogy bizonyos dallamfordulatok megegyeznek a *honma* tételben szereplőkkel (9. kottapélda). Végül egy tételpárt mutatok be, melyből az első mérsékelt tempóval szólaltat meg egy szinkópált ritmusformulát, majd ezt egy gyorsított – mondhatnánk *alla breve* – változat követi, melyben a ritmusformula nem pontosan azonos az előbbivel, de az összetartozás könnyen felismerhető (10/a–b. kottapélda).

Ezek a tételek – illetve a bennük megformált ritmus- és dallammodellek – egy-egy lokális hagyományhoz kapcsolódva élnek a *kagura*-előadók tudatában, és az egyes *kagura*-előadásokhoz – vagyis a különböző tárgyú mitológiai táncjelenetekhez – ebből a repertoárból válogatják össze a megfelelőnek érzett tételeket, viszonylag szabadon, de a hagyomány által kötött módon. Hogy ezek a tételek tudatosan egy válogatásra szolgáló repertoárt jelentenek a muzikusok számára, azt a Honda professzor által összeállított nagy lemezgyűjtemény is bizonyítja, mely a tételtípusokat külön is bemutatja, majd példákat szolgáltat teljes kompozíciókra. Saját felvételeimet is főképp e hasznos repertoár segítségével tudtam azonosítani, hiszen én egy összefüggő, teljes előadásnak voltam tanúja. A dallamok lejegyzésében is egyaránt támaszkodom saját felvételeimre és a Honda-lemez mindedig le nem jegyzett hangzó példáira.

3. Nagy formák. A következőkben arra teszek kísérletet, hogy az egyes tételek modellanyagán túl bemutassam a tételek struktúrává való komponálását. Erre két teljes *kagura*-darab felvétele kínál lehetőséget. Az egyik *Az égi sziklabarlang* (*Ame no iwato*) címmel ismeretes és a legnépszerűbb darabok közül való, mivel azt a jelenetet tartalmazza, amely a japán mitológia kulcsmitosza, s egyben a *kagura*-szertartás eredetmondája. A nap istennője, *Amaterasu* megharagszik fivérére, *Susanoora*, és bezárkózik egy barlangba. A világot sötétség borítja el mindaddig, míg *Ame no Uzume* istennő egy táncsal ki nem csalogatja a haragos napistennőt a barlangból. Ezt a táncot tekintik a *kagura*-szertartás ősfelművészetének. A színpadi jelenetben *Ame no Uzume* a főszereplő, de szerepet kap még mellette a nagy erejű férfiisten, *Tajikarao*, akinek sikerül a barlangot elzáró hatalmas sziklatömböt elgörgetni. A napistennő személyesen nem jelenik meg a színen, csak a megnyíló barlangból kiáradó fény képviseli őt.

A cselekményben nem túl gazdag jelenet színpadi megvalósítása szólótáncok sorozatából áll. Ami a tánc stílusát illeti, az meglehetősen elvont, és kevés benne a pantomimikus elem. A darab szerkezetét az 1. ábra mutatja; a bal oldali oszlop tartalmazza a hangzó elemeket, a jobb oldali pedig a színpadi látványt. Mivel az epikus mozzanat – a recitálás – a színpadi történéshez tartozik, az ábra megmutatja az összetartozást is.

Most pedig vizsgáljuk meg hasonló módszerrel egy másik darab, *A nyolcfejű sárkánykígyó* (*Yakumo shinei*) című *kagura* struktúráját (2. ábra)! A főszereplő a napistennő fivére, *Susanoo*, a tenger és a viharok istene, akit egyes tartományokban – főképp Izumóban – hősként is tisztelnek, mert többek között legyőzte azt a félelmetes sárkánykígyót is, amelyik egymás után pusztította el egy idős házaspár leánygyermekét. A *kagura*-jelenet ezt a küzdelmet ábrázolja, s csupán három szereplője van: a fenyegetett leány apja, *Susanoo* isten és a szörny. Érdemes megjegyezni, hogy a *kagura* különböző lokális hagyományai szerint a szörny kétféle formában jelentkezik: vagy óriási kígyótestet vonszol maga után, vagy pedig két lábon álló, ember alakú démon, s csak a maszk jelzi a sárkányfejet.

A szerkezeti hasonlóság szembetűnő, különösen, ha a két ábrát egymás mellett szemléljük. Látható, hogy bizonyos zenei tételek mindkét darabban teljesen vagy megközelítőleg azonos helyen szerepelnek, és látható, hogy az epikus kiegészítés is megközelítően hasonló helyet foglal el.

Mindebből azt a végső következtetést vonhatjuk le, hogy a *kagura*-darabok zenei anyaga – bár szabadon alakul és variálódik a színpadi-dramai cselekmény kívánalmai szerint – tulajdonképpen egy olyan, szvitszerű zenei forma, amely különböző tartalmú, ill. cselekményű jelenetek esetében is lényegében hasonló struktúrát mutat. Ez azt is jelenti, hogy a *kagura* hangsúlyosan zenei műfajnak tekinthető, mert zeneegyüttese – bár egyszerű eszközökkel – a cselekmény elvont táncaihoz szuverén zenei formával járul hozzá.

Example 1 consists of two staves of music. The top staff has two measures, each with a double bar line at the end. The first measure is labeled with a Roman numeral 'I' above it, and the second with 'III'. The bottom staff also has two measures, each with a double bar line at the end. The first measure is labeled with a Roman numeral 'II' above it, and the second with 'IV'. The notes are connected by slurs, and the fingerings are indicated by Roman numerals above the notes.

1. kottapélda

Example 2 is divided into two parts, (a) and (b). Part (a) shows two staves. The top staff has two measures with fingerings 'II', 'I', 'II', and 'II' indicated below the notes. The bottom staff has two measures with fingerings 'III', 'III', 'II', and 'II' indicated above the notes. Part (b) shows two staves. The top staff has two measures with fingerings 'III', 'III', 'II', and 'II' indicated above the notes. The bottom staff has two measures with fingerings 'II', 'II', 'II', and 'II' indicated below the notes. Arrows point from the 'III' fingerings in the top staff to the 'II' fingerings in the bottom staff, indicating a change in fingering.

2. kottapélda

$\text{♩} = 102$

Flute

Taiko
Odake

The image shows a handwritten musical score for a piece titled '3. kottapélda'. It features two parts: 'Flute' and 'Taiko Odake'. The tempo is indicated as $\text{♩} = 102$. The score is organized into seven systems. Each system contains a flute staff (treble clef, two flats key signature) and a taiko odake staff (simplified notation). The flute part includes various notes, rests, slurs, and dynamic markings such as 'p' and 'b'. The taiko odake part uses a simplified notation with vertical stems and horizontal lines. The score concludes with a double bar line.

3. kottapélda

$\text{♩} = 116 - 118$

T
O

4. kottapélda

$\text{♩} = 140$

♯
T
O

5. kottapélda

$\text{♩} = 180$

6. kottapélda

$\text{♩} = 90$

Handwritten musical score for guitar and voice. The score consists of six systems, each with a vocal line and a guitar line. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The guitar part includes various chords and melodic lines, with some notes marked with 'x' for natural harmonics. The vocal line features a melody with slurs and accents. The piece concludes with a double bar line.

7. kottapélda

$\text{♩} = 70-74$

Handwritten musical score for guitar and voice. The score consists of five systems of staves. The first system includes a guitar staff with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a tempo marking of quarter note = 70-74. The guitar staff contains chords and melodic lines with slurs and accents. The second system includes a vocal line with a treble clef and lyrics written below the notes. The third, fourth, and fifth systems continue the guitar accompaniment with various rhythmic patterns and melodic phrases. The piece concludes with a double bar line at the end of the fifth system.

8. kottapélda

$\text{♩} = 60$

♯
T
D

$\text{♩} = 90$

♯
T
D

9. kottapélda

$\text{♩} = 112$

F
T
O

The musical score is written for voice and piano. It consists of six systems. Each system has a vocal line (labeled F, T, O) and a piano accompaniment. The tempo is marked as $\text{♩} = 112$. The score ends with a double bar line.

10a. kottapélida

$\text{♩} = 100-102$

♯

T
O

10b. kottapélda

ÉGI
SZIKLABARLANG

hei kagura	M
kamakura	a
	s
	z
<i>recitálás</i>	k
	o
	s
homma	
sagariha	t
shoden	á
<i>recitálás</i>	n
	c
shinagawa	o
sagariha	k
haya	
embu	s
sagariha	o
ran byoshi	r
	o
	z
<i>recitálás</i>	a
	t
sagariha	a

1. ábra

A NYOLCJEJŰ
SÁRKÁNYKÍGYÓ

hei kagura	M
kamakura	a
sagariha	s
	z
<i>recitálás</i>	k
	o
	s
sagariha	t
	á
<i>recitálás</i>	n
	c
haya	o
kamakura	k
kawachigai	
kamakura	s
ran byoshi	o
sagariha	r
haya	o
	z
<i>recitálás</i>	a
	t
sagariha	a
haya	

2. ábra

Simon Géza Gábor:

RAGTIME AZ OSZTRÁK-MAGYAR MONARCHIÁBAN

Tanulmányom valószínűleg elsősorban azoknak a zenetörténészeknek érdekes, akik az amerikai zene, az amerikai kultúra korai átvételének európai nyomait keresik.

Számos forrásból, többek között a korabeli kottakiadásokból és az egykorú műsorfüzetekből megállapíthatjuk, a *ragtime* bizonyos fajtái már a kezdeti időben ismertek voltak az Osztrák-Magyar Monarchiában. Vonatkozik ez mindenekelőtt a korai *cake walk*, azaz *kalácstánc* darabokra, az ún. *indián dalokra*, a *novelty*, azaz *sláger ragtime*-okra és mindenekelőtt a *popular*, azaz *népszerű ragtime*-okra. Ez utóbbiból a legismertebb az *Alexander's Ragtime Band*.

Magának a *ragtime*-nak, illetve stílusainak meghatározásához Ingeborg Harer, a Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz professzora ad igen részletes tárgyalást a *Ragtime, Versuch einer Typologie* című, 1989-ben megjelent művében. A grazi, bonni, bécsi és budapesti kutatások hosszú évtizedekig, egymásról mit sem tudva, egymástól függetlenül, elszigetelten folytak. Épp ezért is figyelemreméltó, hogy Harer asszony tipizálása hasonló a bonni Rainer Lotz és a bécsi Wolfgang Hirschenberger, illetve a magyarországi *ragtime*-kutatások eredményéhez.

A 19. század elejének Európájában eseménynek, mégpedig szenzációs eseménynek számított, ha egy vándortársulat – cirkuszi, színházi vagy folklórtársulat – színes bőri előadásokat is felléptetett. A produkció szervezőjének affinitásától, kapcsolataitól és lehetőségeitől függött, hogy egy-egy muzikus milyen környezetben, milyen színpadi lehetőségekkel került a műsorba egy-egy amerikai zeneszám, ültetvényes életkép, *vaudeville* darab előadásakor. Kimondottan folklórdarabokkal (népzenei számok, népi táncok, népi életképek stb.) a kor embere éppúgy találkozhatott egy cirkuszban, mint egy kisebb-nagyobb folklórtársulat előadásában.

Wolfgang Hirschenberger osztrák jazztörténész kutatásai szerint Ausztriában az 1820-as évektől folyamatosan léptek fel olyan zenés csoportok, amelyekhez hasonlók az amerikai kontinensen is megelőzték a *ragtime*-korszakot.

Saját, a korabeli sajtóban és más, írott forrásanyagokban végzett kutatásaim szerint Magyarországon 1851-től szintén folyamatosan léptek fel kiforrott együttesek vagy éppen alkalmi csoportosulások, amelyek eredeti környezetükből kiragadva sokkal inkább különlegességek voltak, mint szülőhazájukban. Az eredetileg talpalávalóként játszott zene itt csak az együttes táncosai számára jelentett tánczenét. Amerikában a hallgatóság mind az egyházi, mind a világi jellegű összejöveteleken aktív résztvevő volt: ládbobogással, csosszantással, közös énekléssel, táncsal vett részt az istentiszteleteken éppúgy, mint mondjuk egy *vaudeville*, egy zenés bohózat előadásán.

E produkcióknak a monarchiabeli közönség passzív szemlélője maradt, tetszését, beleérzését nem aktív részvétellel, hanem tapssal fejezte ki. Ennek az alapvetően másfajta hozzáállásnak is tulajdoníthatjuk, hogy a jazz előzményei, majd később különböző stílusai miért azt a kritikai visszhangot és beskatulyázást kapták, amelyet kaptak. A kritikusok számára fontosabb volt, hogy hol hangzott el a produkció, mint az, hogy mit és hogyan

játszottak. Ennek megfelelően egy színházban ülő közönség előtt előadott, mai fogalmaink szerint szirupos könnyűzenei előadás is kiérdemelhette a jazz minősítést és a kedvező kritikai fogadtatást. Egy lényegesen jobb, valódi jazzt, de legalábbis improvizatív tánczenét (*hot dance*) játszó zenekart viszont, amelyik egy jól menő lokálban játszott, önálló műsort adott és kísérte a közreműködőket, egyszerűen tánczenekarnak tartották és ennek megfelelően is értékelték a zenei ítések.

A *ragtime*, majd a jazz műfajába sorolható igazán jó produkciók elsöprő többsége lokálokban, orfeumokban, táncpalotákban, zenés kávéházakban, különböző rendű és rangú szórakoztató helyeken született. Ide látogattak a kor amerikai és európai sztárjai.

1886-tól – a rendelkezésünkre álló dokumentumok alapján – Budapest zeneéletében részletesen is nyomon követhetjük az afro-amerikai szórakoztató művészek fellépéseit. A legtöbben az *Orpheumban* (későbbi nevén az *Első Fővárosi Orpheumban*, majd a tulajdonos nevének felvétele után a *Somossy Mulatóban*) léptek fel. A többség varietészámokat adott elő: bohócok, egyensúlyozó művészek, kerékpár-akrobaták stb. voltak. Nagyon fontos közös vonásuk volt, hogy kísérőzenéjük kottáját magukkal hozták, mert a siker egyik mozgatórugója ez a másfajta zene volt. A helyi zenekarnak ezt lapról olvasva kellett előadni. Ezek a zenék nagyon sokszor az amerikai kottakiadás *minstrel*-, *cake walk*-, *ragtime*- és jazzdarabjai voltak.

Az 1896-os millenniumi kiállítás egyértelműen mérföldkő. Valamennyi szórakozóhely világszínvonalú produkciókat akart szerződtetni, s mivel meg tudta fizetni, szerződte is a valódi sztárokat.

A millenniumi ünnepségekre elkészült *Ős-Budavára* mulató egyike volt azon szórakoztató intézményeknek, amelyek előszeretettel léptették fel az amerikai életet, az amerikai zenét bemutató eredeti produkciókat. *Ős-Budavára* egyik szenzációja például *Az élő fényképek műsora (Kinematoskop)* volt. Ez az ősmozi 1896. júniusában egyik legelső programjaként mutatta be *A táncoló néger* című némafilmet.

A millenniumi kiállítás csillogása-villogása után is egyfolytában jöttek és mentek az amerikai és más színes bőrű és fehér szórakoztató művészek: zenészek, táncosok stb. Attól függően, hogy mennyire sikerült eltalálniuk a közönség ízlését és kedélyállapotát, ki két hétig, ki fél évig maradt Magyarországon. Vendégszereplésük az elkövetkező évtizedekben folyamatos volt.

Az idős francia együttesvezető, Madame Lorrison nevét viselő ének- és táncegyüttes, a *Five Lorrison*s a 90-es évektől mintegy két évtizedig járta a világot. Az öt „nővér” személye állandóan változott, sikerük azonban állandó volt. 1899 és 1913 között fő attrakciójuk a *cake walk*, amelyet emlékezetes sikerrel mutattak be Budapesten is.

A városligeti *Ős-Budavarában*, a korszak egyik legjelentősebb szórakozóhelyén lépett fel a hét színes bőrű hölgyből álló *The Louisiana Amazon Guards*. Ez a New Yorkban szervezett *vaudeville*-társulat fontos szerepet játszott az európai előjazztörténetben. Műsorukat mindig *cake walk*kkal fejezték be.

1903-ban Budapestet is elérte a szőlőbendzsó-láz. Edgar Jones néger bendzsóvirtuóz volt az első a sorban. Főleg *cake walk*okat játszott, és ezzel annak a táncőrületnek készítette elő a talajt, amely Párizs, London és Berlin után Budapesten is kitört. Floridai, kaliforniai, New York-i vándortársulatok énekelték-zenélték-táncolták a *cake walk*ot. A kor házibulijain a bolondos huszonevesek valamint az éltes matrónáknak és öreg piperkőcöknek számító harmincasok és negyvenesek egyaránt a bohókás, a hagyományoknak fittyet hányó *cake walk*ot tanulták és járták.

A *cake walk*-örületből nem maradhatott ki Fedák Sári sem. 1903. május 8-án a Víg-színházban testre szabott, hírnevéhez méltó szerepben mutatkozhatott be a *Forgószél kis-asszony* című énekes bohózatban. Fedák nagy száma Hughie Cannon amerikai zeneszerző *Bennem pezsg a vér* című *cake walk*ja volt, amely nem más, mint a manapság is sűrűn játszott *Bill Bailey Won't You Please Come Home* magyarítása.

A 10-es évek elején egész Európában megjelentek az amerikai előjazz, majd a jazz prominens képviselői. Más-más amerikai városból, államból jöttek, más-más stílust képviseltek, más-más európai államban leltek jazztanyára. Az általuk játszott jazzt leginkább a *territory jazz* szakkifejezéssel lehetne illetni.

Az úgynevezett *második ragtime-generáció* komponistái, George Botsford, Charles Neil Daniels, Kerry Mills és társaik munkássága igen fontos. Nélkülük a *ragtime* sohasem vált volna igazán ismertté és népszerűvé Európában. Kompozícióik ugyanakkor tűntek fel Magyarországon, mint más európai országokban. Magyar művészekkel gramofonlemezre vett szerzeményeik azt a sajátságos állapotot mutatják be, amikor a műfajt még kizárólag kottából ismerték az előadók. Ennek oka az volt, hogy az amerikai *ragtime*-t játszó gépzongorák és gépzongora tekercsek nem jutottak el Magyarországra. Ugyanakkor többek között a *Rózsavölgyi* cég levéltári anyagából is megállapíthatjuk, hogy a gramofonlemez-behozatal az amerikai forgalmazók lehetetlenül magas darabszám-elvárásai miatt szinte nulla volt e téren.

Ezeknek a zenékhez a kiadásához, terjesztéséhez sok amerikai zeneműkiadónak komoly üzleti érdeke fűződött. Ezek természetesen nem azok, amelyek a mára előtérbe került amerikai *ragtime*-komponisták műveit kiadták. Ekkoriban Scott Joplin és néhány más, ma magasan értékelt – helyenként talán túl is értékelt – *ragtime*-zongorista és kompozícióik még az amerikai nagyközönség számára sem voltak általában hozzáférhetők. Ezt a korszak európai és ezen belül magyarországi *ragtime*-zenéjének és előjazztörténetének megítélések nem szabad figyelmen kívül hagyunk.

A *cake walk*, a *ragtime* és társaik iránti monarchiabeli igényt jelzi, hogy a magyar (vagy magyar érdekeltségű) zeneműkiadók meglehetősen sok amerikai darabot hoztak ki, egyes szerzemények több kiadónál tucatnyi vagy még több kiadásban is megjelentek. Ezek között nem kevés olyan darabot is találunk, amelyek mai szemmel nézve is tisztességes kompozíciók. Ugyanez áll a magyar szerzők *ragtime* és *ragtime*-szerű kompozícióira is.

Az 1900-as évek elején már jó néhány magyar szórakozóhelyen feltűntek olyan zongoristák (Hetényi-Heidelberg Albert, Székely Aladár, majd később Rozsnyai Sándor), szalonzenekarok (mindenekelőtt a Geiger fivérek *Geigerbuben* zenekara), cigányzenekarok (ifj. Berkes Béla, ifj. Csóka Ödön és mások vezetésével), katonazenekarok (a magyar királyi I. honvéd gyalogezred zenekara, az 51-es *Probszt báró* császári és királyi sorgegyezred zenekara stb.), akik, illetve amelyek *cake walk*okat, majd később *ragtime*-okat, *two step*eket, *foxtrott*okat játszottak.

A „*ragtime*” szóval ugyanakkor az üzleti gyakorlatban mind Amerikában, mind Európában sokszor visszaéltek. Tipikus napi slágerek kottájára üzleti fogásból került rá a „*ragtime*” szó. Ugyanakkor számos „*two step*”, „*one step*”, „*foxtrott*”, „*jazz*”, „*indian intermezzo*” megjelölésű darab egyértelműen a *népszerű ragtime*-ok (*popular ragtime*) közé sorolandó. Ezek egyik legjelentősebb mestere a főleg Neil Moret álnéven publikáló kansasi zeneszerző és zeneműkiadó, Charles Neil Daniels volt. *Hiawatha* című világsikerű darabjából sok-sok lemezfelvétel készült az Osztrák-Magyar Monarchiában is.

Korábban Daniels hangszerelte Scott Joplin 1899-ben kiadott *Original Rags* című darabját is, amely Joplin első kottában megjelent *ragtime* szerzeménye volt.

Ifjabb Berkes Béla, aki „császári és királyi udvari tánczenész” címmel büszkélkedhetett, 1912-ben készítette el a *Medvetánc*, azaz eredeti címén az *Alexander's Ragtime Band* jazz szempontból legizgalmasabb tölcéséres gramofonlemez-felvételét a budapesti Beka gyárnál. Szintén az ő nevéhez fűződik a *Hitchy Koo* című, magyarra *Kicsi tyúknak* fordított *ragtime* 1912-es felvétele is, amelyet az angol és az amerikai piac részére készítettek. Magyarországon ez a darab csak 1989-ben a Pannonton magyar jazztörténeti antológiájában jelent meg.

1912-ben ifjabb Berkes Béla és más zenészek nem kevesebb mint 16 alkalommal vették gramofonlemezre csak az *Alexander's Ragtime Bandet*. Csoda-e, hogy a kottagyártók alig győzték szállítani az üzletkebe a zongorakivonatokat, a cimbalomátiratokat?!

Nagy valószínűséggel állíthatjuk, hogy az Osztrák–Magyar Monarchia komponistáinak egyes *ragtime* és *ragtime*-szerű darabjai évekkel korábban keletkeztek, de azok az első világháború miatt csak a háború befejezése után kerülhettek publikálásra. A darabok évszámai épp ezért mindig az első kottakiadás évszámai, amelyeket elsősorban a kötelezpéldányokról sikerült egyértelműen megállapítani.

A korabeli amerikai és európai *ragtime*-repertoár egy része kimondottan az Osztrák–Magyar Monarchia számára külön is kiadásra került. Ilyen darab Harry S. Webster *Die lustigen Neger – Coon Town Chimes* – című (1902) *original cake walk*-ja, amely „Nur für Ungarn bestimmte Ausgabe” megjelöléssel került forgalomba. Henry P. Vogel *Neger Hochzeit* című *cake walk*-ját 1903-ban a *Zenélő Magyarország* kottafolyóirat közölte.

Az Egyesült Államokban keletkezett a Budapesten született Jean Schwartz (1878–1956) közismert darabja, a *White Wash Man* (1908), amely a szülőhazában is sikert aratott.

Liszt Ferenc számos amerikai *ragtime*-szerzőre is jelentős hatást tett, II. *Magyar Rapszódia*-jának motívumai több zeneműben is felbukkannak. Ezek közül talán Harry Jentes (1887–1958) *Rhapsody Rag*-je (1911) és Julius Lenzberg (1878–1956) *Hungarian Rag*-je (1913) a legismertebbek.

Az Osztrák–Magyar Monarchia osztrák komponistái közül sokan a *sramlizene* és/vagy a *szalonzene* és a *ragtime* valamilyen összeházasítását képzelték el. Az effajta zenék tipikus példája az időrendben legfiatalabb darab, Karl Haupt *Der Synkopengeigere* (1922). Carly L. álnéven feltehetően Carl Lafite írta a *The Little Susi* (1903) című *cake walk*-ot. René Richard Schmal *ragtime*-jai a legjelentősebb osztrák *ragek*, különösen a *The Star Ragtime* (1919) kiemelkedő jelentőségű kompozíció. Ralp Erwin *Grotesk Rag*-je (Op. 37, 1921) szintén figyelemre méltó darab.

Bécsben született, de magyarnak tartotta magát Hetényi-Heidelberg Albert (1875–1951), akinek a *Lilly Rag* (Op. 509, 1918) a legjelentősebb *ragtime*-darabja. Ezt többek között igen magasra értékeli Edward Berlin, az 1995-ben Magyarországon vendégszerepelt amerikai *ragtime*-történész. Századunk 90-es éveiben Ittész Tamás más magyar *ragtime*-okkal együtt Hetényi-Heidelberg *Lilly Rag*-ját jelentős sikerrel mutatta be a coloradói és a kaliforniai *ragtime*-fesztiválokon az Amerikai Egyesült Államokban.

Számos magyar operettkomponista is haladt a korrallal és alkalmilag *ragtime* zenét is komponált. A legmeglepőbb e téren kétségkívül Szirmai Albert (1880–1967) *Florida Ragtime*-ja (1919). Barta Lajos relatív rövid *Excelsior Rag Time*-ja (1917) a *Százezrek Zenéje* kottafolyóirat hasábjain jelent meg. Rozsnyai Sándor (1896–1944) a magyar *rag*-

time-zongoristák első generációjához tartozott, maga is számos *ragtime* szerzője, feldolgozója. *Dunapalota Ragtime*-ja (1919) az első magyar *ragtime*-történeti CD címadó darabja volt. Ugyanezen a címen jelent meg a Neuma Kiadó kottareprint füzetje is.

A magyar *ragtime* zene korai koronázatlan királya kétségtávkívül a legjelesebb magyar *ragtime*-zongorista, Székely [született: Fink] Aladár (1890–1927), akinek számos *ragtime*-darabja van. Ezek egy része eredetileg szöveggel jelent meg, más darabok kimondottan zongorára készültek. Vukán György, aki először rögzítette lemezre Székely Aladár *ragtime*-jait, nem véletlenül mondta el egy vele készült interjúbán, hogy Székely a magyar Scott Joplin. Négy legfontosabb, eddig felkutatott *ragtime*-ja, a *Pension Rag* (Op. 1, 1919), a *Tosca Rag* (Op. 18, 1920), a *Nervous Rag* (Op. 19, 1920) és a *Skeeper Rag* (1924) méltán állítható egy sorba a legjelentősebb amerikai *ragtime*-komponisták szerzeményeivel. Ezek mellett egykoron számos *ragtime* *song*-ja is sikert aratott. Közülük az *Episode Rag* (Op. 2, 1919), a *The Last Letter* (Op. 3, 1920), az *Ah, Sári-Sarolta* (1919), a *Bent a szívem mélyén* (Op. 7, 1920), a *Van nekem egy tucát* (Op. 8, 1920) és a *Baba vigyázzon én rám* (Op. 17, 1920) a legfontosabbak.

Az első világháború ideje alatt mint említettem, számos magyar zeneszerző írt *ragtime*-okat. A szűkös lehetőségek miatt azonban csak Barta Lajosnak sikerült publikálnia *Excelsior Rag Time* című darabját. A többi szerző 1918–20-ban juthatott csak a piacra. Székely Aladár *Pension Rag*-je, *Tosca Rag*-je, Hetényi-Heidberg Albert *Lilly rag*-je a háború befejezése után számtalan kiadásban kerültek a zenekarokhoz és nem utolsósorban a házi bálók zongoráinak kottatartóira. Lehetőséghez jutott az első magyar *ragtime*-generáció.

A második magyar *ragtime*-generációra azután még majdnem hatvan esztendő t kellett várni. Az úttörő *Budapest Ragtime Band* után a kecskeméti *Bohém Ragtime Jazz Band* 1989-ben többek között éppen a Székely Aladár-féle *Pension Rag*-gel hívta fel magára a figyelmet. – Múlt és jelen összetalálkozott.

Befejezésül szeretnék mindazon intézményeknek és kollégáknak köszönetet mondani, amelyek és akik munkámat támogatták. A teljes kör majdnem kétszáz kollégát foglal magában szerte a világon. Közülük most csak néhányat emelhetek ki. Köszönet illeti elősörban a Soros Alapítványt, amely két – összesen három esztendő s – ösztöndíjjal támogatta magyar jazztörténeti kutatómunkámat. Elévülhetetlen érdemei vannak az Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz munkatársainak, az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára, Színháztörténeti Tára és Kisnyomtatvány Tára, valamint Budapest Főváros Levéltára igen sok kollégájának, Edward A. Berlin amerikai, Rainer Lotz német, Wolfgang Hirschenberger osztrák, Apáti János siófoki, Ittész Tamás kecskeméti, Bürger Miklós budapesti kollégáknak és nem utolsósorban Vukán György zongoraművésznek.

Bibliográfia

BERLIN, Edward A.:

Reflection and Research on Ragtime. New York, 1987, Institute for Studies in American Music, Conservatory of Music, Brooklyn College of the City University of New York, I. S. A. M. /Monographs: Number 24/

HARER, Ingeborg:

Ragtime, Versuch einer Typologie. Tutzing, 1989, Institut für Musikethnologie an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz. /Musikethnologische Sammelbände, Band 9/10./

HIRSCHENBERGER, Wolfgang:

Ragtime unter dem Doppeladler 1901-1928 című LP lemezkísérő szövege (magyar fordítás: Simon Géza Gábor), RST (A) 90284251. Wien, 1989.

LOTZ, Rainer E.:

Foolishness Rag, Ragtime In Europa – neue Gedanken zu alten Tonträgern. In: Alfons M. Dauer-Franz Kerschbaumer (szerk.): *Jazzforschung/Jazz Research 21 (1989)*. Graz, 1989, Institut für Jazzforschung an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Graz.

SIMON Géza Gábor – Hirschenberger, Wolfgang:

The Chronological Ragtime Discography of the Austro-Hungarian Monarchy. Budapest, 1992, Ferdinandus Productions.

SIMON Géza Gábor:

The Book of Hungarian Jazz. Budapest, 1992, Hotelinfo.

SIMON Géza Gábor (szerk.):

Dunapalota Ragtime. Budapest, 1993, Neuma. ENJ 003.

Diszkográfia

- *Jazz And Hot Dance In Hungary 1912-1949*. Harlequin (GB) HQ 2015 (LP) (1987) –
- *Ragtime unter dem Doppeladler 1901-1928*. RST (A) 90284251 (LP) (1989)
- *Hungarian Jazz 1912-1948*. Pannonton (H) JL 104 (LP) (1989)
- Bohém Ragtime Band: *Original Rags*. Pannonton (H) JL 111 (LP) (1989)
- George Vukán: *Dunapalota Ragtime*. Magyar Jazzkutató Társaság–Hotelinfo–Ferdinandus (H) HSJR 2001CD (CD) (1993)
- Bohém Ragtime Jazz Band: *Hungarian Rag*. Tandem–Ferdinandus (H) TR–HSJR 2004 CD (CD), Kecskemét Jazz Alapítvány (H) BC5009 & BC5109 (MCs) (1994)
- *Hungarian Gypsy Ragtime 1905-1919*. Pannon Jazz (H) PJ 1022 (CD) (1997)

Gonda János:

MODERN JAZZIMPROVIZÁCIÓ – HORIZONTÁLIS TÖREKVÉSEK, TONÁLIS SÍKOK ÜTKÖZTETÉSE, TENGEY-JELENSÉGEK

A rögtönzésnek általában két alapkérdése van:

a) Milyen mintát, stíluseszményt követ a játék?

b) Érvényesül-e valamilyen szervezetség a rögtönzésben, s ha igen, milyen rendezőelvek, belső kötöttségek, paraméterek szabályozzák a játékot?

A kötetlen rögtönzéssel kapcsolatban megjegyzendő, hogy totális szabadság ezen a téren sincs: egyrészt mert a tudat sokféle zenei mintát, emléket tárol, amelyet az agy a rögtönzés során – spontán vagy asszociatív módon – „előhív”, másrészt mert elemzéskor (transzkripciók) kiderül, hogy bizonyos fajta rendre, szervezetségre való törekvés minden jó rögtönzésben, még a kötetlenben is megtalálható.

A jazzimprovizáció kialakulásától fogva egyértelműen kötött játékgyakorlat, elenyésző kivétellel (*free jazz*). Lényegében harmóniai rögtönzés, bár a korai jazzben a dallamvariációnak is jelentős a szerepe. A harmóniai rögtönzés azt jelenti, hogy a játékos, illetve a zenekar bemutatja a témát, majd a téma harmóniasorára improvizál, periodikus rendben. A meghatározott hosszúság, a „től-ig” elv a rögtönzés döntő fontosságú kötöttsége. Ha ugyanis ez nincs, a játékban inkább a fantázia és spontaneitás érvényesül, behatárolt hosszúság esetében viszont a tudatosság, az *ad libitum* komponálási funkció erősödik fel.

Mint minden stílusimprovizációban, jelen van itt egy másfajta kötöttségrend is, és pedig a jazz stílus, a maga nyelvi, kiejtésbeli sajátosságaival és szabályaival. Ez szerteágazó témakör, amivel e helyütt nem foglalkozom.

A témák, a nemzetközi gyakorlatban elterjedt standardek általában igen egyszerűek: négy nyolcütemes sorból álló, AABA formájú, 32 ütemes periódusok. A harmóniasorok is egyszerű, funkciós-kadenciális lépéseken alapulnak. Az viszont, ami a harmóniakból az improvizációban kibontakozik, a dallami síkon kirajzolódik, távolról sem ilyen egyszerű. A jazzben ugyanis az egyes harmónia – éppen úgy, mint a teljes harmóniasor – csak váz, amelyet a játékosnak szinte kötelező átalakítania. A harmóniai manipuláció mindenképp az akkord megfordítását jelenti; ehhez járulnak a különböző behelyettesítések, bővítések, hozzáadások és elhagyások. Így alakul át a standardekben oly gyakori II–V–I funkciós kör, az I–VI–II–V vagy a szintén gyakori II–V–III–VI fordulat. A rögtönzés a zenei alkotás és előadás spontán, de bizonyos mértékig szervezett formája. Itt bizony szükség van fogódzókra, egyszerű sémákra. Ezért van annyi séma – nemcsak harmóniai, hanem motivikus, ritmikai séma, pattern – ebben a játékgyakorlatban. Jellemző a jazzre, hogy miközben létrehozza ezeket a sémákat, rögtön differenciálni, bonyolítani is kezdi őket, hogy elkerülje a közhelyek kialakulását, végül pedig szinte kimenekül ezekből a sémákból.

Közelebbről megfigyelve az egyes harmóniak átalakítását, azt tapasztaljuk, hogy a leggyakoribb a nóna és a szext hang hozzáadása. Az első példában szereplő igen egyszerű II–V–I átalakításban más hozzáadás nem is fordul elő:

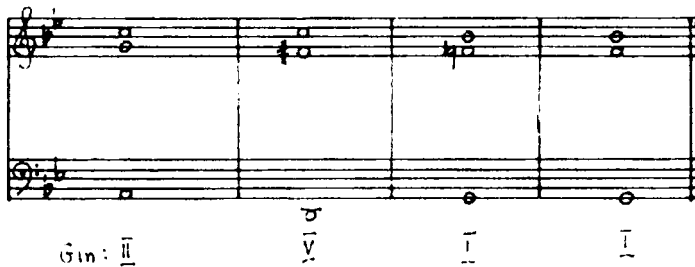
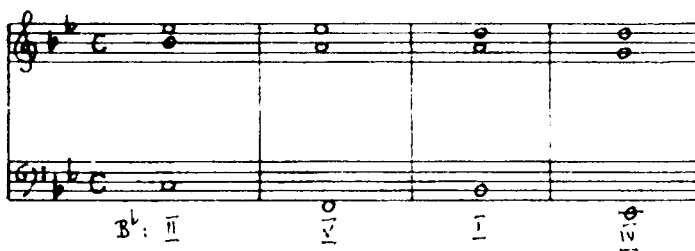


Ugyanez más pozícióban így hangzik:



Zenekarban gondolkodva itt már két különálló sík szerepel, a basszus és a harmóniai sík, ami instrumentális elkülönülést is jelent. Képzeld el, hogy a basszus szólómat bőgő, az akkordfordításokat gitár vagy zongora játssza, például az előbbi II-V-I fordulatot szekvenciálisan. Most már csak egy dolog van hátra, a kadencia dallami kibontása, „kirajzolása”, ami egyrészt kreativitás, másrészt gyakorlat kérdése.

Példának a magyar származású Joseph Kosma közismert darabját, az *Autumn Leaves* választom. Eredetileg sláger volt, azután nemzetközi jazz standard lett belőle, elsősorban nem a dallama miatt, hanem mert kadenciális harmóniasora roppant egyszerű, „testhezálló”, könnyen lehet átalakítani és kromatizálni – vagyis jól lehet rögtönözni rá. Az A sor mindössze egy II-V-I-IV, továbbá a párhuzamos moll II-V-I kadenciális lépcsorozatából áll:



A fentiek szellemében most két „műveletet” kell elvégeznünk: előbb az egyes akkordok megfordítását és jazzes átalakítását, majd a teljes harmóniasor átalakítását, kromatizálását.

A kromatizálás itt is, mint a jazzben oly gyakran, tritonusos behelyettesítést jelent. Ezt akár tengely-lépésnek is felfoghatnánk, de megjegyzendő, hogy a jazzben ez a kromatizáló-behelyettesítő lépés igen régi keletű. Az utolsó lépés természetesen most is a rögtönzés, a harmóniasor lineáris-horizontális kibontása. A cél azonban nemcsak a tonális-funkciós szempontból korrekt motívumok létrehozása, hanem az organikus motivikus építkezés, vagyis a logikus és szoros motivikus kapcsolatok kialakítása.

Ahogy múlik az idő, úgy sokasodnak az alapakkordok feletti hozzáadások, a diatonikus és alterált nóna, undecima és tredecima hangok. (Jazzben a szeptimakkordok minősülnek alapakkordoknak.) A következő példában ez a jelenség egy II-V-I kadenciában figyelhető meg:

A színezőhangok és kromatikus fordulatok a modernebb standardek dallamaiban is egyre gyakoribbak:

Take the „A” Train, 3. ü.

Sophisticated Lady, 2. ü.

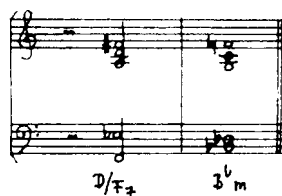
Az új hangzásvilágra törekvő, új improvizációs lehetőségek után kutató modern zenész azonban nem éri be ennyivel. Rájön arra, hogy a szóban forgó színezőhangokból kialakítható egy olyan újfajta improvizációs-dallami hangtartomány, amely úgy illeszkedik az alsó harmóniai réteghez, hogy közben állandóan ütközik is azzal – így tehát egy új feszültségforráshoz juthat. A swing-korszak tercortnyai tehát a modern zenében három rétegre bomlanak szét; így alakul ki a basszus-, az akkord- és a lineáris dallami sík. Mit jelent ez a gyakorlatban? Azt például, hogy a *d-moll* négyes felett lineárisan kibontakoztatható egy *e-moll* világ,



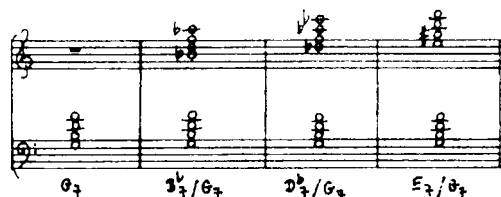
a dallamalkotásban tehát a helyzettől függően gondolkodhatunk *E lá-pentaton*, *E fríg* vagy akár a *D melodikus moll II.* módusában is. Így alakul ki és terjed el a bifunkciós, bitonális improvizációs játék. Íme, egy meglehetősen egyszerű eset:



Ez az akkord *G7b9*-nek is felfogható, csak hogy a *gisz* hang és az egész felső *E-dúr* akkord azt sugallja a rögtönző játékosnak, hogy gondolkozzon *E-dúrban* - bár a kíséretben *G7*-et fog hallani. Ezt a jazzben így jelöljük: *E/G7*. Hasonló a helyzet a következő példában is, itt *F7b9* helyébe *D/F7* kerül:



Mindenesetre figyelemreméltó, hogy a domináns felett megjelenő bitonális akkordok többnyire a domináns tengely fokain tűnnek fel:



Lássunk egy standard példát a bitonális játékmódra is. A *Come Rain or Come Shine* dalami tekintetben különös darab: recitáló jellegű téma ritkán fordul elő a jazzben. Harmóniasora viszont bitonális játékra igen alkalmas:

The image shows a handwritten musical score for the song "Come Rain or Come Shine". It consists of six staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The notes are written in a simple, rhythmic style. Below each staff, there are handwritten chord symbols and Roman numerals. The chords are: Fmaj7, H7b5, Em7, A7#5b10, A7b9, Fm7, Dm7, G7b5, G7b9, C7b5b9, Fmaj7, Cm7b5 F7b9, D7b9, Dm7, G7b5, G7b9, Fm7, F7b5, D7b9, Cm7b5, F7, A7m7, Gm7b5, Cm7b5, Hm7b5, E7b10, Am7b5, A7b5, Gm7, Am, Cm7, F, Gm7, Am7b5, D7, G7b5, C7b9.

Már az eredeti harmóniasor is sokféle manipulációra ad lehetőséget, a többsíkúság pedig különösen feszültté teszi a rögözzést:

The image shows a handwritten musical score for a complex harmonic progression. It consists of two staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The notes are written in a complex, multi-note style. Below each staff, there are handwritten chord symbols and Roman numerals. The chords are: F, D7#9/H7, D/Em7b5 E7b10, Em/Dm F/A7b5, G/Dm, A7b5.

The image displays three systems of handwritten musical notation for guitar. Each system consists of a treble clef staff with chords and a bass clef staff with fingerings. The first system contains the following chords: A/G7, Em/G7, F/Gm7, D/C7, C/7, E^b/D^b7, D^b/Cm7, and D^b/F7#5. The second system contains: A^b/Dm7, E^b/G7, Gm/Fm7, Fm/F7b6, A^b/Dm7, D^b/A^bm7, F/Gm7, and A^b/C7. The third system contains: A/Hm7b5, G/E7, G/A7b5, Fm/A^b7, G/A7b5, Fm/D7, A/G7, and A^b/C7. Fingerings are indicated by numbers in parentheses below the notes.

A nemrégben még forradalmi vívmánynak számító bitonális játékmód a mai előadási gyakorlatban már nem jelent újdonságot. Most egy másfajta síkeltolós technikát kultiválnak a modern rögtönző muzikusok. Ennek lényege a kisszekund távolságra fekvő tengelyek ütköztetése. Már az 1:2-es skálamodeli is magában rejti ezt a lehetőséget,

A musical notation showing a melodic line on a staff. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G. Above the staff, three intervals are marked with 'k3' (kisszekund, or minor second). Below the staff, four intervals are marked with 'k3'. This illustrates the concept of intervallic tension between adjacent notes.

s még inkább vonatkozik ez a melodikus moll VII. modusra, mint a domináns akkordot ideálisan kromatizáló improvizációs skálára:

A musical notation showing a scale on a staff. The notes are G, A, B, C, D, E, F, G. Above the staff, the fret numbers 1, 3, 7, and 8 are indicated. Below the staff, the fret numbers 5, 6, 7, 8, 9, and 3 are indicated. This represents a chromatic scale in the minor mode, often used for improvisation over a dominant chord.

Ez a síkeltolós technika pregnánsan nyilvánul meg a mai rögtönzők „out” és „in” játékában. Ha ezt a technikát a tengelyfokokra is kivetítjük, az „ellenskálák” gazdag választékát nyerjük:

Handwritten musical notation showing five staves of music. The first three staves are in treble clef, and the last two are in bass clef. The notation includes various notes, rests, and accidentals, with 'k3' markings indicating specific intervals or techniques.

A hagyományos II-V-I kadenciákban is érdekes, tengely jellegű behelyettesítésekre nyílik mód,

Handwritten musical notation for a II-V-I cadence. The top staff shows a treble clef with notes and chords: $A^b m7$, $D^b 7$, and $G^b m7$. The bottom staff shows bass clef with notes and chords, including 'k3' markings and dynamic markings like '(p)'. There are also some handwritten annotations like '(p)' and '(p)' in the bass staff.

mégpedig nemcsak az V. fokon, hanem a tonikán is:

Handwritten musical notation showing a single staff in treble clef. It features notes and chords with 'k3' markings above them, indicating a specific interval or technique.

Befejezésül egy érdekes példa a fentiekre. A *Stella by Starlight* nem nevezhető különösen modern standardnek, de a tengelyes síkeltolások játékmódra igen alkalmas. Nem árt azonban az óvatosság: ezek az eszközök és technikák nem mindenütt alkalmazhatók. Sok múlik magán a témán és annak harmóniasorán, meg a muzsikuson, a zenekar játékfelfogásán is. Az organikus rögtönzés nem tűri sem a stílusterést, sem az erőszakos manipulációkat:

Négy fejlődési periódusról szóltam érintőlegesen:

- a) harmóniasorokkal és egyes harmóniákkal való manipulációk;
- b) tercetnyozás;
- c) bitonális akkordok, többsíkúság a zenekari játékban;
- d) tengely- és egyéb síkok ütköztetése.

Ezek a szakaszok nemcsak a harmóniai gondolkodásban végbement változásokat jelzik, hanem a jazz dallamvilágára és improvizációs technikájára is jelentősen hatottak.

Mácsai János:

AZ „EGYIPTOMI HÉT CSAPÁS” Muzeális hangfelvételekről

„A hanglemez ... csakis arra használható, hogy a zene maga megszólaljon... [A hallgató] sohase törekedjék arra, hogy a hanglemezek segítségével »kísesse« a nagy előadóművészek »titkait«. Ilyesféle titkok egyáltalán nincsenek. ... A hit hegyeket mozgat meg! – a hanglemez terén ez alaptörvény”.¹

Pernye András

A következőkben leírtak apropóját a Bartók-évforduló adja, de a téma nem csak Bartókhoz kapcsolódik. Az alábbiakban muzeálisnak nevezett hangfelvételekről, azok kiadásáról, s érintőleg archiválásáról lesz szó.

Mindenekelőtt magyarázattal tartozom, miért adtam beszámolómnak azt a kétségtelenül zavarbaejtő címet, hogy az „egyiptomi hét csapás”. Természetesen idézetről van szó, Bartók Béla híres, 1937-es, *A gépzene* című cikkéből. Nem Bartók furcsa elvételére szerettem volna a figyelmet felhívni, amellyel a tíz csapást tovább misztifikálva hétté nemesítette, hanem azért idéztem, mert árulkodik Bartók véleményéről, sőt indulatáról is:

„... a rádió és a grammofón hova-tovább olyan istencsapássá fog fejlődni, amely felér az egyiptomi hét csapás bármelyikével, sőt még túl is tesz azon.”

E megállapítást Bartók a rádió és a grammofón – ma divatos kifejezéssel élve – zenei környezetszennyező hatásáról szólva teszi. Talán nem tévedek, s Bartók írásából is kitűnik, ha ironikus megjegyzését a gépezetek használatának zenei következményeire is vonatkoztatom.

Bartók, aki a hangrögzítés használatának egyik első felfedezője, sőt apostola (természetesen elsősorban az etnomuzikológiát illetően), egyáltalán nem elfogult híve e technikának, hanem világos számára annak ellentmondásossága is. Előadásából kitűnik, hogy a témában meglehetősen tájékozott volt, egyéb vonatkozásai is foglalkoztatták, s egyáltalán, fontos szerepet játszott életében. Szkepszise elsősorban a kor hangtechnikai színvonalának szól, de említést tesz zenei természetű aggályairól is:

„Nagy hátránya volna a rádió és a grammofón elterjedésének akkor, ha az embereket saját végezte zenélésről leszoktatja, ahelyett, hogy zenélési kedvet ébresszen bennök. ... egyáltalán nem azt akarom mondani, hogy ne legyen gépzene, csak azt, hogy nem helyettesítheti az élőzenét; úgy, ahogy a fénykép, bármilyen művészi is, nem helyettesítheti a festményt, vagy a mozi a színházat. – Lehet, hogy a gépzene egyszer valamikor valami önálló értékeset tud majd teremteni ... Ez mindenesetre nyereség volna. A baj azonban ott kezdődik, ha a gépzene épp úgy elárasztaná a világot az élőzene rovására, mint ahogy a gyár-
ipar termékek azt megtették a kézi-ipar rovására. Mondanivalómat ezzel a fohással végzem be: Óvja meg a gondviselés ettől a csapástól utódainkat!”

Jóllehet nem ildomos megjegyzés nélkül átsiklanunk Bartók váteszi aggályai fölött, most mégis ezt kell tennünk, pedig ideje lenne ismét választ keresni arra, hogy milyen szerepet

¹ Pernye András: „A hangfelvétel igazsága”. In Pernye András: *A nyilvánosság*. (Szerk. Breuer János.) Budapest, 1981, Zeneműkiadó.

tölt be manapság a „gép”- vagy „konzerv”-zene életünkben. A cikk épp hatvan évvel a hangrögzítés feltalálása után íródott, s ugyancsak hatvan év múlt el azóta, így érdemes továbbgondolnunk Bartók egy-két fölvetését, amelyekre ma már – legalább néhány vonatkozásban – kellő rálátással reflektálhatunk. Valóban évtizedeknek kellett eltelnie ahhoz, hogy kiderüljön, a gépzene „valami önálló értékeset” tudott teremteni. Épp a Bartók játékaról készült hangfelvételek példázzák, hogy nagyon is tudott. Még hozzá kétféle „értékeset”: egyfelől önmagában, azok számára, akik passzív módon, hallgatóként a „gépzene” felől közelítenek a zenéhez, s próbálják azt minél teljesebben befogadni; másfelől olyan kovászt hagyott örökül a muzsikus utódoknak, amely megtermékenyítheti, s hitelesen életre keltheti a szerzői gondolatot. Ez a hagyaték valóban „valami önálló értékes”, ami „mindenesetre nyereség”.

Egyébként Bartók maga is elárulja, hogy van olyan lehetősége a hangrögzítésnek, amelyet ő is önálló értéknek tekint. A technikai hiányokról szól, majd így folytatja:

„... esztétikai szempontból még a legjobb grammofoonfelvétel sem pótolhatja teljesen az eredetit, még mindig csak szurrogátumnak tekinthető. Fontosabb a grammofoon szerepe pedagógiai és tudományos szempontból. Lehetővé teszi, hogy a zeneszerzők műveiket ne csak kottairásban, hanem saját előadásukban, vagy saját elképzelésüknek megfelelő előadásban adják át a világnak. Az előbb említett néhány hiányosság ugyan zavarhatja az előadás teljes esztétikai élvezését, de tudományos kutató számára ezek a hiányok igen keveset jelentenek azzal a végtelen sok apró, kottairással kifejezhetetlen árnyalattal összehasonlítva, amelyek grammofoonlemezen mind megörökíthetők. Nagy előadók előadóművészetének megörökítését illetően ugyanezt mondhatjuk.”

Itt Bartók akarva-akaratlanul önmagáról beszél. Éppen ezért, előbbi soraival kijelöli számunkra a feladatot, tanulmányozzuk csak minél elmélyültebben a „végtelen sok apró, kottairással kifejezhetetlen árnyalat”-ot. S ez természetesen azt az intést is tartalmazza, hogy közeledjünk hasonló koncepcióval a hangfelvételekhez, mint ahogyan az a kottákkal szokásos.

Még egy idézet Bartók előadásából, amely kimondatlanul is a muzeális felvételekről szól, hiszen nyilvánvaló, hogy csak idő kérdése, és egyszer minden hangfelvétel „muzeálissá” válik. A hanglemeztársaságok üzleti szemléletét kifogásolva a következőket írja:

„... végeredményben több hasznuk lehet idővel értékes zenefelvételekből, mint mulandó slágerekéből. De nyilvánvaló, hogy a grammofoon-társaságok jelszava ez: jobb ma egy veréb, mint 100 éven belül egy tüzokfalka.”

Első olvasatra arra gondolhatnánk – s húsz évvel ezelőtt biztos joggal – hogy mennyire túlzott optimizmus vagy naivitás Bartók részéről 100 év emlegetése, hiszen az ő korának gyenge hangminőségű, s egyéb hátrányokkal terhelt felvételeit az idő s az általa nem gondolt mértékben fejlődő technika a feledésbe utalta. De a következő pillanatban kénytelenek vagyunk belátni, hogy igaza volt. Az akkori felvételeket nem csekély sikerrel veszik elő napjainkban a lemeztársaságok, és adják ki újra és újra az új hordozókon. Hangtechnikai gyengeségeik ellenére CD-n is (már a CD korszak kezdete óta) lankadatlan lendülettel jelennek meg az archív-sorozatok, sőt egykori nagy előadók megmaradt felvételeinek „összkiadásai” is. (Pernyére gondolva óvatosan felteszem a kérdést: ennek a nagy érdeklődésnek az alapja tényleg mind csak érzelmi csaldódás lenne?...) A muzeális felvételek ügye Bartókot még nemigen érintette, és előbb idézett, átfogó jellegű írása sem tér ki rá. Mára azonban épp Bartók vált egyik legfontosabb érintettjévé, bizonyos vonatkozásban szenvedő alanyává a muzeális felvétel-kiadásnak. 1995-ben jelent meg a Bartók

felvételeit tartalmazó Centenáriumi Összkiadás második albuma, a Bartók Hangarchívum CD-n (erről alább még szó esik).

Ami az újrakiadásokat illeti, biztosan állíthatom, hogy a kutatói figyelem – néhány kivétellel – nem mér egyenlően, ha például kottaösszkiadásról vagy egy szerzői levelezés kiadásáról, illetve ha hanglemezkiadásról van szó. (A tiszteletreméltó kivétel például épp Bartók zongorajátékának 1981-es Centenáriumi Összkiadása, amely még LP-n jelent meg). Nagyon kevés az olyan előadói lemezösszkiadás (az egyszerűség kedvéért lemezről beszélek, de mindez természetesen más hordozókra is vonatkozik), amely filológiai igényességgel dolgozza föl a felvételek hátterét, forrásait, technikai részleteit és be is számol róluk. Természetesen mindez a nemzetközi gyakorlatra is vonatkozik. Megjegyzendő, hogy a legtöbb gyűjteményes kiadás valójában nem is összkiadás abban az értelemben, ahogy a kották esetében használjuk a kifejezést, mert a lemeztársaságok üzleti okokból általában egy-két lemezt kihagynak albumaikból, s azokat néhány évvel később adják ki, a régi anyag más válogatásával vegyítve, hogy a kevésbé gyanakvó vásárló így többször is megvegye ugyanazt a lemezt, illetve sorozatot.

A zenetudományi felfogás régóta szentségként tiszteli a szerzői szöveget, természetesen mindent elkövet a minél teljesebb szövegűség érdekében, s messzemenően megkülönbözteti az összevegtől a kiadói hozzászólásokat, javaslatokat. Némi túlzással azt mondhatám, egy *staccato* pont formája, vagy egy metronómszám ügye nemzetközi konferenciát érdemel, míg egy hanglemezkiadás széles értelemben vett hangzasképe általában egyetlen – akár a legjobb szándékú – hangmérnöki elképzelés, kevésbé óvatosan fogalmazva: esetlegesség, vagy önkény eredménye. Egy felvétel hangzasképét, beleértve a hangszín, zajkörnyezet, dinamika, zengés, sőt néha a hangmagasság és tempó kérdéseit is, a hangmérnök füle, vagyis ízlése határozza meg. A hangfelvételek kutatója, ha figyelmét a hangzás részleteire is ki kívánja terjeszteni, megbízható forrás nélkül marad.

Mindig fontos lenne a muzeális felvételek forrásláncának feltárása (ahogyan az a Bartók-kiadás esetében megtörtént). De nemcsak a kiadványok keletkezésének pontos története, az újrakiadások, másolatok egymásra épülő sorának feltérképezése szükséges, hanem a kiadásokhoz használt konkrét hordozópéldányok ismerete is, hiszen hangtechnikai szempontból meghatározó jelentőségű lehet egy-egy lemezpéldány minősége, állapota. Természetesen a fellelhető legelső, legközvetlenebb forráshoz kellene visszanyúlni, ahhoz, amelyet a legkevésbé áttétel távolított el az eredeti hangzástól. S hogy ez ritkán történik meg, annak nyilvánvalóan nemcsak szemléleti, hanem technikai és anyagi okai is vannak. A lemezkiadás – sajnos – mindenekelőtt üzlet.

További visszásság forrása, hogy az igényesebb kotta-*Urtext*ekben vagy összkiadásokban kiegészítő információként fel is használják a szerzői hangfelvételeket (tempók, metronómjelzések, *duraták* vagy *ossia*-változatok kérdésében.) Jól ismert, hogy az *Allegro barbaro* hangfelvételei szövegvariánsokat tártak föl, vagy Debussy gépzongora-felvételei is jelentős – bizonyosan nem véletlen – hangkülönbségeket tartalmaznak az általa revidált kottához képest (*Prelűdök* I. kötet). Egyébként létezik olyan Debussy-kiadás, amely ezt feltünteti. Ha például egy szerzői előadás időadatait a kották automatikusan átveszik, a lemezkiadások esetlegességei miatt még a leggondosabb kottakiadásban is tévedések maradhatnak. Ennek minősített esete a gépzongora-felvételek tempójának kérdése, amelyre még kitérek, de a tisztán akusztikus anyaggal is akadnak problémák.

Az elmondottakat illusztrálandó az alábbi kísérletet végeztem el: meghallgattam Bartók *Este a Székelyeknél* című darabját a szerző előadásában, az 1929-ben Budapesten

készült *His Master's Voice* hanglemezéről három egymást követő bejátszásban. Ugyanazt a felvételt játszottam le, de más-más kiadásban. A három lejátszás között megdöbbentően nagy különbségek vannak. A bejátszások sorrendben a következők voltak: az eredeti felvétel 1981-es Hungaroton, majd az 1994-es EMI kiadása, végül egy, a Magyar Rádióban készült kísérleti átjátszás. Megjegyzem, hogy az EMI CD szinte bizonyosan ugyanarról a CV 426-os számú, eredeti matricapéldányról készült a londoni Abbey Road Studióban, mint a Hungaroton-kiadás. Mégis, a hangszín különbségein kívül jól észlelhető a sebességeltérés is a két felvétel között, holott mindkét paraméternek illenék azonosnak lennie. Vajon melyik az eredeti hangzás? Nem tudjuk. És vajon melyik az eredeti sebesség? Szintén nem tudjuk biztosan (valószínűleg az első).

Az eset három dolgot is példáz:

1. Nem kell automatikusan ünnepelni a nagy nyugati cégek kiadványait, mert viszonylag rövid kísérletezés után – amelyet, bevallom, akár vakrepülésnek is nevezhetünk – egy, a kereskedelmi forgalomban lévő, és sokszor kommersz lemezjátszóval lejátszott LP-ről is érzékelhetően jobb felvétel készíthető mint az EMI CD. Ez utóbbin ugyanis jól hallható, magas frekvenciájú zaj, afféle periodikus lüktetés keletkezett, ami az eredeti felvételeen nem volt hallható. Emellett a hangszíne is kifejezetten matt. A régi (1981-es) Hungaroton LP frekvencia-kiemelések nélkül is élőbb, felhangdúsabb zongorahangszínt ad.

2. E hibák ellenére még a legjobb fülű, legtapasztaltabb, régi felvételek hallgatásában elmélyülő muzikusokra is lelkesítő hatással volt ez az új, EMI-kiadás a „tisztított” hanggal. Egyáltalán nem közömbös tehát, hogy milyen módon restaurált (retusált?!) felvételt kap a közönség.

3. A tempókülönbség bár csekélynek tűnik, a darab végére 5–6 másodpercnyi időtartam eltérést okoz, és épp Bartóknál, aki *durata*-adatokat közölt kottáiban, ez nem elhanyagolható körülmény. (Egyébként rengeteg hanglemeznél tapasztalhatunk sebesség-problémákat, ennél jóval nagyobbakat, melyek akár félhang különbséget is okozhatnak, még akkor is, ha garantáltan pontos lemezjátszóval dolgozunk. Még CD-ken is komoly sebességeltérések fordulhatnak elő, ha analóg felvételeiről készültek. Az eltérések nemcsak a tempót, hanem természetesen a hangmagasságot, és a zenei előadás finomságait is érintik.)

Egy pillanatra időzzünk a tempó problémájánál, hiszen ez a zenét érintő tartalmi kérdés. A fő gond általában a lejátszási sebesség, amely az abszolút hangmagasság ellenőrzésével a legtöbbször beállítható, de nem mindig, és nem mindig pontosan. Ez gondot okoz egyrészt azért, mert a normál „a” hang magassága a századfordulón, sőt még később is, sokszor más és más volt a helyi hangolási szokásoknak megfelelően, másrészt mert több felvételtípusnál nem is kontrollálható. A normál „a” általában 435 és 442 Hz között változott a századfordulót megelőző és követő három évtizedben. Ezért, ha a mai 442-es „a”-t veszik kiindulópontnak (vagy mindezt fordítva) a forgási sebesség meghatározásakor, ez három perc időtartamú felvételnél több másodperces eltérést is okozhat.

A népzenei felvételeken sokszor megtalálható hangsíp sem nyújt egyértelmű támpontot, mivel egy kis síp hangmagassága akár bő negyedhangnyit is eltérhet a megfúvás erősségétől függően. A gépzongora-felvételek ebből a szempontból is külön kategóriát jelentenek, hiszen sebességük tetszőlegesen állítható be anélkül, hogy a hangmagasság változna. Tapasztalataim szerint alig fellelhető, mondhatnánk szinte csak véletlenül készült helyes sebességű gépzongora-átjátszás.

Sajnos az új Bartók-összkiadás CD jó példa az elmondottakra, emellett különösen fájdalmas is, hiszen egyik legnagyobb zenei kincsünket érinti. Ami a technikai részleteket illeti: az 1981-es kiadásnak a Hungaroton hanglemezzgyár birtokában lévő mesterszaggait egyszerűen átírták CD-re, esetenként minimális, de nem mindig szerencsés hangtechnikai módosításokkal. Ez azt jelenti, hogy változatlan, néhol kissé gyengébb minőségben kerül ismét piacra a Bartók-életmű hangzó része. Még a kísérőfüzet is csak redukált formában jelenhetett meg a terjedelem korlátozottsága miatt. Természetesen elismerve a 81-es kiadás hangmérnöki teljesítményét, mégiscsak sajnálhatjuk, hogy az azóta eltelt tizenöt esztendő hangtechnikai vívmányait kénytelenek a leendő hallgatók nélkülözni. Pedig az utóbbi években a hangtechnikát forradalmasító digitális eljárások révén ma már vannak lehetőségek, amelyek tisztább, zajmentesebb hangot eredményeznek. A sietség oka az volt, hogy az 1995-ös évforduló alkalmával piacra kellett kerülnie a sorozatnak. Ez az eset tipikus, és beletartozik a bartóki *egyiptomi csapások* kategóriájába, hiszen újabb évtizedekre ez a kiadás jelenti majd a Bartók-életmű hangzó örökségét.

A felvételekkel kapcsolatban természetesen elképzelhető álláspont lehet, hogy mindezek nem lényegi különbségek. Ahogyan Bartók is kifejtette – a gyakorlott fülű, például tudományos érdeklődésű hallgató tud a legkönnyebben elvonatkoztatni a felvétel technikai körülményeitől. Az azonos tartalmú, de különböző zajkörnyezetű felvételek nem különböznek jobban egymástól, mint például valamilyen tárgy különböző megvilágításokban. Tudjuk azonban, hogy mennyire más a roueni székesegyház reggel, délben vagy éppen alkonyatban. A legfontosabb tanulság, hogy mennyire fontos lenne a lehető legérintetlenebb ősforrás használata, hiszen abból a manipulálatlan anyagból születhetne meg a legjobb eredmény.

A felvételek hitelességéről szólván elkerülhetetlen, hogy rövid kitérőt tegyünk a gépzongorákkal kapcsolatban. Vajon mennyiben hiteles, mennyiben tükrözi Bartók játékát az összkiadásban megjelent négy gépzongora-tekercs közreadása. A válasz szerencsére kedvező: számos gépzongora-átjátszás és azok visszasságainak ismeretében állíthatom, hogy rendkívül jól. A Bartókkal 1928 elején New Yorkban készített felvételek eleve jó minőségűek voltak, s a hatvanas évek elején a *Bartók Records* által ugyancsak amerikai pneumatikus reprodukciók szintén szokatlanul jól sikerültek. Véleményemet a lemezen hallható felvételek megítélésére kellett alapozzam, ugyanis eddig nem juthattunk hozzá az eredeti tekercsekhez, melyek 1962 óta elkallódtak. Egészen 1994-ig úgy tudtuk, hogy nem maradt meg más, mint ez a hatvanas években készült átjátszás, és így nem is kontrollálhattuk hitelességüket. 1994-ben azonban egy módos ausztrál gyűjtő saját kiadásában elkezdte megjelentetni, és világszerte terjeszteti gyűjteményének hangfelvételeit, s ebben bukkant fel az egyik Bartók-felvétel. Az átjátszás valamennyi elképzelhető paraméterében annyira rossz (tempóban, dinamikában, akusztikus környezetben stb.), hogy a felvétel értékelhetetlen.

1995 tavaszán a gépzongorák és egyéb mechanikus hangszerek iránt érdeklődő gyűjtők és kutatók *E-mail* csoportot alakítottak az Egyesült Államokban, amelyhez a Zenetudományi Intézet révén gyorsan csatlakozhattunk. A Bartók-tekercek felkutatására tett felhívásom már néhány hét múlva eredményt hozott, s a négy tekercsből kettő felbukkant Wayne Stahnke gyűjtőnél. Ezt saját fejlesztésű scannelő berendezésén számítógépbe olvasta, s a kapott optikai *file-t E-mailen* keresztül elküldte számunkra. Így, ha egyelőre csak elektronikus formában is, de birtokunkban van két Bartók-tekercs, és kollégánk beszámlója szerint remény van a másik kettő elérésére is (*Este a Székelyeknél, a Tizenöt*

Magyar Parasztdal sorozatból nyolc darab). A kapott anyagot MIDI-formátumúvá, azaz lejátszhatóvá alakítottuk, s egy erre a célra alkalmas zongorán, ún. *Discklavier*-on le is játszottuk. Ebből megállapítható, hogy a Bartók-összkiadásba valóban igen jó (pneumatikus) átjátszás került.

Felmerül a kérdés, miben nyújt többet a számítógépes lejátszás a hagyományos, pneumatikusnál? Reményeink szerint több mindenben. Például időben egyenletesebb lehet, a papírtekercs hibái, sérülései kijavíthatók, és dinamikailag lényegesen precízebb reprodukciót tesz lehetővé. Bartók gépzene-cikke elég részletesen tárgyalja a gépzongorákat, s azok fő hátrányaként a dinamikai lehetőségek viszonylagos korlátozottságát nevezi meg: a „*dinamika szélső fokait nagy pp-t vagy igazi ff-ot nem tud megszólaltatni*”. A számítógépes tekercsfeldolgozás és digitálisan vezérelt lejátszás ezt a hibát kiküszöböli.²

Az átjátszások problémaköréből egy másik, külföldi példát is említenék. 1993-ban jelent meg a norvég Simax cégnél egy nagyszerű, három CD-ből álló Grieg-album, amely tartalmazza Grieg összes fennmaradt felvételét, s nagyon sok más archív Grieg-interpretációt is. A lemez tényleg unikumokat tár a nagyvilág elé, közöttük Grieg 1903-ban készült akusztikus felvételeit. Az album egyébként példásan alapos kísérőfüzetet tartalmaz, amely még a felvételek restaurálási technikájáról is említést tesz.³ Abban is egyedülálló lehetőséget kínál a lemez a tanulmányozásra (ebben is hasonlít a mi Bartók-összkiadásunkhoz), hogy a szerző különböző időpontokban készült felvételeken többször is eljátszotta ugyanazt a művét. A *Nász-szertartás* című (Op. 19. No. 2.) darab például háromszor is szerepel Grieg előadásában az albumban. A mű először egy 1903-as akusztikus felvételen hangzik el, majd egy 1906-os Welte Mignon gépzongora-tekercs 1934-ben lakklemezre készült átjátszása, végül ugyanannak a tekercsnek (Welte Mignon 1276) a CD számára 1991-ben felvett átjátszása következik.

Az 1934-es gépzongora-átjátszás önmagában is egyedülálló ritkaság, ebből az időből gépzongora-tekercsről készült akusztikus felvételt hosszas kutatás után sem találtam. Így tehát Grieg előadó-művészetén túl rögtön két technikai jellegű kérdést is tanulmányozhatunk:

1. megfigyelhetjük a gépzongora-rögzítés sajátosságait, mert ugyanaz az előadó egymáshoz közeli időpontokban akusztikusan és gépzongorán is felvette ugyanazt a darabot, s vélhetően nem játszotta alapvető különbségekkel.
2. összehasonlíthatjuk, hogyan szól ugyanaz a tekercs egy harmincas évekbeli, még eredeti állapotú, és egy napjainkban restaurált gépzongorán.

Az akusztikus felvétel időtartama: 2'54", ezt joggal autentikusnak tekinthetjük. Az 1934-es felvétel 2'40", az 1991-es 3'11". (Említettem, hogy a felvételek ugyanarról a tekercsről készültek.) 31 másodperc különbség, egy nem egészen három perces darabnál, nem csekélység, s mindez egy amúgy példás lemezen. Azt is megállapíthatjuk, hogy az 1934-es lejátszás sokkal jobb minőségű volt, mint az új. Noha kissé gyorsabb a sebessége a keltetésénél, de kiegyenlített, a modern gépzongora-átjátszásokon megszokott ritmuslabilitástól szinte teljesen mentes és dinamikailag is kellőképpen differenciált. Azt hiszem ez nem véletlen, mivel élt még a gépzongora-gyártás és karbantartás tradíciója, és nem régi, sok bizonytalansággal restaurált készüléket kellett a felvételhez használni. 1934-ben

² Megjegyzem, Bartók leírása forrásértékű is a gépzongora felvételi eljárásával kapcsolatban, mivel ez ipari titoknak számított, s részleteiben mindmáig ismeretlen. Bartók villamosvezetésekről beszél, amelyek a zongorát a felvevő berendezéssel összekötik, s így igen fontos információt szolgáltattak a felvétel technikájáról.

³ A Sonic cég számítógépes NoNoise tisztítóeljárását használták.

a legöregebb lejátszószervezet sem lehetett több huszonnyolc évesnél. A modern, a kísérőfüzet szerint „ideális” körülmények között felvett 1991-es változat tempója erősen ingadozik, a hangszer hangja kiegyenlítetlen, indokolatlanul és zavaróan kiugró hangszínű és dinamikájú hangokkal. Talán nem túlzott elfogultság, ha azt állítom, hogy inkább ezek az esetek járatják le a gépzongora-felvételek hitelét, mintsem maguk a felvételek.

Ezek után vegyük szemügyre, miért kell olyan nagy jelentőséget tulajdonítanunk a muzeális hangfelvételek különböző kiadásai közötti kisebb-nagyobb beavatkozásoknak. Egy analógiával tudnám a problémakört a legjobban megvilágítani: jónéhány év múzeumi, hangszer-restaurátori munka során arra a meggyőződésre jutottam, hogy a restaurálás gyakorlatilag minden esetben olyan beavatkozást jelent, amely valamilyen módon megváltoztatja a tárgyat. A múzeumlátogatók teljes joggal kérdezik, hogy miért nem szólnak a múzeumban kiállított hangszerek. Mi végre az egész, ha nem hallhatják, hogyan hangzott egykor a zene e hangszereken? Nem mindig könnyű megérteni a választ. Ha a régi, muzeális hangszereket megszólaltathatóvá tesszük, olyan beavatkozásokat kell végrehajtanunk rajtuk, amellyel megváltoztatjuk az állapotukat, s akár a legjobb szándékú munkával is óhatatlanul, sőt kényszerűen hasznos nyomokat tüntetünk el, amelyekből utódaink egyszer olyan információkhoz juthatnak, amelyeknek létezéséről nekünk még sejtelmünk sincs. Általában az a következő kérdés, hogy ha nem restauráljuk a hangszereket, hogyan tudjuk meg milyen volt az autentikus hangzás. Elégedjünk most meg annyival, hogy igazából a restaurálással sem tudhatjuk meg. Voltaképpen le kell mondanunk az autentikus hangzás illúziójáról. Megközelítő eredmények elérhetők, de az, hogy kijelenthessük, ez vagy az a hangszer így szólt kétszáz évvel ezelőtt, lehetetlenség.

Vonatkoztassuk most mindezt a hangfelvételekre: ha egy régi hangfelvételt – melyet a köznyelvben eleve muzeálisnak nevezünk – valóban múzeumi tárgyként fogunk föl, rögtön világossá válik, hogy a hangmérnökök egy lemezkiadás esetén olyan gonddal kerülnek szembe, amelyet elvileg sem lehet tökéletesen megoldani, hiszen egymással nem összebékíthető szempontoknak kellene egyszerre megfelelni. Technikai képtelenség egy felvételt úgy restaurálni, hogy valamennyi eredeti információját megőrizzük. A restaurálás ebben az értelemben ugyanis a zajok, más zavaró jelek eltüntetését, vagy csökkentését jelenti. Lehet ugyan, hogy fülünk számára élvezhetőbbé teszi a felvételt, de ezzel fizikailag beleavatkozik, s ha tisztességesen jár el, nem hozzátesz, hanem elvesz belőle. Úgy is fogalmazhatnánk: **az eredeti hangzás maga is muzeális érték.** S ha a jövőben egyszer olyan módszer születik a felvételek hangzásának javítására – hiszen természetesen ez a végcél –, amely pont a most elveszett információk alapján lenne képes továbblépni, akkor ezt megakadályoztuk. A számítástechnika már egy évtized alatt is jó eredményeket produkált ezen a téren. A hangrestaurálás mára szinte teljesen a számítógépes módszerek használatára és fejlesztésére épül, semmi okunk feltételezni, hogy a tendencia megszűnne. Egyébként többfelé folynak kutatások (például Magyarországon a Zenetudományi Intézetben), amelyek épp a lemezfelvételekre rakódott zajokból próbálnak információkat gyűjteni az eredeti anyagra vonatkozóan. Azt gondolhatnánk, miért ne „javíthatnának” a kiadások a felvételeken, az eredeti anyagok, hordozók megmaradnak, azok bármikor elővehetők, az új módszerekkel új átjátszás készíthető róluk. Sajnos azonban ez nem igaz. Egyrészt köztudott, hogy a régi hanghordozók nem örökéletűek, egy részük már most is menthetetlen, másrészt a kiadók praktikus okokból a legtöbbször úgysem nyúlnak vissza az eredeti anyagokhoz.

Ezek után milyen válaszok adhatók a fenti problémákra? A megoldás lehetősége, legalábbis elvi szinten, adott. Jelenlegi tudásunk szerint a legjobb nyilvánvalóan az anyagok manipulációmentes, digitális tárolása lenne, amelyről mindenki saját ízlése szerint készíthetne másolatokat, kiadásokat. Nem véletlen a feltételes mód, hiszen ez pénzkérdés. Az utolsó öt év technikai fejlődése, a különböző digitális adathordozók elterjedése és áruk elérhető szintre süllyedése megteremtette a technikai lehetőségét a muzeális értékű gyűjtemények megmentésének. Igaz, hogy a digitális rögzítés mai hordozóanyagai még romlandóbbak mint a hajdaniak, de adatvesztés nélkül másolhatók, tetszés szerinti számban. A jelenlegi technikai szinten a tárolás biztonsága a másolások miatt néhány évenként újabb jelentős költséggel jár, de ez még mindig kisebb veszteség, mint az anyagok végleges megsemmisülése. (Meggjegyzem, jó lenne, ha csak ennyire megnyugtató módszer állna rendelkezésre más tárgyak esetében is; egy fortepianót sajnos nem lehet digitálisan elmenteni.)

A muzeális felvételek megőrzésének intézményesítésére évtizedek óta léteznek koncepciók, sőt kész tervek is. Időről-időre különböző kezdeményezések születnek, s új lendületet vesz a Nemzeti Hangarchívum ügye, de ez az intézmény a mai napig sem jött létre. Pedig csak egy ilyen intézmény lenne alkalmas arra, hogy a muzeális értéknek tekintett hangfelvételeket számon tartsa, eredeti formájában megőrizze és feldolgozásuk tudományos hátterét biztosítsa.

Vannak azért biztató jelek legnagyobb hangarchívumainkban: a Zenetudományi Intézet és a Magyar Rádió az anyag korszerű katalogizálásában már együttműködik. Igaz, a jelenlegi körülmények között a magyar népzenei gyűjtés hangzó részének mindössze tíz százalékára esélyes a biztos túlélésre. A Hungaroton archívumának digitalizálását célul tűzték ki a privatizáció kapcsán. Az Országos Széchényi Könyvtár és más könyvtárak nem túl nagy muzeális anyagának korszerű archiválására még nincs megnyugtató megoldás. A gépzongora-tekercekek optikai úton digitalizálhatók, ez a munka már folyik.

Végezetül hadd térjek vissza Pernye Andráshoz. A hetvenes évek elején keletkezett a magyar zenei publicisztika egyik híressé vált írása, *A hangfelvétel igazsága* címmel, ebből idéztem beszámolóim elején. Meglehetősen radikális véleményének lényege, hogy a felvételekről alkotott ítéleteket külsődleges tényezők által okozott érzékcsalódásnak tartja. Szerinte például „*fiatal előadóművész számára semmiféle hanglemez, semmiféle néven nevezendő tanulással nem szolgálhat*”. Nem azért említem föl e cikket, hogy vitába szálljak vele, ezt semmiképp nem tenném. Tisztában vagyok vele, hogy Pernye András írásában a domináns elem valamiféle antisznob indulat. De mélyen egyetértek azzal a szándékával, amellyel a mindenkori egészséges szkepszisre s kontrollra figyelmeztet bennünket. És még valami. Ahogyan ő mondja: „*A legtündöklőbb előadóművészeti produkció is megszületése pillanatában halálra van ítélve.*”

Ujházy László:

HANGTÉRALKOTÁS A ZENÉBEN

A hallgatót mindenkor körülölelő hangtér számos akusztikai jellemzője közül zenei szempontból kettő különösen jelentős: a hangtér zengése és irányösszetétele. A zengés zenei vonatkozásai közismertek: elősegíti a szövegek olvadását, befolyásolja az előadás tempóját, a frazeálást, kedvező esetben inspirálja az előadót, s a közönségnek akusztikai élvezetet nyújt. A legszebb hangzású hangversenytermek nemes zengését muzsikusként és akusztikus körökben egyaránt dicsérő jelzők kíséretében emlegetik, és a hangfelvételek szubjektív megítélésénél is a térbeli oldottság az egyik legfontosabb szempont. A másik jellemző: a hangtér irányösszetétele – bár a sztereózás megjelenése óta a hangfelvétel-készítés egyik fontos elemét képezi – napjaink zenei, koncerttermi gyakorlatában nem kap ekkora hangsúlyt. A pódium eleve kijelöli a hangforrások megszólalási területét, ezen belül pedig az ültetési tradíciók úgyis meghatározók. Ha egyáltalán felmerül ültetési kérdés, ennek megoldása inkább a minél tökéletesebb együttjáték feltételeinek megteremtésére, s nem a hallgatóság hangtérélményének fokozására irányul. Mivel a zenetörténet egyes korszakaiban – mai általános felfogásunkkal ellentétben – a hangtéralkotás konkrét irányai jelentősebb szerepet játszottak, a hangforrások elhelyezése olykor az interpretáció fontos összetevőjét képezte, ebből a nézőpontból szeretném bemutatni a zene és a hangtér kapcsolatát, természetesen a mindenkori nagyobb létszámú együtteseket vizsgálva.

Témánk tárgyalásának kiinduló pontja a többkórusos technika, mely a zene történetében – ismert előzmények nyomán – először valósította meg a zene, az építészet és a hangtér legmagasabb rendű kapcsolatát. A pszichoakusztika oldaláról közelítve e technika nem csupán „az erőteljes hangzást és a pompát szolgálja” – ahogyan Schütz írja –, nem csupán egy eszmevilág csodálatos kifejezési módja, mely a hangtér által a zenének egyfajta képszerűséget kölcsönöz, hanem egyben a hallgató zenei folyamatokba történő bevonása is. Még a bonyolult felépítésű zene is így válik számára áttekinthetővé, hiszen szinte „betekinthet” annak szerkezetébe. Praetorius – akiben a 16–17. század fordulójának kiváló gyakorlati akusztikusát is tisztelhetjük – írja, hogy a kórusok térben szétszórott elhelyezése révén azok „nem sükettik vagy homályosítják el egymást, hanem egyiket a másiktól megkülönböztetve hallhatjuk és érzékelhetjük”. A térhatású hangjátékok hallgatásakor is megfigyelhető, hogy két, egyidejűleg felhangzó szöveg sokkal jobban követhető, ha egymástól távoli irányszövegekből szólnak meg, s a sztereó hangjátékok ilyen egyidejűségei ezért nem élvezhetők monoteknikával történő hallgatáskor. Egy alkalommal kétkórusos beállítással kísérletezve is kitűnt, hogy milyen mozgalmassá válik a zene a kórusok távoli felállításakor, s mennyire veszít belső dinamizmusából – ha úgy tetszik, drámaiságából –, ha a két kórus egymás szomszédságában helyezkedik el.

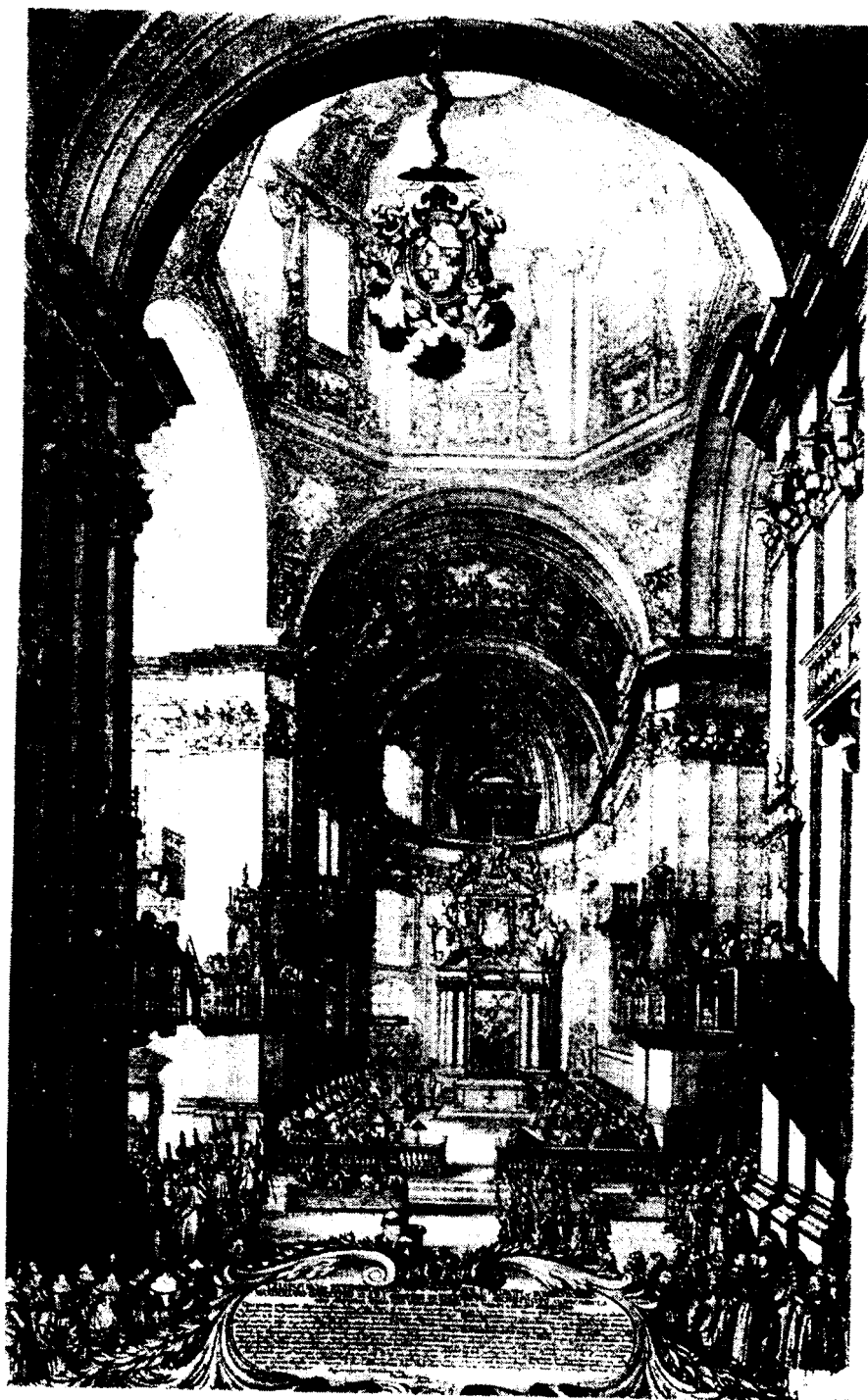
A hangtér e totális birtoklása általában is jellemző a barokk gondolkodásra, hiszen tudjuk, hogy még a nem többkórusosan komponált műveket is gyakran bízták térben szétszóró énekes vagy hangszeres csoportokra. Muffat írja 1701-ben, hogy a concerto grossókat „sokkal kedvesebb azonban mintegy két kórusra, nevezetesen egy nagyra és egy kicsire... szétválasztani”. Előfordult, hogy a ripienót a hallgatóság előtt, a concertinót – önálló continuóval – a tér egy másik pontján, akár a hallgatóság mögött helyezték

el. A kvadrofón hangjátékok dramaturgiája szerint ez az „elől-hátul” szétválasztás adja a legerőteljesebb kontrasztot, erősebbet, mint a bal–jobb ütköztetés. A kontrasztokat kedvelő barokk gondolkodásmód tehát nem csupán az eltérő hangszíneket, a különböző hangerősségű és tömörségű csoportokat, hanem tudatos hangtéralkotása révén azok megszólalási helyét is ütköztette, miközben ezzel a hallgatót is bevonta a hangtérbe, behelyezve őt a zenei előadás középpontjába.

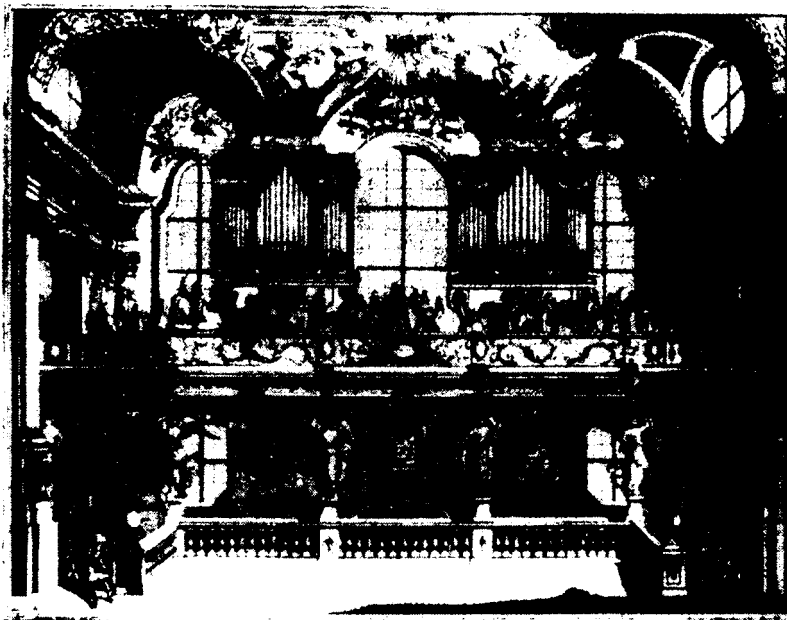
A többkórusos technikának elsősorban a templomok adtak otthont. Velence mellett ilyen tekintetben kevésbé ismert Salzburg szerepe, pedig ott külön erkélyeket is építettek erre a célra (1. kép), s a többkórusosság a barokkot követően is létezett. Emellett „világi” helyszíneken is alkalmazták a kórusok szétosztását. Egy 1649-ből származó metszeten a nürnbergi tanácsházában négy kórus fogja körbe a harmincéves háború végét ünneplő polgárokat. 1715-ből származik az a metszet (2. kép), mely a müncheni jezsuita gimnázium díszes termének karzatán két külön orgonával ábrázolja a hangszeres csoportokat. A zürichi német iskola zenetermében a diákok kétkórusos elrendezéssel próbálnak egy 1713-as rajzon.

Ilyen előzmények után különös, hogy az 1700-as években lassan beinduló hangversenyélet nem inspirálta különösebben a többkórusos elrendezést, hiszen a korai (és sajnos a későbbi) hangversenytermek nem így épültek. Mai ismereteink szerint 1676-ban jelent meg a nyilvános „zenetermekre” vonatkozó első ajánlás Angliában. E szerint nem az előadó fogja körbe a hallgatóságot, hanem épp ellenkezőleg: az akkor divatos consort ülésrendet a hallgatóság üli körbe, mégpedig ugyanolyan erkélyeken, melyekre elvben a kórusok lennének fölhelyezhetők (3. kép). Az 1742-ben Londonban megnyílt impozáns „Rotunde” tervezője is a centrumba helyezte az előadókat. S valójában a barokk után felvirágzó hangversenytermek építése már egyértelműen jelzi: az új stílusnak nem lételeme a térbeliség. A többnyire négyszögletes termek keskenyebb fala mentén helyezték el a pódiumot, az együttest a közönség egy igen tekintélyes része kis szögben érzékelte. A hangtér közvetlen irányai annyira leértékelődtek, hogy a Gewandhausról 1895-ben készült akvarellen a földszinti széksorok nem párhuzamosak, hanem merőlegesek a pódium vonalára, tehát a közönség lényegében „egyfüldű” hallással, különösebb iránybenyomás nélkül érzékeli a hangforrások közvetlen hangját – hacsak egy erőltetetten kifordított testtartással nem próbálták a pódiummal szembenézni (4. kép). Olyan ábrázolás is fennmaradt, melyen a hegedűk sora nem párhuzamos, hanem merőleges a pódium vonalára, térben kiterjedt szólam benyomása helyett meglehetősen „pontoszerű” megjelenést adva a hallgatóság egy jelentős részének.

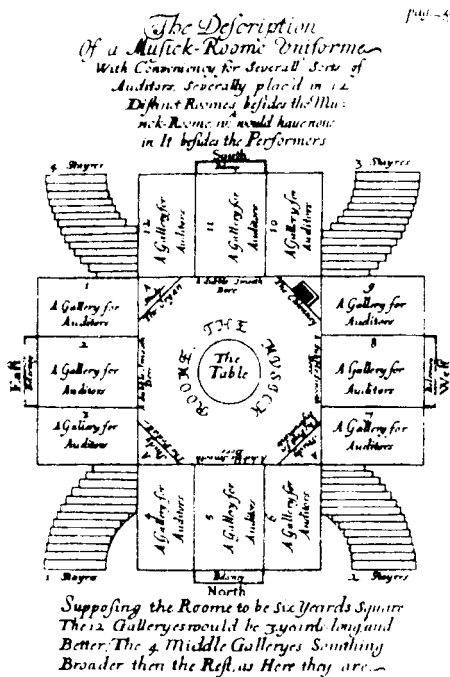
A hangforrás-irányok „barokkos ütköztetése” a klasszika-romantika zenéjének már nem volt annyira lényeges eleme, ehelyett inkább egyfajta homogenitás, olvadákonyság, a hangzás egysége volt a hangzásideál. Az általánosan alkalmazott zenekari ültetésnél az első és második hegedű egymással szemben, a karmester két oldalán nyert elhelyezést. Az első időszakban két változat is előfordult: az első hegedű a bal és a jobb oldalon egyaránt ülhetett. Ám bármelyiket is tekintjük, a hangtér megjelenését a magasvonósok homogén „függönye” uralta, s minden más emögött zajlott. Ez a szinte tökéletes hangszínbeli szimmetria kitűnő tükrö a klasszika arányos egyszerűsége, harmóniára fogékony felfogásának. Napjainkban egyre gyakrabban jelennek meg hanglemezek e korabeli ültetéssel, melyeken jól hallható ezen ültetési mód nemes kiegyenlítetttsége, a hangkép hangszínbeli egyensúlya, melyen belül ugyanakkor érdekesek a két hegedűszólam egymás közötti „felelgetései”. (Pl. Beethoven 5. szimfóniája első ütemeinek vonós felelgetései egy igen



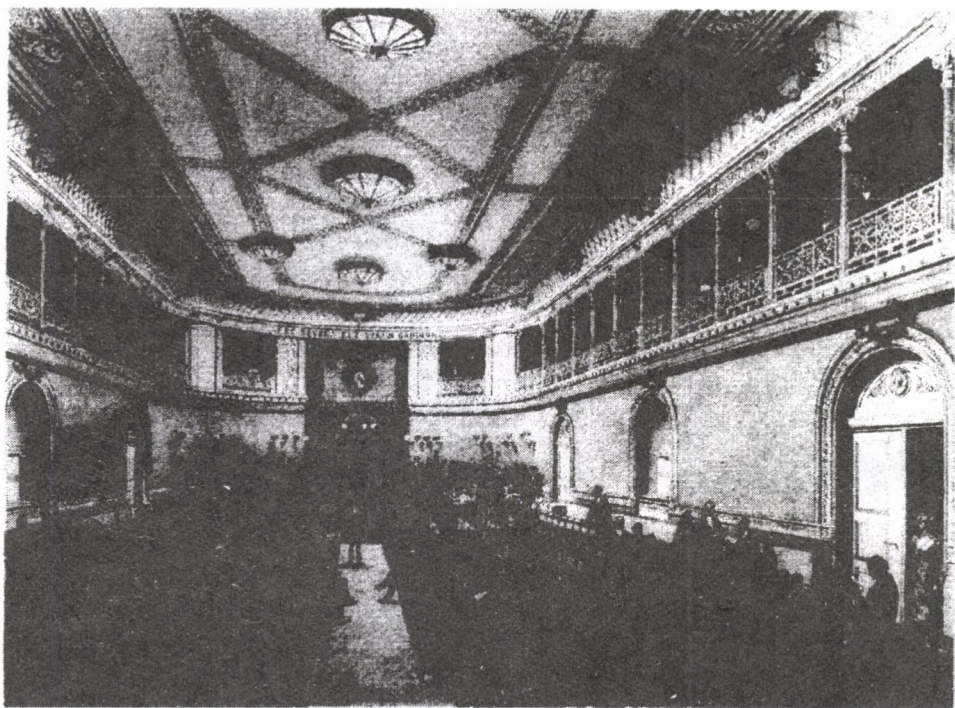
1. Többkórusos előadás Salzburgban (1682)



2. A müncheni jezsuita gimnázium nagytermének karzata kettős orgonával (1715)



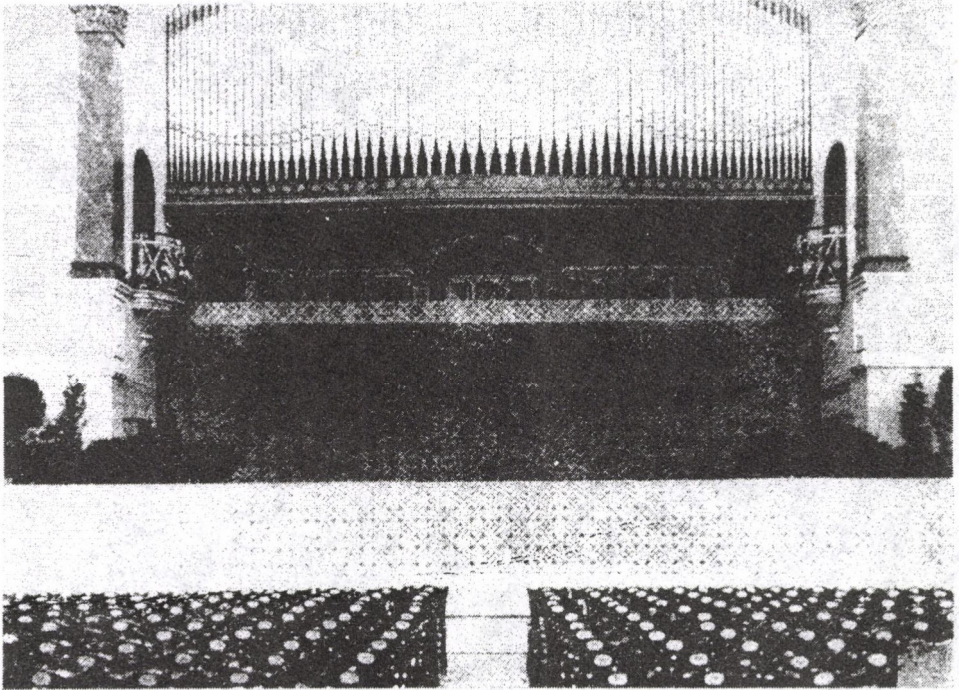
3. Az első nyilvános zeneteremre vonatkozó ajánlás (1676)



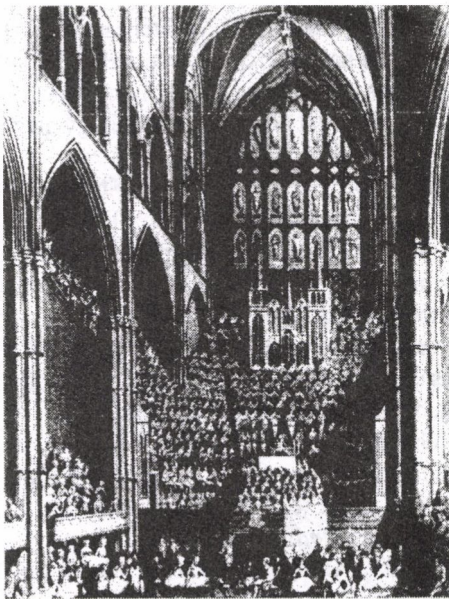
4. A „régí” Gewandhausról készült akvarell, a közönség merőleges elhelyezésével

mozgalmas hangképet varázsolnak eléink, s ez a mai ültetésnél már szinte teljesen elsikkad.) Igaz, hogy a hangversenytermekben lehetséges kis hallási szög következtében ezt a korabeli hallgatóságnak is csupán egy része érzékelté, s azt is be kell látnunk, hogy a hangtérben belüli irányokat illetően ez a korszak lényegében ennyivel beírta, de lehet, hogy még ezt sem tudatosan igényelte. Ugyanakkor a romantikában különös szerepe volt a zenekari tömbök olvadékony megszólalásának, s ezért a bevezetőben említett két hangtér-tulajdonosság közül a zengés szerepe kétségtelenül nagyobb volt, mint a konkrét irányoké. E felfogás beteljesülését Wagner valósította meg: Bayreuth-ban a zenekar hangja kizárólag közvetett módon, a terem falairól visszaverődve jut el a közönséghez, miután erőteljesen keveredett a színpad alatti, magas mellvéddel takart „olvasztótégelyben”.

Takart zenekart, kórust egy ideig a hangversenyéletben is alkalmazták. Már 1806-ban felmerült a gondolat, hogy a „zene gyönyörűségét fokozandó” az előadót láthatatlanná kell tenni. A századfordulón a heidelbergi Stadthalle takart pódiuma (5. kép) volt a minta, melynek nyomán többek között Dessau, Graz, München, Nürnberg, Rostock is büszkélkedhetett hasonló kialakítású teremmel. E helyszíneken többnyire teljes sötétségbe burkoltan, vagy „alkonyati fényben” hallgatták a zenét (egy tudósítás szerint pl. a Dante szimfóniát), vagy a takaró „hangfalon” látható, *Jugendstil*-ben készített festményben gyönyörködve élvezték a zene „transzcendenciáját”. Az optikai takaró felületek homogenizálták a hangteret, minden egymásba olvadva örvénylett, konkrét irányhatás nélkül. A legmagasabb szinten jött létre a barokk hangtér-ideál ellentéte: az irányok játéka helyett a tökéletes egybeolvadás.



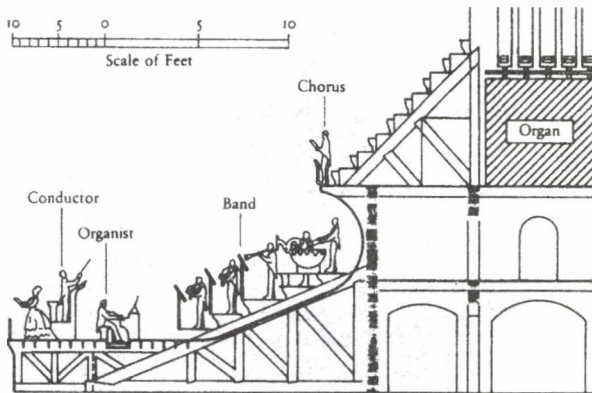
5. Heidelberg, takart hangversenydobogó a Stadthalleban



6. Fügőleges irányban erőteljesen kiterjesztett együttes (London 1784. Händel: *Messias*)

A zenei hangtéralkotás 20. századi kérdéseinek vizsgálatát megelőzően röviden tekintsük át, hogy miként alakult korábban a hangtér másik két dimenzió szerinti, azaz a hangkép magasságában, illetve mélységében történő kiterjesztése. (A mélység itt a napi szóhasználat szerint a hangképnek a hallgatótól távolabb eső hangsíkjaait jelenti.)

A magassági irányban történő terjeszkedésre kitűnő példát jelentenek a „monumentális koncertek” – igen gyakran a *Messias* és a *Teremtés* oratórium ünnepi előadásaihoz kötődve – amikor a hatalmas előadói együttes elhelyezése csak jelentős szintkülönbségek alkalmazásával volt lehetséges (6. kép). A hangversenytermek építését illetően pedig érdekes a maga nemében egyedülálló – és megvalósulatlan – ajánlás, mely 1872-ben, a hangforrások szabadabb hangsugárzását elrendő, egy merészen emelkedő pódium kiépzést javasolt (7. kép). Itt valamennyi

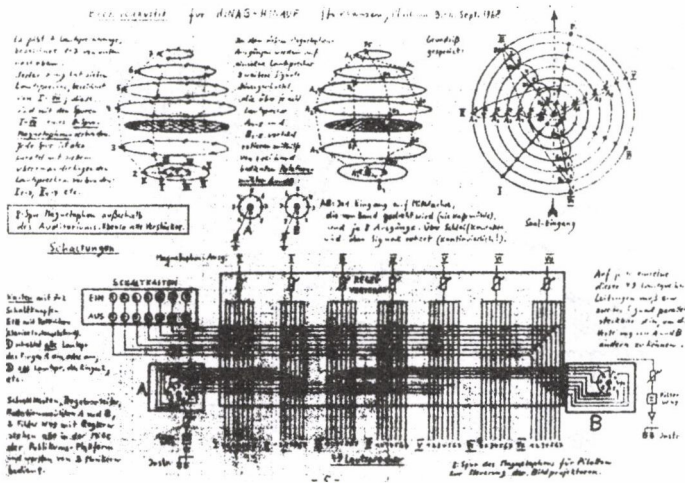


7. Független irányban kiterjesztett pódium terve (1872)

hangszer és énekhang valóban akadálytalanabban sugároz a térbe, mint a mai szokásos elrendezéseknél, azonban így a legalsó és legfelső hangforrások között majdnem három emeletnyi szintkülönbség lép fel. Úgy tűnik tehát, hogy a hangkép magassági irányban történő kiterjesztése gyakorlatilag sohasem volt általános célkitűzés.

Annál gyakoribb a távolabbi hangsíkok bevonása, mégpedig szinte minden esetben a zeneszerzők konkrét előírásai, jelzései alapján. A régi zene „visszhang-kórusai”, az egyszeres és kétszeres echo kórusok, majd később az operák színpadi, kulisszák mögötti együttesei, melyek úgy velezárolják a műfajnak, mint a vihar vagy a balett-betétek, mind-mind jelzik, hogy egy viszonylag gyakori és hatásos hangtér-megoldásról van szó. Megjegyzendő, hogy az élő előadásokhoz képest ez az effektus a mai hangfelvételeken sokkal művészebben, éteribben, olykor sejtelmesebben oldható meg; nem véletlen, hogy ma már egyes operaházak is mesterségesen „távolított” külső megszólalást alkalmaznak. S a mikrofonok „hallási” tulajdonságainak köszönhetően a hangfelvételeken is plasztikusabb hallástávlat figyelhető meg, mint a hangversenytermi hallgatáskor, ahol is – a pódiumközeli széksorokat leszámítva – nincs nagy mélységbeli különbség az első hegedű és a hátul helyet foglaló rézfúvók észlelt hangsíkja között.

A zenei hangtér felépítését illetően a 20. században Stockhausen nevéhez fűződik a legdöntőbb változás, aki – szakítva a romantikus hagyománnyal – a hallgatót ismét egy totális hangtérrel fonta körbe. Egy olyan hangtérrel, melyben nincsenek „kitüntetett” irányok, nincs pódium, s ahol a hallgatót elvileg bármely irányból érheti konkrét hangbenyomás. Az ekkor már szinte szabványosnak tekinthető hangversenyterem érthető módon nem adhatott megfelelő otthont elképzeléseikhez: az új zenei megoldások új akusztikai környezetet is követeltek. Ily módon Stockhausennek mindenkor fel kellett építenie saját „Szent Márk templomait” (8. kép), hacsak nem a természet adta környezetet vette igénybe. Nem véletlen, hogy az új megoldások immáron szorosan kötődnek az elektroakusztikus zenéhez. Ennek oka, hogy egy adott térben a hangszórók elvileg bárhol elhelyezhetők, előadók azonban nem. Továbbá a rögzített zene hangsávjai – ha úgy tetszik, szólamai – a felvételkor pontos szinkronba kerülnek egymáshoz viszonyítva, ám élő előadáskor – részben a többkórusos gyakorlat hiánya, részben az esetleges nagyobb távolságok és futási idők következtében – ez nem mindig jöhet létre. Ez természetesen nem je-



8. Stockhausen vázlatai az osakai világiállítás német pavilonjának hangszórórendszerére (1970–73)

lenti azt, hogy megfelelő helyszínen és elrendezésben élő kortárs zene nem szólaltatható meg többkórusosan.

Az elektroakusztikus hangtér és a barokk hagyományok között meglepő párhuzamokat találunk. A sokszávos, sokhangszórós megoldás megfelel a barokk megkomponált többkórusosságának. Amikor a zenei anyag eredendően nem sokszávos, de az egyes hanganyagokat adott program szerint – esetenként más-más hangszínre, effektus közegbe transzponálva – szétosztjuk a hangtér hangszórói között, akkor ez az egyébként egykórusos művek többkórusos előadói gyakorlatára emlékeztet.

Különleges hangzásélményt jelent a „többhangterűség”, amikor is a teljes zenei kompozíció egyidejűleg több szomszédos helyiségben szétosztott, olykor egymással helyet cserélő együttesek segítségével szólal meg. Az egyes terekbe távolról beszűrődő hangok keveredése egészen új térperspektívákat hoz létre. E megoldásnál a közönség mozgása koncert közben is megengedett, tehát maga a hangtér is változik, ám ez a fajta zenehallgatás sohasem lehet azonos a klasszikus hangversenytermi érzékelés koncentrált figyelmével. Ebben a „műfajban” nevezetes pl. Stockhausen *Musik für die Beethovenhalle* c. kompozíciójának a teljes épületben elhelyezett négy zenekara, vagy Xenakis *Terretektorch* c. műve, a közönség soraiban szétosztott együttesével. Valójában ez sem 20. századi találmány, hiszen Corelli-concerto is elhangzott annak idején Barberini kardinális palotájában, a palota termeiben szétosztott 100 vonós közreműködésével.

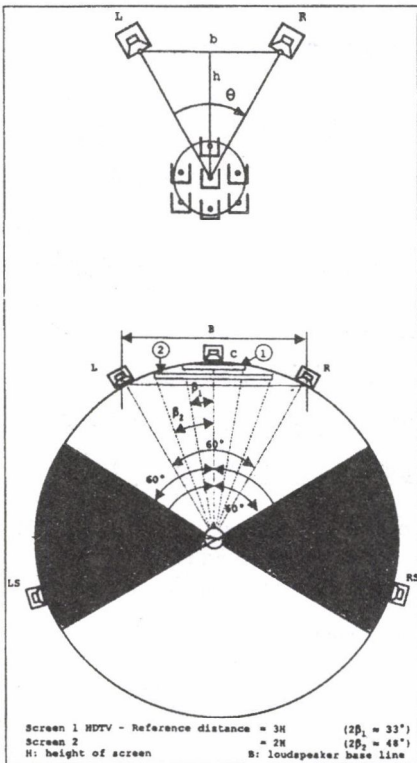
A 20. század új hangtérmegoldásait a klasszika előtti megoldásokkal egybevetve kitűnnek a párhuzamosságok, s a klasszika nyugalma után a hangtér teljes birtoklásához való visszatérés vágya. Egyvalamiben azonban a 20. század továbblépett, ugyanis az elektroakusztikus zenében a hangforrások gyors mozgását is megoldotta. Stockhausen 1969-ben vetette papírra *Tunnel Spiral* c. kompozíciójának hangszóró-elrendezését, mely szerint egy folyószerűen elnyújtott térben a hang csavarvonal szerinti mozgással halad előre. Ez a mozgás még „jelképes”, hiszen nem tartalmazza a mozgó hangforrás esetlegeségeit, hangszín- és hangmagasság-változásait. 1974-ben a Magyar Rádióban már a

gyors, valóságos mozgást is sikerült megoldani: egy drámai oratórium jalkiáltása a hallgatót úgy kerülte meg, hogy a hallgató körüli mozgás folyamatos volt, s a mozgó hangforrás valamennyi akusztikai sajátosságát visszaadta. (Készültekor ugyanis a mikrofonok megpörgetése következtében a hangforrás és a mikrofonrendszer relatív helyzete valóban változott.)

S itt elérkeztünk a zenei hangtéralkotás és a hangfelvétel kapcsolatának kérdéséhez. A térhatású hangtechnika célkitűzése csaknem egy évszázadig – 1881-től a hatvanas évekig – a hangversenytermi pódium, illetve operaházi színpad minél hívebb leképzése volt. A leképzés, a sztereó bázis térszöge megközelítően azonos egy hangversenyterem közepén helyet foglaló hallgatónak a konkrét hangforrásirányokra vonatkozó térszögével. Amikor Stokowsky 1933-ban két nagy amerikai hangversenyterem között végzett sztereó hangátviteli kísérleteket, bár háromcsatornás-háromhangszórós rendszert is kipróbált, a három hangszóró itt is csak a pódium vonalában helyezkedett el. E kis hallási szög természetesen mind a többkórusosság, mind századunk „totális hangtér” kísérletei szempontjából használhatatlan, hiszen eleve nem teszi lehetővé a hallgató bevonását a hangtérbe, mely nem körülötte, hanem a két hangszóró között jelenik meg. Ezért jelentett előrelépést a 60-as évek végén induló kvadrofónia, mely négy független hangszórójával már körbefonta a hallgatót. Nem véletlen, hogy ahol kísérleteztek az új eljárással, szinte mindenütt Gabrieli és Schütz szolt a hangszórókból.

Egy átmeneti lappangás után, az EBU az elmúlt évben szabványosította a teljes 360 fokos hangtér leképzésére alkalmas új eljárást, mely a hallgató előtt 3, két oldalt mögötte 2, azaz összesen 5 hangszórót alkalmaz (9. kép). Igaz ugyan, hogy a rendszert a nagyfelbontású televízió (HDTV) kísérőhangjának továbbításához javasolják, ám képtől független, önálló hangátvitelre is alkalmas, s digitális megvalósítása nem jár különösebb nehézséggel. Ha e rendszer mind a hanghordozókon, mind a műsorszórásban elterjed, akkor ezzel a hangtechnika felzárkózhat a barokk hangtérkezeléshez, illetve századunk zenei hangtérkísérleteihez. Hiszen napjainkban a hangátvitel óriási szerepet játszik a zenei életben, s ezért fontos, hogy a zenei gondolkodás és a hangtechnikai lehetőségek között jöjjön létre a kellő összhang.

Az elmondottak talán arra is magyarázatot adtak, hogy miért nem „ültetésről” szoltam a kissé akadémikus „hangtéralkotás” helyett. Ugyanis a hangtér irányösszetétele nem csupán a hangforrások elhelyezkedésétől, hanem terem-akusztikai tényezőkötől is függ (lásd pl. Wagner színházát), továbbá ma már nemcsak muzikusok, hanem hangszórók „közreműködéséről” is beszélhetünk.



9. A sztereó és 5-csatornás hangrendszer hangszóró elrendezésére vonatkozó ajánlás (1994)

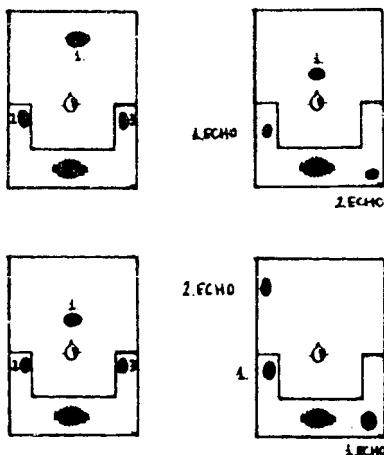
* * *

A 20. századi zene új hangtérmegoldásai csak szórványos kísérletekként tekinthetők, mert a zenei gondolkodás még napjainkban sem tulajdonít különösebb jelentőséget az irányfelépítésnek. Mivel ezzel egy zenei kifejezési lehetőségről mondunk le, végezetül tekintsük át, hogy milyen „kitörési” módokkal rendelkezünk ennek feloldására.

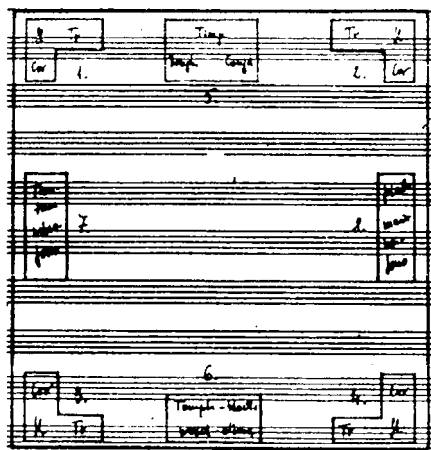
Talán a legfontosabb, hogy minél gyakrabban hangozzanak el többkórusos művek, a korabeli hangtéralkotási elvek szerinti osztott ültetéssel (10. kép). Ugyanígy megszívlelendő pl. Harnoncourt javaslata a koncertók hangversenytermi előadására, a színpadon osztott ripienóval és concertinóval, külön-külön continuo alkalmazása mellett.

Esetenként bátrabban kellene visszatérni a klasszikus zenekar vonósültetéséhez – függetlenül az alkalmazott hangszerek „korhű” vagy „modern” építésétől.

És végül a jövőre is gondolva: a kortárs zene hangtérkísérleteit támogatandó meg kellene teremteni az erre alkalmas helyszíneket, ahol a hangszórók, az előadók a térben szabadabban helyezhetők el az átlagos hangversenytermekhez képest, mely utóbbiak konzervatív felépítése, 20–25 méterben maximált pódiumszélessége valóban nem inspirálja a hangtérirányok zenei alkalmazását (11. kép). Mindezt azért érezném fontosnak, mert valószínű, hogy a soron következő évtizedekben mind az elektroakusztikus hangátvitel, mind pedig a zenei gondolkodás változása nyomán a hangtér ismét zenei kategóriává léphet elő.*



10. Többkórusos hangverseny elrendezése a Deák-téri evangélikus templomban (1995. szept.)



11. Szigeti István *Dimensioni c.* nyolckórusos művének a szerző által előírt elrendezése a partitúra 1. oldalán (1975–76)

* Az előadáson a jelenlegi illusztráció mellett a következő képanyag került bemutatásra:

- A hangtér felépítése „pódium elrendezés”, többkórusos előadás és sztereó hangátvitel esetén.
- Többkórusos előadás Nürnbergben (1649).
- Próba kétkórusos elhelyezéssel, Zürich (1713).
- A nézőtér közepén elhelyezkedő hallgató hallási szöge néhány híres zeneteremben.
- Wagner operaházának metszete.
- *Musik für die Beethovenhalle* – Stockhausen ültetési vázlat (1971–73).
- A Deák-téri evangélikus templomban rendezett többkórusos hangverseny kvadrfon mikrofonrendszere (1995. szept.).
- Harnoncourt ajánlása a koncertók elrendezéséhez.

Irodalom:

BESSELER, Heinrich – BACHMANN, Werner (hrsg.):

Musikgeschichte in Bildern – Konzert. Leipzig, 1971, VEB Deutscher Verlag für Musik.

FORSYTH, Michael:

Bauwerke für Musik. München, 1992.

HARNONCOURT, Nicolaus:

A beszédszerű zene. (Ford.: Péteri Judit.) Budapest, 1989, Editio Musica.

HARNONCOURT, Nicolaus:

Der musikalische Dialog. 1984, Residenz Verlag.

MESTERHÁZI Márton – UJHÁZY László:

A térhatású rádiózás. Budapest, 1975, Magyar Rádió Tömegkommunikációs Kutatóközpont.

TARNÓCZY Tamás:

Zenei akusztika. Budapest, 1982, Zeneműkiadó.

UJHÁZY László:

„A 15–16. századi zene akusztikai környezete.” *Muzsika.* 1992. 9. sz. 43–47., 10. sz. 34–39., 11. sz. 35–38.

Pintér István:

A HANGMIKROSKÓPIA ALKALMAZÁSA A LEJEGYZÉSBEN

A hangmikroszkópia tárgykörébe tartozónak tekintjük mindazokat az eszközöket és eljárásokat, amelyek a *hang szerkezetének* vizsgálatát szolgálják. Kodály Bartókról ezt írta: „...Ekkor egyrészt a sok bonyolult román, arab és egyéb dallamon szerzett tapasztalata, másrészt egy fülhallgató alkalmazása, eladdig rejtve maradt részleteket tárt föl. Lejegyzései a végső határt jelentik, ameddig emberi fül műszerek nélkül eljuthat. Ezen túl már csak a hangfényképezés következik. ... A következő korszak dolga lesz a füllel elért eredmények műszeres felülvizsgálata. ... Kétségtelen: a hangmikroszkóp műszerei új fényt vetnek még sok tüneményre...”¹

Az első és legfontosabb eszköz a hangrögzítő berendezés. Bartók véleménye szerint: „...Tudományos szempontból tulajdonképpen csak az igazán hiteles anyag, amiről fölvétel is készült. Legyen bármilyen ügyes is a lejegyző, bizonyos apróbb finomságokat (fútolagosan elsuhanó hangokat, csúszásokat, az értékviszonyokat legapróbb részletekig menve) nem jegyezhet le egészen pontosan. ... Tehát legjobb esetben csupán annyira-amennyire jó átlagföljegyzést érhetünk el, de amely végeredményben olyan formában mutatja a dallamot, amilyenben tulajdonképpen sohasem volt meg...”²

Fontos eszköz a fülhallgató is, mert a hangforrás és a fül közötti távolság csökkentésével sok finom részlet menthető meg. Nem kevésbé fontos a lassított lejátszás alkalmazása. Bartók szerint: „...ezzel a fogással nagyon bonyolult vagy alig hallható cifrázatokat, ritmuskülönbségeket akkora pontossággal jegyezhetünk le, mint természetes ének akárhányszori meghallgatásával is soha...”³

A lejegyző azonban ezek után is gyakran találja magát szemben technikai problémával. Egyik ilyen probléma ismét Bartók szavaival: „...De még ha valamilyen természetfölötti képességű gyűjtőnek sikerülne is dallamokat egyszери hallásra minden finom árnyalataikkal együtt lejegyeznie, akkor is marad valami, amit egyáltalában nem lehet lejegyezni, mert nincs erre a célra jelrendszerünk: és ez a valami a népi ének hang-adása, a *hangszín* ...”⁴

A hangszín fizikai képe a hang dinamikus struktúrája. Egy-egy ilyen struktúrához mint *pattern*hez (mintához) esetleges jelzőket ragasztunk, mint például: „telt”, „ízes” stb. Ahhoz, hogy valamilyen általánosabb használatra alkalmas jelrendszert alakíthassunk ki, szükség lenne a dinamikus struktúra részleteinek ismeretére. Ezt nem kerülhetjük meg akkor sem, ha csupán a hang magasságát kívánjuk mérni. Ugyanis, Schoenberget idézve: „...A hangmagasság nem más, mint a hangszín egy aspektusa...”⁵ A polifon hangok esetén pedig az egyes hangok szétválasztása nem is lehetséges a komplex

¹ Kodály Zoltán: A folklorista Bartók. *Új Zenei Szemle*. 1950. I. évf. 4. sz. 33–38.

² Bartók Béla: *Miért és hogyan gyűjtünk népzeneét?* Budapest, 1936, Somló Béla könyvkiadó, 8. /Népszerű zenefüzetek 5./

³ Uo. 8.

⁴ Uo. 8.

⁵ A. Schoenberg: „Theory of Harmony.” In *Harmonielehre*. (1st ed. 1911. Translated by Carter, R. C.) Berkeley–Los Angeles, 1978, Univ. of California Press, 421.

hang dinamikus struktúrájának ismerete nélkül. Az egyes részhangok összetartozását McAdams fúzió elmélete alapján tudjuk felderíteni, ami az alstruktúrák kohéziós tényezőit a hang dinamikus struktúrájából vezeti le⁶ (1. ábra).

Gondot okozhat továbbá egy egyszerű népzenei dallam lejegyzése is akkor:

- ha a ritmika lassú eltolódását szeretnénk mérni
- ha a gyors egymásutánban nem egyenletesen következő hangok arányát szeretnénk pontosan lejegyezni
- ha a hang lezajlási ideje rövid, ám eseménydús; a rövid idő alatt, gyors egymásutánban pergő események felismerése, azonosítása, egy határon túl nem sikerül
- ha a hang magassági lépései nem azonosak a nominális frekvencia különbségekkel: jelölni kell, hogy a kottához képest a valóság merre, milyen mértékben tér el
- amennyiben ez a fenti eltérés a hang tartama alatt is változó, úgy a jelölés az áttekinthetatlenségig bonyolódna (2. ábra).

A lejegyzés segítésére tett kísérletek sorozatát már a század elejétől nyomon követhetjük, ezt csak felsorolásszerűen, néhány kiragadott példával illusztráljuk. A 3. ábrán látható dokumentum-töredék 1904-ből (!) származik, a Néprajzi Múzeum igazgatójának címzett jelentésből. Szövege: „... a németek legelőkelőbb népr.[ajzi] folyóirata a »Zeitschrift für Ethnologie« f.[olyó] é.[vi] 2-ik füzeté [...] a phonogrammius felvételek fontosságáról szól, a mi különösen arra vezethető vissza, hogy Abraham és Hornbostel újabb eljárása segítségével a phonogrammoknak kottára való áttételét többre[!] nem a zenészeknek, ebben a tekintetben teljesen praecoccupált fülére kell bízunk, a mennyiben az ezentúl a rezgések számát regisztráló gépecske segélyével fog eszközölni, mégpedig abszolút pontossággal.”

További kísérletekről is tudunk:

- Metzfessel 1928-ban a hangjel és egy referenciajel oszcillogramjának összehasonlításával kísérletezett;
- Seashore 1930-ban a vibrato jelenség mérését próbálta megoldani;
- Obata és Kobayashi 1937-ben számoltak be egy olyan konstrukciójukról, amely már a frekvencia értékek közvetlen leolvasását is lehetővé tette;
- Grützmacher és Lottermoser 1938-ban tökéletesítették hangregisztráló készüléküket;
- Gurvin 1953-ban ismertette dallamírási kísérleteit;
- Sandstad 1957-ben állította össze javított technikával működő dallamíró készülékét;
- Seeger 1957-ben hozta nyilvánosságra továbbfejlesztett készülékének leírását⁷ (4. ábra).

A felsoroltak közös tulajdonsága, hogy analóg áramkörökből épültek, és a gyakorlatban nem terjedtek el. Ennek ma már jól ismert oka az, hogy a hangmagasság semmi esetre sem tekinthető egyszerű fizikai mennyiségnek, amelyet egy frekvenciaméréssel meghatározhatnánk, hanem egy időben dinamikusán változó struktúra több belső kapcsolattól függő tulajdonságának hallási rendszerünkben bonyolultan dekódolt információja abszt-

⁶ S. McAdams: „Spectral Fusion and the Creation of Auditory Images”. In M. Clynes (ed.): *Music, Mind, and Brain. The Neuropsychology of Music*. New York, 1972, Plenum Press, 279–298.

⁷ K. Dahlback: *New Methods in Vocal Folk Music Research*. Oslo, 1958, University Press.

rakciójának. Erre jó gyakorlati példa az a jól ismert eset, amikor az egyértelmű zenei (akusztikai) alaphang frekvenciája nem is szerepel a részhangok között, következésképpen azt egyszerű frekvencia méréssel kimutatni sem lehetséges.

A digitális technika elterjedése nyomán világszerte felgyorsultak a hangelemzésre irányuló kutatások. A mintavételezett jelen végzett periódusidő-mérésén alapuló alaphang frekvencia író készülékét hazánkban Sztanó Pál 1979-ben publikálta⁸ (5–6. ábra).

A 80-as években a digitális jelfeldolgozás eszközei elérhető piaci árucikké fejlődtek. Az FFT (Fast Fourier Transformation) eljárás alapján alapuló elemzők számos változata terjedt el. Ezek azonban a zenei felhasználás céljára nem felelnek meg. Az emberi hallás frekvencia-idő felbontó képessége ugyanis nagyságrendekkel jobb, mint az akusztikai határozatlansági relációval meghatározott korlátok között működő egyszerű FFT eljárás (TL01 hangzó minta, 7. ábra).⁹

Ez nyilvánvalóan nem jelentheti a fizikai törvényszerűségek határainak meghaladását, a megoldást a feldolgozási eljárás finomításában kell keresni. A Zenetudományi Intézetben OTKA támogatással folyó kutatások egyik ága éppen ebben az irányban haladva mutatott fel új eredményeket¹⁰ (8. ábra).

1991 óta négy fejlesztési lépésben létrehoztunk egy olyan hangelemzőt, amely az FFT eljárás alapján alapul, de azt továbbfejlesztve jelenleg mintegy 100-szorosan jobb felbontóképességgel rendelkezik. Ez már kielégítően megközelíti az emberi hallás felbontóképességét. Ezzel az eszközzel sikerült, a korábbiaknál pontosabb mérések által, a lejegyzésben fellépő bizonytalanságok okainak felderítése. Az elemzőt először 1994 októberében Hamburgban, a Második Nemzetközi Szisztematikus Zenetudományi Konferencián mutattuk be, ahol az nagy érdeklődést váltott ki¹¹ (9. ábra).

Nézzünk most gyakorlati példákat:

A rövid idő alatt változó hangeseményre példa Füleki László népzenei stílusának egyik eleme. A hang „erősítésére”, azaz hatásának növelésére szolgáló fogás, hogy a hang, tartamának első és második felében *más-más szerkezetet kap*. A hangzó anyag forrása a TL01 hangminta. A spektrogramon láthatjuk, hogy a hang első felében egy vibrato periódus zajlik le, míg a második felében a hang alaphangfrekvenciája stabilizálódik. Ezáltal az az ambivalens érzetünk támad, hogy a hang anélkül hogy lecsengene közben, mégis kétszer szólal meg. Ez a hangot élteti, zenei hatása sokkal intenzívebb, mintha a szerkezet mindvégig változatlan maradt volna.

A Harmadik Nemzetközi Szisztematikus Zenetudományi Konferencián (1995. szeptember 25–29. Zeillern/Ausztria) bemutatott, továbbfejlesztett elemző felbontása mintegy 1000-szeres. Időfelbontása 1 ezredmásodperc, frekvenciafelbontása 1 cent¹² (10. ábra).

⁸ Sztanó Pál: „A dallammérésről”. In *Zenetudományi dolgozatok 1979*, Budapest, 1979, Zenetudományi Intézet, 277–282.

⁹ TL01 hangzó minta: hegedű hang részlet (1.6 másodperc). Forrás: Füleki László cigányprímás hegedűjátéka: Lassú csárdás („szlovákosan”), AP 16.853/b.

¹⁰ István Pintér: „Determination of Energy Distribution of Multiple Frequency-Time Planes for Signal Processing”. In *Proceedings of Automation '95 Conference (Budapest)*, 1995, 133–140.

¹¹ István Pintér: „Transcription Versus Sound Spectroscopy in Analyzing Folk Music Performance”. In *Systematic Musicology II/2*. Bratislava, 1994, ASCO Art & Science, 333–345.

¹² István Pintér: „The »Brown« Transdanubian Third or Possible Correlation between Pitch and Timbre”. In *Systematic Musicology III*. (kiadás alatt)

A gyorsan változó kis frekvencia-eltérések pontos mérése segített hozzá, hogy a „dunántúli terc” néven közismert jelenséget alaposabban vizsgálhassuk. A hangminta ezúttal „Bodor Katalina balladája”¹³ Vizsgáljuk az első nyolc versszakban a negyedik ütemek hangjainak frekvencia-pályagörbéjét. Figyeljük a jelzett ütemeket a kottán (11a–b. ábra).

Hasonlítsuk össze a frekvencia-pályagörbéket (13a. és b. ábra). Egyszerű rátekintéssel megállapíthatjuk, hogy azokban az ütemekben (4. és 7. strófa /4. ütem), ahol Bartók nem tett lefelé mutató nyilat a hetedik fok hangjegye fölé, ott a frekvencia-pályagörbe középvonala (átlagvonala) a nominális értéktől -25 centnél kisebb mértékben tér el, míg a többi (1., 2., 3., 5., 6., 8.) strófák 4. ütemében ez az eltérés nagyobb, -30 és -60 cent között változik (12. ábra).

Érdekes, hogy Bartók, Lajtha és Veress is, a kis eltéréseket kifejező jelöléssel négy sávra osztja a kissetekund hangközt.¹⁴ Az érdekességet abban látom, hogy mindhárom a 25 centes eltérést érzik valamiféle határnak, amin belül, illetve amin túl a jelenség minőségi változást okozhat (14. ábra).

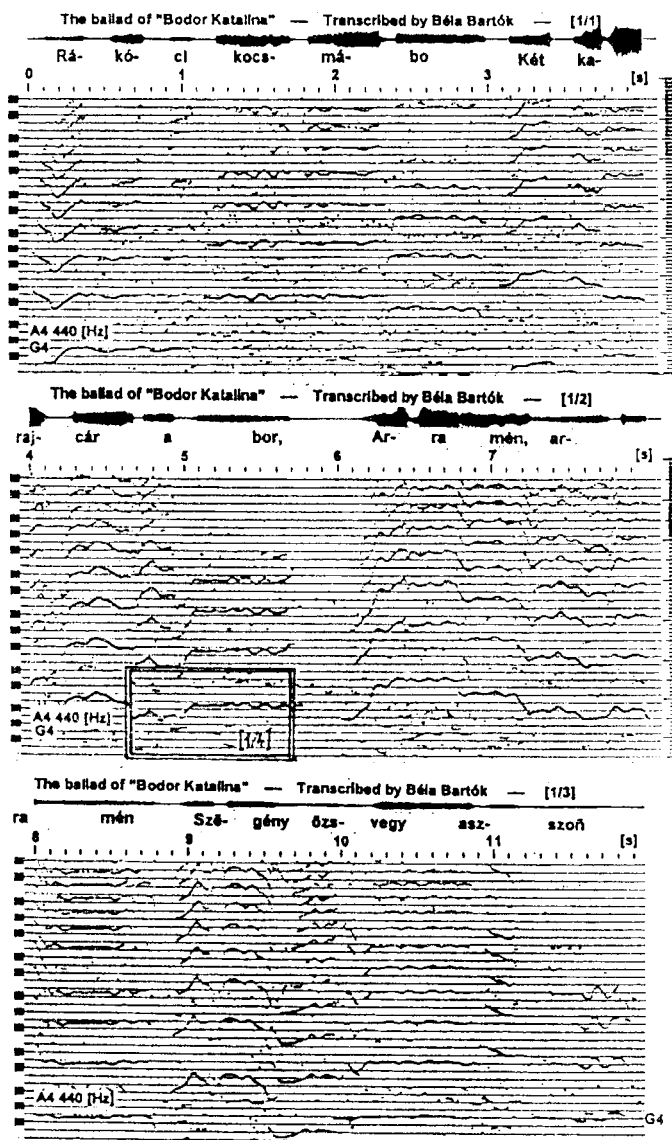
A spektrogramon (például a [4/4]-esen) láthatunk példát arra is, hogyan rajzolódik ki a frekvencia-pályagörbe által a legato (1), a vibrato (2), illetve a kettő kombinációjaként is felfogható közbülső jelenség, McAdams kifejezésével élve a shimmer (3), azaz „remegés” vagy „pislákolás” (15. ábra).

Remélhető, hogy ezek a kezdeti lépések is eléggé meggyőzőek, hogy a hang dinamikus struktúrájának ismerete mennyire alapvető jelentőségű a lejegyzés szempontjából, valamint, hogy a kezünkben levő, fejlesztés alatt álló elemző már a jelenlegi állapotában is használható eszköz.*

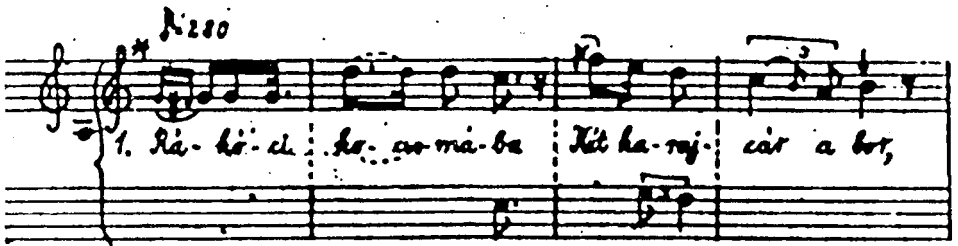
¹³ Forrás: Hungarian Folk Music I. (1968. Hungaroton) LPX 10095–98.

¹⁴ Veress Sándor: „Moldvai Gyűjtés”. In *Magyar Népköltési Gyűjtemény* 16. k. 39.

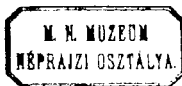
* Ez alkalommal is szeretném megköszönni Mesteremnek, Maróthy Jánosnak, a közös kutatási munkánk során nyújtott, minden területre kiterjedő, felbecsülhetetlen értékű támogatását, valamint kollégáimnak, Vikárius Lászlónak és Pávai Istvánnak a dokumentumok összegyűjtésében nyújtott segítségét.



1. ábra. A hang dinamikus struktúrájának legjellemzőbb része a részhangok spektrogramja.



2. ábra. A nominális frekvenciától eltérő hangmagasság esetén az eltérés irányát Bartók egy kis nyíllal jelzi.



74. sz.
1904.

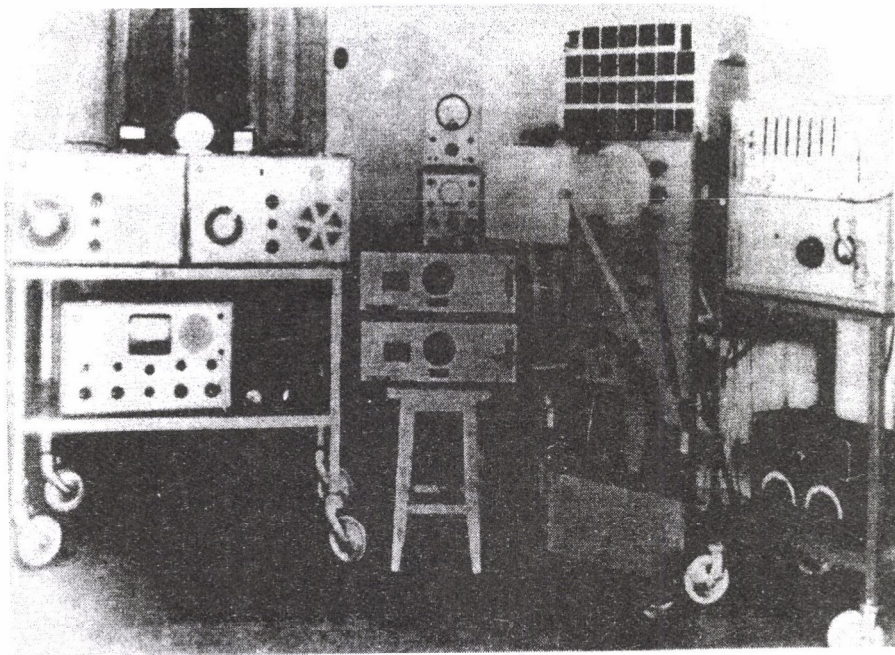
A M. N. Múzeum Igazgatójának

Bpest

Mélt. Igazgató Úr!

Átvettük, a németek legelőkelőbb
nyír. folyóirata a Zeitschrift für
Ethnologie f. e. l. ik füzeté / egész
terjedelmében a phonogrammi-
kás felvételek fontosságáról, mely
felvételekkel vezethető vissza, hogy
Abraham és Hornbostel újabb eljá-
rása segítségével a phonogram-
mokban költőre való emlékelet
többé nem a zenségeknek, abban a
tekintetben teljesen proaecurált
feltehető munkák, a mennyben
melyentül a rögzítési számát re-
gistráló papercsok segítségével fog-
szközöltetni, mégpedig abszolút
pontosággal. L.

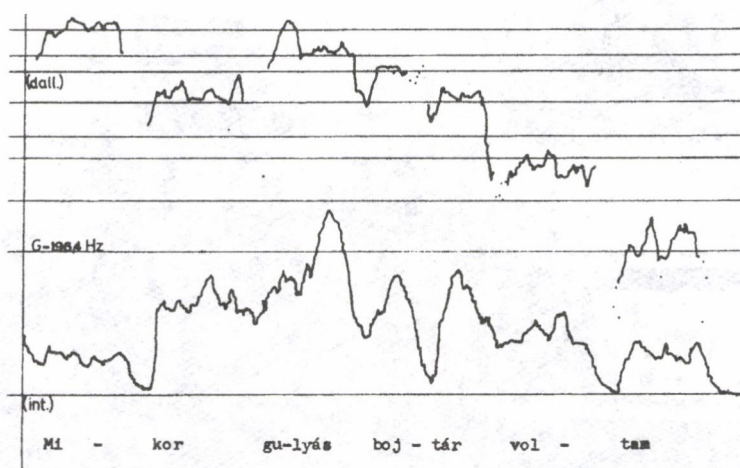
3. ábra. Dokumentum töredék 1904-ből, a Néprajzi Múzeum igazgatójának címzett jelentésből.



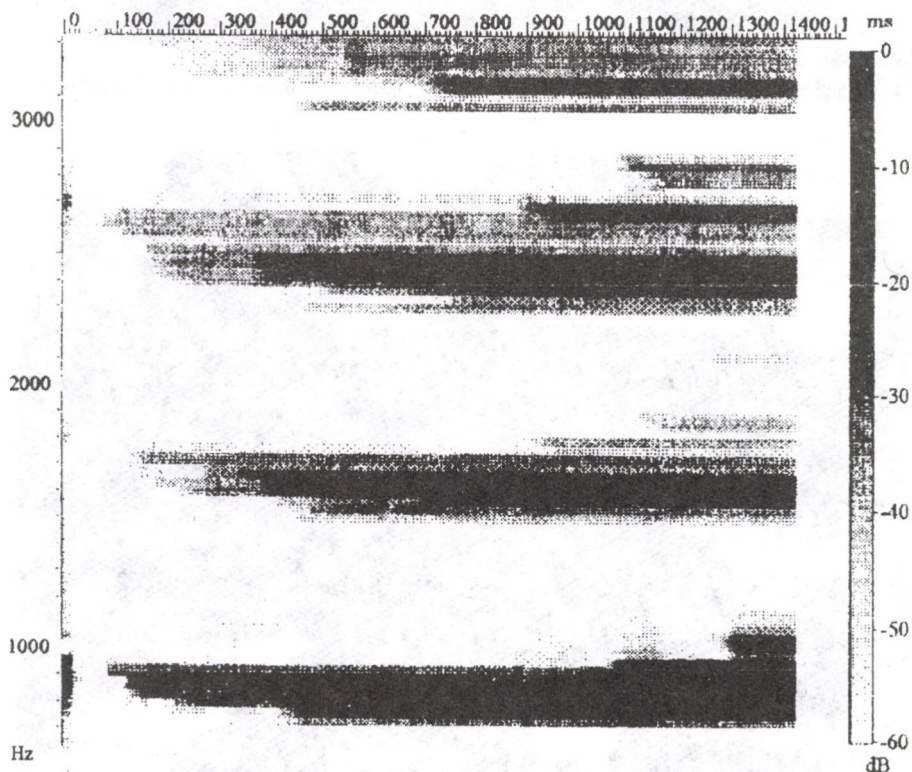
4. ábra. Sandstad 1957-ben összeállított, javított technikával működő dallamíró készüléke.



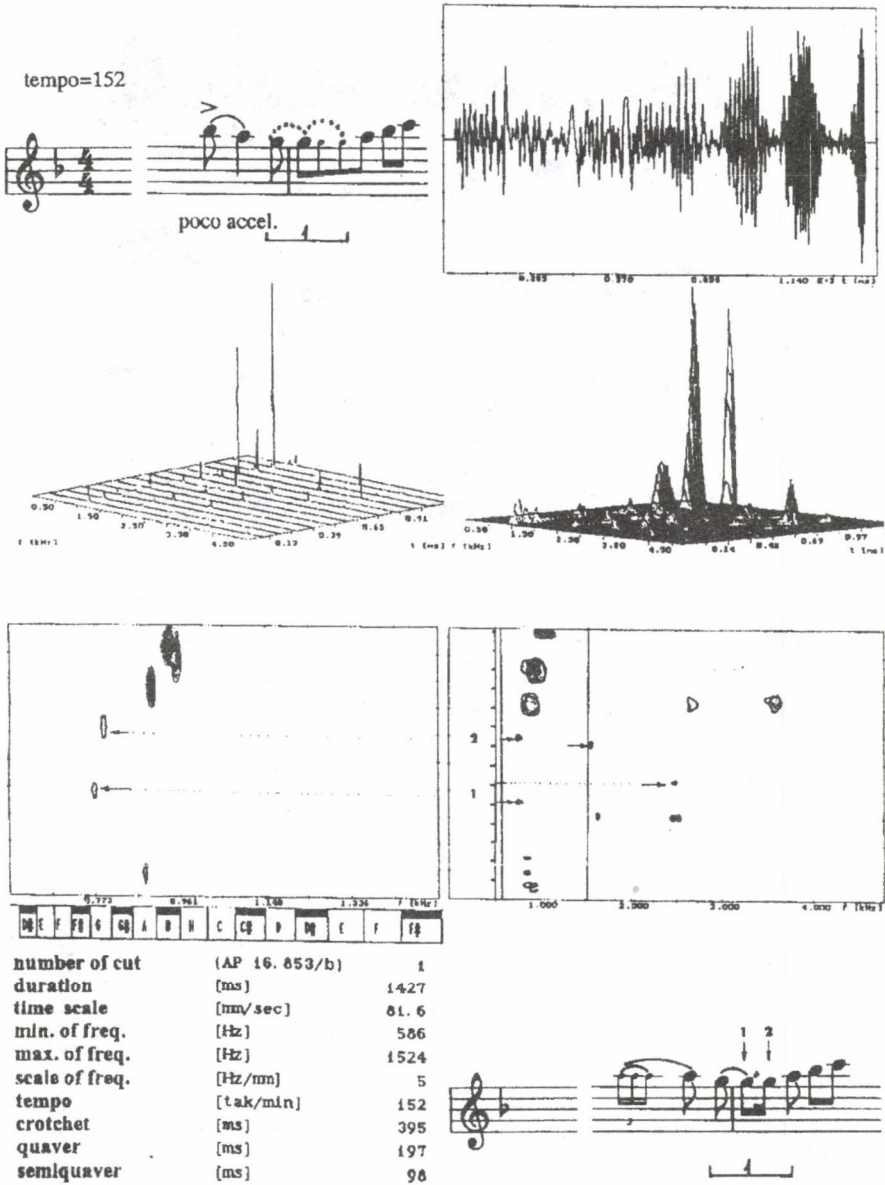
5. ábra. Sztanó Pál, periódusidő-mérésén alapuló alaphfrekvencia író készülékével.



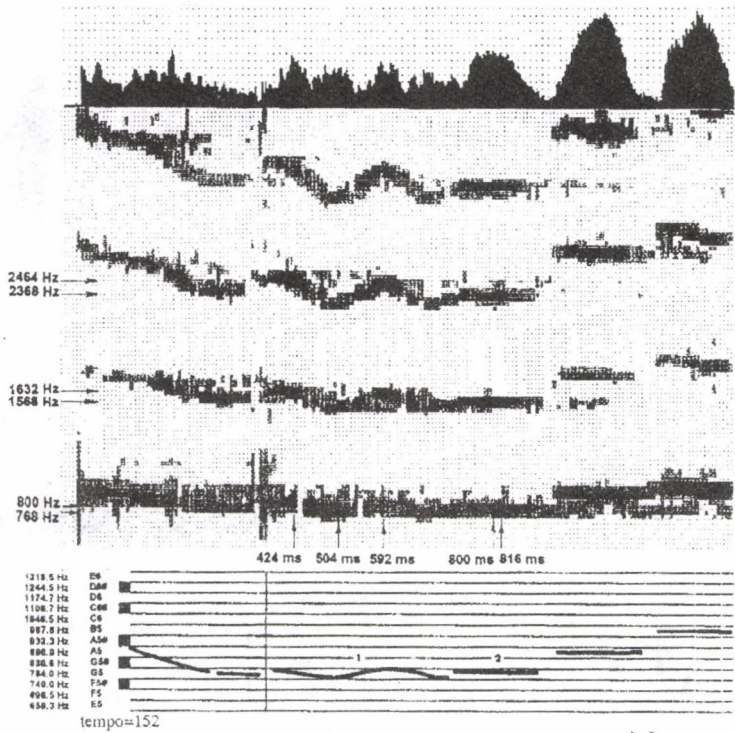
6. ábra. Sztanó Pál periódusidő-mérésén alapuló alaphérvencia író készülékével rajzolt melogram görbe.



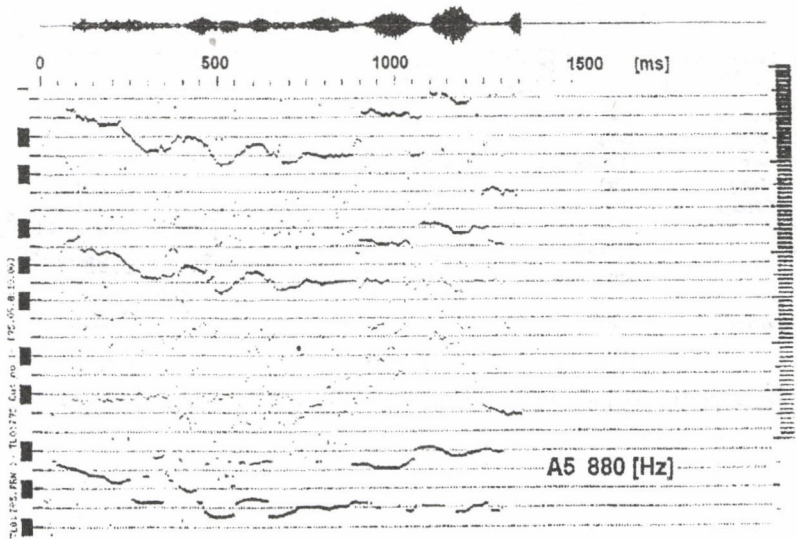
7. ábra. A TL01 hangminta egyszerű FFT eljárással számított spektrogramjának képe.



8. ábra. A TL01 hangminta FFT-vel többszörösen vizsgált szerkezetének grafikus képe.



9. ábra. A TL01 hangmintának a javított FFT-eljárással (PIVOICE-1) vizsgált szerkezetének grafikus képén a gyors változások is láthatóvá válnak.



10. ábra. A TL01 hangminta PIVOICE-2 eljárásal készített spektrogramjának képe.

f *♩* 280

1. Há-hí-cí ke-er-má-be Kál ha-raj cás a bot,

f *♩* 300

2. Gy-re be ge-re-be Ké-göngy-ös-nyj-ak-szong,

f *♩* 310

3. Lém na-gad: pön-zi-re, Lém a fi-a-dé-ra,

f *♩* 290

4. Lá-ma, é-dé-pa-lá-mom, Du-dut Ka-ta-li-na,

11a. ábra. „Bodor Katalina balladája” kottája (1-4. versszak).

♩ = 250

♩ = 270

5. A-nyom, é-dés a-nyom, ked-ve-sü lö-daj-kom, Mót ad-tél-gyi-l-kos-za-na-ko,

♩ = 240 (♩ = 280)

♩ = 250

6. A-nyom, é-dés a-nyom, ked-ve-sü lö-daj-kom, M-ni-er-da-re-ny-ar?

(♩ = 280)

♩ = 280

7. Lá-nyom, é-dés lá-nyom, Bo-dot, Ka-ta-li-na

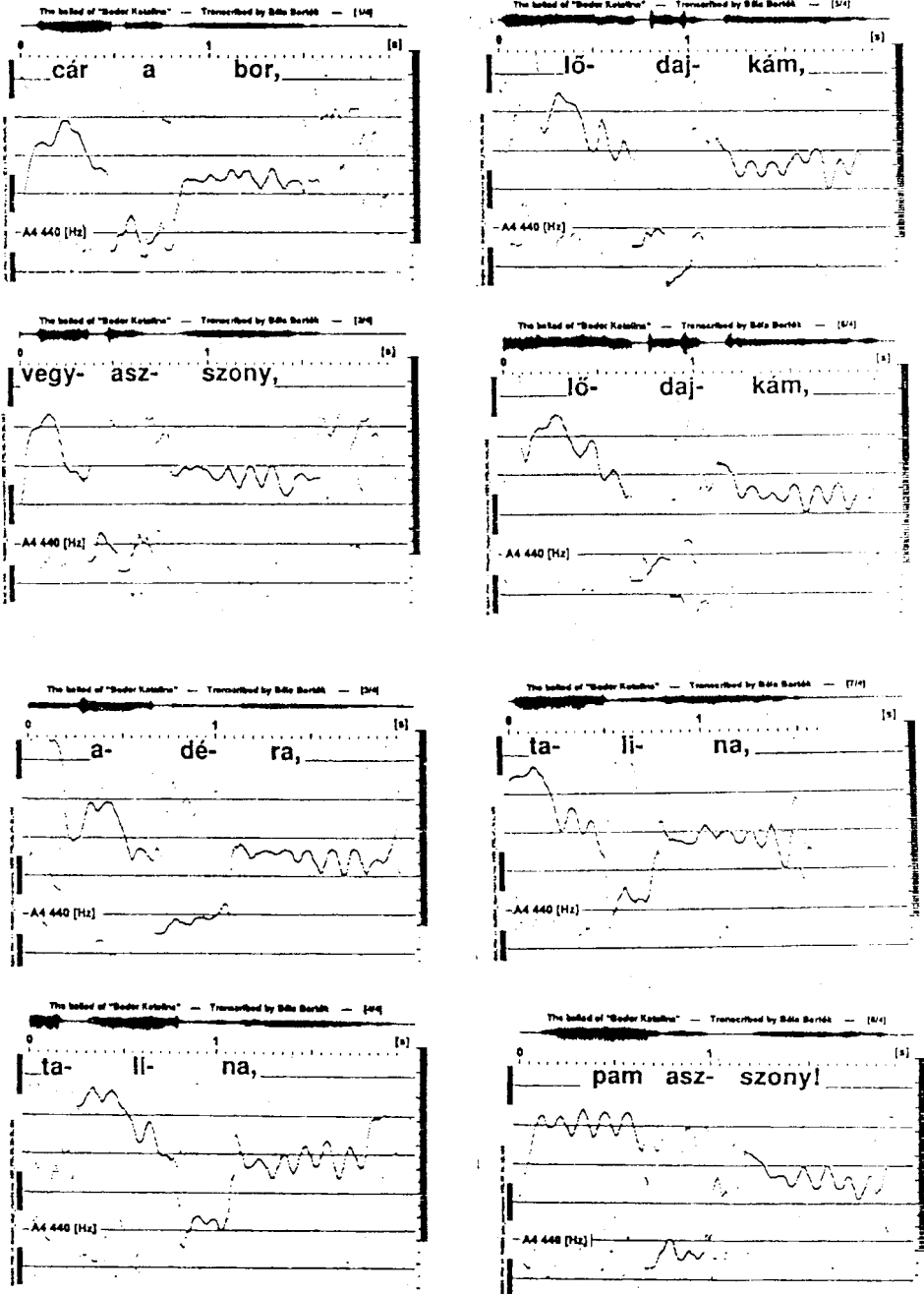
♩ = 260

♩ = 250

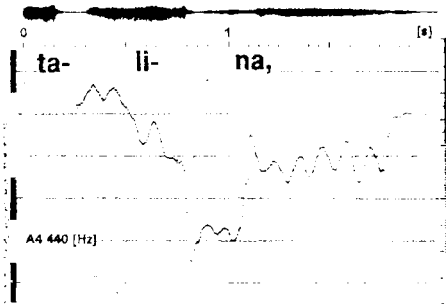
8. Jó-na-po-to, jó-na-pol, Ked-ve-sü-na-pam-an-song!

(♩ = 260)

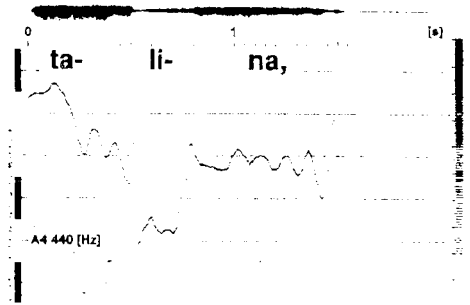
11b. ábra. „Bodor Katalina balladája” kottája (5-8. versszak).



12. ábra. „Bodor Katalina balladája” 1-8. strófák 4. ütemének spektrogramja.



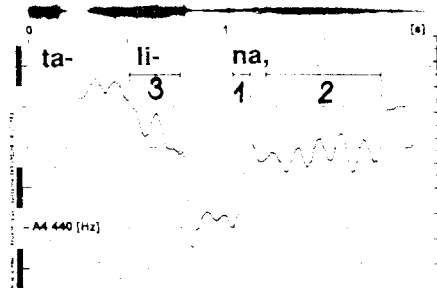
13a. ábra Spektrogram [4/4]



13b. ábra Spektrogram [7/4]



14. ábra. A kisszekundon belüli eltérések jelölése



15. ábra. A legato, a vibrato, illetve a shimmer.

A MAGYAR ZENETUDOMÁNY BIBLIOGRÁFIÁJA 1993–94

Összeállította:
Báldi Judit

Bevezetés

A magyar zenetudomány bibliográfiájának összeállításban a hagyományokat követve, az 1993-ban és 1994-ben itthon és külföldön megjelent magyar és külföldi szerzők által írt zenei témájú cikkeket gyűjtöttük össze. A pótlásban ezúttal is helyet kapnak a késve megjelent, illetve a korábbi bibliográfiákból kimaradt írások. A bibliográfia szakrendje nem változott, három apró módosítástól eltekintve: (1) az *Általános művek* fejezetén belül új csoportot képeznek az egyházzenei témájú cikkek, (2) a korábbiaktól eltérően elvetettük a *Jazz, popzene* tárgykörébe tartozó írások összegyűjtését, (3) a *Zenei könyvtárak* címszó megszűnt, a témát érintő cikkeket a *Zenei élet, zeneszociológia...* csoportba osztottuk.

A bibliográfia felosztása tehát a következő (a zárójelbe tett számok az egyes tételekre vonatkoznak):

Pótlás. 1991–1992. (1–130)

Bibliográfia. 1993–1994

I. Általános művek

Bibliográfiák, katalógusok, zenei kalauzok (131–150)

Zeneelmélet, zenei akusztika, előadásmód (151–179)

Egyházzene (180–223)

Hangszerek, hangszer történet (224–234)

Zenei élet, zeneszociológia, -pszichológia, -filozófia, -esztétika (235–273)

Interjúk (274–369)

Köszöntők, megemlékezések, portrék, nekrológok (370–421)

Zenei rendezvények, fesztiválok, kiállítások, konferenciák (422–487)

Hangversenykritika (488–575)

Hanglezemkritika (576–606)

Kottakritika (607–611)

Operakritika, operatörténet (612–672)

II. Egyetemes zenetörténet

Általában (673–684)

Egyes zeneszerzők (685–738)

III. Magyar zenetörténet

Általában (739–765)

Egyes zeneszerzők (766–973)

IV. Népzene, néptánc (974–1076)

V. Pedagógia (1077–1111)

A fontosabb tanulmányköteteket, gyűjteményes munkákat szerzők szerint, analitikusan dolgoztuk fel. A Magyar Nemzeti Bibliográfia Időszaki Kiadványok Repertóriumából is vettünk át tételeket, ezért a bibliográfia olyan folyóiratokra is hivatkozik, amelyek nem szerepelnek az átnézett időszaki kiadványok jegyzékében.

Budapest, 1997. április 10.

Az átnézett időszaki kiadványok jegyzéke

Acta Ethnographica Hungarica Vol. 35. 1989.
3-4., Vol. 36. 1990. 1-4., Vol. 37. 1991/92.
1-4., Vol. 38. 1993. 1-4., Vol. 39. 1994.
1-4.
Alföld 1993. 1-12.
Archiv für Musikwissenschaft 50. Jg. 1993. 1-4.,
51. Jg. 1994. 1-4.
Budapesti Könyvszemle (BUKSZ) 1993. 1-4.,
1994. 1-4.
Bulletin of the International Kodály Society 1993.
1-2., 1994. 1-2.
Dissonanz/Dissonance 1993. No. 35-38., 1994.
No. 39-42.
Early Music Vol. 21. 1993. 1-4., Vol. 22. 1994.
1-4.
Ethnographia 101. évf. 1990. 1/4., 102. évf. 1991.
1/4., 103. évf. 1992. 1/4., 104. évf. 1993. 1.
Ethnologie Française Tome 23. 1993. 1-4., Tome
24. 1994. 1-4.
Études Tsiganes Vol. 1-4. 1993-1994.
Fontes Artis Musicae Vol. 40. 1993. 1-4., Vol 41.
1994. 1-4.
Helikon 1993. 1-4., 1994. 1-4.
Hudebni Rozhledy Roč. 46. 1993. 1-12., Roč. 47.
1994. 1-12.
Hungarian Music Quarterly 1993. 1., 1994. 1-2.
Irodalomtörténeti Közlemények 1992. 5/6., 1993.
1-6., 1994. 1-6.
Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes
Band 42/43. 1993/94.
Jelenkor 1993. 1-12., 1994. 1-12.
Journal of the American Liszt Society Vol. 31-36.
1992-1994.
Kritika 1993. 1-12., 1994. 1-12.
Magyar Egyházzene 1993/94. 1-4., 1994/95. 1.
Magyar Filozófiai Szemle 1992. 3-6., 1993. 1-6.,
1994. 1-6.
Magyar Nemzeti Bibliográfia
Időszaki Kiadványok Repertórium 1993. 8-12.,
1994. 1-12., 1995. 1-12.
Magyar Nemzeti Bibliográfia
Könyvek Bibliográfiája 1993. 15-24., 1994.
1-24., 1995. 1-24.
Magyar Tudomány 1993. 1-12., 1994. 1-12.
Magyar Zene 1993. 1-4.
Music and Letters Vol. 74. 1993. 1-4., Vol. 75.
1994. 1-4.
Musica 1993. 1-6., 1994. 1-6.
The Musical Quarterly Vol. 77. 1993. 1-4., Vol.
78. 1994. 1-4.
Die Musikforschung 46. Jg. 1993. 1-4., 47. Jg.
1994. 1-4.
MusikTexte 1992. 46-47., 1993. 48-51., 1994.
52-56.

Musiktheorie 8. Jg. 1993. 1-3., 9. Jg. 1994. 1-3.
Muzyka Rok. 38. 1993. 1-4., Rok. 39. 1994. 1-4.
Muzsika 1993. 1-12., 1994. 1-12.
19th Century Music Vol. 16. 1992/93. 1-3., Vol.
17. 1993/94. 1-3., Vol. 18. 1994/95. 1.
Neue Zeitschrift für Musik 1993. 1-6., 1994. 1-6.
The New Hungarian Quarterly (1993-től The
Hungarian Quarterly!) 1992. 125-128., 1993.
129-132. 1994. 133-136.
Notes Vol. 50. 1993/94. 1-4., Vol. 51. 1994/95. 1.
Operaélet 1993. 1-5., 1994. 1-5.
Österreichische Musikzeitschrift 1993. 1-12.,
1994. 1-12.
Parlando 1993. 1-6., 1994. 1-6.
Revue de Musicologie Tome 79. 1993. 1-2.,
Tome 80. 1994. 1-2.
Studia Musicologica Tom. 35. 1993/94. 1-4.
Systematische Musikwissenschaft 1994. II/1-2.
Táncművészet 1993. 1-12., 1994. 1-12.
Tempo 1991. No. 179., 1992. No. 180-183.,
1993. No. 184-187., 1994. No. 188-191.
Tibia 18. Jg. 1993. 1-4., 19. Jg. 1994. 1-4.
Zeneszó 1993. 1-10., 1994. 1-10.

Rövidítésjegyzék

ActaEthnHung.	Acta Ethnographica Hungarica
BulletinKodály.	Bulletin of the International Kodály Society
Ethn.	Ethnographia
HMQu.	Hungarian Music Quarterly
ItK.	Irodalomtörténeti Közlemények
JournalAmLisztSoc.	Journal of the American Liszt Society
MEZ.	Magyar Egyházzene
Muzs.	Muzsika
MZene.	Magyar Zene
NHQu.	The New Hungarian Quarterly
NZfM	Neue Zeitschrift für Musik
Oé.	Operaélet
ÖMZ.	Österreichische Musikzeitschrift
Parl.	Parlando
SM.	Studia Musicologica
Táncműv.	Táncművészet
Ztd.	Zenatudományi dolgozatok

Pótlás. 1991–1992

1.
100 éves az iskolánk, 1892–1992. (Szerk. Margócsy József, Alexa László.) Nyíregyháza, 1992, 4. sz. Ének-Zene Tagozatos Általános Iskola. 76 p.
2.
130 éves a Palotásy János Vegyeskar. (Összeáll. Kárpáti Zoltánné.) Jászberény, 1992, Jász-Com Rt. 12 p.
3.
ALBERTSEN, Leif Ludwig
Zur Ästhetik der Operette und ihrer Krise in der Zwischenkriegszeit. = *Musica Pannonica*. 1991. 1. 149–173.
4.
ALUAS, Luminita
Visible and audible structures. Spatio-temporal compromise in Ligeti's Magyar etűdök. = *Tempo*. 1992. No. 183. 7–17.
5.
BARSÍ Ernő
Néprajz az általános iskola kezdőszakaszában. Budapest, 1992, OKI. 149 p. /Tanítók kiskönyvtára 5./
6.
BARTÓK Béla (ifj.)
Bartók Béla kapcsolata a valláshoz. = *Távlatok*. 8. évf. 1992. 581–584.
7.
BASS, Richard
Liszt's Un sospiro. An experiment in symmetrical octave-partitions. = *JournalAmLisztSoc*. Vol. 32. 1992. 16–37.
8.
BATTA András
Álom, álom, édes álom... Népszínművek, operettek az Osztrák-Magyar Monarchiában. Budapest, 1992, Corvina. 135 p.
Ism. Nagy Ildikó = *BUKSZ*. 1993. 2. 229–230.
9.
BATTA András
Operettmonarchia. = *Rubicon*. 1992. 8/9. 8–12.
10.
BERLÁSZ, Melinda
László Lajtha and T. S. Eliot. = *NHQu*. 1992. 127. 163–169.
11.
BLUM Tamás
Vázlatok az opera zenedramaturgiájához. (Németből ford. Szegzárdy-Csengery Klára.) = *Holmi*. 1992. 12. 1752–1776.
12.
BÓNIS Ferenc
Búcsúorok Ránki Györgyről. = *Hitel*. 1992. nov. 100–101.
13.
BÓNIS Ferenc
Hódolat Bartóknak és Kodálynak. Budapest, 1992, Püski. 295 p.
Ism. Demény János = *Kortárs*. 1993. 3. 118–121.
14.
BÓNIS Ferenc
Két ismeretlen Bartók-levél. = *Hitel*. 1992. szept. 96–101.
15.
BREUER János
Fejezetek Lajtha Lászlóról. Budapest, 1992, Zene-műkiadó. 241 p.
Ism. Maróthy János: „Most azonban”. = *Muzs*. 1993. 3. 45–46.
16.
BREUER, János
Who was László Lajtha? = *HMQu*. 1992. 3/4. 2–7.
17.
BUDAI Ilona
Fúvom a dalt. Népdalok regőscserkészeknek. Kecskemét, 1992, Piarista Gimnázium. 82 p.
18.
Catalogue of Hungarian folksongs types I. Arranged according to styles. (Introd. and chapters 2 and 4 by László Dobszay; chapters 1 and 3 by Janka Szendrei.) Budapest, 1992, MTA Zenetudományi Intézet. 941 p.
Ism. Koch, Klaus-Peter = *Die Musikforschung*. 47. Jg. 1994. 1. 110–111.
19.
DANKÓNÉ CSÓSZ Erzsébet
Ének-zene óraterv-javaslatok és órárszletek az általános iskola 5–8. osztályáig és ének-zene tanmenet-javaslat az általános iskola 5–8. osztályáig. Nyíregyháza, 1992, Megyei Pedagógiai Intézet. 60 p. /Fejlesztőfüzetek./

20.
DEAN, Ken
Queen. Ken Dean képes albuma. Kegyelettel és tisztelettel Freddie Mercury (1946–1991) emléke előtt. (Ford. Tótiusz András.) Budapest, 1992, Corvina. 128 p.
21.
DILLE, Denijs
Béla Bartók. Regard sur le passé. Louvain-La-Neuve, 1990, Inst. Sup. d'Archéologie et l'Histoire de l'Art. 448 p. /Études Bartókiennes 1./
Ism. Hunkemöller, Jürgen = Die Musikforschung. 46. Jg. 1993. 4. 448. p.
22.
DREVON, Aline
Demonstration de l'adaptation française de la méthode Kodály. = BulletinKodály. 1992. 2. 76–80.
23.
DURKÓ Zsolt
A conversation with – –. [Riporter] Olsvai Endre. = HMQu. 1992. 3/4. 14–19.
24.
Egyházi ünnepek – népszokások (1–3). (Bev. és szerk. Kriston Vízi József.) Kecskemét, 1992.
25.
Énekek és versek (1686–1700). (Sajtó alá rend. Jankovics József.) Budapest, 1991, Akadémiai Kiadó. 980 p. /Régi Magyar Költők Tára XVII. század, 14./
Ism. Bitskey István = ItK. 1992. 5/6. 704–706.
26.
ERDÉLYI János
Nyelvészeti és népköltészeti, népzenei írások. (Sajtó alá rend. T. Erdélyi Ilona. A jegyzeteket írta T. Erdélyi Ilona. Szatmári István.) Budapest, 1991, Akadémiai Kiadó. 391 p.
Ism. Korompay H. János = ItK. 1992. 5/6. 713–717.
27.
FEDERHOFER, Hellmut
Johann Joseph Fux im Wandel der Zeit. = Musica Pannonica. 1991. 1. 7–26.
28.
Fejezetek a Zeneakadémia történetéből. (Szerk. Kárpáti János.) Budapest, 1992, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. 343 p. /Acta Academiae Artis Musicae de Francisco Liszt Nominatae = A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 4./
29.
FERENC Anna
Reclaiming Roslavets. The troubled life of a Russian modernist. = Tempo. 1992. No. 182. 6–9.
30.
FISCHER Ádám
„For me what matters is the spirit of music, not the letter”. A conversation with – –. [Riporter] Judit Péteri. = HMQu. 1992. 2. 35–40.
31.
FODOR Lajos
The guitar player. The life and art of László Szendrey-Karper. Budapest, 1991, Interpress. 48 p.
32.
FRANK Oszkár
Témaépítkezés Mozart műveiben. (Utóirat a Mozart-évhez). = Annales Universitatis Litterarum et Artium Miskolciensis. 1992. 2. 205–218.
33.
GAJEWSKI, Ferdinand
Liszt's Polish rhapsody. = JournalAmLisztSoc. Vol. 31. 1992. 34–37.
34.
GÁRDONYI Zoltán
Szélgjegyzetek a magyar református énekeskönyvhöz. (Közread. és bev. Gárdonyi Zsolt.) = Református Egyház. 1992. 9. 200–203.
35.
GÁT, Eszter
Beethoven's London piano and the Viennese piano makers. = NHQu. 1992. 125. 153–155.
36.
GELLRICH, Martin
Üben mit Lis(z)t. Wiederentdeckte Geheimnisse aus der Werkstatt des Klaviervirtuosen. Freuenfeld, 1991, Verl. im Waldgut. 174 p.
Ism. Bauer, Kurt = Musica. 1993. 3. 180–181.
37.
GÖBÖLYÖS N. László
Hétfájdalmú blues. Megkésétt requiem Janis Joplinért. Budapest, 1992, Bihari B. 93 p.
38.
GREGOR József
Isten őrizz! Beszélgetés – –. [Riporter] Rodek Ilona. = Lyukasóra. 1992. 3. 22–23.

39.
GRIFFITHS, Paul
Desert flowers. Kurtág's recent music. = NHQu. 1992. 125. 164–168.
40.
GRIFFITHS, Paul
Extraordinary performances on CD. = NHQu. 1992. 128. 164–165.
41.
GRONEMEYER, Gisela – OEHLSCHLÄGEL, Reinhard
„Heldenverehrung, Heiligenverehrung, Religionser-satz“. György Ligeti im Gespräch über Kultfiguren der neuen Musik. = MusikTexte. 1992. 46/47. 17–20.
42.
HAJDU, André
Spanyol kantáta zsidó hangon. (Lejegyezte Kósbányai János.) = Múlt és jövő. 1992. 3. 8–12.
43.
HAJDÚ Demeter Dénes
In memoriam Domokos Pál Péter. Budapest, 1992, Erdély Művészetéért Alapítvány. 63 p. /Erdélyi füzetek 2./
44.
HARTMANN, Anselm
Kunst und Kirche. Studien zum Messenschaften von Franz Liszt. Regensburg, 1991, Bosse. 316 p. /Kölner Beiträge zur Musikforschung. Bd. 168./
Ism. Heinemann, Michael = Die Musikforschung. 47. Jg. 1994. 4. 434–435.
45.
HORVÁTH Károly (gyűjt.)
Átimennék a Murán... Lendva környéki népdalok. Budapest, 1992, Magyar Máltai Szeretetszolgálat. 317 p.
Ism. Kóka Rozália = Zeneszó. 1993. 1. 13.
46.
ITTZÉS Mihály
Kodály országa? Egy magyar rapszódia, avagy a zene-pedagógia keservei és örömei. = Forrás. 1992. 12. 57–62.
47.
Játék és tánc az iskolában, I–IV. osztály (2). Játékok, játékfűzések. (Szerk. Neuwirth Annamária.) Buda-pest, 1992, Magyar Művelődési Intézet. 90 p.
48.
KARCH Pál
Ergänzungen und Berichtigungen zu den bisher veröffentlichten Verzeichnissen über die Militärmusik in der Donaumonarchie... = Pannonische For-schungsstelle Oberschützen. 1992. 3. 277–350.
49.
Katolikus egyházi énekek. 1660-as, 1670-es évek (1). Szövegek. (Sajtó alá rend. Stoll Béla.) Budapest. 1992, Argumentum. 856 p. /Régi Magyar Költők Tá-ra XVII. század, 15/A./
50.
Katolikus egyházi énekek. 1660-as, 1670-es évek (2). Jegyzetek. (Írta Holl Béla.) Budapest, 1992, Argu-mentum. 581 p. /Régi Magyar Költők Tára XVII. század, 15/B./
51.
Kelet-magyarországi népszokások a téli ünnepekörből. (Szerk. Makoldi Sándorné, Makoldi Sándor.) Debrecen, 1992, Kölcsey Ferenc Tanítóképző Főis-kola. 170 p.
52.
KODÁLY Zoltán
Bakterek éneke. (Közread. és bev. Ittész Mihály.) = Forrás. 1992. 12. 63–69.
53.
Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. (Szerk. Bónis Ferenc.) Kecskemét, 1992, Kodály In-tézet. 346 p. /Magyar Zenetörténeti Tanulmányok 5./
Ism. Fittler Katalin = Parl. 1993. 4. 2–4.
54.
KOKAS Klára
A zene felemeli a kezeimet. Budapest, 1992, Akadé-miai Kiadó. 205 p.
Ism. Szécsényi Endre = BUKSZ. 1994. 3. 360–362.
55.
KOMÁROMI Sándor
A XVIII. századi sárospataki kéziratos énekesköny-vek és versgyűjtemények. Debrecen, 1992, KLTE Néprajzi Tanszék. 99 p. /Folklór és etnográfia 61./
Ism. Rumann, Hildegund = Ethn. 104. évf. 1993. 1. 272.
56.
KÓSA László
Felsőbányai és főrévi dramatikus népszokások az Uránia Színház színpadán. = Ethn. 101. évf. 1990. 2. 304–314.

57.
KUTASNÉ CSIKOR Éva
A szombathelyi zeneiskola története, 1909–1992. Szombathely, 1992, Berzsényi Dániel Tanárképző Főiskola. 76 p.
58.
KÜLLŐS Imola
Kivégzés előtti búcsúénekek (Latorköltészet és betyárfolklor I.). = ItK. 1992. 5/6. 616–632.
59.
LACROIX, Georges
Adaptation française de la méthode Kodály. = BulletinKodály. 1992. 2. 71–76.
60.
LACZÓ Zoltán
Zenehallgatás az általános iskola alsó tagozatában. Tanítói kézikönyv. (Laczó Zoltán írásaiból és az „Élőzene az iskolában” c. kiadvány anyagából összeáll. Falus Tamásné.) Budapest, 1992, Tankönyvkiadó. 195 p.
61.
Lajtha László Emlékkülés. (Szerk. Vinczeffy Adrienne.) Szombathely, 1992, Berzsényi Dániel Tanárképző Főiskola. 31 p. /Zenei füzetek 1./
Jancsovics Antal és Berlász Melinda előadásának szerkesztett és bővített változata.
62.
Lajtha László összegyűjtött írásai I. (Sajtó alá rend. Berlász Melinda.) Budapest, 1992, Akadémiai Kiadó. 325 p.
Ism. Felföldi, László = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 236., Gunda Béla = Magyar Tudomány. 1994. 6. 748–750.
63.
LGT nagy képes kottás emlékkönyv. A Locomotiv GT összes dalának kottája és szövege. (Szerk. Révész P. Anna.) Budapest, 1992, Locomusic. 239 p.
64.
LIGETI György
Apparitions für grosses Orchester (1958–59). Vienna, 1989, Universal. 18 p. – Macabre Collage aus der Oper „Le Grand Macabre” für grosses Orchester. (Arr. by Elgar Howarth.) = Mainz, 1992, Schott. 71 p. /Studienpartitur, ED 8156/
Ism. Roig-Francolí, Miguel A. = Notes. Vol. 51. 1994/95. 1. 421–423.
65.
LISZT, Franz
Consolations. Urtext-Ausgabe. (Ed. Maria Eckhardt et Ernst-Günter Heinemann.) München, 1992, Henle. X, 38 p.
Ism. Gut, Serge = Revue de Musicologie. Tome 79. 1993. 2. 396–397.
66.
LISZT Ferenc
„Der welcher wandert” aus der Oper Die Zauberflöte von W. A. Mozart, für Klavier zu 4 Händen. (Ed. by Imre Mező.) Budapest, 1992, Editio Musica. 7 p.
Ism. Gut, Serge = Revue de Musicologie. Tome 80. 1994. 1. 153–154.
67.
LONGYEAR, Rey M.
Liszt's philosophical symphonic poems: their intellectual history. = JournalAmLisztSoc. Vol. 32. 1992. 43–51.
68.
LUDÁNSZKI Lajosné – HOVÁNSZKI Jánosné – KISS László
Óvodai zenei nevelés. Nyíregyháza, 1992, Megyei Pedagógiai Intézet. 104 p. /Fejlesztőfüzetek./
69.
Magyarország szegin. Összeállítás a gyimesi csángó magyarokról. (Szerk. Harangozó Imre.) Békéscsaba, 1991, Erdélyi Kör. 28 p.
70.
MAITZ Mária – PÓCZ Gáborné
Ének-zene kézikönyv az általános iskola 1–8. osztálya számára gyógypedagógusoknak. Budapest, 1992, OKI. 143 p.
71.
MARK, Christopher
Symmetry and dynamism in Bartók. = Tempo. 1992. No. 183. 2–5.
72.
MÁRKUS, Klára
Zur Geschichte der Militärmusik des 19. Jahrhundert in Pest und Buda. = Pannonische Forschungsstelle Oberschützen. 1992. 3. 268–273.
73.
MÁRTA István
Megpróbálok értelmesen élni. [Riporter] K. Tóth László. = Új Horizont. 1992. 2. 68–73.

74.
MÁTÉ János
Megjegyzések dr. Gárdonyi Zoltán tanulmányához.
= Református Egyház. 1992. 10. 239–240.
75.
MILLER, Malcolm
From Liszt to Adams: the „Wiegenlied” transcription. = Tempo. 1990. No. 175. 23–26.
76.
MILLER, Malcolm
From Liszt to Adams II.: „The Black Gondola”. = Tempo. 1991. No. 179. 17–20.
77.
MOLLAY Károly
Rauch András Sopronban. = Soproni Szemle. 1992. 4. 289–332.
Eredeti dokumentumok közlésével.
78.
MÓRICZ Zsigmond (gyűjt.)
Szatmári gyűjtés 1–2. köt. (Szerk. és sajtó alá rend. Katona Imre.) Budapest, 1992. Magyar Néprajzi Társaság. /Magyar népköltési gyűjtemény. Új folyam 17–18./
1. Balladák, dalok és versek. 376 p., 1 t.
2. Lírai dalok és versek (folytatás). 388 p.
Ism. Erdész Sándor = Ethn. 104. évf. 1993. 1. 242–243.
79.
MÓSER Zoltán
Az Eötvös Kollégium és Kodály. = Forrás. 1992. 12. 51–56.
80.
MÓSER Zoltán
110 évvel ezelőtt született Kodály Zoltán. = Távlatok. 8. évf. 1992. 587–593.
81.
A múlt idők nótáskönyve (1). 77 magyar nóta. (Szerk. Károssy Csaba. Nótaszerzők Dóczy József és mások.) Szombathely, 1992, OSKAR. 112 p.
Kosztolányi Dezső „A mi nótáink” c. írásával.
82.
MURÁNYI, Róbert Árpád
Thematisches Verzeichnis der Musiksammlung von Bartfeld (Bártfa). Bonn. 1991, Schröder. XXXV, 445 p. /Deutsche Musik im Osten 2./
83.
NAGY András, D. – MÁRAI György
Az Erkel család krónikája. Gyula, 1992. Gyula Város Önkormányzata, Erkel Ferenc Társaság. 91 p.
Ism. Breuer János = Muzs. 1993. 7. 27–29.
84.
Ötven éves a Budapesti Kórus. 1941–1991. (Szerk. Nagy Ádám.) Budapest, 1991, Blanket Kft. 56 p.
85.
PAKSA Katalin
A néptánc dallamalakító szerepéről. = Ethn. 103. évf. 1992. 3/4. 262–280.
86.
PAP János
A zenei akusztika alapjai. (Kézirat.) Debrecen, 1992, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Debreceni Konzervatóriuma. 84 p.
87.
PÁSZTOR, Ákos
Playing Schoenberg to Schoenberg. Jenő Lehrer of the Kolisch String Quartet remembers. = NHQu. 1992. 127. 170–176.
88.
PATENAUDE, Gilbert
Acceder ... la musique par le chant choral. = BulletinKodály. 1992. 2. 80–86.
89.
PAUSZ, Josef
Rauch András. Egy evangélikus muzsikusz az ellenreformáció viszonytagjaiban. (Ford. és átdolg. Mollay Károly.) = Soproni Szemle. 1992. 2. 193–212.
90.
PEM László
A gregorián ének interpretációja 2., Gregorián paleográfia, szemiotika, vezénylés. (Jegyzet.) Szombathely, 1992, [k. n.] 260 p.
91.
PHILLIPS, Kenneth H.
Why Johnny can't sing: the psychomotor process and its implications for inaccurate singers. = Bulletin Kodály. 1992. 2. 43–54.
92.
PINTÉR Éva
Claudio Saracini: Leben und Werk, Teil 1–2. Frankfurt am Main, 1992. 560 p. /Europäische Hochschulschriften. Reihe XXXVI. Musikwissenschaft. 87./

- Ism. Wolf, Uwe = Die Musikforschung. 47. Jg. 1994. 1. 92., Laki Péter = Music and Letters. Vol. 75. 1994. 2. 264–265.
93.
RADICS Éva
Liszt magyarsága. = Hittel. 1992. okt. 86–93.
94.
RÁNKI Dezső
„Music isn't something in witch you can compete”. Talking – -. [Riporter] László J. Gyóri. = HMQu. 1992. 3/4. 44–48.
95.
RÉTHEY PRIKKEL Miklós
Rákóczi kis úrfi. (Élő népköltészet Akasztón – balladák és balladás dalok). Akasztó, 1992, Alfa. 419 p.
96.
ROMÁN, Zoltán
Gustav Mahler and Hungary. Budapest, 1991, Akadémiai Kiadó. 255 p. /Studies Central and Eastern European Music 5./
Ism. Sieradz, Halina Malgorzata = Muzyka. Rok. 38. 1993. 1. 126–132.
97.
SAFFLE, Michael
Franz Liszt. A guide to research. New York, 1991, Garland. XVIII, 407 p. /Garland composer resource manuals 29. /Garland reference library of the humanities 754./
98.
Sámánok és táltosok. (Szerk. Veress Zsuzsanna.) Budapest, 1992, Interpopulart. 94 p. /Populart füzetek/
A borítón: Magyar ősköltészet. Szemelvények.
99.
SÁROSI Bálint
Bartók's classification for Hungarian folk songs. = NHQu. 1992. 128. 141–147.
100.
SATORY, Stephen
Bartók and Kodály. A parting of the ways. = Hungarian studies rev. 1992. 1/2. 59–68.
101.
SCHOPENHAUER, Arthur
A zene esztétikája. (Ford. Bogáti Adolf.) Budapest, 1992, Hatágú Síp. 62 p. /Reprint ex Hungaria./
102.
SELMECZI György
The Budapest Chamber Opera. A conversation with director – -. [Riporter] Judit Klára Rácz. = HMQu. 1992. 3/4. 28–30.
103.
SKY, Rick
Freddie Mercury élete = The show must go on. (Ford. Kirschner Dávid.) Pécs. 1992, Tankönyv BT. 216 p., 16 t.
104.
SMITH, Kathryn
„A little night music” for the American childrens choir. Repertoire, compositional, technique, and implications for the Kodály educator. = Bulletin Kodály. 1992. 2. 13–21.
105.
SOLYMOSI TARI, Emőke
Music management in Hungary '92. = HMQu. 1992. 2. 2–6.
106.
SOMFAI, László
Bartók and Szigeti. = NHQu. 1992. 128. 157–163.
107.
SOMFAI, László
Fragments in Bartók's oeuvre. = HMQu. 1992. 3/4. 8–13.
108.
SULYOK, Imre
Franz Liszt's unknown letter to Mihály Mosonyi. = JournalAmLisztSoc. 1992. Vol. 32. 61–63.
109.
SUPPAN, Wolfgang
Johann Joseph Fux. = Musica Pannonica. 1991. 1. 27–67.
110.
SZABADOS György
A zene kettős természetű fénye (1). = Katedrális. 1992. 1. 78–85.
111.
SZIJ Rezső
Megkésétt emlékezés Bor Dezsőre. Budapest, 1992, Szenci Molnár Társaság. 1992. 10 p. /Nem közölt kéziratok. Adalékok egy soha el nem készülő önéletrajzhoz 1./

112.
SZOMJAS-SCHIFFERT György
Ereszkedő kvintváltás a finn népzeneben. = Ethn. 103. évf. 1992. 1/2. 134–139.
113.
TAKÁCS András – FÜGEDI János
Gömöri népi táncok. Bratislava, 1992, Madách. 315 p.
Ism. Kaposi Edit = Táncműv. 1993. 7/9. 44., Karácsony, Zoltán. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 232.
114.
TALLIÁN Tibor
Magyarországi hangversenyélet, 1945–1958. Budapest, 1991, MTA Zenetudományi Intézet. 159 p. /Műhelytanulmányok a magyar zenetörténehez 12./
115.
TARI Lujza
Blasmusikkapellen in der ungarischen Folklore. = Pannonische Forschungsstelle Oberschützen. 1992. 3. 274–276.
116.
TARNÓCZY Tamás
Einführung in die musikalische Akustik. (Aus dem Ungarischen übersetzt von Alice Deák und dem Autor.) Budapest, 1991, Akadémiai Kiadó. 507 p.
Ism. Moeck, Hermann = Tibia. 19. Jg. 1994. 1. 60. p.
117.
TARNÓCZY Tamás
Ókori akusztika. = Kép- és hangtechnika. 1992. 3. 65–71.
118.
TÉVALDNÉ SERSING Ildikó
A tavasz köszöntése. Ismert és elfelejtett népszokások. Veszprém, 1992, Megyei Pedagógiai Intézet. 61 p. /Módszertani levelek 1992/1./
119.
THORDARSON, Runolfur
Discography works by Liszt played by his pupils. = JournalAmLisztSoc. Vol. 31. 1992. 47–55.
120.
Tiszta forrásból. Szemelvények, tanulmányok a néprajz köréből. (Szerk. H. Tóth István.) Kecskemét, 1992, Kecskeméti Tanítóképző Főiskola.
121.
TOKAJI András
Zene a Harmadik Birodalomban. = 2000. 1992. 10. 51–59.
122.
VÁMOS László
Blum Tamásról. = Holmi. 1992. 12. 1778–1785.
123.
VÁRKONYI Imre
Elszentült a nap az égről. Bukovinai székely népdalok Tolnából. Szekszárd, 1992, Babits Művelődési Ház. 114 p.
124.
VERESS Sándor
Moldvai gyűjtés. (Szerk. Berlász Melinda, Szalay Olga.) Budapest, 1989, Múzsák. 421 p. /Magyar népköltési gyűjtemény. Új folyam 16./
Ism. Szabó Csaba = Ethn. 104. évf. 1993. 1. 240–242.
125.
VITÉZ István
Liszt, a magyar. Győr, 1991, Vitéz I. 87 p.
126.
WEINER Leó
Az összhangzattan előkészítő iskolája. Skálák, hangközök, hallást fejlesztő gyakorlatok, fő- és mellék-hármashangzatok: iskolai és magánhasználatra. Budapest, 1992, Editio Musica. 66 p.
127.
WILSON, Paul
The music of Béla Bartók. New Haven, 1992, Yale University Press. IX, 222 p.
Ism. Somfai László = Notes. Vol. 50. 1993/94. 1. 151–153., Russ, Michael = Music and Letters. Vol. 75. 1994. 3. 401–425.
128.
WRIGHT, William
New letters of Liszt. = JournalAmLisztSoc. Vol. 31. 1992. 7–33.
129.
ZÁDORI Mária
„My ideal is the soft, warm human voice”. An interview with Mária Zádori. [Riporter] János Malina. = HMQu. 1992. 2. 19–22.
130.
A zene mindenkié. Kodály Zoltán és Szlovákia. Életrajzi bibliográfia. (Összeáll. Anna Jonásóvá, közread. az Okresn Knižnica.) Galanta. Győr, 1992, Kiszaludly Megyei Könyvtár. 131 p.

1993–1994

I. Általános művek

Bibliográfiák, katalógusok, zenei kalauzok

131.

BÁLINT, Sándor

Ausgewählte Bibliographie für religiöse Volkskunde von – –. Zusammengestellt von László Péter und Gábor Barna. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 3/4. 254–258.

132.

CZAGÁNY Zsuzsa

Corpus Antiphonalium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae II/A. Bamberg. (Introd. by László Dobszay.) Budapest, 1994, MTA Zenetudományi Intézet. 201 p.

133.

DARVAS Gábor

Zenei minilexikon. Budapest, 1994, Stílus '91. 270 p.

134.

DÉRI Balázs – FUISZ József

Egyházzene és liturgika a Református Egyház című folyóiratban, I–XLV (1949–1993). = MEZ. 1993/94. 3. 369–374.

135.

DÉRI Balázs – FUISZ József

Egyházzene és liturgika a Theologiai Szemlében, I–XX, (Új folyam I–XXXV). Válogatott bibliográfia. = MEZ. 1993/94. 1. 112–116.

136.

DOBSZAY László

Áttekintő bibliográfia az utóbbi évek gregorián vonatkozású irodalmából. = MEZ. 1993/94. 4. 493–498.

137.

DÖRNYEI László

Magyarságismeret (3). Zenetörténet. (Fotó Kalmár Béla.) Budapest–Ungvár, 1993, Intermix–Patent. 62 p. /Kárpát-medencei magyar könyvek 3./

138.

ENYEDI Pál

A HangszerVilág című folyóirat orgonás vonatkozású cikkei. = MEZ. 1994/95. 1. 94.

139.

HALÁSZ Péter (összeáll.)

Ligeti György. Írásai, beszélgetései, valamint a róla szóló szakirodalom jegyzéke. (Kísérlet) = Muzs. 1993. 6. sz. melléklet. 1–16.

Bibliográfia.

140.

Jazz-zenészek lexikona. Ki kicsoda a jazzben? (Főszerk. Colin Larkin. Szerk. Boris János. Ford. Simon Géza Gábor.) Budapest, 1993, Kossuth. 478 p.

141.

LENDVAI Ernő

Önéletrajz és műjegyzék – – hagyatékából. = Muzs. 1993. 4. 12–13.

142.

LENOIR, Yves

Bibliographie de Denijs Dille. = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 7–33.

143.

LIGETI György

Empfehlenswerte Aufnahmen auf CD. Zusammenge stellt von – –. = NZfM. 1993. 1. 30–31.

Diskográfia.

144.

György Ligeti: Schriften und Gespräche. (Auswahl). = NZfM. 1993. 1. 37.

Bibliográfia.

145.

MARTIN, György

Bibliography of – –'s works. Compiled by – –. Extended by Gyula Pálffy. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 21–34.

146.

MICHEL, Ulrich

Zene. (Grafikák Gunther Vogel. Ford. Gábor Ágnes.) Budapest, 1994, Springer Hungarica. 560 p. /SH atlasz 11./

147.

POGÁNY György – SZEPESI Zsuzsanna

A magyar zenetudomány bibliográfiája, 1991–92. = Ztd. 1992–1994. 259–321.

148.

SIMON Géza Gábor

Magyar jazzdiskográfia, 1905–1994 = Hungarian jazz discography 1905–1994. Budapest, 1994, Jazz Okt. és Kut. Alapítvány, 452 p.

149.

WILHEIM András (összeáll.)

Lendvai Ernő írásainak jegyzéke. = Muzs. 1993. 7. 31–33.

150.
Zenetudományi dolgozatok 1992–94. (Szerk. Felföldi László, Gupcsó Ágnes.) Budapest, 1994, MTA Zenetudományi Intézet. 321 p.
Részletezése külön.
- Zeneelmélet, zenei akusztika, előadásmód*
151.
ABRUDBÁNYAI Zoltán
Hamburger és utópia (1–2). = Parl. 1994. 5. 15–22., 6. 17–26.
152.
BATTA András
Cantabile Schubert: András Schiff and the sonatas. = NHQu. 1993. 129. 151–155.
153.
BREUER János
Töprengések Ferencsikről. = Muzs. 1994. 11. 13–17.
154.
BÜKI Mátyás
A karmester. = Parl. 1994. 5. 32–34.
155.
DOBSZAY László
The debate about the oral and written transmission of chant. = Revista de musicología. Vol. 16. 1993. 2. 706–729.
156.
DOLINSZKY Miklós
Az Urtexi mítosza. = Muzs. 1994. 10. 14–19.
157.
DUFFEK Mihály
Kórusénekítés a zongorakísérő szemszögéből. = Zeneszó. 1993. 5. 8.
158.
ERDŐS Ákos
Via Nova. Gondolatok a kórushangképzésről. = Zeneszó. 1994. 5. 6.
159.
FARKAS Ferenc
Vers, nyelv, zene és fordítás. = Kortárs. 1993. 1. 121–128.
160.
GERENCSÉRNÉ SZEVERÉNYI Ilona
Kortárs zeneszerzők művei és az improvizáció. Jel, jelenség, megjelenítés. = Parl. 1994. 6. 5–11.
161.
HARRIS, Ellen T.
Dinamika és hangfekvés összefüggése a barokk vokális előadói gyakorlatban. (Ford. Kaisinger Rita.) = Muzs. 1993. 10. 16–23.
162.
KASSAI István
Kotta – komputeren. Kottagrafika helyett számítógépes adatbázis. = Muzs. 1994. 12. 15–16.
163.
KÓSA Gábor
A KA-hangrendszer a pedagógia útján. = Parl. 1993. 6. 22–26.
164.
KÓSA Gábor
A KA-hangrendszer iskolája. = Parl. 1994. 6. 27–29.
165.
LENDVAI Ernő
Symmetries of music. An introduction to semantics of music. (Comp. and ed. by Miklós Szabó and Miklós Mohay.) Kecskemét, 1993, Kodály Intézet. 155 p.
166.
LENDVAI Ernő
Szimmetria a zenében. (Vál. és szerk. Szabó Miklós és Mohay Miklós.) Kecskemét, 1994, Kodály Intézet. 165 p.
167.
MARÓTHY János
Sentograffito. = Muzs. 1994. 5. 18–19.
168.
MARÓTHY János
Zene és gesztus. = Muzs. 1993. 10. 30–32.
169.
PAP, János
Hirtenpfeifen. Akustische analyse einer Idee von R. Wagner. = Systematische Musikwissenschaft. 1994. II/2. 347–352.
170.
PAP János
Válaszlevél Uránia és Euterpé boldogulásáról (5). A pszichoakusztika alaptörvényei. = Parl. 1993. 1. 17–20.

171.

PINTÉR István

Számítógépes hangmikroszkópia. = Ztd. 1992-94. 243-258.

172.

PINTÉR, István

Transcription versus sound spectroscopy in analyzing folk music performance. = Systematische Musikwissenschaft. 1994. II/2. 333-345.

173.

SABBE, Herman

Ligeti György. Zeneszerzés-fenomenológiai tanulmányok. (Ford. Szalay Marianne.) Budapest, 1993, Continuum. 115 p.

174.

SZENDREI Janka

Die Gültigkeit der heutigen Notationskarten. = Revista de musicología. Vol. 16. 1993. 2. 744-757.

175.

SZÓKE, Péter

Ist das hinter dem Horizont der Tonkunst verborgene säkulare Rätsel des Ursprungs der Musik unlösbar? = Systematische Musikwissenschaft. 1994. II/1. 71-108.

176.

VÉKÁSSY László

A karmester nem verbális tulajdonságai. = Parl. 1994. 5. 23-31.

177.

VIRÁGH László

Hogyan (ne) énekeljünk Monteverdit? = Muzs. 1994. 11. 21-24.

178.

WILHEIM András

Hammer. = Muzs. 1994. 10. 12-13.
Mahler Hatodik szimfóniájának kapcsán.

179.

WILHEIM András

Az utolsó kézjegy mítosza. = Muzs. 1994. 8. 18-21.

Egyházzene

180.

ANGI István

A magyar gregorián reneszánsza. = Iskolakultúra. 1993. 10. 89-91.

181.

BANGHA Imre - DÉRI Balázs

Kereszt és lóbusz (1-3). Liturgia és önazonosság a dél-indiai Tamás-keresztények egyházaiban. = MEZ. 1993/94. 3. 321-327., 4. 435-450., 1994/95. 1. 43-54.

182.

BERECZKY János

Hiteles-e történetileg a genfi zsoltárok diézisekkel való éneklése? = MEZ. 1993/94. 2. 165-175.

183.

BERKI Feriz

Karácsonyváras az Orthodox Egyházban. = MEZ. 1993/94. 1. 44-47.

184.

BERKI Feriz

Szent Jakab, az Úr testvérének Isteni Liturgiája. = MEZ. 1993/94. 4. 427-434.

185.

CSELÉNYI István Gábor

A magyar görög katolikus énekek (1). Első évezredi gyökerek. = MEZ. 1994/95. 1. 33-42.

186.

DÉRI Balázs

Aki hisz, énekel, aki énekel, kétszer imádkozik. Szőnyi Szilárd beszélget Déri Balázssal, a Magyar Egyházzenei Társaságról. = Igen. 1993. 9. 23-24.

187.

DOBSZAY László - JENEY Zoltán

Beszélgetések a kortárs egyházzeneről (1). = MEZ. 1993/94. 4. 451-455.

188.

DOBSZAY László

Az egyházzene tiszta eszméje. = MEZ. 1993/94. 1. 12-17.

189.

DOBSZAY László

Az egyházzene a történelmi változások között. = MEZ. 1993/94. 2. 131-142.

190.

DOBSZAY László

Az egyházzene a történelmi változások között. = Szeged. 1993. máj. 17-23.

191.

DOBSZAY László

A gregorián mozgalom harminc éve Magyarországon. = MEZ. 1993/94. 4. 387-397.

192.
DOBSZAY László
Szolgálat vagy művészet? = MEZ. 1993/94. 3. 259–271.
193.
DOBSZAY László
A zsolozsma-himnuszokról (1). = MEZ. 1994/95. 1. 9–14.
194.
FEKETE Csaba
Egy úrvacsorai himnusz két alakja. = MEZ. 1993/94. 2. 176–177.
195.
FEKETE Csaba
Három introitus. = MEZ. 1994/95. 1. 18–20.
196.
FEKETE Csaba
Írott és nyomtatott himnus. = MEZ. 1994/95. 1. 15–17.
197.
FEKETE Csaba
A Lelki Hódulás dallamai. = MEZ. 1993/94. 4. 405–409.
198.
FERENCZI Ilona
Kísérlet a liturgia egységesítésére az Erdélyi Fejedelemségben (a 17. század első felében). (Ford. Déri Balázs.) = MEZ. 1993/94. 1. 21–30.
199.
GARADNAY Balázs
Egyházzenei reformtörekvések a pécsi székesegyházban a XIX. század végén. = Tanulmányok a pécsi egyházmegye történetéből. 1993. 1. 371–400.
200.
GERÉD Vilmos
Az erdélyi katolikus egyházzenei képzés múltjáról, jelenéről és kilátásairól. = MEZ. 1993/94. 2. 243–245.
201.
GUITTON, Jean
Az imádság. (Ford. Török József.) = MEZ. 1993/94. 4. 398–403.
202.
HARNONCOURT, Philipp
„Aki hisz, énekel”. Az egyházi ének ökumenikus jelentősége. = MEZ. 1993/94. 1. 5–11.
203.
HILDEBRAND, Dietrich von
Vallás és szépség. (Ford. Török József.) = MEZ. 1994/95. 1. 3–8.
204.
HOLL Béla
Das Psalmlied und die katholische Kirchengesangstradition in Ungarn. = Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Bd. 34. 1993. 114–118.
205.
JEFFERY, Peter
Liturgikus ének: megújulás a tradícióban. (Ford. Dobszay László.) = MEZ. 1993/94. 3. 272–281.
206.
JOBBÁGY István
A magyarországi baptista gyülekezeti és kóruséneklés múltja és jelene (1–4). = MEZ. 1993/94. 1. 48–56., 2. 178–181., 3. 316–320., 4. 413–420.
207.
KARASSZON Dezső
Nem tilos a kereszt! = MEZ. 1993/94. 3. 310–315.
208.
KARASSZON Dezső
Vázlat a diézsizs nélküli zsolotáréneklés relatív jogosságáról. = MEZ. 1993/94. 1. 38–40.
209.
KARASSZON István
Hódajót (1–2). = MEZ. 1993/94. 4. 421–426., 1994/95. 1. 55–58.
210.
KOVÁCS László Attila
A romániai magyar evangélikusok új énekeskönyve. = MEZ. 1994/95. 1. 29–32.
211.
LÁZS Sándor
Ismeretlen gyülekezeti énekek és versek a XVII–XVIII. század fordulójáról. = ItK. 1994. 1. 88–97.
212.
MÁTÉ János – TARDY László – TRAJTLER Gábor
Az egyházzenesz helyzete ma. = MEZ. 1993/94. 1. 84–89.
213.
MERRICK, Paul
Az angol anthem. Rövid kalauz egy gazdag repertoárhoz, egyházi kórusok számára. (Ford. Bősze Ádám.) = MEZ. 1993/94. 2. 207–219.

214.

PÁSZTOR János

Evangélikus-református istentisztelet a XVI. században. = MEZ. 1993/94. 1. 31–37.

215.

PRASSL, Franz Karl

Az alleluja és a húsvétot ünneplő keresztény. A zene mint a húsvéti ötven nap liturgiájának meghatározó eleme. (Ford. Nógrádi Lászlóné Kelemen Katalin.) = MEZ. 1993/94. 2. 152–164.

216.

PRASSL, Franz Karl

Az éneklés szabályai a középkori ágostonos kanonokok közösségeiben. (Ford. Dobszay László.) = MEZ. 1993/94. 3. 301–309.

217.

RAJ Tamás

Hanuka – Egy ünnep története. = MEZ. 1993/94. 1. 41–43.

218.

SÁRI József

„Új” egyházi zene. = MEZ. 1993/94. 2. 182–191.

219.

SCHULZ, Frieder

Zsoltáreneklés a lutheránus gyülekezetben. (Ford. Déri Balázs.) = MEZ. 1993/94. 3. 282–300.

220.

SZENDREI Janka

A kórusrepertoár megújítása. = MEZ. 1993/94. 3. 329–342.

221.

SZTUPÁR Zoltán

Újjászületik a katolikus egyházzeneoktatás Temesváron. = MEZ. 1993/94. 2. 245.

222.

TÖRÖK József

Az egyházi zene az új Katekizmusban. = MEZ. 1993/94. 1. 18–20.

223.

ZSENGELLÉR József

A samaritánus Húsvét. = MEZ. 1993/94. 2. 143–151.

Hangszerek, hangszer történet

224.

ARDLEY, Neil

Hangszerek. Budapest, 1993, Park. 63 p. /Szemtanú 17./

Ism. Halász Péter = Muzs. 1994. 12. 39–40.

225.

COOPER, Albert

A fuvolával kapcsolatos munkálkodásom. (Ford. Fülepp Tamás.) = Parl. 1993. 4. 13–18.

Galway, James: A fuvola c. könyvének 5. fejezete

226.

DÁVID István

A nagykőrösi református templom orgonájának újjáépítése céljára. = MEZ. 1993/94. 1. 69–73.

227.

DÁVID István

Az orgonaépítés története Erdélyben (1–2). = MEZ. 1993/94. 4. 467–478., 1994/95. 1. 79–93.

228.

DUDITS Pál

A magyarországi műemlékorgonák védelmének történetéből. = MEZ. 1993/94. 1. 74–78.

229.

GÁT Eszter

Bravó, Antverpiano! = Muzs. 1993. 9. 20–22.

230.

KIRÁLY Péter

A koboz. = Muzs. 1994. 8. 38–40.

231.

KOKITS Zsigmond

Adalékok az orgonás műemlékvédelem történetéhez. = MEZ. 1993/94. 2. 220–231.

232.

LEHOTKA Gábor

Az én hangszereim az orgona. (A szerző életrajzát írta Eszes Katalin.) Budapest, 1993, Oltalom Alapítvány. 159 p.

233.

MAYER, Marian A.

Az orgonaépítés története Szlovákiában (1–2). = MEZ. 1993/94. 2. 232–237., 3. 343–352.

A második rész címe: Klasszicizmus és romantika.

234.
POUR László
100 éve nyílt meg a budapesti Rieger-orgonauzém. = MEZ. 1994/95. 1. 95–100.
- Zenei élet, zeneszociológia, -pszichológia, -filozófia, -esztétika*
235.
BORGÓ András
Lehet-e az iszonyatot megfogalmazni? Vázlatok az élmény leszűrődéséről századunk zsidó zenéjében. = Múlt és jövő. 1993. 1. 86–91.
236.
BREUER János
„Jöjj el szabadság!...” = Muzs. 1994. 1. 6–8.
237.
BREUER János
Nyolc és fél. = Muzs. 1993. 5. 42–43.
Liszt Ferenc Kamarazenekar.
238.
CROSS, Richard
„Puzzi” revisited: a new look at Hermann Cohen. = JournalAmLisztSoc. Vol. 36. 1994. 19–41.
239.
ECKHARDT Mária
A 100 éves magyar Liszt Ferenc Társaság. = Muzs. 1993. 8. 21–22.
240.
ÉLES Csaba
Az „Emberi színjáték” életfilozófiája. = Magyar Filozófiai Szemle. 1993. 1/2. 76–127.
241.
FODOR Géza
Levél az Olvasóhoz. = Muzs. 1993. 5. 25–28.
Válasz Ütő Endrének.
242.
FORRAI Katalin
A zenepárt színeiben. A Magyar Zenei Tanács közgyűlése. = Muzs. 1994. 3. 16–17.
243.
FUKÁSZ György
Gould és Menuhin disputája. A vita folytatódik. Intellektus és emóció a zenében. = MZene. 1993. 1. 92–108.
244.
GÖNCZY László
Elmélkedés egy nem kívánt búcsú ürügyén. Howard Williams és Pécs. 1989–1993. = Muzs. 1994. 1. 33–35.
245.
GÖNCZY László
Pécsi nyár '93 – avagy egy tékozló város. = Muzs. 1993. 10. 33–35.
246.
HALÁSZ Péter
A muzsikusz-filozófus. Friedrich Nietzsche születésének 150. évfordulójára. = Muzs. 1994. 12. 8–10.
247.
HALÁSZ Péter
Segített a túlélésben... A Soros Alapítvány tíz éve a magyar zenei életben. = Muzs. 1994. 11. 9–11.
248.
HELLER Ágnes
Nietzsche és a Parsifal. Prolegomena egy személyiségetikához. (Ford. Módos Magdolna.) Budapest, 1994. Századvég-Gond. 154 p. /Horror metaphysicac./
Ism. Kocziszky Éva = BUKSZ. 1994. 4. 506–508.
249.
HOLLÓS Máté
Zeneéletünk láttelepe – a Magyar Zenei Tanács szemszögéből. = Kritika. 1994. 3. 39.
250.
KÁRPÁTI János
Hungarian music libraries today. = Fontes. Vol. 40. 1993. 2. 161–163.
251.
KÁRPÁTI János
Könyvtári gondjaink – Frankfurtból szemlélve. = Muzs. 1993. 1. 10–12.
252.
KOMLÓS Katalin
Könemann Music Budapest. = Muzs. 1994. 5. 47–48.
253.
KOVÁCS Mária
100 éves a Liszt Ferenc Társaság. Beszélgetés Marschall Miklóssal, Hamburger Klárával, Lukin Lászlóval és Újvári Dáviddal. = Zeneszó. 1993. 4. 11.

254.
LENOIR, Yves
A propos de quelques documents du Fonds Gaston Verhuyck. = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 155-180.
255.
LUKÁCS Antal
Vége a művészetnek? Posztmodernizmus és zene. = Társadalmi Szemle. 1993. 4. 59-65.
256.
LUKIN László
Liszt márciusa. = Zeneszó. 1993. 4. 5.
257.
MÁCSAI János
Ünnepi hétköznapiak. Nyolcvan éves az Alba Regia Zenekar. = Muzs. 1994. 5. 28-29.
258.
PAPP Márta
Itt nem politikáról van szó... Ez történt a Rádió zenei műhelyeivel. = Muzs. 1994. 4. 3-9.
Utóhang: Dubrovay László, Jenei Zoltán, Szirányi János és Sári László hozzászólása = Muzs. 1994. 5. 6-8.
--- Megjegyzés: Dubrovay Lászlótól = Muzs. 1994. 6. 17.
259.
PETROVICS Emil
Mi lesz veled Magyar Zenés Színház? = Muzs. 1993. 10. 36-37.
260.
SCHEIBER Sándor
Zene, zenészek. A teljes élet. (Kiadatlan beszédek). = Múlt és jövő. 1993. 1. 57-60.
261.
SZABADOS György
A zene kettős természeti fénye. Zene- és mentalitás-történet (2). = Katedrális. 1993. 1. 110-116.
262.
SZABÓ Tibor
Kétségek a magyar zenei élet egységéről (?) = Parl. 1994. 6. 1-4.
263.
SZIRÁNYI János
A „nyugdíjkiegészítő” Schubert. = Parl. 1994. 3. 21-23.
264.
TÓTH Anna
Ha sikerül. Álomország klarinétosoknak. = Muzs. 1993. 9. 23-25.
265.
TÓTHPÁL József
A Magyar Zenei Kamara másfél éve. = Zeneszó. 1993. 2. 7.
266.
ÜTŐ Endre
Levele Fodor Gézához. = Muzs. 1993. 4. 27.
267.
ÜTŐ Endre
Újabb levele. = Muzs. 1993. 5. 24.
268.
VÁRAY László
A Győri Ütőegyüttes története, 1974-1994. Győr, 1994, Hazánk. 83 p.
269.
VICTOR Máté
Kilencszázévezres támogatás, hárommillió lakbér. Victor Máté a Magyar Zenei Tanács anyagi gondjairól beszél J. Győri Lászlónak. = Muzs. 1993. 7. 3-4.
270.
VICTOR Máté
A magyar zenei élet helyzetéről. = Muzs. 1994. 8. 3-15.
-- és mások beszélgetése.
271.
Vita. Ketrec vagy szendvics. (Petrovics Emil, Merényi Judit és Tóthpál József írásai.) = Muzs. 1994. 2. 5-8.
272.
Vita a hangversenyrendezésről. (Jacobi László, Schanda Beáta és Szilágyi Mihály írásai.) = Muzs. 1994. 3. 11-14.
273.
WILSON, Gary B.
Singers deserve to be musicians too! = Bulletin Kodály. 1993. 1. 4-11.

Interjúk

274.

BADURA-SKODA, Paul

Egy nagy komponistát minden hangszeren elő lehet adni. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1993. 1. 39–41.

275.

BAEKELUND, Kjell

Egy Grieg-zongorista. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1993. 11. 14–15.

276.

BALLANTYNE, Celia

Ők így csinálják. Bemutatjuk a Hyperion lemeztársaságot Celia Ballantyne segítségével. [Riporter] Wirthmann Julianna. = Muzs. 1993. 12. 20–24.

277.

BATTA, András

The Liszt Ferenc Chamber Orchestra turns 30. = HMQu. 1994. 1. 32–39.

278.

BÉKÉS András

Hogy az operaelőadás színházi élményt nyújtson... [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 1993. 3. 20–27.

279.

BERDÁL Valéria

Magyar énekiskolák. (2.) Berdál Valéria. [Riporter] Csernay László = Oé. 1993. 5. 17–19.

280.

BERRY, Walter

Lehet, hogy a show-t még meg kell tanulnom... [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1993. 10. 24–26.

281.

BORS Jenő

Az illúziókkal le kell számolni Wirthmann Julianna beszélget Bors Jenővel, az EMI/Quint ügyvezető igazgatójával. = Muzs. 1993. 3. 7–12.

282.

BOZAY Attila

Művek bontakozóban: Bozay Attila vissza- és előretekinése. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1994. 8. 41.

283.

BROUWER, Leo

Munkám alapeleme a struktúra. [Riporter] Gerd Michael Dausend. (Ford. Fülep Tamás.) = Parl. 1993. 5. 12–20.

284.

CSÁK P; Judit

Hegedűvel és zongorával. Beszélgetés Szenthelyi Miklóssal és Szenthelyi Judittal. = Heti Magyarorszá. 1993. 17. 15.

285.

CSALOG Gábor

Állítás és tagadás. [Riporter] Csengery Kristóf. = Muzs. 1994. 4. 20–23.

286.

CSENGERY Adrienn

Matačićtól a „habzó barokkig”. Beszélgetés Monteverdiről Csengery Adrienne-nel. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1993. 12. 17–18.

287.

CSENGERY Kristóf

Gazdátlan kalapács? Interjú Tihanyi Lászlóval és Serei Zsoltal. = Muzs. 1994. 10. 7–11.

288.

CSOBÁDI Péter

„Sírj, sírj, ó szegény nép!” Salzburgi beszélgetés Csobádi Péterrel. [Riporter] Székely György. = Muzs. 1994. 12. 20–22.

289.

CSOÓRI Sándor, ifj.

Tizenkét dudás egy hazában. [Riporter] L. S. = Táncműv. 1993. 1–2. 34.

290.

DEÁK Csaba

Sorsok. Három beszélgetés Stockholmban élő zeneszerzőkkel. (2.) Deák Csaba. [Riporter] Földes Imre. = Muzs. 1994. 11. 18–20.

291.

DÉS László

Hangok – hangszerek. (3.) Dész László. [Riporter] Pap János. = Muzs. 1994. 8. 24–26.

292.

DIÓSZEGI László

Örökségünk sorsa. Beszélgetés Diószegi László koreográfussal. [Riporter] ifj. Léka Géza. = Táncműv. 1993. 7/8/9. 12–13.

293.

DOBSZAY László

Egyházzene – múlt és jövő között. Halász Péter beszélget Dobszay Lászlóval, a Magyar Egyházzenei Társaság elnökével. = Muzs. 1993. 3. 3–6.

294.
DRÁFY Kálmán
Nem elég magyarnak születni. Babiczky Barna Klára beszélgetése Dráfy Kálmán zongoraművésszel. = Magyar Fórum. 1993. 21. 8.
295.
DUBROVAY László
Művek bontakozóban. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1993. 11. 39.
296.
ELEK Tihamér
Hangok - hangszerek. Elek Tihamér. [Riporter Pap János.] = Muzs. 1994. 5. 15-17.
297.
Eusebius [DÉRI Balázs]
Palestrináért meg kell küzdeni. A Magyar Egyházzenei Társaság Palestrina-sorozata elé. = Muzs. 1994. 1. 36-37.
Öninterjú.
298.
FARKAS Ferenc
Művek bontakozóban. Farkas Ferenc pezsgő műhelyében. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1994. 12. 26.
299.
FELLEGI Ádám
Amikor leütöm a hangot, vége a bizalmaskodásnak. Markó Livia és Velledits Éva interjúja Fellegi Ádámmal. = Respublika. 1994. 3. 67-68.
300.
FISCHER Iván
Kakaó, kávé, koncert. [Riporter] Malina János. = Élet és Irodalom. 1994. 25. 17.
301.
FISCHER Iván
Volna-e zene, ha nem volna fül? [Riporter] Kornis Mihály. = Beszélő. 1994. 28. 32-36.
302.
FISCHER Iván
„A zenében ezek a szép dolgok a legfontosabbak”. [Riporter] Ascher Tamás. = Jelenkor. 1993. 3. 200-209.
303.
GONDA János
Kihívások előtt a pedagógia. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 1994. 5. 3-5.
304.
GÖNCZ Árpád
Menedék. Göncz Árpád a zenéről. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 1994. 3. 3-7.
305.
GYIMESI László
Van-e működőképes szakszervezetünk? Közgyűlés előtti beszélgetés Gyimesi Lászlóval, a Magyar Zene-
művészek és Táncművészek Szakszervezete titkárával. [Riporter] Laczó Zoltán. = Parl. 1993. 6. 1-13.
306.
GYÖNGYÖSSY Zoltán
Meghívó egy ünnepi koncertre. = Parl. 1994. 1. 19-24.
307.
GYŐRI László, J.
Megadóztatottapidj, megszűnt szabadjegy. Beszélgetés Kovács Géza ügyvezető igazgatóval és Gál Tamás vezető karnaggyal. = Muzs. 1994. 12. 3-6.
308.
GYŐRI László, J.
Nem a tulajdonos kiléte a döntő. Nyilatkozatok a Zeneműkiadó privatizációjáról. = Muzs. 1994. 9. 5-10.
Homolya István, Bozay Attila, Jeney Zoltán és Victor Máté nyilatkozata.
309.
HEGYI Loránd
Aktív kölcsönhatások a modern művészeti irányzatokban. Három beszélgetés Hegyi Loránd művészettörténésszel. [Riporter] Legány Dénes. = Zeneszó. 1994. 1. 6., 2. 8., 3. 4.
310.
HOLLÓS Máté
Ez a Hungaroton nem az a Hungaroton. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1994. 11. 12.
311.
HOLLÓS Máté
Ha elkötelezett kezekbe kerül a Hungaroton. J. Győri László beszélgetése Hollós Mátéval, a Hungaroton vezérigazgató-helyettesével. = Muzs. 1993. 3. 13-15.
312.
HORVÁTH Lajos
Pedig csak egy árva hegedű szól. Horváth Lajos zenéje és személye. [Riporter] Ember Mária. = Múlt és jövő. 1993. 1. 91-93.

313.
HORVÁTH László
 A közelmúlt értékei. Zenei tábor Kőszegen. [Riporter] Tóth Anna. = Muzs. 1993. 11. 35–36.
314.
HOWARD, Leslie
 Az 56. CD-vel készültem el. A Liszt nagydíj-nyertes Leslie Howard. [Riporter] Wirthmann Julianna. = Muzs. 1994. 12. 17–19.
315.
HUNYADI Zoltán
 Éneklő Esztergom. Lukin László beszélget a 60 éves Hunyadi Zoltán karnaggyal. = Zeneszó. 1993. 1. 9.
316.
JANOWSKI, Marek
 Soha többé nem szeretnék operaházat vezetni. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1993. 10. 26–29.
317.
KÁRPÁTI János
 Magyar Bartók-könyv Amerikában. [Riporter] Wirthmann Julianna. = Muzs. 1994. 10. 36–37.
318.
KERÉNYI Miklós György
 Magyar énekiskolák. (3.) Kerényi Miklós György. [Riporter] Szomor György. = Oé. 1994. 1. 24–26.
319.
KISS Imre
 Reflektorfényben az együttesek. Tóth Anna beszélget Kiss Imrével, a Rádió Zenei Főosztályának új vezetőjével. = Muzs. 1993. 10. 6–7.
320.
KLENYÁNSZKY Tamás
 Megszüntette megőrzés. [Riporter] Wirthmann Julianna. = Muzs. 1994. 4. 10–12.
321.
KOCSIS Zoltán
 Konfrontáció és alkalmazkodás. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 1993. 5. 3–11.
322.
KORNDORF, Nikolai
 The association for contemporary music in Moscow. An interview with Nikolai Korndorf by Ferenc Anna. = Tempo. 1994. No. 190. 2–4.
323.
KOVÁCS László
 Önállóság és elszigeteltség. Miskolci Szimfonikus Zenekar. [Riporter] Lázár Eszter. = Muzs. 1994. 11. 3–8.
324.
K[OVÁCS] M[ária]
 Továbbképzés az ELTE Zenei Tanszékén. = Zeneszó. 1994. 2. 9.
325.
KOVÁCS Sándor
 Vihar után szebb az erdő... Beszélgetés Fejérvári Sándorral a Zenei Főszerkesztőség vezetőjével, a Bartók Rádió igazgatójával és Körmendy Ferencsel, a Bartók Rádió programszerkesztőjével. = Muzs. 1994. 9. 3–4.
326.
KROÓ György
 „Míg kint viharok tombolnak”. [Riporter] Szigeti István. = Beszélő. 1994. 3. 32–36.
327.
KÜRTHY András
 Nem akartam a hatalom belső ellenzéke lenni. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1993. 4. 25–26.
328.
LANDESMANN, Hans
 Hans Landesmann a Salzburgi Fesztivál megújulásáról. [Riporter] Székely György. = Muzs. 1993. 11. 19–21.
329.
MAAG, Peter
 „Nagyon szeretek fiatalokkal dolgozni”. Találkozás Peter Maaggal. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 1993. 5. 10–13.
330.
MADARÁSZ Iván
 Művek bontakozóban. Madarász Iván új kompozíciói. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1993. 10. 38.
331.
MÁRTA István
 „Nem tudjuk hova tenni”. [Riporter] Szigeti István. = Beszélő. 1994. 19. 32–35.
332.
MENUHIN, Yehudi
 Körítés. A Philharmonia Hungarica koncertkritikájához. [Riporter] Barabás András. = Muzs. 1993. 4. 43–45.
333.
MOLDOVÁN Stefánia
 „Beliülről feszített bennünket a szebbet akarás”. [Riporter] Hollósi Zsolt. = Szeged. 1993. ápr. 16–18.

334.
NÁDOR Magda
Nem iskolái, hanem pedagógusai voltak. [Riporter] R. Miksa Lajos. = Köznevelés. 1993. 41. 8.
335.
NOVÁK Ferenc
Kossuth-díjas. Novák Ferenc. [Riporter] Mátyás István. = Táncműv. 1993. 3/4. 8–9.
336.
NYAKAS Szilárd
A Bartók rádió helye egy új kommunikációs világban. Tóth Anna beszélget Nyakas Szilárddal, a Bartók rádió új főszerkesztőjével. = Muzs. 1993. 4. 10–11.
337.
ÖKRŐS Csaba
„Én csak zenélek”. [Riporter] K. Tóth László. = Élet és Irodalom. 1993. 13. 5.
338.
PAP János
Hangok – hangszerek. Amadinda Együttes. [Riporter] – -. = Muzs. 1994. 2. 14–16.
339.
PASQUET, Nicolás
Harmónia, ami összekapcsolja a hangverseny minden résztvevőjét. Pécsi beszélgetés Nicolás Pasquet karmesterrel. [Riporter] Szilágyi Ágnes Judit. = Muzs. 1994. 8. 35–36.
340.
PAUK György
Cipő, krumpli, művész: egyre megy. Budapesti beszélgetés Pauk Györggyel. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1994. 3. 25–27.
341.
PETROVICS Emil
Aranykoron innen és túl. [Riporter] Kállai Katalin. = Színház. 1993. 6. 1–5.
342.
PETROVICS Emil
Művek bontakozóban. Petrovics Emil: Pygmalion. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1994. 11. 34.
343.
PINOCK, Trevor
Egy első generációs zenész. Barabás András beszélgetése Trevor Pinnockkal, az English Concert vezetőjével. = Muzs. 1993. 5. 29–30.
344.
POLGÁR László
Leghálásabb a tanítványaimnak vagyok. Barabás András beszélgetése Polgár Lászlóval. = Muzs. 1994. 6. 13–15.
345.
POLGÁR, László
„What you must match up to is yourself and not the clichés about the role”. An interview with László Polgár by András Batta. = HMQu. 1993. 1. 28–35.
346.
RÉV Livia
„A jó tanár olyan, mint a bábaasszony...” [Riporter] Solymosi Tari Emőke. = Parl. 1994. 1. 15–18.
347.
ROST Andrea
A repertoárszínház veszélyes üzem. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1994. 8. 16–17.
348.
SACCANI, Rico
Azonnal beleszerettem a magyarokba. Budapesti beszélgetés Rico Saccanival. [Riporter] Wirthmann Julianna. = Muzs. 1994. 11. 26–29.
349.
SCHIFF András
Szöglet a világból. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1994. 6. 7–8.
350.
SELMECZI György
Kihegyeztük egymást. [Riporter] Nógrádi Gábor. = Élet és Irodalom. 1994. 5. 7.
351.
SIMAI, Pavol
Sorsok. Három beszélgetés Stockholmban élő zeneszerzőkkel. (1.) Pavol Simai. [Riporter] Földes Imre. = Muzs. 1994. 10. 26–29.
352.
SIMON Sándor
Szeretném azt hinni, hogy ez már a gödör alja. J. Győri László beszélgetése Simon Sándorral, a Hungaroton vállalati biztosával. = Muzs. 1993. 9. 26–27.
353.
SIPOS Jenő
Magyar énekiskolák. (1.) Sipos Jenő. [Riporter] Szomory György. = Oé. 1993. 3. 13–15.

354.
SLATKIN, Leonard
Interjú Leonard Slatkinnal. [Riporter] J. Györi László
= Muzs. 1993. 9. 43.
355.
SOLYMOSI TARI Emőke
Tervek, remények, eredmények. A Fővárosi Önkormányzat és a zene. = Muzs. 1994. 10. 3-5.
356.
SÓLYOM László
Az élet teljessége. Dr. Sólyom László a zenéről. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 1994. 7. 6-8.
357.
STARKER, János
Janos Starker, legenda a člověk. Exkluzívni rozhovor pro Hudební rozhledy od Jana Brodyho. = Hudební Rozhledy. Roč. 47. 1994. 1. 7-9.
358.
STARKER János
Találkozás egy elégedett emberrel. Washingtoni beszélgetés Starker Jánossal. [Riporter] Zalán Magda. = Muzs. 1994. 3. 23-25.
359.
STENZL, Jürg
Kitapintani a kor ütőerét. J. Györi László beszélgetése Jürg Stenzlrel, az Universal Kiadó művészeti igazgatójával. = Muzs. 1993. 8. 3-5.
360.
SUGÁR Miklós
Művek bontakozóban. Sugár Miklós: Percupicsy. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1994. 9. 32.
361.
SZAKÁLY György
Nem törekszem népszerűsége. Kaán Zsuzsa beszélget Szakály Györggyel, a Magyar Állami Operaház új balettigazgatójával. = Táncműv. 1993. 1/2. 8-9.
362.
SZATHMÁRY Zsigmond
A régi és az új zeneszerzők egyaránt élő személyiségek. [Riporter] Halász Péter. = Muzs. 1993. 1. 15-17.
363.
SZIKORA János
„Az igazi tragikus hős számomra Don José – és nem Carmen...” Szikora János a Carmenről. [Riporter] Lindner András. = Oé. 1993. 4. 24-26.
364.
SZÖLLŐSY, András
Contemporary music must be played and believed in, not explained. A conversation with András Szöllősy by Olsvay Endre. = HMQu. 1994. 1. 16-20.
365.
TÓTH Anna
Állami Hangversenyzenekar. = Muzs. 1994. 7. 15-17.
366.
TÓTH Anna
Új feladat: a tehetség-menedzselés. Egy új tuba csillag. = Muzs. 1994. 2. 28-29.
Riport a Miskolci Országos Rézfúvós- és Ütősversenyről
367.
UJFALUSSY József
Beszélgetés Ujfaluassy József akadémikussal. [Riporter] B. Lázár István = Holnap. 1993. 2. 43-46.
368.
VÁSÁRY Tamás
Én akkor ott jól jöttem a zenekarnak. J. Györi László beszélgetése Vásáry Tamással, a Rádiózenekar új vezető karnagyával. = Muzs. 1993. 11. 3-5.
369.
ZÁBORSZKY Kálmán
Carmina Burana – Zuglóban. [Riporter] Kovács Mária. = Zeneszó. 1993. 2. 6.
- Köszöntők, megemlékezések, portrék, nekrológok*
370.
ARANY János
Életadó levegő. = Zeneszó. 1993. 3. 3.
Elhangzott Kodály Zoltán sírjánál.
371.
ARANY Tímea
In memoriam Mihály András. = Parl. 1994. 2. 27-29.
372.
BÓNIS Ferenc
Búcsú két Bartók kutatótól. = Hitel. 1993. 6. 102-104.
Lendvai Ernőről és Demény Jánosról.
373.
BÓNIS Ferenc
Ferencsik János emlékezete. = Parl. 1994. 5. 36-37.

374.
BÓNIS Ferenc
A száz éve meghalt Erkel új emléktáblájánál. 1993. jún. 15. = Parl. 1993. 4. 1.
375.
BÓNIS Ferenc
Vass Lajos halálára. = Hitel. 1993. 1.
376.
BORGÓ András
Amikor én pályakezdő voltam... Bárdos Kornél. = Muzs. 1993. 2. 10–16.
377.
BORGÓ András
Amikor én pályakezdő voltam. Melles Károly. = Muzs. 1994. 7. 18–22.
378.
Breuer János
Erdélyi Miklós (1928. február 9. – 1993. szeptember 2.). = Muzs. 1993. 10. 4–5.
379.
DEVICH Sándor
Mihály András, 1917. XI. 7. – 1993. IX. 19. = Muzs. 1993. 11. 33.
380.
DOBSZAY László
Bárdos Kornél (1921–1993). = MEZ. 1993/94. 1. 127.
381.
DOBSZAY László
Rajeczky Benjamin halálának ötödik évfordulójára. = MEZ. 1993/94. 4. 484–486.
382.
ELSCHEK, Oskár
Peter Szőke (1910–1994). = Systematische Musikwissenschaft. 1994. II/1. 109–111.
383.
FASANG Árpád
Vass Lajos (1927–1992). = Honismeret. 1993. 2. 80–81.
384.
FÁY Miklós
A magányos nő nyomában. Agnes Baltsa ötven éves. = Jelenkor. 1994. 11. 1022–1024.
385.
FAZEKAS György
Búcsú Mihály Andrástól. = Muzs. 1993. 12. 35.
386.
FITTLER Katalin
Levél Friss Gáborhoz. = Parl. 1994. 6. 36–37.
387.
FODOR András
Búcsú Demény Jánostól. = Kortárs. 1993. 6. 103–104.
388.
FORRAI Katalin
A Musica Omnium Nagydíj kitüntetettje Tátrai Vilmos. = Muzs. 1993. 11. 6.
389.
FORRAI Miklós
Ifjabb Bartók Béla. = Zeneszó. 1994. 8. 14.
390.
GÁBOR István
Gulyás György emlékezete. = Parl. 1994. 1. 47–48.
391.
GEDÉNYINÉ GAÁL Zsuzsa
Szívtelen asszony így nem énekelhetett volna. Török Erzsire emlékezve. = Heti Magyarország. 1993. 49. 28.
392.
HOLLÓS Máté
Párhuzamos emlékezés Lukin Lászlóval. = Zeneszó. 1994. 6. 8.
393.
IVASIVKA Mátyas
Agócsy László (1906–1993). = Zeneszó. 1993. 3. 10.
394.
KEULER Jenő
Búcsú Poták Fridolintól. = Parl. 1994. 6. 38–39.
395.
KIRÁLY László
Egy zeneszerző elment... Karel Goeyvaerts sírjára. = Muzs. 1993. 9. 41–42.
396.
KOMLÓS Katalin
Bartha Dénes (1908. október 2. – 1993. szeptember 7.). = Muzs. 1993. 10. 2.
397.
LEGÁNY Dezső
Bartha Dénes 1908–1993. = Zeneszó. 1993. 9. 4.

398.
LÉVAI Júlia
Az első mester. = Kritika. 1993. 4. 29.
Yehudi Menuhinről.
399.
LÓRINCZI László
Aki Giglit is kísérte. Liana Pasquali. = Muzs. 1994. 2. 10–13.
400.
LUKIN László
Eősze László 70 éves. = Zeneszó. 1993. 9. 9.
401.
LUKIN László
„Tábornéznél...” Bárdos Lajos születésének 95. évfordulójára. = Zeneszó. 1994. 7. 15.
402.
LUKIN László
Találkozások. Forrai Miklós 80. születésnapjára. = Zeneszó. 1993. 8. 9.
403.
MAÁ CZ László
Emlékbeszéd Rábai Miklós sírjánál. = Táncműv. 1994. 1/12. 92–95.
404.
„Megvalósult ökumenia.” Lisznyai Szabó Gábor születésének 80. évfordulójára. = Zeneszó. 1994. 1. 10.
405.
MEIXNER Mihály
Százötven éve született Richter János. = Oé. 1993. 2. 2–3.
406.
NÁDOR Tamás
Sass Dezső 90 éves. = Muzs. 1993. 4. 23.
407.
SCHREUDER, Frans
Halványodó hagyományok. Emlékezés Lili Krausra. (Ford. Fülep Tamás.) = Parl. 1993. 6. 27–31.
Megjelent az EPTA Piano Journal 8. évf. 23. sz.-ban
408.
SLAVÍKOVÁ, Jitka
Sir Georg Solti. Doufám v reinkarnaci. = Hudební Rozhledy. Roč. 47. 1994. 7. 30–31.
409.
SOMFAI László
Ifj. Bartók Béla, a dokumentátor és krónikás (1910–1994). = Muzs. 1994. 9. 11–12.
410.
SOMFAI László
Fenyves Loránd 75 éves. = Muzs. 1993. 2. 3.
411.
SZOKOLAY Sándor
Búcsú Gulyás Györgytől a köszönet hangján. 1916–1993. = Zeneszó. 1993. 9. 12.
412.
SZOKOLAY Sándor
Búcsú Vass Lajostól. = Zeneszó. 1993. 1. 10.
413.
TÓTHPÁL József
Emlékezés Pásztai Miklósrá. = Zeneszó. 1993. 5. 4.
414.
TÖRTELY Zsuzsa, V.
Ivasivka Mátyás hatvan éves. = Zeneszó. 1993. 2. 9.
415.
UJFALUSSY József
Bartha Dénes (1908–1993). = Magyar Tudomány. 1993. 12. 1501–1503.
416.
UJFALUSSY József
Richter Jánosról. = Muzs. 1993. 11. 22–24.
417.
VARRÓ Alexander
Legenda és valóság II/1. Zichy Géza gróf, az első félkarú zongoraművész előadói pályafutása. Halálának 70. évfordulójára. = Parl. 1994. 1. 35–38.
418.
VÁSÁRY Tamás
Fischer Annie-nak, köszöntő helyett. = Muzs. 1994. 7. 3–5.
419.
WILHEIM András
Goffredo Petrassi 90 éves. = Muzs. 1994. 7. 2.
420.
WIRTHMANN Julianna
Beszélnek róla... Cecilia Bartoli. = Muzs. 1993. 2. 17–19.

421.
ZALÁN Magda
Bye-bye, Slava! Msztyiszlav Rosztropovics utolsó washingtoni évadja. = Muzs. 1994. 9. 30–31.
- Zenei rendezvények, fesztiválok, kiállítások, konferenciák*
422.
Á[BRAHÁM] I[stván]
Az egyházi zene novénája Szegeden. = Zenezó. 1993. 7. 7.
423.
ÁBRAHÁM István
Mi a gregorián ének titka? = Zenezó. 1994. 9. 12.
424.
ALBERA, Philippe
Odyssée d'une oreille. Naufrage et embellies. = Dissonanz/Dissonance. 1993. Nr. 37. 25–28.
425.
ARANY János
Ébresztő. Bajor kóruskurzus. = Zenezó. 1994. 8. 6.
426.
BOJTI János
Rimszkij-Korszakov Fesztivál, Szentpétervár, 1994. (Megkésett útijegyzetek.) = Muzs. 1994. 9. 24–29.
427.
BOSCHÁN Daisy
Az operarendezés kihívásai és határai. Kortárs művészeti szimpózium Salzburgban. = Oé. 1993. 5. 30–31.
428.
BREUER János
A bőség zavara avagy a zavar bősége. = Kritika. 1993. 7. 34.
429.
COSSÉ, Peter
Salzburger Festspiele (Kurtág/Ligeti-Zyklus). = ÖMZ. 1993. 10/11. 570–572.
430.
CSÍK Miklós
Bartók-kórusok I. Országos Találkozója. = Zenezó. 1994. 9. 5.
431.
FARKAS Márta, Sz.
Anda Géza-zongoraverseny Zürichben. = Muzs. 1994. 8. 37.
432.
FARKAS Zoltán
Bartók-Ligeti fesztivál Szombathelyen. = Muzs. 1993. 9. 30–31.
433.
FARKAS Zoltán
Demokratikus fesztivál. Huddersfield. = Muzs. 1994. 2. 31–32.
434.
FARKAS Zoltán
Diminuendo ... al niente? Korunk Zenéje '93 (1–2). = Muzs. 1993. 12. 36–40., 1994. 1. 39–43.
435.
FARKAS Zoltán
Otthon Salzburgban. A Fesztiválzenekar az Ünnepi Játékokon. = Muzs. 1993. 9. 10–12.
436.
FEUER Mária
Az egy-gyökerű, a párhuzamos és a többi. Holland fesztivál 1993. = Muzs. 1993. 10. 8–15.
437.
FEUER Mária
Opera, kortárs zene, „realizáció”. Holland Fesztivál, 1994. = Muzs. 1994. 9. 13–18.
438.
FITTLER Katalin
Éneklő Ifjúság a Zeneakadémián. = Zenezó. 1994. 6. 6.
439.
GÖNCZ Árpád
Tükörszilánkban az egész. Elhangzott a Salzburgi Ünnepi Játékok megnyitóján, 1993. július 24-én. = Muzs. 1993. 9. 3–9.
440.
HALÁSZ Péter
Hallás, elemzés, megértés. Nemzetközi konferencia Liège-ben. = Muzs. 1994. 10. 34–35.
441.
HALÁSZ Péter
A kor sokféle hangja. Wien modern 1993. = Muzs. 1994. 1. 29–32.
442.
HALÁSZ Péter – CSENGERY Kristóf
Tavaszi Fesztivál (1–2). = Muzs. 1994. 5. 36–45., 6. 39–48.

443.
HALÁSZ Péter
A tizedik év. Nemzetközi Bartók Szeminárium és Fesztivál, 1994. = Muzs. 1994. 9. 33–37.
444.
HOLLÓS Máté
Minidisc és Lombik-vonós program. Zenei vásár Cannes-ban és Frankfurtban. = Muzs. 1994. 6. 16–17.
445.
HOLLÓS Máté
Present perfect. Kőszegi tábor – Maros és Sugár jegyében. = Muzs. 1994. 8. 28–29.
446.
HORVÁTH József, G.
A Zene világnapja. Október 1. ELTE Aulája. = Zeneszó. 1994. 8. 3.
447.
HRITZ Júlia
A galántai örökség kötelez! = Zeneszó. 1993. 1. 12.
448.
HUTIRA Albin
Néhány gondolat a Frankfurter zenei vásár után. = Parl. 1993. 2. 24–25.
449.
I[TTZÉS] M[ihály]
Nemzetközi Kodály Szeminárium Kecskeméten. = Zeneszó. 1993. Különszám. 7.
450.
KARASSZON Dezső
Orgonaverseny után. = Muzs. 1993. 11. 37.
451.
KEMÉNY Kinga
„Cantare credentis est” – Aki hisz, énekel. = Zeneszó. 1993. 4. 12.
452.
KIRÁLY Péter
Kájoni-konferencia a Zenetudományi Intézetben, 1993. december 10–12. = Muzs. 1994. 2. 23–24.
453.
KOVÁCS Mária
Bartók Béla XVI. Nemzetközi Kórusverseny. = Zeneszó. 1994. 7. 3–6.
454.
KOVÁCS Mária
Éneklő Magyarország. = Zeneszó. 1994. 10. 6.
455.
KOVÁCS Mária
„A magyar kultúra egy és oszthatatlan”. 15. Nemzetközi Kamarakórus Fesztivál, '94 Pécs. = Zeneszó. 1994. 4. 6–7.
456.
KOVÁCS Mária
Neerpelti napok '94. = Zeneszó. 1994. 5. 9.
457.
LÁZÁR Eszter
Találkoztam boldog zenészekkel is... Nyírbátori Zenei Tábor, 1994. = Muzs. 1994. 9. 44–47.
458.
LEGÁNY Dénes
A bayreuthi Liszt-múzeum avatásáról. = Zeneszó. 1993. 10. 8.
459.
LUKIN László
A Zene Világnapja ünnepi hangversenyének műsoráról. = Zeneszó. 1993. Különszám. 8–9.
460.
MALINA János
Sok a fuvolás, kevés a verseny. = Muzs. 1994. 11. 40–41.
461.
MESTERHÁZI Máté
Bécsi Tavasz Fesztivál avagy történelem-darabkánk. = Muzs. 1994. 7. 28–31.
462.
MESTERHÁZI Máté
Zene, visszapillantásban. Bécsi Ünnepi Hetek, 1994. = Muzs. 1994. 9. 19–23.
463.
MINDSZENTY Zsuzsánna
Karvezetői kurzus az ELTE Tanárképző Főiskolán. = Zeneszó. 1993. 3. 11.
464.
MOHAY Miklós
Az ELTE Nőikarának sikere Mariborban. = Zeneszó. 1994. 8. 5.
465.
NAGY Ferenc
Testvértelepülések nemzetközi találkozója, Szováta, 1994. június 19–25. = Zeneszó. 1994. 8. 4.

466.
NAGY Olivér
A Budavári Zeneművészeti Alapítvány Egyházzenei Fesztiválja (1993. szept. 2-8.). = *Zeneszó*. 1993. 8. 5.
467.
NAGY Olivér
Jubileumi hangverseny. = *Zeneszó*. 1994. 9. 7.
468.
NAGY Olivér
Szónyi Erzsébet kórusművészete. Jubileumi hangverseny a zeneszerző műveiből. = *Zeneszó*. 1994. 10. 3.
469.
NÓGRÁDI László
Ünnepi hangverseny a Mátyás-templomban, október 23. = *Zeneszó*. 1994. 9. 3.
470.
OLSVAY Endre
Ki a „Minit” nem becsüli... a Magyar Zeneművészeti Társaság 6. Mini-Fesztiválja. = *Muzs*. 1994. 3. 31-36.
471.
OROSZ-Pál József
A székelyudvarhelyi Bárdos Lajos – Balázs Ferenc kórusfesztivál. = *Zeneszó*. 1994. 10. 8.
472.
PAPP Márta
Stockholmi mozaik. Kortárszenei Fesztivál 1993 tavaszán. = *Muzs*. 1993. 9. 13-16.
473.
PÁRKAI István
World Symposium on Choral Music – 1993. = *Zeneszó*. 1993. 7. 8., 8. 4.
474.
SÁRI József
A művészet érdekében. = *Muzs*. 1994. 10. 6.
475.
SZÉKELY András
Pszczyna. Telemann-napok Lengyelországban. = *Muzs*. 1993. 12. 30.
476.
SZÉKELY András
Régi város – régi zene. A Soproni Régi Zenei Fesztivál tíz éve. = *Muzs*. 1994. 8. 30-32.
477.
SZÉKELY György
Salzburgi leltár. Ünnepi Játékok 1994. = *Muzs*. 1994. 10. 30-32.
478.
SZÓNYI Erzsébet
Bárdos Lajos Szimpózium – Debrecen '93. = *Zeneszó*. 1993. 4. 7-8.
479.
SZÓNYI Erzsébet
Bárdos Szimpózium 1994. = *Zeneszó*. 1994. 4. 5-6.
480.
SZÓNYI Erzsébet
Jubileumi Kodály konferencia. = *Zeneszó*. 1993. 1. 6.
481.
TARCAI Zoltán
Magyar város, melyet iskolás gyermekek tanítanak muzsikaszóra. = *Zeneszó*. 1994. 5. 8.
482.
TARDY László – HARTYÁNYI Judit
Palestrina-napjaink. = *Zeneszó*. 1994. 6. 4-5.
483.
TÓTH Anna
Sárospataktól – Kassáig? Zempléni Művészeti Napok. = *Muzs*. 1994. 10. 23-25.
484.
TÓTHPÁL József
Kathaumixw '94. = *Zeneszó* 1994. 7. 11.
485.
VÁRHELYI Márton
Zenei vásár a hárfázó víziló jegyében. = *Muzs*. 1993. 11. 34.
486.
WINKLER, Gerhard J.
International Conference of Liszt-Societies. Budapest, 19. bis 22. März 1993. = *Die Musikforschung*. 47. Jg. 1994. 1. 58-59.
487.
ZELINKA Tamás
Az Erkel Emlékév két eseményéről. = *Zeneszó*. 1993. 7. 6.
- Hangversenykritika*
488.
ABAI Gábor
Sopron. = *Zeneszó*. 1994. 3. 6.

489.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 1. 34–43.
490.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 2. 39–45.
491.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 3. 37–44.
492.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 4. 40–48.
493.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 5. 40–48.
494.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 6. 39–42.
495.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 7. 45–47.
496.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 8. 44–48.
497.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 9. 46.
498.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 10. 43–45.
499.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 11. 15.
500.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 11. 45–48.
501.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1993. 12. 41–46.
502.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1994. 1. 44–48.
503.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1994. 2. 41–46.
504.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1994. 3. 40–46.
505.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1994. 4. 44–48.
506.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1994. 7. 42–48.
507.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1994. 8. 44–48.
508.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1994. 9. 48.
509.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1994. 10. 42–48.
510.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1994. 11. 42–46.
511.
CSENGERY Kristóf
Hangverseny. = Muzs. 1994. 12. 34–38.
512.
CSENGERY Kristóf
Menuhin a Fesztiválzenekar élén. = Muzs. 1994. 5. 30–31.
513.
CSENGERY Kristóf – FARKAS Zoltán
Hangverseny. = Muzs. 1993. 7. 45–48.
514.
D[ÉRI] B[alázs]
Új egyházzenei alkotásokról. = MEZ. 1994/95. 1. 73–78.
Sáry László, Soós András.
515.
FARKAS Zoltán
Athéni koncertkrónika. A Fesztiválzenekar januári turnéja. = Muzs. 1993. 3. 16–18.

516.

FARKAS Zoltán

A drága idő nyomában. = Muzs. 1993. 5. 35–39.

Sáry László, Jeney Zoltán és Kurtág György darabjairól.

517.

FARKAS Zoltán

Fiatal öregek, öreg fiatalok. Kortárs magyar bemutatókról. = Muzs. 1993. 1. 44–48.

518.

FARKAS Zoltán

Hangversenyciklus századunk zenéjéből. = Muzs. 1993. 7. 42–44.

Kocsár Miklós, Balassa Sándor, Orbán György, Demény Attila, Dubrovay László és Holló Aurél egy-egy műve.

519.

FARKAS Zoltán

Himnusz az anyanyelvhez. Decsényi János oratóriumáról. = Muzs. 1993. 10. 39–42.

520.

FARKAS Zoltán

Hóésés és nyárzene. = Muzs. 1993. 3. 31–34.

Oisvay Endre és Tihanyi László egy-egy művéről.

521.

FARKAS Zoltán

Kritika szonátaformában. Vajda János: Kettősverseny. = Muzs. 1994. 7. 39–40.

522.

FARKAS Zoltán

„Lélektől lélekig”. Magyar művek márciusi bemutatói. = Muzs. 1994. 5. 30–35.

523.

FARKAS Zoltán

Mégkésve. Kortárs bemutatókról. = Muzs. 1993. 6. 36–38.

Láng István, Soproni József és Fekete Gyula egy-egy darabja.

524.

FARKAS Zoltán

Mini-fesztivál nagytölcse alatt. = Muzs. 1993. 4. 3–9.

525.

FARKAS Zoltán

Az Olümposztól Mucsáig. = Muzs. 1994. 11. 35–39.

526.

FARKAS Zoltán

Petrovics- és Vidovszky-bemutatókról. = Muzs. 1993. 11. 40–42.

527.

FARKAS Zoltán

Szonatina és invokáció. = Muzs. 1993. 2. 32–35.

Vajda János és Sári József egy-egy művéről.

528.

FARKAS Zoltán

Zeitgeistige Musik. Kortárs osztrák kompozíciók a Fészekben. = Muzs. 1994. 4. 40–42.

529.

FÁY Miklós

Az élet Agrippina nélkül. Egy nyári operasorozatról. = Jelenkor. 1993. 11. 1004–1007.

530.

FITTLER Katalin

„Hatvanasok” a FÉSZEK-ben. = Kritika. 1993. 7. 46.

531.

FODOR András

Korunk zenéje '92. = Kortárs. 1993. 2. 124–126.

532.

FODOR Géza

Örvény. = Muzs. 1993. 3. 28–30.

533.

FODOR Géza

Pszuedo és valódi. A Rajna kincse felújítása az Operaházban – félévi operavizsga a Zeneművészeti Főiskolán. = Muzs. 1993. 4. 28–39.

534.

GÖNCZY László

Mégújult ambíciók. Zenei hét századunk muzsikájából Szegeden. = Muzs. 1993. 5. 32–34.

535.

HOLLÓS Máté

Művek bontakozóban. Balassa Sándor: Karl és Anna. = Muzs. 1994. 1. 38.

536.

HOLLÓS Máté

Művek bontakozóban. Decsényi János: Verseskönyv. = Muzs. 1994. 7. 32.

537.
HOLLÓS Máté
Művek bontakozóban. Jeney Zoltán: Halotti Szer-
tárás. = Muzs. 1994. 6. 26.
538.
HOLLÓS Máté
Művek bontakozóban. Kocsár Miklós: Gordonkaver-
seny. = Muzs. 1994. 4. 37.
539.
HOLLÓS Máté
Művek bontakozóban. Láng István új kompozíciói.
= Muzs. 1993. 12. 34.
540.
HOLLÓS Máté
Művek bontakozóban. Sári József új zongoradarabjai.
= Muzs. 1994. 5. 46.
541.
HOLLÓS Máté
Művek bontakozóban. Szőnyi Erzsébet márciusi be-
mutatói. = Muzs. 1994. 2. 30.
542.
HOLLÓS Máté
Művek bontakozóban. Tihanyi László: Pylaios. =
Muzs. 1994. 3. 37.
543.
JAROLÍMKOVÁ, Hana
Klavírnó recitály. = Hudební Rozhledy. Roč. 47.
1994. 7. 13.
Ránki Dezsőről.
544.
KÁRPÁTI János
Bartók-ciklus Párizsban. = Muzs. 1993. 5. 21–22.
545.
KÁRPÁTI János
Dobvirtuózok Okinava szigetéről. = Muzs. 1994. 2.
25–27.
546.
KÁRPÁTI János
Hamisított keleti fűszerek. = Muzs. 1993. 11.
31–32.
547.
KECSKEMÉTI István
Tanteremből – a koncertterembe. A Győri Leánykar
Kodály-hangversenye. = Muzs. 1993. 2. 36–38.
548.
KERÉNYI Mária
Alternatív koncertek. = Parl. 1993. 2. 17–18.
549.
KERÉNYI Mária
Táncjáték és koncertdobogó. = Táncműv. 1994.
1/12. 50.
550.
KIRÁLY László
Bécs – Brüsszel – Párizs. Kortárszenei hangverse-
nyekről és egy operafelújításról. = Muzs. 1994. 6.
22–25.
551.
KIRÁLY László
John Adams Párizsban. = Muzs. 1994. 3. 38.
552.
KÖTELES György
Eszmélet. Károlyi Pál-bemutató Szombathelyen. =
Muzs. 1994. 4. 43.
553.
LÉVAI Júlia
A tér erőssége. = Kritika. 1993. 8. 31.
554.
LUKIN László
farkas Ferenc. Requiem – Pro memoria M. – ősbem-
mutató. = Zeneszó. 1993. 3. 12.
555.
MÁCSAI János
Hazai pályán a Miskoicei Szimfonikusok. = Muzs.
1993. 6. 43–44.
556.
MÁCSAI János
Non voce, sed corde. = Muzs. 1994. 12. 7.
Fischer Annie-ről.
557.
NAGY Olivér
A Bartók Kórus jubileumi hangversenye. = Zeneszó.
1993. 5. 6.
558.
NAGY Olivér
Az egyetemi ének- és zenekar koncertje a Parlament-
ben. = Zeneszó. 1994. 4. 8.
559.
NAGY Olivér
Éneklő ifjúság – 1993. Gimnáziumi énekkarok hang-
versenye a Zeneakadémián. = Zeneszó. 1993. 5. 10.

560.
NAGY Olivér
Hangverseny Lisznyai Szabó Gábor emlékére. = Zeneszó. 1994. 2. 10.
561.
NAGY Olivér
Kodály a capella kórusművészete. Születésnap hangverseny a Zeneakadémián. = Zeneszó. 1993. 1. 4–5.
562.
NAGY Olivér
A Liszt Ferenc Kamarazenekar jubileuma. = Zeneszó. 1993. 4. 3.
563.
NAGY Olivér
A Phoenix Kórus nyilvános hangversenye a Rádióban. = Zeneszó. 1994. 3. 7.
564.
NAGY Olivér
A Szilágyi Erzsébet nőikar rádióhangversenye. = Zeneszó. 1994. 4. 12.
565.
NAGY Olivér
Ünnepi hangverseny a Magyar Kórusok napján. = Zeneszó. 1994. 1. 4–5.
566.
NAGY Olivér
Ünnepi hangverseny a Zene Világnapján. = Zeneszó. 1993. 8. 3.
567.
NÓGRÁDI László
Ünnepi kórushangverseny a Néprajzi Múzeumban. = Zeneszó. 1994. 2. 5–6.
568.
Porreectus [KOVÁCS Sándor]
Állatfarm és vidéke. Demény Attila szerzői estje. = Muzs. 1994. 6. 37–38.
569.
Porreectus [KOVÁCS Sándor]
A cél előttünk van, nem mögöttünk. FözöCsö-koncert a Zeneakadémián. = Muzs. 1994. 8. 42–43.
570.
Porreectus [KOVÁCS Sándor] – FARKAS Zoltán
Korunk zenéje '94. = Muzs. 1994. 12. 27–33.
571.
Porreectus [KOVÁCS Sándor]
Őszi nap. Soproni József: 6. vonósnégyes. = Muzs. 1994. 4. 38–39.
572.
Porreectus [KOVÁCS Sándor]
Világkonstrukció és héjanász. Szelényi István szerzői est. = Muzs. 1994. 7. 41.
573.
REININGHAUS, Frieder
Salzburg baut um. Monteverdi, Kurtág und Ligeti als Schwerpunkte der Festspiele. = NZfM. 1993. 5. 50.
574.
SLÁVIKOVÁ, Jitka
Solti, FOK a Prague Heritage Fund. = Hudební Rozhledy. Roč. 47. 1994. 7. 26–27.
575.
SZELENYI Pál
Nyári Jenő és a veszprémi vonósok. = Muzs. 1993. 4. 24.
- Hanglemezkritika*
576.
Bach család. Motették. Debreceni Kodály Kórus, karnagy Kamp Salamon. Karasszon Dezső (orgona). HCD 31549.
Ism. Fittler Katalin = Zeneszó. 1993. 4. 10.
577.
BARTÓK Béla
Cantata profana. – A fából faragott királyfi. Deutsche Grammophon 435 863–2.
Ism. Porreectus [Kovács Sándor] = Muzs. 1994. 2. 48.
578.
BARTÓK Béla
Dalok, Op. 15–16. Öt dal a „Nyolc magyar népdal”-ból. – Öt magyar népdal énekhangra és zenekarra. Hungaroton SLPD 31355.
Ism. Porreectus [Kovács Sándor] = Muzs. 1993. 6. 44–45.
579.
BARTÓK Béla
Five songs Op.16. Hungarian folksongs. HCD 31535.
Ism. Kovács Sándor = HMQu. 1993. 4. 1. 20–21.

580.
BARTÓK Béla
Szvit Op. 14. – Szonáta. – Kontrasztok. Hungaroton
HCD 31554.
Ism. Oldal Gábor = Parl. 1993. 5. 21–22.
581.
BEETHOVEN, Ludwig van
9. szimfónia. Archiv Production 439 900–2.
Ism. Székely András = Muzs. 1994. 11. 46–48.
582.
BEETHOVEN, Ludwig van
Vonósnegyesek: F-dúr, C-dúr (Razumovszkij), f-
moll (Serioso), Esz-dúr, cisz-moll, a-moll, F-dúr. –
Schubert, Franz: B-dúr vonósnegyes D. 112. –
Mendelssohn-Bartholdy, Felix: e-moll capriccio op.
81/3. Busch Vonósnegyes. EMI 5 65308 2
Ism. Székely András = Muzs. 1994. 12. 46–47.
583.
BERLIOZ, Hector
Symphonie fantastique, Op. 14. Philips 434 402–2.
Ism. Porreectus [Kovács Sándor] = Muzs. 1994. 2.
47–48.
584.
BRAHMS, Johannes
Intermezzzi Op. 116–119. – Ballades Op. 10.
Quintana, QUI 903082.
Ism. Porreectus [Kovács Sándor] = Muzs. 1993. 2.
46–47.
585.
BREUER János
Mít ér a zenész, ha magyar? = Kritika. 1993. 12. 27.
586.
DEBUSSY, Claude
Fények a vízen. – Hódolat Rameaunak. – Tétel
(Mouvement), etc. Hungaroton HCD 11574.
Ism. Oldal Gábor = Parl. 1993. 5. 21–22.
587.
Dohnányi at the piano. Hangverseny- és rádiófelvéte-
lek 1955–1957-ből. Hungaroton Classic HCD 12085.
Ism. Porreectus [Kovács Sándor] = Muzs. 1993. 12.
48.
588.
DOHNÁNYI Ernő
B-dúr gordonka-zongoraszonáta, Op. 8. – Lajtha
László: Cselló-zongora szonáta, Op. 17. és Op. 31.
Hungaroton Classic HCD 31552.
Ism. Oldal Gábor = Parl. 1994. 3. 43.
589.
DOHNÁNYI Ernő
e-moll zongoraverseny, h-moll zongoraverseny.
Hungaroton Classic HCD 31555.
Ism. Oldal Gábor = Parl. 1994. 5. 40–41.
590.
ERKEL Ferenc
Zongoraművek. Hungaroton SLPD 31322.
Ism. Porreectus [Kovács Sándor] = Muzs. 1993. 7.
30.
591.
FITTLER Katalin
Hegedűs Endre új Liszt lemezéről. SLPD 31299–
300. = Kritika. 1993. 3. 47.
592.
FITTLER Katalin
Tusa Erzsébet – CD felvételeken. = Kritika. 1993.
12. 45–46.
593.
GOLDMARK Károly
Vonósnegyes Op. 8. – a-moll vonósötös Op. 9.
Hungaroton 31556.
Ism. Oldal Gábor = Parl. 1993. 6. 37.
594.
GRAUN, Carl Heinrich
Der Tod Jesu. Quintana/Harmonia Mundi QUI
903061.
Ism. Cross, Eric = Early Music. Vol. 21. 1993. 1.
157–158.
595.
GRIFFITHS, Paul
Uncommon Liszt and Bartók. = HQu. 1994. 134.
154–155.
596.
KOCsÁR Miklós
Sequenze vonószenekearra. – Öt tétel klarinéttra, vo-
nószenekearra és csembalóra. – Epizodi. – Concerto –
in memoriam ZH. – Elégia. Hungaroton Classic
HCD 31188
Ism. Porreectus [Kovács Sándor] = Muzs. 1994. 10.
41.
597.
KOCsIS Zoltán
Distancing from Bartók? = HQu. 1993. 132.
163–165.

598.

LIGETI György

Cello concerto. – Piano concerto. – Chamber concerto for 13 instrumentalists. Sony SK 59845.

Ism. Oliver, Michael = Tempo. 1994. No. 190. 46.

599.

LISZT Ferenc

Années de pélerinage. Hungaroton HCD 31517.

Ism. Fittler Katalin = Parl. 1993. 5. 23–24.

600.

MENDELSSOHN-BARTHOLDY, Felix

Esz-dúr vonós oktett. – Schönberg, Arnold: Vonós-hatos. Bartók Quartet. Hungaroton HCD 31351.

Ism. Oldal Gábor = Parl. 1994. 5. 41–42.

601.

MOZART, Wolfgang Amadeus

Piano sonatas K. 545. and 570. – Fantasia K. 475. – Rondos K. 486. and K. 511. L'Oiseau-Lyre 433 328–2.

Ism. Harrison, Bernard = Early Music. Vol. 21. 1993. 1. 162–163.

602.

RAHMANYINOV, Szergej Vasziljevics

Holtak szigete Op. 29. – Rapszódia egy Paganini témára Op. 43. – Szimfonikus táncok Op. 45. Hungaroton HCD 31551.

Ism. Oldal Gábor = Parl. 1993. 6. 36–37.

603.

STRAUSS, Richard

Salome. Deutsche Grammophon.

Ism. Fáy Miklós = Jelenkor. 1993. 1. 78–80.

604.

UHRMAN, György

In the place of Hungaroton. = HQu. 1994. 135. 150–155.

605.

Ungaresca – 500 év magyar zenéje. Hungaroton, HCD 31429. Mandel Quartet.

Ism. Ujházy László = Muzs. 1993. 2. 47–48.

606.

WEBER, Karl Maria von

A bűvös vadász (részletek).

Ism. Ujházy László – Porrectus [Kovács Sándor] = Muzs. 1993. 6. 46–47.

Kottakritika

607.

ÁBRAHÁM Mariann

„Edited by – Herausgegeben von – Közreadja: Csurka Magda” = Parl. 1993. 2. 21–23.

608.

ÁBRAHÁM Mariann

Ghiribizzi – hét könnyű zongoradarab. A kotta megjelenése alkalmával válaszol a szerző: Sári József. = Parl. 1994. 1. 25–29.

609.

FITTLER Katalin

A Lendvai összkiadás elé. = Parl. 1994. 2. 25–26.

610.

LISZT Ferenc

Resignazione pour piano. Seconde version. Première edition. (Ed. Imre Sulyok et Imre Mező.) Budapest, 1993, Editio Musica. 11 p.

Ism. Gut, Serge = Revue de Musicologie. Tome 80. 1994. 1. 154–155.

611.

LISZT Ferenc

Transkriptionen – Transcriptions. (Ed. Zoltán Farkas et al.) Budapest, 1991–1993, Editio Musica. /Neue Ausgabe sämtlicher Werke. Série II. Vol. 17–19./

Ism. Gut, Serge = Revue de Musicologie. Tome 80. 1994. 1. 155–157.

Operakritika, operatörténet

612.

55 híres opera. Az operaismertetőket írták Bojti János et al. Budapest, 1993, Móra. 366 p.

613.

BLUM Tamás

Vázlatok az opera zenedramaturgiájához. (Ford. Szegzárdy-Csengery Klára.) = Muzs. 1993. 2. 20–25.

614.

CSÁK P. Judit

Kortárs operák az Őszi Fesztiválon. = Oé. 1994. 5. 34–36.

615.

CSENGERY Kristóf

... és Pesten. = Muzs. 1994. 1. 26–28.

616.
FEUER Mária
Krétai király(fi) Athénban... A Fesztiválzenekar vendégjátéka. = Muzs. 1994. 1. 23-26.
617.
FODOR Géza
Les contes de Don Carlos (1-2). = Muzs. 1994. 4. 28-34., 5. 20-25.
618.
FODOR Géza
Félkész Carmen az Erkel Színházban. = Muzs. 1993. 8. 34-40.
619.
FODOR Géza
Az ismeretlenségből a félreismertségbe avagy a Dózsa György útja Erkel színházától az Erkel Színházig. = Muzs. 1994. 7. 33-38.
620.
FODOR Géza
Kenner oder Liebhaber. Varázsfuvola-novella. = Muzs. 1994. 6. 27-36.
621.
FODOR Géza
Melis György jubileuma. Utólagos bejegyzés a félbehagyott operai naplóba. = Muzs. 1994. 12. 23-25.
622.
FODOR Géza
Az operadrámától a mítoszig – vissza és előre. A Bánk bán felújítása az Erkel Színházban. = Muzs. 1993. 7. 19-26.
623.
FODOR Géza
Az Operaház Bartók-trilógiája. A kékszakállú herceg vára. = Muzs. 1994. 1. 17-19.
624.
FODOR Géza
Régi újdonságok vagy új régiségek? A Bohémélet az Operaházban, az Aida az Erkel Színházban. = Muzs. 1994. 2. 33-40.
625.
FODOR Géza
A ritkaság értéke vagy az érték ritkasága? Operaritkaságok az Operaházban. = Muzs. 1993. 1. 24-33.
626.
FODOR Géza
A sztár gálaestje. Tokody Ilona Győrött. = Muzs. 1994. 2. 3-4.
627.
FODOR Géza
Veszélyeztetett remény. Operavizsga a Zeneművészeti Főiskolán. = Muzs. 1994. 3. 39-40.
628.
GAMMOND, Peter
Opera. Képes enciklopédia. (Ford. Somogyi Ákos és Székely György.) Budapest, 1994, Kossuth. 256 p.
Ism. Halász Péter = Muzs. 1994. 12. 41-42.
629.
GYÉMÁNT Csilla
Lehet-e vidéken európai színvonalú operakultúra? Magnóbeszélgetések Vaszy Viktorral 1978 nyarán, három ülésben. = Szeged. 1993. jún./júl. 35-41.
630.
GYÉMÁNT Csilla
Oedipus rex - La Lupa. Beszélgetés Pál Tamással és Galgóczy Judittal. = Oé. 1994. 3. 29-35.
631.
HALÁSZ Péter
A pucér kaszás. Ligeti operája Bécsben. = Muzs. 1994. 4. 35-36.
632.
HORVÁTH Zoltán
„Uralkodjon a természet!” Egy operarendező vallomása Lindner Andrásnak. = Oé. 1993. 3. 16-18.
633.
KAÁN Zsuzsa
Érzelmek rabságában. = Táncműv. 1993. 1/2. 20-21.
634.
KAÁN Zsuzsa
A velencei Mór. = Táncműv. 1994. 1/12. 40.
635.
KERÉNYI Imre
Új Bánk bán az Erkel Színházban. [Riporter] Szomory György. = Oé. 1993. 3. 4-7.
636.
KERÉNYI Miklós Gábor
A reménytelenség drámája. Rendezői gondolatok a Don Carlos felújítása előtt. [Riporter] Szomory György. = Oé. 1994. 1. 15-17.
637.
KERTÉSZ Iván
Gondolatok az operarendezésről. = Oé. 1993. 1. 31-32.

638.

KOVÁCS Sándor

Rheingold and Bánk bán in the Budapest Opera. = HMQu. 1994. 1. 25–27.

639.

KÖRTVÉLYES Géza

A két Bartók balett – itt és most. = Muzs. 1994. 1. 19–22.

640.

LÁSZLÓ Zsuzsa

Emlékezzünk az öreg gavallérra! 85 éves lenne Harangozó Gyula. = Táncműv. 1993. 5/6. 42–43.

641.

LAZARUS, John

Opera kézikönyv. (Ford. Eckhardt Mária.) Budapest, 1993, Magvető. 329 p.

A magyar opera története és operakalauza Németh Amadé munkája.

642.

MAKOVECZ Imre

„Ki ez a csodálatos idegen?” Beszélgetés Bartók színpadi műveinek díszlettervezőjével. [Riporter] Szomory György = Oé. 1993. 5. 4–6.

643.

MESTERHÁZI Máté

A lehetetlenség mítosza. Olasz operák Bécsben és Bregenzben. = Muzs. 1994. 11. 30–33.

644.

MESTERHÁZI Máté

Sacher-torta és betontorony. Beszélgetés Szabó Istvánnal Bécsi Staatsoper-beli Trubadúr-rendezéséről. = Muzs. 1993. 12. 25–29.

645.

MESTERHÁZI Máté

A Staatsoperen kívül. Alternatív operaestek Bécsben. = Muzs. 1993. 5. 16–20.

646.

MESTERHÁZI Máté

A Staatsoperen kívül. Janáček-operák Bécsben. = Muzs. 1994. 6. 18–21.

647.

MESTERHÁZI Máté

A Staatsoperen kívül. Reich és Gluck. Wiener Festwochen. = Muzs. 1993. 8. 29–33.

648.

NAGY Viktor

„A vár maga a test, maga az ember...”. Nagy Viktor Bartók Kékszakkállójáról. [Riporter] Lindner András. = Oé. 1993. 5. 3–4.

649.

NÉMETH Amadé

Erkel: Dózsa György. = Oé. 1994. 2. 12–13.

650.

NÉMETH Amadé

A magyar operalibretto kialakulása és fejlődése a 18–19. században (1–2). = Oé. 1993. 2. 38–40., 3. 37–39.

651.

OBERFRANK Géza

Mindenkinek meg kell adni a lehetőséget a bizonyításra. J. Győri László interjúja Oberfrank Gézával, az Operaház új főzeneigazgatójával. = Muzs. 1994. 4. 26–27.

652.

OLDAL Gábor

A százéves telefonhírmondó és az operakultúra. = Oé. 1993. 2. 4–5.

653.

PAP Zsolt

Domingo, Pavarotti, Carreras társaságában. Interjú Köves Péterrel, a Wiener Staatsoper tagjával. = Stádium. 1993. 1. 121–124.

654.

PAPP Márta

Lipcsei Borisz. Muszorgszkij Borisz Godunovja Lipcseben. = Muzs. 1993. 9. 17–19.

655.

PÁSZTHY Júlia

Nincs őrzője a kultúrának! [Riporter] Babiczky Klára. = Magyar Fórum. 1993. 33. 9.

656.

PÓR Anna

A Makrancos Kata. Seregi László új balettje a Magyar Állami Operaházban. = Táncműv. 1994. 1/12. 46–48.

657.

RETKES Attila – RÁKSI Katalin

Erkel: Dózsa György – a kiegyezés operája. Beszélgetés a karmesterrel és a rendezővel. = Oé. 1994. 3. 2–5.

658.
SÁNDOR Judit
Eredeti nyelven vagy fordításban. = Muzs. 1993. 2. 30–31.
659.
SÓLYOM György
Búcsúzó örökség. Meditáció Verdi Don Carlos-áról, felújítás előtt. = Oé. 1994. 1. 13–14.
660.
SZÉKELY András
Szenvedélyes gyilkosságok. Két operabemutató Szegeden. = Muzs. 1994. 5. 26–27.
661.
SZEKERNYÉS János
„Operánk zöldellő oázis”. Jegyzetek a temesvári zenés színpad múltjából. = Szeged. 1993. jún./júl. 31–34.
662.
SZOMORY György
Új művészeti vezetők az Operaházban. Főrendező: Vámos László, főzeneigazgató: Oberfrank Géza. = Oé. 1994. 2. 3–9.
663.
TILL Géza
Magyar operaművész-dinasztiák. A Rékai-család (1–3). = Oé. 1994. 3. 17–19., 4. 26–29., 5. 21–24.
664.
TÓTH Anna
Egy úttörő kísérlet. A Varázsfuvola versenygyőztes fiatalokkal. = Muzs. 1993. 11. 43–44.
665.
TÓTH Anna
Évadvégi Verdi-premier. Az Álarcsobál Debrecenben, a Trubadúr Szegeden. = Muzs. 1993. 7. 35–37.
666.
TURÁNITZ Lajos
Operaélet az Erdélyi országi Mágnási Rend pártfogása alatt lévő Kolozsvári Magyar Nemzeti Színház Társaságánál 1828–1836 között. = Oé. 1993. 1. 37–40.
667.
TURÁNITZ Lajos
Zenés színpad Kolozsvárott a XIX. század második felében a századfordulóig (1–2). = Oé. 1993. 4. 34–36., 5. 27–29.
668.
TURÁNITZ Lajos
Zenés színpad Kolozsvárott 1893–1920 között. = Oé. 1994. 2. 36–37.
669.
ÜTŐ Endre
„Nem tudjuk megfizetni világsztárjainkat”. Gervai Anikónak válaszol az Operaház igazgatója. = Heti Világgazdaság. 1993. 45. 39–40.
670.
VÁMOS László
Az Álarcsobáltól az Álarcsobálig. [Riporter] Lindner András. = Oé. 1993. 2. 22–24.
671.
VÁMOS László
Vámos László az Otello premierjéről. [Riporter] Retkes Attila. = Oé. 1994. 5. 2–4.
672.
WAGNER István
Táncestek a „másság” jegyében. A berlini Deutsche Oper vendégkoreográfusai. = Táncműv. 1994. 1/12. 71.

II. Egyetemes zenetörténet

673.
BELLMAN, Jonathan
The Style Hongrois in the music of Western Europe. Boston, 1993, Northeastern Univ. Press. VIII, 261 p.
674.
BLACKWOOD, Alan
A világ zenéje. (Ford. Kiss Tamás, T. Pálos Anna.) Budapest, 1994, Origo. 256 p.
675.
DOBSZAY László
A gregorián ének kézikönyve. (A 3. fejezet Szendrei Janka munkája.) Budapest, 1993, EMB. 525 p.
Ism. Kovács Sándor = Muzs. 1993. 10. 46–47., Fittler Katalin = Zeneszó. 1993. 7. 9.
676.
ERDŐS Ákos
„...Recreat orbem.” = Zeneszó. 1994. 6. 3.
677.
FALVY, Zoltán
Medieval secular monody research after H. Anglès. Ornamentation in trubadour music. = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 77–92.
678.
FERENCZI Ilona
Genfi zsoltárletétek lantra a 18. századból. = Ztd. 1992–1994. 85–94.

679.

Klasszikus zene. Képes enciklopédia. (Főszerk. Peter Gammond. Ford. Szilágyi Tibor.) Budapest, 1994, Kossuth. 223 p.

Ism. Halász Péter = Muzs. 1994. 12. 40–41.

680.

MALINA János

Draghi-serenata Sopronban egykor és most. = Muzs. 1994. 8. 33–34.

681.

Nagy zeneszerzők és műveik. (Anna Mascheroni et al. Ford. Nemes Mária.) Budapest, 1994, SubRosa. 194 p.

682.

SZENDREI Janka

Az alleluja történetéből. = MEZ. 1993/94. 1. 57–68.

683.

VISNYEVSZKAJA, Galina

Életem. (Ford. Nagy Margit.) Budapest, 1994, Századvég. 517 p. /Századvég könyvtár. Naplók, visszaemlékezések, önéletrajzok./

684.

WILSON-DICKSON, Andrew

A kereszténység zenéje. A gregoriántól a gospelig. (A magyarországi nagygyházak zenéjének történetét írták Tardy László, Trajtler Gábor, Fekete Csaba.) Budapest, 1994, Gemini. 256 p.

Ism. Halász Péter = Muzs. 1994. 12. 42–43., Tardy László = Zeneszó. 1994. 10. 9.

Bach, Johann Sebastian

685.

ADORJÁN József

A barokk zene drámai kifejező eszközei J. S. Bach: Máté passiójában (1). = Hévíz. 1993. 3. 42–48.

686.

ANGI István

A csúcspontok esztétikuma J. S. Bach passióiban. = Iskolakultúra. 1994. 11/12. 2–18.

687.

KOMLÓS Katalin

Johann Sebastian Bach: Klavierübung III. = Bach tanulmányok. 1993. 1. 16–20.

688.

KOVÁCS Ilona

Zenei akusztika és hangzásideál J. S. Bach lipcsei korszakában. = Bach tanulmányok. 1993. 1. 21–43.

Beethoven, Ludwig van

689.

HORNYÁK Mária

Beethoven, Brunszvikok, Martonvásár. (Fotó Vécsey Attila.) Martonvásár, 1993, MTA Mezőgazdasági Kutató Intézet. 143 p.

Bella, Jan Levoslav

690.

GUPCSÓ Ágnes

Egy „katolikus-evangélikus” egyházzénész a Monarchiában. J. L. Bella (1843–1936). = MEZ. 1993/94. 1. 79–83.

Borogyin, Alekszandr Porfirievics

691.

DOMOKOS Zsuzsa

Monológ vagy ária. Igor herceg áriájának korábbi változata Borogyin operájában. = MZene. 1993. 3. 299–332.

Cage, John

692.

BÖHRINGER, Hannes

Cage és Filliou Schopenhauerrel egy fülkében. (Ford. Tillmann J. A.) = Jelenkor. 1994. 3. 258–261.

693.

CAGE, John

A tokiói előadás (1986. dec. 5.) (Ford. Weber Kata.) = Jelenkor. 1994. 3. 253–257.

694.

KOCISIS Zoltán – RÁCZ Zoltán

Szabálytalan gondolatok John Cage művészetéről. = Holmi. 1993. 5. 689–693.

Csajkovszkij, Pjotr Iljics

695.

HALÁSZ Péter

Bacilus vagy mérreg? Még egyszer: Pjotr Csajkovszkij in memoriam. = Muzs. 1994. 3. 28–30.

696.

PAPP Márta

Pjotr Csajkovszkij – in memoriam. = Muzs. 1994. 1. 3–4.

Górecki, Henryk Mikolaj

697.

KIRÁLY László

A hatvanéves Górecki egyházi zenéjéről. = MEZ. 1993/94. 2. 192–195.

Grieg, Edvard

698.

FEUER Mária

A nacionalista kozmopolita. A 150 éves Edvard Grieg ünneplése. = Muzs. 1993. 11. 7–13.

Harvey, Jonathan

699.

HARVEY, Jonathan

Beszélgetés – angol zeneszerzővel. [Riporter] Halász Péter. = Muzs. 1994. 9. 33–36.

Lasso, Orlando di

700.

KIRÁLY Péter

Orlando di Lasso művei Magyarországon. = Muzs. 1994. 7. 13–14.

701.

LUKIN László

„...Ille Lassus...”. Halálának 400. évfordulójára. = Zeneszó. 1994. 5. 3.

702.

VIKÁRIUS László

Kettős megemlékezés Palestrina és Lassus halálának 400. évfordulóján. A párhuzamos életrajz esélyei. = MEZ. 1993/94. 3. 353–363.

703.

VIKÁRIUS László

Orlando di Lasso emlékezete. = Muzs. 1994. 7. 9–12.

Monteverdi, Claudio

704.

KIRÁLY Péter

Olasz–magyar zenei kapcsolatok Monteverdi korában (1567–1643). = Muzs. 1993. 12. 11–16.

705.

LAX Éva

Fenséged jóindulatába ajánlva magam. Szemelvények Monteverdi leveleiből. = Muzs. 1993. 12. 6–10.

706.

MALINA János

Egy konzervatív forradalmár: Claudio Monteverdi. = Muzs. 1993. 12. 3–5.

707.

MONTEVERDI, Claudio

Lettere. (A cura di Éva Lax.) Firenze, 1994, Olschki. 219 p. /Studi e testi per la storia della musica 10./

708.

SZÉKELY András

Monteverdi – jubileum előtt. A Budapesti Kamaraopera bemutatójáról. = Muzs. 1993. 7. 38–41.

Mozart, Wolfgang Amadeus

709.

BARTHA Dénes

Mozart zongoraműveiről (1–3). = MZene. 1993. 3. 223–273.

710.

GRABÓCZ Márta

A narratív transzformációs modell és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában (Mozart: K. 338. C-dúr szimfónia I. tétel). = Ztd. 1992. 95–113.

711.

KOMLÓS Katalin

Fantázia és szonáta: a K. 475/457. korabeli kontextusban. = Muzs. 1993. 1. 5–9.

712.

LIGETI György

Konvenció és eltérés. A „disszonancia” szerepe Mozart C-dúr vonósnégyesében, KV. 465. (1990) (Ford. Szegezárdy-Csengery Klára.) = Muzs. 1993. 6. 18–21.

713.

PÉTERI Judit

Wolfgang Amadeus Mozart: D-dúr hegedűverseny. K. 218. = Parl. 1993. 6. 14–17.

Palestrina, Giovanni Pierluigi da

714.

JÁNOS PÁL (pápa), II.

Giovanni Pierluigi da Palestrina halálának 400. évfordulója alkalmából. (Ford. Török József.) = MEZ. 1993/94. 3. 364–366.

715.

„Musicae princeps”. Idézetek Werner Alajos, Harmat Artúr és Bárdos Lajos írásaiból Palestrina halálának 400. évfordulóján (1–2). = Zeneszó. 1994. 1. 3., 2. 3.

716.

„Musicae princeps”. Palestrina Magyarországon (1-2). (Zenetörténeti jegyzetek). = Zeneszó. 1994. 3. 3., 4. 3.

Részlet a Magyar Kórus 73. számából (1948. október).

717.

SZABOLCSI Bence

A tanítványok avagy a Palestrina-mozgalom története. Krónika a 16. század végéről. = Zeneszó. 1994. 3. 8-11.

Megjelent az Énekeszó 6. évf. 1. számában, 1938-ban.

718.

VIKÁRIUS László

Palestrina dícsérete. = Muzs. 1994. 3. 8-10.

Puccini, Giacomo

719.

KARASSZON Dezső

„Perche me ne rimunerì così?”. (Immanens retribúció és keresztyénség a „Tosca” színpadán.) = MEZ. 1993/94. 2. 196-206.

Rachmaninov, Szergej Vasziljevics

720.

KOCISIS Zoltán

Az utolsó kézjegy hitele. Rachmaninov: 2. szonáta – két verzió. = Muzs. 1994. 4. 18-19.

Rameau, Jean Philippe

721.

SZÉKELY András

Térey Mary avagy egy Rameau-opera újjászületése. = Muzs. 1993. 4. 14-21.

Rimszkij-Korszakov, Nikolaj Andrejevics

722.

ALBERT István

150 évvel ezelőtt született Rimszkij-Korszakov. = Táncműv. 1994. 1/12. 99.

Schein, Johann Hermann

723.

FERENCZI Ilona – DÉRI Balázs

Korálók Johann Hermann Schein énekeskönyvéből (1627). = MEZ. 1993/94. 4. 457-466.

Schönberg, Arnold

724.

FUBINI, Enrico

Schönberg, a dodekafónia és a zsidó hagyomány. (Ford. Dorogi Katalin.) = Múlt és jövő. 1993. 1. 79-86.

Schubert, Franz

725.

BATTA, András

Worte ohne Lieder? Franz Liszts Klavierdichtungen anhand der Schubert-Lieder. = Schubert: durch die Brille. 65-72.

726.

DOLINSZKY, Miklós

Der Hang zum Topos. Zur Psychologie von Schuberts Musik. = Schubert: durch die Brille. 48-52.

727.

DOMOKOS, Mária

Über die ungarischen Charakteristiken des „Diversissement à l'hongroise” D. 818. = Schubert: durch die Brille. 53-64.

728.

HILMAR, Ernst

„Meg kell változnia a Schubert-képnek”. Budapesti beszélgetés Ernst Hilmarral. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 1993. 1. 3-4.

729.

HOLLÓS Máté

Éremművészet a zenében. Schubert: A thulei király. = Parl. 1994. 6. 32-35.

730.

MÓRICZ, Klára

Bartók und Schubert. Die ungarische Schubert-Rezeption zur Zeit der Jahrhundertwende. = Schubert: durch die Brille. 107-114.

731.

Schubert: durch die Brille. (Hrsg. von Internationales Franz Schubert Institut). Tutzing, 1993, Schneider. 164 p. /Mitteilungen des Internationalen Franz Schubert Instituts 11./

Részletezése külön.

732.

TALLIÁN Tibor

Változatok a megtestesülésre. Schubert: Esz-dúr mise. = Pannonhalmi Szemle. 1993. 4. 73-83.

Schweitzer, Albert

733.

Belski Lagazzi, Ines

Albert Schweitzer. (Ford. Tűzkő Lajos.) Szeged, 1994, Agapé. 103 p. /Az életszentség nagymesterei 16./

Strauss család

734.

KEMP, Peter

A Strauss család. (Ford. Majtényi Zoltán.) Budapest, 1994, Hunga-print. 239 p., 64 t.

Wagner, Richard

735.

MEDVECZKY Ádám

„A darab egy szabálytalan szimfónia”. Medveczky Ádám „A Rajna kincse”-ről és a Ringről. [Riporter] Lindner András. = Oé. 1993. 1. 17–20.

736.

NAGY Viktor

Az arany – világörökség, információ... A Nibelung gyűrűjéről. [Lejegyezte] Szomor György. = Oé. 1993. 1. 20–22.

737.

SÓLYOM György

Az előeste. (Wagner halálának centenáriuma, Lipcsében tartott „Internationales Kolloquium” című konferenciára, 1983-ban írt esszé nyomán). = MZene. 1993. 2. 192–200.

738.

SÓLYOM György

Mítosz, zenedráma, világdráma. A Nibelung gyűrűje felújítása elé (1–2). = Oé. 1993. 1. 15–17., 2. 15–17.

III. Magyar zenetörténet

739.

40 év iskolánk történetéből. 1953–1993. (Összeáll. Bene Mihály és Lakatos Györgyné.) Gödöllő, 1993, Erkel Ferenc Ének-Zenei Tagozatú Általános Iskola, 1993. 141 p.

740.

120 éves a mezőtúri Petőfi Dalkör. A mezőtúri kórusélet 120 éve, 1873–1993. (Összeáll. Kávási Sándor.) Mezőtúr, 1993, Polgármesteri Hivatal. 23 p.

741.

ANGI István

A magyar gregorián reneszánsza. = Iskolakultúra. 1993. 10. 89–91.

742.

ANGSTER József

Angster. A pécsi orgonagyár és a család története. Pécs, 1993, Baranya Megyei Könyvtár. 221 p. /Pannónia könyvek./

Ism. Dudits Pál = MEZ. 1993/1994. 2. 246–247.

743.

BÁRDOS Kornél

Székesfehérvár zenéje, 1688–1892. (A színházi zene fejezettrészt írta Gupcsó Ágnes. A művek jegyzékét összeáll. Vavrincez Veronika.) Budapest. 1993, Akadémiai Kiadó. 493 p.

744.

BÉNYEI József

Karnagyok. Debrecen, 1993, Ethnica. 122 p.

Ism. N[agy] O[lívier] = Zeneszó. 1994. 9. 11.

745.

BREUER János

Falra hányt borsó. = Kritika. 1994. 6. 45–46.

746.

BREUER János

„Kiatkozott zene” Magyarországon. = Muzs. 1993. 2. 26–30.

747.

Codex Caioni saeculi XVII. (Transcriptiones) 1–2. (Ed. by Saviana Diamandi and Ágnes Papp. Ford. Mészáros Erzsébet et al.) Budapest, 1994, MTA Zene-tudományi Intézet. 396 p., 401–899. p. /Musicalia Danubiana 14/B./

748.

DOBSZAY László

Abriss der ungarischen Musikgeschichte. Budapest, 1993, Corvina. 251 p.

749.

DOBSZAY László

A history of a Hungarian music. Budapest, 1993, Corvina. 235 p.

Ism. Merrick, Paul = HQu. 1993. 131. 168–171.

750.

FÓDI János

Dorog város zenei életének története a németek betelepülésétől napjainkig. Dorog, 1994, Dorog Város Barátainak Egyesülete. 27 p. /Dorogi füzetek 7./

751.

Fodor-Tóth Aladár Zeneiskola 90 éve. (Szerk. Bartha Márta et al.) Budapest, 1994, Tóth Aladár Zeneiskola. 49 p.

752.

Graduale Strigoniense (s. XV/XVI) 1. (Ed. and introd. by Szendrei Janka.) Budapest, 1993, MTA Zenetudományi Intézet. 220 p. /Musicalia Danubiana 12./

753.

HORVÁTH Jenő

A művész, a diplomata meg a Kádár-huszár. Dokumentumok Cziffra Györgyről és Magyarországról, 1958-ból. = Muzs. 1994. 4. 13–17.

754.

IVASKOVICS József

Tavaszwáró. Kárpátaljai magyar költők megzenésített versei. Budapest–Ungvár, 1993, Intermix–Patent. 184 p. /Kárpátaljai magyar könyvek 12./

755.

KISS Gábor

A középkori Kyrie- és Glória-repertoár Magyarországon. = Ztd. 1992–1994. 9–22.

756.

A Koszciuszko Tádé Utcai (volt Koronaőr utcai) Ének-zene Tagozatos Általános Iskola jubileumi évkönyve. 100 (1893–1993). (Szerk. Kis Lászlóné, Kiss Sándor.) Budapest, 1993, Építészügyi Tájékoztató Központ. 54 p., [10] t.

757.

MAJOR Zoltán László

Adatok Debrecen zenei életéhez az abszolutizmus korában (1849–1867). = Hajdú-Bihar Megyei Levéltár évkönyve. 1993. 20. 87–98.

758.

MAROSI László

Két évszázad katonazenéje Magyarországon. A magyarországi katonazene története, katonakarmesterek 1741–1945. Budapest, 1994, Zrínyi. 242 p.

759.

MARÓTI Gyula

„Fölszállott a páva...” A magyar énekkari kultúra megújulásának története, 1920–1945. Kecskemét, 1994, Kodály Intézet. 347 p., [32] t.

760.

MARTIN, György

Curriculum vitae of –. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 7–20.

761.

MONA Ilona

The history of the Ferenc Liszt Society, 1893–1993. = A Liszt Ferenc Társaság története, 1893–1993. Budapest, 1993, Liszt Ferenc Társaság. 117 p.

762.

RENNERNÉ VÁRHIDI Klára

A pesti belvárosi főplébániatemplom zenei élete a 18. században. = Ztd. 1992–1994. 23–66.

763.

SZACSVAI KIM Katalin

A gyulafehérvári székesegyház kottagyűjteménye a 18. század végén. = Ztd. 1992–1994. 67–84.

764.

SZÖGI Ágnes

„Ez az iskola valaha Kecskemétnek dicsősége lesz”. A kecskeméti ének-zenei iskola első évtizedei, 1950–1973. Kecskemét, 1994, Kodály Intézet. 216 p.

765.

A Veszprémi Zeneművészeti Szakközépiskola és Diákotthon 10 éve. Tanulmányok, emlékezők, dokumentumok. (Szerk. Loós Zoltánné, Szabóné Becker Hajnalka, Zámbo István.) Veszprém. 1993, F. Szelényi Ház BT. 112 p.

Bakfark Bálint

766.

VIRÁGH László

Bakfark Bálint chanson-intavolációi. = MZene. 1993. 4. 439–444.

Bartók Béla

767.

ANDRÁSI, Ágnes

„Fraternité des gens et des peuples”. Les oeuvres de Bartók Pour les enfants. = BulletinKodály. 1993. 1. 23–32.

768.

ANTOKOLETZ, Elliott

'At last something truly new'. Bagatelles. = The Bartók companion. 110–123.

769.

ANTOKOLETZ, Elliott

Concerto for orchestra. = The Bartók companion. 526–537.

770.

ANTOKOLETZ, Elliott

Middle-period string quartets. = The Bartók companion. 257–277.

771.

BALASSA Péter

Áttörés és összeomlás (1–2). Doktor Faustus – Kerényi Károly – Cantata profana. = Muzs. 1994. 5. 9–14., 6. 9–12.

772.
BALÁZS Béla
A Kékszakállú herceg vára. Budapest, 1993, Pesti Szalon. 59 p.
Szövegkönyv.
773.
BARTÓK Béla – LENGYEL Menyhért
A csodálatos mandarin. Pantomim: opus 19. (ifj. Bartók Béla előszavával, Bónis Ferenc tanulmányával.) Budapest, 1993, Magyar Bibliofil Társaság. 77 p.
774.
BARTÓK, Béla (ifj.)
Denijs Dille: Beziehungen zur Familie Bartók. = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 35–43.
775.
BARTÓK, Béla (ifj.)
The private man. = The Bartók companion. 18–29.
776.
The Bartók companion. (Ed. by Malcolm Gillies.) London, 1993, Faber and Faber. 580 p.
Részletezése külön.
Ism. Pickard, John = Tempo. 1994. No. 190. 61–62.
777.
Bartók és Franciaország = Bartók et la France. (Szerk. Alain Surrans.) Budapest, 1993, Európa – Institut français en Hongrie. 142 p.
Somfai László bevezetőjével, Yann Queffelec elő- és Kocsis Zoltán utószavával.
Ism. Somfai László = Muzs. 1994. 1. 11–13., Somfai, László = HQu. 1994. 133. 174–178.
778.
Bartók manuscript in Pennsylvania. = Fontes. Vol. 40. 1993. 1. 70.
779.
BARTÓK, Peter
The principal theme of Béla Bartók's viola concerto. = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 45–50.
780.
CITRON, Pierre
Bartók. Paris, 1994, Seuil. 222 p. /Solféges./
781.
CSEHI Ágota
Bartók Béla és a Felvidék. Komárom–Tatabánya, 1994, Komáromi Lapok–Komárom–Esztergom Megyei Önkormányzat. 191 p. /Komlap könyvek 3./
782.
DEMÉNY, János
The pianist. = The Bartók companion. 64–78.
783.
ELSCHEKOVÁ, Alica – ELSCHKEK, Oskár
Philologisch-kritische und aufzeichnungstechnische Aspekte in den Werken von Béla Bartók. = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 51–75.
784.
FRIGYESI, Judit
Béla Bartók and the concept of nation and *Volk* in modern Hungary. = The Musical Quarterly. Vol. 78. 1994. 2. 255–287.
785.
GERGELY, Jean
Deux grands disparus hongrois des recherches Bartókiennes. = Études Finno-ougriennes. Tome 25. 1993. 183–187.
786.
GILLIES, Malcolm
Bartók and his music in the 1990s. = The Bartók companion. 3–17.
787.
GILLIES, Malcolm
Dance suite. = The Bartók companion. 487–497.
788.
GILLIES, Malcolm
Final chamber works. = The Bartók companion. 331–345.
789.
GILLIES, Malcolm
Masterworks (I). Music for strings, percussion and celesta. = The Bartók companion. 303–314.
790.
GILLIES, Malcolm
Portraits, pictures and pieces. = The Bartók companion. 477–486.
791.
GILLIES, Malcolm
The teacher. = The Bartók companion. 79–88.
792.
GILLIES, Malcolm
Two orchestral suites. = The Bartók companion. 454–467.

793.
GILLIES, Malcolm
Violin duos and late string quartets. = *The Bartók companion*. 285–302.
794.
GOMBOCZ, Adrienne
Béla Bartóks Briefe an Bernhard Paumgartner. = *SM*. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 93–111.
795.
GOMBOCZ, Adrienne
With his publishers. = *The Bartók companion*. 89–98.
796.
HARLEY, Maria Anna
Birds in concert. North American birdsong in Bartók's Piano concerto No. 3. = *Tempo*. 1994. No. 189. 8–16.
797.
HOWAT, Roy
Masterworks (II). Sonata for two pianos and percussion. = *The Bartók companion*. 315–330.
798.
HSU, Madeleine
--- Bartók: Messiaen's master of thought? = *JournalAm LisztSoc*. Vol. 35. 1994. 61–86.
799.
KÁRPÁTI, János
Bartók's chamber music. (Transl. by Fred Macnicol and Mária Steiner.) Stuyvesant, 1994, Pendragon Press. VIII, 508 p.
800.
KÁRPÁTI, János
Early string quartets. = *The Bartók companion*. 226–242.
801.
KÁRPÁTI, János
The first two piano concertos. = *The Bartók companion*. 498–514.
802.
KÁRPÁTI, János
Piano works of the war years. = *The Bartók companion*. 146–161.
803.
KENNESON, Claude
Székely and Bartók. The story of a friendship. Portland, 1994, Amadeus. XV, 491 p.
804.
KOCISIS Zoltán
Dohnányi and Bartók as performers. = *HQu*. 1994. 134. 149–153.
805.
KOVÁCS, Sándor
Final concertos. = *The Bartók companion*. 538–554.
806.
KOVÁCS, Sándor
The ethnomusicologist. = *The Bartók companion*. 51–63.
807.
KROÓ, György
Ballet: *The Wooden Prince*. = *The Bartók companion*. 360–371.
808.
KROÓ, György
Cantata profana. = *The Bartók companion*. 424–437.
809.
KROÓ, György
Opera: *Duke Bluebeard's Castle*. = *The Bartók companion*. 349–359.
810.
KROÓ, György
Pantomime: *The Miraculous Mandarin*. = *The Bartók companion*. 372–384.
811.
LAMPERT, Vera
Bartók at Harvard University as Witnessed in unpublished archival documents. = *SM*. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 113–154.
812.
LAMPERT, Vera
Second violin concerto. = *The Bartók companion*. 515–525.
813.
LAMPERT, Vera
Violin rhapsodies. = *The Bartók companion*. 278–284.
814.
LAMPERT, Vera
Works for solo voice with piano. = *The Bartók companion*. 387–412.

815.
LENDVAI Ernő
Bartók stílusa a „Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre” és a „Zene húros-, ütőhangszerekre és celestára” tükrében. Budapest, 1993, Akkord. 155 p.
Változatlan utánnymás.
816.
LENDVAI Ernő
Bartók dramaturgiája. Színpadi művek és a Cantata profana. Budapest, 1993, Akkord. 285 p.
Változatlan utánnymás.
817.
LENDVAI Ernő
Duality and synthesis in the music of Béla Bartók (1). = HMQu. 1994. 1. 5-14.
818.
MÁCSAI János
Törölhető kérdőjelek? Megjegyzések Bartók gépzenegora-felvételeiről. = Muzs. 1994. 1. 14-16.
819.
MÓRICZ, Klára
New aspects of the genesis of Béla Bartók's Concerto for Orchestra. Concepts of „Finality” and „Intention”. = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 181-219.
820.
PETERSEN, Peter
Rhythmik und Metrik in Bartóks Sonate für zwei Klaviere und Schlagzeug und die Kritik des jungen Stockhausen an Bartók. = Musiktheorie. 9. Jg. 1994. 1. 39-48.
821.
PÉTER László
Bartók Béla két levele Kun Izidorhoz. = Muzs. 1994. 7. 23-24.
822.
RUSS, Michael
Functions, scales, abstract systems and contextual hierarchies in the music of Bartók. Review-article. = Music and Letters. Vol. 75. 1994. 3. 401-425.
823.
SOMFAI László
Bartók nyomában a Harvardon. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1994. 1. 9-10.
824.
SOMFAI, László
Béla Bartók thematic catalogue. Sample of work in progress. = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 229-241.
825.
SOMFAI, László
Béla Bartók's draft of four pieces for orchestra. = Sundry sorts of music books. (Ed. by Chris Banks et al.). 1993. 309-318.
Presented to O. W. Neighbour on his 70th birthday.
826.
SOMFAI, László
Definitive authorized version vs. authentic variants forms in Bartók's music. = Revista de musicologia. Vol. 16. 1993. 2. 1039-1049.
827.
SOMFAI, László
In his 'Compositional workshop'. = The Bartók companion. 30-50.
828.
SOMFAI, László
The 'Piano Year' of 1926. = The Bartók companion. 173-188.
829.
SOMFAI László
Alain Surrans: Bartók és Franciaország. Reflexiók. = Muzs. 1994. 1. 11-13.
830.
SUCHOFF, Benjamin
Fusion of national styles. Piano literature, 1908-11. = The Bartók companion. 124-145.
831.
SUCHOFF, Benjamin
Synthesis of East and West. Mikrokosmos. = The Bartók companion. 189-211.
832.
SZABÓ, Miklós
Choral works. = The Bartók companion. 413-423.
833.
UJFALUSSY, József
Über Musik und Programm in Bartóks Schaffen. = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 243-247.
834.
VÉGH Sándor
Végh Sándor Bartókról és a népzénéről. [Riporter] Székely György. = Muzs. 1993. 11. 16-18.
835.
VIKÁRIUS, László
Béla Bartók's Cantata profana (1930). A reading of the sources. = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 249-301.

836.
VIKÁRIUS László
A Cantata profana (1930) kézirat forrásainak olvasata. = Ztd. 1992–1994. 115–159.
837.
WAARD, Joop de
Bartók. Haarlem, 1993, Gottmer. 271 p.
838.
WEISS-AIGNER, Günter
The 'Lost' violin concerto. = The Bartók companion. 468–476.
839.
WEISS-AIGNER, Günter
Youthful chamber works. = The Bartók companion. 215–225.
840.
WEISS-AIGNER, Günter
Youthful orchestral works. = The Bartók companion. 441–453.
841.
WEISS-AIGNER, Günter
Youthful piano works. = The Bartók companion. 101–109.
842.
WEISS-AIGNER, Günter
Das zweite Violinkonzert von Béla Bartók im Spectrum der gattungsgeschichtlichen Entwicklung. = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 303–339.
843.
WEISS, Günther
Béla Bartók, Zoltán Kodály und der Allgemeine Deutsche Musikverein zu Beginn des 20. Jahrhunderts. = Musica. 1993. 1. 5–11.
844.
WILSON, Paul
Violin sonatas. = The Bartók companion. 243–256.
- Egressy Béni*
845.
MÁTÉ János
„Itt élned halnod kell”. 180 éve született Egressy Béni. = MEZ. 1993/94. 4. 479–483.
- Erkel Ferenc*
846.
ALBERT István
Erkel Ferenc, a magyar romantikus opera- és balettzene megeremtője. = Táncműv. 1993. 7/9. 39.
847.
Erkel, 1810–1893. Centenárium emlékkiállítás az Országos Széchényi Könyvtárban 1993. jún. 1-től 1993. okt. 30-ig. (A kiállítást rend. és a katalógust írta Szerző Katalin.) Budapest, 1993, OSZK. 42 p.
Ism. Szerző Katalin = Zeneszó, 1993. 9. 5., Merrick, Paul = HQu. 1993. 132. 159–162.
848.
Himnusz. Kölcsey Ferenc költeménye, Erkel Ferenc zenéje. (Bónis Ferenc tanulmányával.) Budapest, 1994, Püski. 23 p.
Az Országos Széchényi Könyvtárban őrzött kéziratok hasonmása.
849.
Hungary celebrates Ferenc Erkel. = Fontes. Vol. 41. 1994. 1. 139.
850.
KASSAI István
Adatok az Erkel-kutatáshoz (3). „Rákóczi induló és Rákóczi nóta”. = MZene. 1993. 2. 111–162.
851.
K[OVÁCS] M[ária]
„Kincseket kaptam...” Beszélgetés Erkel Ferenc leshármazottaival. = Zeneszó. 1993. Különszám. 3.
852.
LEGÁNY Dezső
Örökségünk Erkel Ferenctől (1–2). = Muzs. 1993. 7. 13–18., 8. 12–17.
853.
MÓRA Gábor
Erkel Ferenc életének budapesti évtizedeiből. Bevezetés, 1–6. rész. = Zeneszó. 1993. 2. 5., 3. 5., 4. 6., 5/6. 5., 7. 5., 8. 6., 10. 11.
854.
NÉMETH Amadé
Erkel Ferenc halálának 100. évfordulóján. = Oé. 1993. 3. 3.
855.
NÉMETH, Amadé
On the centenary of Ferenc Erkel's death. = HMQu. 1994. 1. 2–4.
856.
TALLIÁN Tibor
Megghalt Erkel – éljen Rékai? Plaidoyer az eredetiért (1–2). = Muzs. 1993. 7. 5–12., 8. 6–11.

Esterházy Pál

857.

ESTERHÁZY Pál

Harmonia caelestis. (Ed. and introd. by Ágnes Sas. Ford. Mészáros Erzsébet.) 2., rev. ed. Budapest, 1993, MTA Zenetudományi Intézet. 421 p. /Musicalia Danubiana 10./

858.

FALVY, Zoltán

Blasinstrumenten in den Kantaten von Paul Esterhazy. = Festschrift zum 60. Geburtstag von Wolfgang Suppan. Hrsg. von Bernhard Habla. Tutzing, 1993, Schneider. 275–298.

Halmos László

859.

HAMAR Imre

Művek a diadal útján. Ecsetvonások Halmos László portréjához. = Hazánk. 1993. 5–6. 43–45.

Jemnitz Sándor

860.

BREUER János

Jemnitz Sándor, a lipcei diák. = Muzs. 1994. 7. 25–27.

861.

BREUER János

Jemnitz Sándor levelei Arnold Schoenbergnek. = MZenc. 1993. 4. 335–403.

Jeney Zoltán

862.

JENEY, Zoltán

„Originality means reaching back to the origins”. An interview with the composer Jeney Zoltán by Olsvay Endre. = HMQu. 1993. 1. 9–18.

Kocsár Miklós

863.

FITTLER Katalin

Kocsár Miklós zeneszerző 60 éves. = Zeneszó. 1993. 10. 4.

864.

SZOKOLAY Sándor

Elfogult hangú gondolatok a 60 éves Kocsár Miklós kórus-életművéről. = Zeneszó. 1994. 1. 9.

Kodály Zoltán

865.

BÓNIS Ferenc

Kodály és a népdal. = Hitel. 1993. 1. 88–91.

866.

BÓNIS Ferenc

Kodály jegyében. Születésnap tünődések 1993 decemberében. = Parl. 1994. 2. 8–9.

867.

BREUER János

Határór emigrációban. Wilhelm András Kodály-írásának margójára. = Muzs. 1994. 8. 22–23.

868.

BREUER, János

Kodály and the powers that be. = NHQu. 1993. 129. 156–161.

869.

GERGELY Ferenc

Adatok a Kodály-Ádám énekeskönyv kálváriájához. = MZene. 1993. 4. 404–412.

870.

HOLLÓS MÁTÉ

Így láttuk Kodályt. = Kritika. 1994. 10. 46.

871.

Így láttuk Kodályt. Nyolcvan emlékezés. (Szerk. Bónis Ferenc.) Budapest, 1994, Püski. 443 p.

872.

ITTZÉS Mihály – SOMORJAI Paula

Kodály és Orff, Orff és Kodály. Párhuzamok és eltérések. = Parl. 1994. 1. 30–34.

873.

KOCsÁRNÉ HERBOLY Ildikó

Kodály Szimpózium Hartfordban. [Riporter] K[ovács] M[ária]. = Zeneszó. 1993. 8. 10.

874.

KODÁLY Zoltán

Közélet, vallomások, zeneélet. (Vál., szerk., sajtó alá rend. Vargyas Lajos.) Budapest, 1994, Szépirodalmi. 424 p. /Kodály Zoltán hátrahagyott írásai./

875.

KODÁLY Zoltán

Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers. (Vál., szerk., sajtó alá rend. Vargyas Lajos.) Budapest, 1993, Szépirodalmi. 429 p. /Kodály Zoltán hátrahagyott írásai./

876.
PROMONTI, Elisabeth
Kodály's Epigrammes (1954). = BulletinKodály. 1993. 1. 16–22.
877.
WILHEIM András
Kodály és a „delfinek”. = Muzs. 1994. 6. 3–4.
- Kurtág György*
878.
BÖSCHE, Thomas
„Den Himmel aufreißen...” György Kurtág – Komponist, Musiker, Lehrer. = ÖMZ. 1994. 10. 597–599.
879.
FARKAS Zoltán
Életút. Kurtág-bemutató Szombathelyen. = Muzs. 1994. 9. 38–41.
880.
FITTLER Katalin
A szavak hiábavalóságáról – a zene nyelvén. Kurtág-est a Várban. = Kritika. 1994. 12. 45–46.
881.
FORGÁCH András
A pária művészete. Kurtág György-bemutató a Budapesti Tavasz Fesztiválon. = Alföld. 1993. 1. 90–93.
882.
GRIMMEL, Werner M.
Spannende Werkschau. „Atelier” mit Werken von Eötvös und Kurtág. = Musica. 1994. 3. 165–166.
883.
GRIMMEL, Werner M.
Spannendes Doppelportrait. Südfunk-„Atelier” Peter Eötvös/György Kurtág in Stuttgart. = NZfM. 1994. 3. 60–61.
- Lajtha László*
884.
ALMÁSI István
Lajtha mezőségi kutatásainak példabeszéde. = MZene. 1993. 2. 207–211.
885.
AVASI Béla
Lajtha László lejegyzési módszere. = MZene. 1993. 1. 48–53.
886.
BERLÁSZ Melinda
Lajtha László 23 levele Henry Barraudhoz. = MZene. 1993. 1. 13–42.
887.
BERLÁSZ Melinda
Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei (2). 1950–1962. = Ztd. 1992–1994. 161–180.
888.
BREUER JÁNOS
Az avantgardista Lajtha. = MZene. 1993. 1. 5–12.
889.
GÁBOR István
Lajtha tanár úr. = Parl. 1993. 2. 27.
890.
LAJTHA Ildikó
Lajtha Lászlóról. Fittler Katalin beszélget egy vetélkedő ürügyén Lajtha Ildikóval. = Zeneszó. 1993. 3. 4.
891.
PESOVÁR Ernő
Lajtha László és a néptánc kutatás. = MZene. 1993. 1. 54–56.
892.
SOLYMOSI TARI Emőke
A kék kalap/Le chapeau bleu, Op. 51. Az ötlettől az ősbemutatóig. = MZene. 1993. 1. 43–47.
893.
TARI Lujza
Lajtha László, a palóc hangszeres zene kutatója. = MZene. 1993. 1. 60–84.
894.
TÓTH Anna
Lajtha László és kora. Játék és muzsika néhány órában. = Muzs. 1993. 5. 31–32.
895.
VIKÁR László
Lajtha tanár úr. = MZene. 1993. 1. 57–59.
- Lavotta János*
896.
DOMBÓVÁRI János
Pusztafédemestől Tállyáig. Monográfia Lavotta Jánosról. Miskolc, 1994. Szent Maximilián. 189 p.
Ism. Breuer János = Muzs. 1994. 12. 44–45.

897.
KOVÁCS Mária
Lavotta és Lavotha. = Zeneszó. 1994. 7. 9.
- Lendvai Ernő*
898.
ITTZÉS Mihály
Lendvai Ernő győri éveire emlékezve. = Muzs. 1994. 2. 20–22.
899.
VITÁNYI Iván
Lendvai Ernő és kora. = Muzs. 1994. 2. 17–20.
900.
VITÁNYI Iván
Lendvai Ernő és kora. = Parl. 1994. 1. 2–9.
901.
VITÁNYI Iván
Lendvai Ernő, 1925. február 6.–1993. február 4. = Muzs. 1993. 3. 19.
- Ligeti György*
902.
BRILL, Hans Gerd
Kein musikalisches Dogma (2). Komponistenporträt György Ligeti in Gütersloh. = NZfM. 1994. 4. 54–55.
903.
BURDE, Wolfgang
Im Barne des imaginären Reichs „Kilviria“. Notizen zu graphischen Notaten György Ligetis. = NZfM. 1993. 1. 42–47.
904.
BURDE, Wolfgang
György Ligeti. Eine Monographie. Zürich, 1993, Atlantis. 280 p.
Ism. Dietel, Gerhard = NZfM, 1994. 3. 75–76., Emmerig, Thomas = Musiktheorie, 9. Jg. 1994. 3. 285–287., Sparrer, Walter-Wolfgang = Dissonanz/Dissonance. 1994. Nr. 40. 35.
905.
DE SANCTIS DE BENEDICTIS, Fabio
György Ligeti: Sechs Bagatellen für Bläserquintett. = Tibia. 19. Jg. 1994. 3. 194–200.
906.
FERGUSON, Stephen
Tradition, Wirkung, Rezeption. Anmerkungen zu Ligetis Klaviermusik. = NZfM. 1993. 1. 8–15.
907.
FLOROS, Constantin
György Ligeti /in Geburtstagskalendarium/. = ÖMZ. 1993. 5. 297.
908.
GAWRILOFF, Saschko
Ein Meisterwerk von Ligeti. Marginalien zur Entstehung des Violinkonzerts. = NZfM. 1993. 1. 16–18.
909.
HALÁSZ Péter
Ligeti György fogadtatása a zenetudományi szakirodalomban. = Muzs. 1993. 6. 26–35.
910.
HALÁSZ Péter
Ligeti György 1956 előtti írásairól. Válasz Papp Mártának. = Muzs. 1993. 11. 38.
911.
LIGETI György
Gyerek- és ifjúkori zenei emlékek, 1972. (Ford. Szegzárdy-Csengey Klára.) = Muzs. 1993. 6. 21–25.
912.
LIGETI, György
„Ich glaube nicht an große Ideen, Lehrgebäude, Dogmen...“. Lerke von Saalfeld im Gespräch mit – –. = NZfM. 1993. 1. 32–36.
913.
LIGETI György
Repülőgépen, felhők fölött. Születésnapj beszélgetés Ligeti Györggyel. [Riporter] Varga Bálint András. = Muzs. 1993. 6. 5–17.
914.
LIGETI György
Rhapsodische, unausgewogene Gedanken über Musik, besonders über meine eigenen Kompositionen. = NZfM. 1993. 1. 20–29.
915.
LIGETI, György
Wohin orientiert sich die Musik? [Riporter] Constantin Floros. = ÖMZ. 1994. 1. 5–8.
916.
PAPP Márta
Ligeti György az 1956 előtti magyar sajtóban. = Muzs. 1993. 9. 28–29.

917.
SABBE, Herman
Qu'est-ce qui constitue une „tradition”? Liszt-Ligeti: Une lignée? = SM. Tom. 35. 1993/94. 1/3. 221-227.
918.
SABBE, Herman
Vorausblick in neue Vergangenheit. Ligeti und die Tradition. = NZfM. 1993. 1. 5-7.
919.
SZŐLLŐSY András
A hetvenéves Ligeti Györgyöt köszönti Szöllősy András. = Muzs. 1993. 6. 3.
- Liszt Ferenc*
920.
ALTENBURG, Detlef
Franz Liszt and the legacy of the classical era. = 19th century music. Vol. 18. 1994/95. 1. 46-63.
921.
BAECK, Eric - BAECK-SCHILDERS, Hedwige
Liszt et Anvers. = Revue de Musicologie. Tome 80. 1994. 2. 306-322.
922.
BEHRER, Angelika
Internationales musikwissenschaftliches Symposium „Liszt und die Nationalitäten”. Eisenstadt, 10. bis 12. März 1994. = Die Musikforschung. 47. Jg. 1994. 4. 405.
923.
BOMBERGER, E. Douglas
Toward a definitive register of Liszt's American students. = JournalAmLisztSoc. Vol. 33. 1993. 50-58.
924.
DOMOKOS Zsuzsa
Liszt két levele Jacopo Tomadinihez. Egy feledésbe merült egyházzenei kapcsolat. = MEZ. 1994/95. 1. 21-28.
925.
ECKHARDT Mária
Liszt Ferenc egyik utolsó fényképe. = Muzs. 1993. 8. 27-28.
926.
ECKHARDT Mária
Liszt Ferenc három levele Richter Jánoshoz. = Muzs. 1993. 11. 25-30.
927.
FANCSALI János
Liszt Ferenc erdélyi tanítványai (2). Simay Rozália. Liszt Ferenc örmény-magyar tanítványa. = MZene. 1993. 2. 172-191.
928.
FÜCHS Ferenc
Kincsek nyomában - Kalocsán. = Muzs. 1993. 8. 23-26.
929.
HARTMANN, Anselm
Liszt und die Weimarer Klassik. Weimar, 22. bis 25. October 1992. = Die Musikforschung. 46. Jg. 1993. 2. 188-189.
930.
HEINEMANN, Michael
Lizsts Fugen und Rejcha. = Musiktheorie. 8. Jg. 1993. 3. 241-247.
931.
HENTSCHEL, Frank
Das „Ewig-Weibliche”. Liszt, Mahler und das bürgerliche Frauenbild. = Archiv für Musikwissenschaft. 51. Jg. 1994. 4. 274-293.
932.
HOOD, David
Half-Zigeuner, half-Franciscan: A personal reflection on Franz Liszt's life and personality. = JournalAmLisztSoc. Vol. 36. 1994. 46-53.
933.
HUNKEMÖLLER, Jürgen
Perfektion und Perspektivwechsel. Studien zu den drei Fassungen der „Études d'exécution transcendante” von Franz Liszt. = Archiv für Musikwissenschaft. 51. Jg. 1994. 4. 294-314.
934.
Der junge Liszt. Referate des 4. Europäischen Liszt-Symposiums Wien, 1991. (Hrsg. von Gottfried Scholz.) München-Salzburg, 1993, Katzbichler, 144 p. /Liszt-Studien 4./
Ism. Hinrichsen, Hans-Joachim = Die Musikforschung, 47. Jg. 1994. 4. 433-434.
935.
KACZMARCZYK Adrienne
A „Funerailles” genezise. = MZene. 1993. 3. 274-298.

936.
KACZMARCZYK Adrienne
Liszt Ferenc: De profundis – Psaume instrumentale. A kézirat három értelmezése. = Muzs. 1993. 1. 18–23.
937.
KUBE, Michael
Franz Liszt an Emilie Mayer. Ein neues Dokument zu Liszts Klavierbearbeitungen. = Die Musikforschung. 46. Jg. 1993. 4. 417.
938.
Liszt Ferenc hagyatéka a Budapesti Zeneművészeti Főiskolán. 2. Zeneművek. (Szerk. Eckhardt Mária. Összeáll. Domokos Zsuzsanna et al.) Budapest, 1993, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. 682 p. /Acta Academiae Artis Musicae de Francisco Liszt Nominatae = A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 3./
Ism. Merrick, Paul = HMQu. 1994. 1. 30–31.
939.
OTTNER, Carmen
Liszt und die Nationalitäten: Musikwissenschaftliches Symposium in Eisenstadt. = ÖMZ. 1994. 5. 315–317.
940.
PAPP Géza
A Liszt-rapszódiaik forrásaihoz. A Liszt Ferenc Társaság centenáriuma. = MZene. 1993. 2. 163–171.
941.
POCKNELL, Pauline
And furthermore...: The first performance of Liszt's prayer, „An den heiligen Franziskus von Paula”? = JournalAmLisztSoc. Vol. 33. 1993. 37–43.
942.
ROBERTS, Wesley
The Hôtel Alibert: Liszt's last residence in Rome. = JournalAmLisztSoc. Vol. 36. 1994. 42–45.
943.
ROHLFS, Gerhard
Erinnerungen an Franz Liszt (Weimar 1871–1886). (Neu hrsg. ... von Klaus Reinhardt.) Hannover, 1993, Verl. Jan Reinhardt. 33 p.
Ism. Hinrichsen, Hans-Joachim = Die Musikforschung. 47. Jg. 1994. 4. 434.
944.
STRUB-RONAYNE, Elgin
Liszt and the founding of the Weimar Conservatory. = NHQu. 1993. 130. 148–154.
945.
SUTTONI, Charles
Liszt and Louise de Mercy-Argenteau. = JournalAmLisztSoc. Vol. 34. 1993. 1–10.
946.
WALKER, Alan
Joukowsky's portraits of Liszt. = JournalAmLisztSoc. Vol. 34. 1993. 43–50.
947.
WALKER, Alan
Joukowsky's portraits of Liszt. = NHQu. 1993. 130. 142–147.
948.
WALKER, Alan
A Liszt-kutatás: nehézipari ágazat. [Riporter] Rácz Judit Klára. = Muzs. 1993. 8. 18–20.
949.
WRIGHT, William
New letters of Liszt (2). = JournalAmLisztSoc. Vol. 33. 1993. 10–36.
950.
WRIGHT, William
The transcriptions for cello and piano of works by Liszt. = JournalAmLisztSoc. Vol. 35. 1994. 31–58.
951.
ZYCHOWICZ, James L.
Liszt and Mahler: Perspectives on a difficult relationship. = JournalAmLisztSoc. Vol. 36. 1994. 1–18.
- Maros Miklós*
952.
FARKAS Zoltán
Apák és fiúk. = Muzs. 1993. 8. 41–43.
953.
MAROS Miklós
Sorsok. Három beszélgetés Stockholmban élő zeneszerzőkkel (3.) Maros Miklós. [Riporter] Földes Imre. = Muzs. 1994. 12. 12–15.
- Maróthi György*
954.
BERKESI Sándor
Maróthi György emlékezete. = Zenezó. 1994. 8. 7.
955.
FEKETE Csaba
Maróthi és a kronológia... = MEZ. 1993/94. 4. 410–411.

956.

JANCSOVICS Antal

250 éve hunyt el Maróthi György. = Muzs. 1994. 10. 35.

957.

TÓTH Béla

Maróthi György. Debrecen, 1994, [k. n.] 327 p.

Rácz Aladár

958.

MAGYARI Imre, D.

A cimbalom művésze: Rácz Aladár. = Amaro drom. 1993. 10. 22–23.

Rauch András

959.

RAUCH, Andreas

Két egyházi kórusmű. (Közreadja Jancsovics Antal.) = Muzs. 1993. 4. sz. melléklet
rövid életrajz + kotta

960.

— RAUCH, Andreas

Thymiatarium Musicale. Négyszólamú kórusok a -- sorozatból. (Közreadja Jancsovics Antal.) = Muzs. 1993. 12. sz. melléklet.

Szabolcsi Bence

961.

KROÓ György

Ő maga volt a zene. J. Győri László beszélgetése Kroó Györggyel Szabolcsi Bencéről és készülő Szabolcsi-könyvéről. = Muzs. 1993. 5. 12–15.

962.

KROÓ György

Szabolcsi Bence (1–2.) Budapest, 1994, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. 2 db. 669 p. /Acta Academiae Artis Musicae de Francisco Liszt Nominatae = A Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Tudományos Közleményei 5./

Szervánszky Endre

963.

FODOR András

Szervánszky Endre Petőfi kompozíciói. = Árgus. 1993. 2. 66–69.

Szokolay Sándor

964.

BATTA András

Hegedűduett – történelmi háttérrel. Szokolay Sándor Kettősversenyének ősbemutatója az Operaházban. = Oé. 1994. 3. 27–28.

965.

SZOKOLAY Sándor

Egy csendesebb vallomás hangján... [Riporter] Szomor György. = Oé. 1993. 2. 6–14.

966.

SZOKOLAY Sándor

Művek bontakozóban. Szokolay Sándor: ...ergo sum. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1994. 10. 39.

967.

SZOKOLAY Sándor

A zene és a képzőművészetek összekapcsolódása. Három beszélgetés Szokolay Sándorral. [Riporter] Legány Dénes. = Zeneszó. 1993. 1. 7., 2. 8., 3. 7.

Vántus István

968.

HOLLÓS Máté

A szülőfalu üzenete. Vántus István nyomában Vaján. = Parl. 1994. 2. 23–24.

Vaszy Viktor

969.

Vaszy Viktor emlékezete. (Szerk. Gyuris György, Papp Györgyné. Az életrajzot írta Meszlényi László.) Szeged, 1993, Somogyi Könyvtár. 203 p.

Ism. Nagy Olivér = Zeneszó. 1994. 7. 12.

Veress Sándor

970.

Quellenstudien II. Zwölf Komponisten des 20. Jahrhunderts. (Hrsg. von Felix Meyer.) Winterthur, 1993, Amadeus. 329 p. /Veröffentlichungen der Paul Sacher Stiftung 3./

Ism. Mahnkopf, Claus-Steffen = NZfM, 1994. 2. 77–78., Hirsbrunner, Theo = Dissonanz/Dissonance, 1994. Nr. 41. 31., Veress Sándor: Glasklängespiel 285–298.

971.

TRAUB, Andreas

Zur Klavieronate von Sándor Veress. = Die Musikforschung. 47. Jg. 1994. 3. 275–280.

Vidovszky László

972.

WEBER Kristóf

A Kettőstől a Más gymnopédiáig. Vidovszky László és Weber Kristóf egy-egy kottájával. = Jelenkor. 1994. 3. 222–227.

Weiner László

973.

TALLIÁN Tibor

Weiner László, 1916–1944. Budapest, 1994, Zene-műkiadó. 40 p.

Az 1994. május 2-án megtartott emlékhangverseny alkalmából jelent meg.

IV. Népzene, néptánc

974.

101 magyar népdal. (Szerk. Bárdos Lajos, Ivasivka Mátyás. Előszó Kodály Zoltán.) Budapest, 1993. Márton Áron Kiadó. 133 p. /Cserkészvezetők kis-könyvtára 11./

975.

XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben = 16th- and 17th-century tunes in the folk memory. (Szerk. Szendrei Janka.) Budapest, 1993, MTA Zenetudományi Intézet. 1 db hangkazetta. (A kísérőfüzetet írta: Szendrei Janka. 52 p.)

Ism. Suppan, Wolfgang = Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes. Bd. 42/43. 1993/94. 294.

976.

Adatok téli néphagyományaink ismeretéhez. (Összeáll. Makkai Endre, Nagy Ödön. Szerk., sajtó alá rend. és mutatókkal ellátta Barna Gábor.) 2., bőv. kiad. Budapest, 1993, Magyar Néprajzi Társaság–MTA Néprajzi Kutató Intézet. 335 p. /Magyar népköltési gyűjtemény 20./

977.

ANDRÁSFALVY Bertalan

Visszatekintés az 1950-es és 60-as évek néptánc gyűjtéseire. = Martin György emlékezete. 41–48.

978.

ANTONIETTO, Alain

Histoire de la musique tsigane instrumentale d'Europe centrale. = Études Tsiganes. Vol. 3. 1994. 104–133.

979.

BÁLINT, Sándor

Apotheke der Seele. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 3/4. 259–262.

980.

BÁLINT, Sándor

Selbstbildnis. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 3/4. 247–253.

981.

BÁLINT Zsolt

A moldvai magyar hangszeres népzenei dialektus (2). = Janus Pannonius Múzeum évkönyve. 38. Pécs, 1993. 203–217.

982.

BARNA, Gábor

Fernwallfahrten und Wallfahrtsorte in Ungarn in der Arpadenzeit (11–14. Jahrhundert). = ActaEthn Hung. Vol. 39. 1994. 3/4. 275–294.

983.

BARTÓK Béla

Hungarian folk songs. Complete collection, Vol. 1., Class AI, Nos 1–416. (Ed. by Sándor Kovács and Ferenc Sebő.) Budapest, 1993, Akadémiai Kiadó. 1206 p.

984.

BODZA Klára – PAKSA Katalin

Magyar népi énekiskola (2). Budapest, 1994, Magyar Művelődési Intézet. 232 p. + 2 db hangkazetta.

985.

BORGÓ András

„Pharao Barna ivadékai” és a klezmorim. A cigány és jiddis zenekultúra magyarországi kapcsolatai. = Muzs. 1993. 9. 32–40.

986.

Cigány népi kultúra a Kárpát-medencében a 18–19. században. (Szerk. Barna Gábor.) Salgótarján, 1993, Mikszáth. 272 p. /Cigány néprajzi tanulmányok 1./

987.

CLER, Jérôme

Pour une théorie de l'aksak. = Revue de Musicologie. Tome 80. 1994. 2. 181–210.

Az aksak, úgynevezett „bolgár ritmus” újraértelmezése a török népzene alapján.

988.

COHEN, Bob

„Ej-haj zsidó nélkül mégsem lehet élni”. Klezmerzene évszázadokon és kontinenseken keresztül. (Ford. Lázár Ildikó.) = Múlt és jövő. 1993. 1. 67–74.

989.

„Csillagok, csillagok, szépen ragyogjatok...” Tanulmányok a 65 éves Ág Tibor köszöntésére. (Szerk. Liszka József.) Komárom–Dunaszerdahely, 1993, Szlovákiai Magyar Néprajzi Társaság–Lilium Aurum. 285 p. /Népismereti könyvtár 7./

990.

DANCS Lajos

Édesanyám rózsa fája. Szabolcs-Szatmár-Bereg megyei népdalok Dancs Lajos gyűjtéséből. (Szerk. Tarcvai Zoltán.) Nyíregyháza, 1993, GPrint. 111 p.

Ism. Itzész Mihály = Zeneszó. 1993. 9. 6.

991.

Deutsche Kinderlieder. (Bearb. von Horváth Zsuzsanna.) Szombathely, 1993, Vas Megyei Pedagógiai Intézet. 350 p.

992.

DOMOKOS Mária

Magyar táncok az 1764-es országgyűlésen. = Martin György emlékezete. 111–132.

993.

DOMOKOS, Mária

Ungarische Tänze auf dem Landtag 1764. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 157–180.

994.

Egy szép dologrul én emlékezem. Csöbörös István kopácsi énekeskönyve. (Közread. Katona Imre, Lábadi Károly.) (Szerk. és sajtó alá rend. Jung Károly. Bori Imre utószavával.) Újvidék, 1993, Fórum. 206 p.

995.

ERDŐS Kamill (gyűjt.)

Ne félj sógor... Cigányballadák és dalok. (Az előszót írta és a dallamokat lejegyezte Végvári Rezső.) Békéscsaba, 1993, Tevan. 48 p.

996.

FARAGÓ József

A Magyar Népdalok Táráért. = Ethn. 104. évf. 1993. 1. 157–166.

997.

FEHÉR Zoltán – FEHÉR Anikó

Bátya népzeneje. Kecskemét, 1993, Bács-Kiskun Megyei Múzeumok Igazgatósága. 263 p.

Ism. Felföldi László = Zeneszó. 1993. 9. 13.

998.

FELFÖLDI László

A Bikkessy-album táncra vonatkozó képeinek értelmezése. = Martin György emlékezete. 137–146.

999.

FELFÖLDI, László

Interpretation of folk dances related pictures from the Bikkessy Album. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 205–216.

1000.

Felsőnyéki halotti búcsúztatók. (Szöveget gond. és a jegyzeteket írta Kriza Ildikó.) Budapest, 1993, MTA Néprajzi Kutató Intézet. 287 p.

Ism. Tüskés Gábor = ItK. 1994. 4. 574–576.

1001.

FRIGYESI Judit

„Lebegő ritmus”. A kelet-európai zsidóság különös zenei stílusa. = MEZ. 1994/95. 1. 59–71.

1002.

FRIGYESI Judit

Egy lemezfelvétel történeti értéke. Muzsikás: Szól a kakas már. Magyar zsidó népzene. (Ford. Götz Eszter.) = Múlt és jövő. 1993. 1. 64–67.

1003.

FÜGEDI János

Tánclejegyző rendszerek (1–3). = Táncműv. 1993. 1/2. 48–49., 3/4. 49–51, 5/6. 47–49.

1004.

GÁBOR Éva

Pillanatképek az utolsó tíz esztendőből. = MZene. 1993. 1. 89–91.

1005.

GÖRÖG-KARADY, Veronika

Le statut du folklore et de la culture populaire tsiganes en Hongrie. = Études Tsiganes. Vol. 3. 1994. 63–82.

1006.

Ha dalolni támad kedvem... (Összeáll. Kriza Kálmán, az előszót írta Benkő Samu.) Budapest, 1993, Mikes. 440 p.

1007.

HANKÓCZI Gyula

The Hurdy-gurdy in Hungary in the 19th and 20th century. = ActaEthnHung. Vol. 38. 1993. 1/3. 187–202.

1008.

HARSÁNYINÉ SCHATZ Margit

...De Kálló szebb. Olvasókönyv Nagykovácsi történetéről, földrajzáról, irodalmi, zenei hagyományairól, legendáiról (1). Kezdetektől 1800-ig. (Fotók Magyarné Pacsuta Éva.) Nagykovácsi, 1993, Polgármesteri Hivatal. 103 p.

1009.

HÉRA Éva

Martin György és a folklórmozgalom kapcsolata. = Martin György emlékezete. 57–58.

1010.
HOCOPÁN Sándor
Táncillem, táncszokások a méhkeréki joc-ban. =
Tánc tudományi tanulmányok 1992–93. 93–116.
1011.
HOFER, Tamás
The historical strata of the Hungarian peasant culture
and its place in Europe in the light of György Mar-
tin's dance research. = *ActaEthnHung.* Vol. 39.
1994. 1/2. 35–46.
1012.
HOFER Tamás
A magyar népi kultúra történeti rétegei és európai
helyezete Martin György kutatásainak fényében. =
Martin György emlékezete. 11–22.
1013.
HORAK, Grete und Karl
A magyarországi németek gyermekdalai, gyermekjá-
tékaik és versikéi. = *Kinderlieder, Reime und Spiele
der Ungarndeutschen.* (Összeáll. és szerk. Manherz
Károly.) 3. kiad. Budapest, 1994, Magyarországi
Németek Szövetsége. 286 p. /*Ungarndeutsche
Studien 2./*
1014.
ISTVÁN Lajos
Korondi gyermekhangszerek. Kecskemét, 1994,
Bács-Kiskun Megyei Önkormányzat. 47 p. /*Magyar
falusi gyermekhangszerek 1./*
1015.
KALLÓS Zoltán
Visszaemlékezés az első közös erdélyi gyűjtőutakra.
= Martin György emlékezete. 49–56.
1016.
KÁLMÁN Attila
„Léghajója” egyre feljebb emelkedik. Békefi Antal
emlékezete. = *Új Horizont.* 1993. 1. 54–61.
1017.
KÁMÁN, Erzsébet
The image of the Holy Land in Russian religious
songs. = *ActaEthnHung.* Vol. 39. 1994. 3/4.
395–404.
1018.
KARÁCSONY, Zoltán
Dances of a wedding-party in Inakelke on september
7th and 8th 1991. = *ActaEthnHung.* Vol. 39. 1994.
1/2. 217–226.
1019.
KARÁCSONY Zoltán
Egy régies szóalak (fittyent-pittyent) története és el-
terjedése. = *Tánc tudományi tanulmányok 1992–93.*
130–138.
1020.
KARÁCSONY Zoltán
Táncok egy inakelki lakodalomban 1991. szeptember
7–8-án. = *Martin György emlékezete.* 147–149.
1021.
KATONA Imre
Szerelmi népdalaink csoportosítása Móricz Zsigmond
szatmári gyűjtése alapján. = *Ethn.* 104. évf. 1993. 1.
135–141.
1022.
KISS Ernő
„Csak a tisztán szóló zene gyógyít!” Vántus István,
1935–1992. = *Szeged.* 1993. jan. 19–23.
1023.
Komárom-Esztergom megyei hagyományok. (Gyűjt.
és összeáll. Gerzánics Magdolna.) 2., bőv. kiad. Ta-
tabánya, 1993, Közművelődés Háza. 128 p.
1024.
KOVÁCS István, B. (gyűjt.)
Baracai népköltészet. Tóth Balázsné Csák Margit elő-
adásában. (Szerk., a szöveget gond. Nagy Ilona, a dallam-
okat lejegyezte Bereczky János.) Bratisla-
va–Budapest, 1994, Madách–Akadémiai Kiadó. 640 p.
/Új magyar népköltési gyűjtemény 25./
1025.
LAMMEL Annamária
Connaissances et pratique de type chamanique en
Hongrie. = *Ethnologie Française.* Tome 23. 1993. 1.
113–119.
1026.
LÁNYI Ágoston
Néptáncolvasókönyv. (A táncírás rajzait készítette
Szőkéné Károlyi Annamária.) Budapest, 1994, Ma-
gyar Művelődési Intézet. 172 p. /Népzene, néptánc,
táncház./
1027.
LÉVAI Júlia
Psalmus ciganicus. = *Kritika.* 1994. 7. 34.
1028.
Magyar népbaldák. (Vál., a jegyzeteket és az utó-
szót írta Vargyas Lajos.) Budapest, 1994, Európa.
207 p. /Európa diákkönyvtár./

1029.

Magyar népzenei antológia. Alföld. (Szerk. Paksa Katalin és Németh István.) Budapest, 1994, MTA Zenetudományi Intézet. 315 p.

A magyar népzenei antológia IV. Alföld hanglemezalbumjának dallamai.

1030.

Magyar népzenei antológia V. Kelet 1. Szilágyság, Kalotaszeg, Mezőség. (Szerk. Sárosi Bálint és Németh István.) Budapest, 1993, MTA Zenetudományi Intézet. 3 db hangkazetta. (Kísérőfüzet 58 p.)

Ism. Suppan, Wolfgang = Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes. Bd. 42/43. 1993/1994. 294.

1031.

Martin György emlékezete. Visszaemlékezések és tanulmányok születésének hatvanadik évfordulójára. (Összeáll. és szerk. Felföldi László. A szerk. m. társaság Pálffy Gyula. A fotókat vál. Karácsony Zoltán.) Budapest, 1993, Magyar Művelődési Intézet-MTA Zenetudományi Intézet. 162 p.

Részletezése külön.

1032.

„Megfog vala apóm szokcor kezemtül ...” Tanulmányok Domokos Pál Péter emlékére. (Szerk. Halász Péter.) Budapest, 1993, Lakatos Demeter Egyesület. 186 p.

1033.

MOHAYNÉ KATANICS Mária

Emlékek, élmények. = MZene. 1993. 1. 85–88.

1034.

„Moldovának szíp táiaind születem...” Magyarországi Csángó Fesztivál és Konferencia. (Szerk. és a bibliográfiát összeáll. Péterbenca Anikó, a ... dallamokat lejegyezte Pál Mihály.) Jászberény, 1993, Csángó Fesztivál és Kisebbségi Alapítvány. 172 p.

1035.

A múlt idők nótáskönyve (2). Magyar katonadalok. 99 magyar katonadal. (Szerk. Károssy Csaba. A dalok gyűjtői és szerzői Amadé László et al.) Szombathely, 1993, OSKAR. 120 p.

1036.

NAGY Zoltán

Ködellik a Mátra. Palóc népdalok és balladák. Salgótarján, 1993, Nagy Zoltán. 255 p.

1037.

Nyolcvan gyertya. Kazáni tatár népköltészet. (Ford. és az utószót írta Szöllösi Zoltán.) Lakitelek, 1994, Antológia. 125 p.

1038.

OLSVAI Imre

A zenepedagógus, a nézenekutató. Békefi Antal emlékezete. = Új Horizont. 1993. 1. 54–61.

1039.

ONDREJKA, Kliment

Zvyky slovákov madarska: dolezité prílezitosti k tancu, spevu, hudbe, hrám a inym zábavám. = EthnoMusicologicum. 1993. 1/1. 103–112.

1040.

PAKSA, Katalin

How folk dance transforms its related music. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 185–204.

1041.

PAKSA Katalin

A magyar népdal díszítése. Budapest, 1993, MTA Zenetudományi Intézet. 468 p., 20 t.

Ism. Komlós Katalin = Muzs. 1994. 10. 38., Pálffy, Gyula = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 227–228., uő. = Ethn. 105. évf. 1994. 1. 322.

1042.

PÁLFY Gyula

Martin György kéziratok hagyatékáról. = Martin György emlékezete. 133–136.

1043.

PÁLFY, Gyula

Über den autographischen Nachlass von György Martin. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 181–184.

1044.

Pápay József osztják hagyatéka (3). Hősi ének töredékek. (Közvetteszi Vértés Edit.) Debrecen, 1993. KLTE. 263 p. /Bibliotheca Pápayensis 4./

1045.

PÁVAI István

Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje. (A szöveget gond. Küllös Imola.) Budapest, 1993, Teleki László Alapítvány. 430 p. /A magyarságtudományi könyvtára 13./

Ism. Kovalcsik, Katalin = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 228.

1046.

PESOVÁR, Ernő

Epilog zur Kreistanz-Monographie. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 59–66.

1047.
PESOVÁR Ernő
Epilógus a Körtánc-monográfiához. = Martin György emlékezete. 33–40.
1048.
PESOVÁR Ernő
Tánc hagyományunk történeti rétegei. Szombathely, 1994, Berzsényi Dániel Tanárképző Főiskola. 110 p. /A Berzsényi Dániel Tanárképző Főiskola Testnevelés- és Sporttudományi Intézetének kiadványai 1./
1049.
PÓR Anna
In memoriam Domokos Pál Péter. = Táncműv. 1993. 7/9. 38.
1050.
REYNOLDS, William C.
Improvisation in Hungarian folk dance. Towards a generative grammar of European traditional dance. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 67–94.
1051.
SAILLY, Ingrid
Kalyi Jag. Entretien avec Gusztav Varga. = Études Tsiganes. Vol. 3. 1994. 84–85.
1052.
SÁROSI, Bálint
Instrumental folk music in Transylvania. = HQu. 1994. 133. 179–186.
1053.
SÁROSI, Bálint
Die instrumentale ungarische Volksmelodie. Beispiele aus der jüngsten Schicht. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 141–156.
1054.
SÁROSI Bálint
Magyar népdalok egyetemes gyűjteménye Bartók szerkesztésében. = MZene. 1993. 2. 201–206.
1055.
SEBŐ Ferenc
Informáló néphagyomány. [Riporter] Kovács Júlia. = Magyar Fórum. 1993. 11. 8.
1056.
SIPOS János
Török népzene (1). Budapest, 1994, MTA Zenetudományi Intézet. 412 p. /Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 14./
1057.
SZABÓ Helga
Japán gyermekdalgyűjtemény. A gyűjtemény. = MZene. 1993. 2. 212–220.
1058.
SZABÓ Helga
A japán gyermekdalgyűjtemény dallamtípusai (1). = MZene. 1993. 4. 414–438.
1059.
Szállj nóta, szállj... A 201 legszebb magyar nóta szövege. (Előszót írta Megyesy Jenő.) [h. n.]. 1993. PVH Publ. 208 p.
1060.
SZENIK Ilona
Adalékok a bővült-soros népdalok kérdéséhez. Kolozsvár, 1994, Szenik Ilona. 28, [26] p.
1061.
SZOMJAS-SCHIFFERT György (gyűjt.)
Hej! cserényem előtt... Kiskunhalas népdalai. Kiskunhalas, 1994, ÖnkormányzatTárs. 303 p. /Halasi téka/
1062.
TAKÁCS András
A szlovákiai magyar néptáncmozgalom. = Tánc tudományi tanulmányok 1992–93. 82–92.
1063.
Tánc tudományi tanulmányok 1992–1993. (Szerk. Maácz László.) Budapest, 1993, Magyar Táncművészek Szövetsége. 191 p.
Részletezése külön.
Ism. Karácsony, Zoltán = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2. 229–230.
1064.
TANKÓ Gyula – PÁLFY Gyula
Táncalkalmak Gyimesben. = Tánc tudományi tanulmányok 1992–93. 117–129.
1065.
THIEL, Helga
Bemerkungen zur musikalisch-phonographischen Dokumentation der Tschechen, Slowaken und Ungarn aus Wien. Kurzbericht zu einer Gastvorlesung und einem Workshop am Department of Music der University of Chicago 1. und 2. 4. 1993. = Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes. Bd. 42/43. 1993/1994. 256–257.
1066.
VADASI Tibor
A 600 éves Bag néptáncos ünnepe. = Táncműv. 1994. 1/12. 64–65.
1067.
VADASI Tibor
Élő néptánc történet. = Táncműv. 1993. 10/12. 30–31.

1068.
VADASI Tibor
Parasztbálok. = Táncműv. 1993. 1/2. 42–44.
1069.
VADASI Tibor
Pünkösdi királyság. = Táncműv. 1993. 5/6. 46–47.
1070.
Válogatás Együd Árpád néprajzi gyűjtéseiből (1).
1848-as katonadalok és Kossuth nóták Somogyban.
(Szerk. Szapu Magda. A dalokat lejegyezte Molnár
Éva.) Kaposvár, 1994, Somogy Megyei Múzeumok
Igazgatósága. 31 p.
1071.
VARGYAS Lajos
Kerítésen kívül. Emlékek életemből. Budapest, 1993,
Szépirodalmi. 381 p.
1072.
VIKÁR László
A volga-kámai finnugorok és törökök dallamai.
Budapest, 1993, MTA Zenetudományi Intézet. 178 p.,
[24] t.
1073.
VIRÁGVÖLGYI Márta
Kalotaszegi legényesek. Budapest, 1993, Magyar
Művelődési Intézet. 116 p. /Népzenei füzetek. Hang-
szeres népzenei példatár./
Ism. Pávai, István = ActaEthnHung. Vol. 39.
1994. 1/2. 231.
1074.
VOIGT, Vilmos
György Martin und die ungarische folkloristische
Schule. = ActaEthnHung. Vol. 39. 1994. 1/2.
47–58.
1075.
VOIGT Vilmos
Martin György és a magyar folklorisztikai iskola. =
Martin György emlékezete. 23–32.
1076.
ZERANSKA-KOMINEK, Slawomira
Koncepcje i metody wspólczesnej etnomuzykologii
wegierskiej. = Muzyka. Rok. 38. 1993. 3/4. 17–34.
- V. Pedagógia**
1077.
BACHMANN, Marie-Laure
Jaques-Dalcroze módszere. = Parl. 1994. 4. 8–13.
1078.
BARSÍ Ernő
Néprajz az ének-zene órán. (Közread. Földyné Aszta-
los Adrienn.) Debrecen, 1994, Kőlcsey Ferenc Re-
formátus Tanítóképző Főiskola. 31 p.
1079.
BARTALUS Ilona
Kodály faültetés Kanadában. = Muzs. 1994. 9.
42–43.
1080.
BARTALUS Ilona
Egy nagy ember nagy álmát elhinni, elvinni és elhí-
teni. Kodály faültetés Kanadában. = Parl. 1994. 2.
10–14.
1081.
BÉRDI Ágnes
Beethoven XX. századi kacsintása. = Parl. 1993. 6.
18–21.
1082.
CHAPUIS, Jacques
Zenei nevelés Willems-módszerrel. = Parl. 1994. 4.
3–8.
1083.
DOLINSZKY Miklós
Iskola és középser. = Muzs. 1993. 2. 4–9.
1084.
ELLIS, Phil
Kreativitás a zenében, avagy az új technika szerepe.
= Parl. 1994. 4. 26–31.
1085.
ERDÉLYI Sándor – SZABÓ Katalin
A zenei nevelés múltja és jövője. 30 éves a Váci Ze-
neiskola. Budapest–Vác, 1994, Váci Állami Bartók
Béla Zeneiskola. 360 p., 18 t.
1086.
ERŐS Istvánné
Zenei alapképesség. A zenei alapképesség fejlődése
3–23 éves korban. Budapest, 1993, Akadémiai Ki-
adó. 155 p. /Közzétudományi kutatások./
1087.
ESZTÉNYI Szabolcs
A zongoraimprovizáció tanításának problémái. =
Parl. 1994. 4. 13–19.
1088.
FRANK Oszkár
Alapfokú zeneelmélet. Budapest, 1993, Music Trade.
43 p.
Ism. Hutira Albin = Parl. 1993. 3. 29.

1089.
FRANK Oszkár
Bevezető Bartók Mikrokozmoszának világába.
Budapest, 1994, Nemzeti Tankönyvkiadó. 205 p.
1090.
GÁBRIELY Mária
J. J. Quantz, a fuvolaiskola megteremtője. = Iskolakultúra. 1994. 10. 39–45.
1091.
GELENCSÉR Ágnes
Magyar népzenei alapismeretek. (Kísérleti tankönyv.) Budapest, 1994, Calibra. 251 p.
1092.
GONDA János
A populáris zene antológiája. Tanári segédkönyv az iskolai ének és a zeneiskolai oktatáshoz. Budapest, 1992, Fővárosi Pedagógiai Intézet.
Ism. Gönczy László: Szembenézni a tényekkel. = Muzs. 1993. 3. 47–48.
1093.
GULYÁS Jánosné
6440 énekóra tapasztalatai az enyhén fogyatékosok körében. = Parl. 1994. 5. 1–7.
1094.
GYÓRFFY István
Összhangzattani kalauz a Bach-korálkokhoz.
Budapest, 1994, Tárogató. 120 p.
1095.
HERBOLY KOCSÁR, Ildikó
The place, role and importance of art music in school.
= BulletinKodály. 1993. 1. 41–44.
1096.
KEDVES Tamás
A magyar zene történelmi elemei. = Iskolakultúra. 1993. 21–22. 76–82.
1097.
KIS Jenőné
Alternatív lehetőségek a zenepedagógiában.
Budapest, 1994, Tárogató. 116 p.
1098.
LÁZÁR Katalin
Néphagyomány az oktatásban és a nevelőképzésben.
= Zeneszó. 1993. 4. 13.
1099.
LEGÁNY Dénes
A kortárs zene tanítása. = Parl. 1994. 6. 12–16.
1100.
MONTGOMERY, Amanda
Listening in the elementary grades. Current research from a Canadian perspective. = BulletinKodály. 1993. 1. 54–61.
1101.
MUNIA Zoltán
Hogyan tanítom a zeneirodalom tárgyat a zeneiskolában. = Parl. 1993. 5. 1–11.
1102.
ONÓDY Márta
Gondolatok az énekhang rezonanciájáról. = Parl. 1993. 3. 3–6.
1103.
PESAVENTO, Christiano
Musik von Béla Bartók als pädagogisches Programm. Frankfurt am Main, 1994, Lang. 517 p. /Quellen und Studien zur Musikgeschichte von der Antike bis in die Gegenwart 31./
1104.
SCHEILY Mária
Euritmia – látható beszéd és ének. = Parl. 1994. 4. 31–41.
1105.
SZABADOS György
A „Kodály kérdéshez”. = Magyar Felsőoktatás. 1993. 2. 1–2.
1106.
SZABÓ Helga
„Export” vagy „import” a Kodály módszer? = Parl. 1993. 4. 6–8.
1107.
SZABÓ Helga
Útmutató Kodály Zoltán – Ádám Jenő általános iskolai tankönyvsorozatához. Budapest, 1994, Nemzeti Tankönyvkiadó. 131 p.
1108.
TEÖKE Mariann
A pedagógus magatartás. = Parl. 1994. 2. 4–7.
1109.
TEÖKE Mariann
Találkozások a zongoránál. = Parl. 1994. 1. 9–14.
1110.
TÓTH Anna
A cél az út. Nemzetközi Alternatív Zenepedagógiai Konferencia Tatabányán. = Muzs. 1994. 6. 5–6.
1111.
WIDMER, Manuela
Orff-Schulwerk. Az elemi zene- és mozgásnevelés koncepciója. = Parl. 1994. 4. 19–26.

Névmutató

Az álló számok a szerzőkre utalnak, a kurzívák a róluk szóló irodalmat jelölik.

- Abai Gábor 488
 Ábrahám István 422–423
 Ábrahám Mariann 607–608
 Abrudbányai Zoltán 151
 Ádám Jenő 869, 1107
 Adams, John 75–76, 551
 Adorján József 685
 Ág Tibor 989
 Agócsy László 393
 Albera, Philippe 424
 Albert István 722, 846
 Albertsen, Leif Ludwig 3
 Alexa László 1
 Almási István 884
 Altenburg, Detlef 920
 Aluas, Luminita 4
 Amadé László 1035
 Andrásfalvy Bertalan 977
 Andrásfi Ágnes 767
 Angi István 180, 686, 741
 Anglès, Higinio 677
 Angster József 742
 Antokoletz, Elliott 768–770
 Antonietto, Alain 978
 Arany János 370, 425
 Arany Tímea 371
 Ardley, Neil 224
 Ascher Tamás 302
 Avasi Béla 885
- Babiczy Barna Klára 294
 Babiczky Klára 655
 Bach család 576
 Bach, Johann Sebastian 685–688, 1094
 Bachmann, Marie-Laure 1077
 Badura-Skoda, Paul 274
 Baeck, Eric 921
 Baeck-Schilders, Hedwige 921
 Bäckkelund, Kjell 275
 Bakfark Bálint 766
 Balassa Péter 771
 Balassa Sándor 518, 535
 Balázs Béla 772
 Bálint Sándor 131, 979–980
 Bálint Zsolt 981
 Ballantyne, Celia 276
 Baltsa, Agnes 384
 Bangha Imre 181
 Banks, Chris 825
 Barabás András 332, 343–344
- Bárdos Kornél 376, 380, 743
 Bárdos Lajos 401, 478–479, 715, 974
 Barna Gábor 131, 976, 982, 986
 Barraud, Henry 886
 Barsi Ernő 5, 1078
 Bartalus Ilona 1079–1080
 Bartha Dénes 396–397, 415, 709
 Bartha Márta 751
 Bartók Béla, ifj. 6, 389, 409, 773–775
 Bartók Béla 6, 13–14, 21, 71, 99–100, 106–107, 127, 317, 432, 544, 577–580, 595, 597, 623, 639, 642, 648, 730, 767–844, 773, 983, 1054, 1089, 1103
 Bartók, Peter 779
 Bartoli, Cecilia 420
 Bass, Richard 7
 Batta András 8–9, 152, 277, 345, 725, 964
 Bauer, Kurt 36
 Beethoven, Ludwig van 35, 581–582, 689
 Behrer, Angelika 922
 Békefi Antal 1016, 1038
 Békés András 278
 Bella, Jan Levoslav 690
 Bellman, Jonathan 673
 Belski Lagazzi, Ines 733
 Bene Mihály 739
 Benkő Samu 1006
 Bényei József 744
 Berdál Valéria 279
 Bérdi Ágnes 1081
 Bereczky János 182, 1024
 Berkesi Sándor 954
 Berki Feriz 183–184
 Berliász Melinda 10, 61–62, 124, 886–887
 Berlioz, Hector 583
 Berry, Walter 280
 Bitskey István 25
 Bizet, Georges 618
 Blackwood, Alan 674
 Blum Tamás 11, 122, 613
 Bodza Klára 984
 Bogáti Adolf 101
 Bojti János 426, 612
 Bomberger, E. Douglas 923
 Bónis Ferenc 12–14, 53, 372–375, 773, 848, 865–866, 871
 Bor Dezső 111
 Borgó András 235, 376–377, 985
 Bori Imre 994
 Boris János 140

- Borogyin, Alekszandr Porfirievics 691
 Bors Jenő 281
 Boschán Daisy 427
 Bozay Attila 282, 308
 Böhringer, Hannes 692
 Bösche, Thomas 878
 Bősze Adám 213
 Brahms, Johannes 584
 Breuer János 15–16, 83, 153, 236–237, 378, 428, 585, 745–746, 860–861, 867–868, 888, 896
 Brill, Hans Gerd 902
 Brody, Jan 357
 Brouwer, Leo 283
 Budai Ilona 17
 Burde, Wolfgang 903–904
 Bűki Máttyás 154
 Cage, John 692–694
 Carreras, José 653
 Chapuis, Jacques 1082
 Citron, Pierre 780
 Cler, Jérôme 987
 Cohen, Bob 988
 Cohen, Hermann 238
 Cooper, Albert 225
 Cossé, Peter 429
 Cross, Eric 594
 Cross, Richard 238
 Czagány Zsuzsa 132
 Cziffra György 753
 Csajkovszkij, Pjotr Iljics 695–696
 Csák P. Judit 284, 329, 614
 Csalog Gábor 285
 Csehi Ágota 781
 Cselényi István Gábor 185
 Csengery Adrienn 286
 Csengery Kristóf 285, 287, 442, 489–513, 615
 Csernay László 279
 Csik Miklós 430
 Csobádi Péter 288
 Csoóri Sándor, ifj. 289
 Csöbrös István 994
 Csurka Magda 607
 Dancs Lajos 990
 Dankóné Csósz Erzsébet 19
 Darvas Gábor 133
 Dausend, Gerd Michael 283
 Dávid István 226–227
 Deák Alice 116
 Deák Csaba 290
 Dean, Ken 20
 Debussy, Claude 586
 Decsényi János 519, 536
 Demény Attila 518, 568
 Demény János 13, 372, 387, 782
 Déri Balázs 134–135, 181, 186, 198, 219, 297, 514, 723
 De Sanctis de Benedictis, Fabio 905
 Dés László 291
 Devich Sándor 379
 Diamandi, Saviana 747
 Dietel, Gerhard 904
 Dille, Denijs 21, 142, 774
 Diószegi László 292
 Dobszay László 18, 132, 136, 155, 187–193, 205, 216, 293, 380–381, 675, 748–749
 Dóczy József 81
 Dohnányi Ernő 587–589, 804
 Dolinszky Miklós 156, 726, 1083
 Dombóvári János 896
 Domingo, Placido 653
 Domokos Mária 727, 992–993
 Domokos Pál Péter 43, 1032, 1049
 Domokos Zsuzsa 691, 924, 938
 Dorogi Katalin 724
 Dörnyei László 137
 Dráfy Kálmán 294
 Draghi, Antonio 680
 Drevon, Aline 22
 Dubrovay László 258, 295, 518
 Dudits Pál 228, 742 lásd még Enyedi Pál
 Duffek Mihály 157
 Durkó Zsolt 23
 Eckhardt Mária 65, 239, 641, 925–926, 938
 Egressy Béni 845
 Együd Árpád 1070
 Elek Tihamér 296
 Éles Csaba 240
 Eliot, T. S. 10
 Ellis, Phil 1084
 Elschek, Oskár 382, 783
 Elscheková, Alica 783
 Ember Mária 312
 Emmerig, Thomas 904
 Enyedi Pál 138 lásd még Dudits Pál
 Eősze László 400
 Eötvös Péter 882–883
 Erdélyi János 26
 Erdélyi Ilona, T. 26
 Erdélyi Miklós 378
 Erdész Sándor 78, 1085
 Erdős Ákos 158, 676
 Erdős Kamill 995
 Erkel Ferenc 374, 590, 619, 622, 635, 638, 649, 657, 846–847, 848, 849–856

- Erkel család 83
 Erős Istvánné 1086
 Esterházy Pál 857, 858
 Eszes Katalin 232
 Esztényi Szabolcs 1087
 Eusebius lásd Déri Balázs
- Falus Tamásné 60
 Falvy Zoltán 677, 858
 Fancsali János 927
 Faragó József 996
 Farkas Ferenc 159, 298, 554
 Farkas Márta, Sz. 431
 Farkas Zoltán 432–435, 513, 515–528, 570,
 611, 879, 952
 Fasang Árpád 383
 Fáy Miklós 384, 529, 603
 Fazekas György 385
 Federhofer, Hellmut 27
 Fehér Anikó 997
 Fehér Zoltán 997
 Fejérvári Sándor 325
 Fekete Csaba 194–197, 684, 955
 Fekete Gyula 523
 Felföldi László 62, 150, 997–999, 1031
 Fellegi Ádám 299
 Fenyves Loránd 410
 Ferenc, Anna 29, 322
 Ferencsik János 153, 373
 Ferenci Ilona 198, 678, 723
 Ferguson, Stephen 906
 Feuer Mária 278, 303–304, 321, 356,
 436–437, 616, 698
 Fischer Ádám 30
 Fischer Annie 418, 556
 Fischer Iván 300–302
 Fittler Katalin 53, 386, 438, 530, 576,
 591–592, 599, 609, 675, 863, 880, 890
 Floros, Constantin 907, 915
 Földi János 750
 Fodor András 387, 531, 963
 Fodor Géza 241, 266, 532–533, 617–627
 Fodor Lajos 31
 Forgách András 881
 Forrai Katalin 242, 388
 Forrai Miklós 389, 402
 Földes Imre 290, 351, 953
 Földyné Asztalos Adrienn 1078
 Frank Oszkár 32, 1088–1089
 Frigyesi Judit 784, 1001–1002
 Friss Gábor 386
 Fubini, Enrico 724
 Fuchs Ferenc 928
 Fuisz József 134–135
- Fukász György 243
 Fux, Johann Joseph 27, 109
 Fügedi János 113, 1003
 Fülepi Tamás 225, 283, 407
- Gábor Éva 1004
 Gábor István 390, 889
 Gábriely Mária 1090
 Gádor Ágnes 146
 Gajewski, Ferdinand 33
 Galgóczy Judit 630
 Galway, James 225
 Gammond, Peter 628, 679
 Garadnay Balázs 199
 Gárdonyi Zoltán 34, 74
 Gárdonyi Zsolt 34
 Gál Tamás 306–307
 Gát Eszter 35, 229
 Gawriloff, Saschko 908
 Gedényiné Gaál Zsuzsa 391
 Gelencsér Ágnes 1091
 Gellrich, Martin 36
 Geréd Vilmos 200
 Gerencsémé Szeverényi Ilona 160
 Gergely Ferenc 869
 Gergely, Jean 785
 Gervai Anikó 669
 Gerzanic Magdolna 1023
 Gillies, Malcolm 776, 786–793
 Gluck, Christoph Willibald 647
 Goeyvaerts, Karel 395
 Goldmark Károly 593
 Gombocz, Adrienne 794–795
 Gonda János 303, 1092
 Górecki, Henryk Mikołaj 697
 Gould, Glenn 243
 Göbölös N. László 37
 Göncz Árpád 304, 439
 Gönczy László 244–245, 534, 1092
 Görög-Karady, Veronika 1005
 Götz Eszter 1002
 Grabócz Márta 710
 Graun, Carl Heinrich 594
 Gregor József 38
 Grieg, Edvard 275, 698
 Griffiths, Paul 39–40, 595
 Grimmel, Werner M. 882–883
 Gronemeyer, Gisela 41
 Guilton, Jean 201
 Gulyás György 390, 411
 Gulyás Jánosné 1093
 Gunda Béla 62
 Gupcsó Ágnes 150, 690, 743
 Gut, Serge 65–66, 610–611

- Gyémánt Csilla 629–630
 Gyimesi László 305
 Gyöngyössy Zoltán 306
 Györi László, J. 94, 269, 274–275, 280, 286,
 307–308, 310–311, 316, 327, 340, 347,
 349, 352, 354, 359, 368, 651, 728, 823,
 961
 Györfly István 1094
 Gyuris György 969
 Habla, Bernhard 858
 Hajdu, André 42
 Hajdú Demeter Dénes 43
 Halász Péter 139, 224, 246–247, 293, 362,
 440–443, 628, 631, 679, 684, 695, 699,
 909–910
 Halász Péter 1032
 Halmos László 859
 Hamar Imre 859
 Hamburger Klára 253
 Hankóczi Gyula 1007
 Harangozó Gyula 640
 Harangozó Imre 69
 Harley, Maria Anna 796
 Harmat Artúr 715
 Harnoncourt, Philipp 202
 Harris, Ellen T. 161
 Harrison, Bernard 601
 Harsányiné Schatz Margit 1008
 Hartmann, Anselm 44, 929
 Hartyányi Judit 482
 Harvey, Jonathan 699
 Hegedűs Endre 591
 Hegyi Loránd 309
 Heinemann, Ernst-Günter 65
 Heinemann, Michael 44, 930
 Heller Ágnes 248
 Hentschel, Frank 931
 Héra Éva 1009
 Hildebrand, Dietrich von 203
 Hilmar, Ernst 728
 Hinrichsen, Hans-Joachim 934, 943
 Hirsbrunner, Theo 970
 Hocópán Sándor 1010
 Hofer, Tamás 1011–1012
 Holl Béla 50, 204
 Holló Aurél 518
 Hollós Máté 249, 282, 295, 298, 310–311,
 330, 342, 360, 392, 444–445, 535–542,
 729, 870, 966, 968
 Hollósi Zsolt 333
 Homolya István 308
 Hood, David 932
 Horak, Grete 1013
 Horak, Karl 1013
 Hornyák Mária 689
 Horváth Jenő 753
 Horváth József, G. 446
 Horváth Károly 45
 Horváth Lajos 312
 Horváth László 313
 Horváth Zoltán 632
 Horváth Zsuzsanna 991
 Hovánszki Jánosné 68
 Howard, Leslie 314
 Howarth, Elgar 64
 Howat, Roy 797
 Hritz Júlia 447
 Hsu, Madeleine 798
 Hunkemöller, Jürgen 21, 933
 Hunyadi Zoltán 315
 Hutira Albin 448, 1088
 István Lajos 1014
 Ittész Mihály 46, 52, 449, 872, 898, 990
 Ivasivka Mátyás 393, 414, 974
 Ivaskovics József 754
 Jacobi László 272
 Janaček, Leoš 646
 Jancsovics Antal 61, 956, 959–960
 Jankovics József 25
 János Pál (pápa, II.) 714
 Janowski, Marek 316
 Jaques-Dalcroze, Emile 1077
 Jarolímková, Hana 543
 Jeffery, Peter 205
 Jemnitz Sándor 860–861
 Jenei Zoltán 187, 258, 308, 516, 537, 862
 Jobbágy István 206
 Jonásová, Anna 130
 Joplin, Janis 37
 Joukowsky, Paul von 946–947
 Jung Károly 994
 Kaán Zsuzsa 361, 633–634
 Kaczmarczyk Adrienne 935–936
 Kaisinger Rita 161
 Kájoni János 452
 Kállai Katalin 341
 Kallós Zoltán 1015
 Kálmán Attila 1016
 Kalmár Béla 137
 Kámán Erzsébet 1017
 Kamp Salamon 576
 Kaposi Edit 113
 Karácsony Zoltán 113, 1018–1020, 1031,
 1063

- Karasszon Dezső 207–208, 450, 576, 719
 Karasszon István 209
 Karch Pál 48
 Károlyi Pál 552
 Károssy Csaba 81, 1035
 Kárpáti János 28, 250–251, 317, 544–546,
 799–802
 Kárpáti Zoltánné 2
 Kassai István 162, 850
 Katona Imre 78, 994, 1021
 Kávási Sándor 740
 Kecskeméti István 547
 Kedves Tamás 1096
 Kemény Kinga 451
 Kemp, Peter 734
 Kenneson, Claude 803
 Kerényi Imre 635
 Kerényi Károly 771
 Kerényi Mária 548–549
 Kerényi Miklós Gábor 636
 Kerényi Miklós György 318
 Kertész Iván 637
 Keuler Jenő 394
 Király László 395, 550–551, 697
 Király Péter 230, 452, 700, 704
 Kirschner Dávid 103
 Kis Jenőné 1097
 Kis Lászlóné 756
 Kiss Ernő 1022
 Kiss Gábor 755
 Kiss Imre 319
 Kiss László 68
 Kiss Sándor 756
 Kiss Tamás 674
 Klenyánszky Tamás 320
 Koch, Klaus-Peter 18
 Kocsár Miklós 518, 538, 596, 863–864
 Kocsárné Herboly Ildikó 873, 1095
 Kocsis Zoltán 321, 597, 694, 720, 777, 804
 Kocziszkó Éva 248
 Kodály Zoltán 13, 22, 46, 52, 53, 59,
 79–80, 100, 104, 130, 370, 480, 547,
 561, 843, 865–873, 874–875, 876–877,
 974, 1079–1080, 1105–1107
 Kóka Rozália 45
 Kokas Klára 54
 Kokits Zsigmond 231
 Komáromi Sándor 55
 Komlós Katalin 252, 396, 687, 711, 1041
 Kornis Mihály 301
 Korndorf, Nikolai 322
 Korompay H. János 26
 Kósa Gábor 163–164
 Kósa László 56
 Kosztolányi Dezső 81
 Kovács Géza 307
 Kovács Ilona 688
 Kovács István, B. 1024
 Kovács Júlia 1055
 Kovács László 323
 Kovács László Attila 210
 Kovács Mária 253, 324, 369, 453–456, 851,
 873, 897
 Kovács Sándor 325, 579, 638, 675,
 805–806, 983
 Kovalcsik Katalin 1045
 Kőbányai János 42
 Kölcsey Ferenc 848
 Körmendy Ferenc 325
 Körtvélyes Géza 639
 Köteles György 552
 Köves Péter 653
 Kraus, Lili 407
 Kriston Vízi József 24
 Kriza Ildikó 1000
 Kriza Kálmán 1006
 Kroó György 326, 807–810, 961–962
 Kube, Michael 937
 Kun Izidor 821
 Kurtág György 39, 429, 516, 573, 878–883
 Kutasné Csikor Éva 57
 Küllős Imola 58, 1045
 Kürthy András 327
 Lábadi Károly 994
 Lacroix, Georges 59
 Laczó Zoltán 60, 305
 Lajtha Ildikó 890
 Lajtha László 10, 15–16, 61, 62, 884–895
 Lakatos Györgyné 739
 Laki Péter 92
 Lammel Annamária 1025
 Lampert, Vera 811–814
 Landesmann, Hans 328
 Láng István 523, 539
 Lányi Ágoston 1026
 Larkin, Colin 140
 Lasso, Orlando di 700–703
 László Zsuzsa 640
 Lavotta János 896–897
 Lax Éva 705, 707
 Lázár Eszter 323, 457
 Lázár Ildikó 988
 Lázár István, B. 367
 Lázár Katalin 1098
 Lazarus, John 641
 Lázs Sándor 211
 Legány Dénes 309, 458, 852, 967, 1099

- Legány Dezső 397, 852
 Lehotka Gábor 232
 Lehrer Jenő 87
 Léka Géza, ifj. 292
 Lendvai Ernő 141, 149, 165–166, 372, 609,
 815–817, 898–901
 Lengyel Menyhért 773
 Lenoir, Yves 142, 254
 Lévai Júlia 398, 553, 1027
 Ligeti György 4, 41, 64, 139, 143–144, 173,
 429, 432, 573, 598, 631, 712, 902–910,
 911–915, 916–919
 Lindner András 363, 632, 648, 670, 735
 Liszka József 989
 Lisznyai Szabó Gábor 404
 Liszt Ferenc 7, 33, 36, 44, 65–66, 67,
 75–76, 93, 97, 108, 125, 128, 256, 591,
 595, 599, 610–611, 725, 917, 920–951
 Longyear, Rey M. 67
 Loós Zoltánné 765
 Lőrinczi László 399
 Ludánszki Lajosné 68
 Lukács Antal 255
 Lukin László 253, 256, 315, 392, 400–402,
 459, 554, 701

 Maác László 403, 1063
 Maag, Peter 329
 Macnicol, Fred 799
 Mácsai János 257, 555–556, 818
 Madarász Iván 330
 Magyar Imre, D. 958
 Mahler, Gustav 96, 178, 931, 951
 Mahnkopf, Claus-Steffen 970
 Maitz Mária 70
 Major Zoltán László 757
 Majtényi Zoltán 734
 Makkai Endre 976
 Makoldi Sándor 51
 Makoldi Sándorné 51
 Makovecz Imre 642
 Malina János 129, 300, 460, 680, 706
 Manherz Károly 1013
 Márai György 83
 Margócsy József 1
 Mark, Christopher 71
 Markó Livia 299
 Márkus Klára 72
 Maros Miklós 952, 953
 Maros Rudolf 445
 Marosi László 758
 Maróthi György 954–957
 Maróthy János 15, 167–168
 Maróti Gyula 759

 Marschall Miklós 253
 Márta István 73, 331
 Martin György 145, 760, 977, 1009,
 1011–1012, 1015, 1031, 1042–1043,
 1046–1047, 1074–1075
 Mascheroni, Anna 681
 Matačić, Lovro von 286
 Máté János 74, 212, 845
 Mátyás István 335
 Mayer, Emilie 937
 Mayer, Marian A. 233
 Medveczky Ádám 735
 Megyesy Jenő 1059
 Meixner Mihály 405
 Melis György 621
 Melles Károly 377
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 582, 600
 Menuhin, Yehudi 243, 332, 398, 512
 Mercury, Freddie 20, 103
 Mercy-Argenteau, Louise de 945
 Merényi Judit 271
 Merrick, Paul 213, 749, 847, 938
 Messiaen, Olivier 798
 Mesterházi Máté 461–462, 643–647
 Mészáros Erzsébet 747, 857
 Meszlényi László 969
 Meyer, Felix 970
 Mező Imre 66, 610
 Michels, Ulrich 146
 Mihály András 371, 379, 385
 Miksa Lajos, R. 334
 Miller, Malcolm 75–76
 Mindszenty Zsuzsánna 463
 Módos Magdolna 248
 Moeck, Hermann 116
 Mohay Miklós 165–166, 464
 Mohayné Katanics Mária 1033
 Moldován Stefánia 333
 Mollay Károly 77, 89
 Molnár Éva 1070
 Mona Ilona 761
 Monteverdi, Claudio 177, 286, 573, 704–708
 Montgomery, Amanda 1100
 Móra Gábor 853
 Móricz Klára 730, 819
 Móricz Zsigmond 78, 1021
 Móser Zoltán 79–80
 Mosonyi Mihály 108
 Mozart, Wolfgang Amadeus 32, 601, 620,
 664, 709–713
 Munia Zoltán 1101
 Murányi Róbert Árpád 82
 Muszorgszkij, Modeszt Petrovics 654

- Nádor Magda 334
 Nádor Tamás 406
 Nagy Ádám 84
 Nagy András, D. 83
 Nagy Ferenc 465
 Nagy Ildikó 8
 Nagy Ilona 1024
 Nagy Margit 683
 Nagy Olivér 466–468, 557–566, 744, 969
 Nagy Ödön 976
 Nagy Viktor 648, 736
 Nagy Zoltán 1036
 Nemes Mária 681
 Németh Amadé 641, 649–650, 854–855
 Németh István 1029–1030
 Neuwirth Annamária 47
 Nietzsche, Friedrich 246, 248
 Nógrádi Gábor 350
 Nógrádi László 469, 567
 Nógrádi Lászlóné Kelemen Katalin 215
 Novák Ferenc 335
 Nyakas Szilárd 336
 Nyári Jenő 575
- Oberfrank Géza 651, 662
 Oehlschlägel, Reinhard 41
 Oldal Gábor 580, 586, 588–589, 593, 600,
 602, 652
 Oliver, Michael 598
 Olsvai Imre 1038
 Olsvai Endre 23, 364, 470, 520, 862
 Ondrejka, Kliment 1039
 Onody Márta 1102
 Orbán György 518
 Orff, Carl 872, 1111
 Orosz-Pál József 471
 Ottner, Carmen 939
 Ökrös Csaba 337
- Paksa Katalin 85, 984, 1029, 1040–1041
 Pál Mihály 1034
 Pál Tamás 630
 Palestrina, Pierluigi Giovanni da 482, 702,
 714–718
 Pálffy Gyula 145, 1031, 1041–1043, 1064
 Pálos Anna, T. 674
 Pap János 86, 169–170, 291, 296, 338
 Pap Zsolt 653
 Pápay József 1044
 Papp Ágnes 747
 Papp Géza 940
 Papp Györgyné 969
 Papp Márta 258, 472, 654, 696, 910, 916
 Párkai István 473
- Pasquali, Liana 399
 Pasquet, Nicolás 339
 Pászthy Júlia 655
 Pászti Miklós 413
 Pásztor Ákos 87
 Pásztor János 214
 Patenaude, Gilbert 88
 Pauk György 340
 Paumgartner, Bernhard 794
 Pausz, Josef 89
 Pávai István 1045, 1073
 Pavarotti, Luciano 653
 Pem László 90
 Pesavento, Christiano 1103
 Pesovár Ernő 891, 1046–1048
 Péter László 131, 821
 Péterbencze Anikó 1034
 Péteri Judit 30, 713
 Petersen, Peter 820
 Petőfi Sándor 963
 Petrassi, Goffredo 419
 Petrovics Emil 259, 271, 341–342, 526
 Phillips, Kenneth H. 91
 Pickard, John 776
 Pinock, Trevor 343
 Pintér Éva 92
 Pintér István 171–172
 Pocknell, Pauline 941
 Pócz Gáborné 70
 Pogány György 147
 Polgár László 344–345
 Pór Anna 656, 1049
 Porrectus [Kovács Sándor] 568–572,
 577–578, 583–584, 587, 590, 596, 606
 Poták Fridolin 394
 Pour László 234
 Praßl, Franz Karl 215–216
 Promonti, Elisabeth 876
 Puccini, Giacomo 624, 719
- Quantz, Johann Joachim 1090
 Queffélec, Yann 777
- Rábai Miklós 403
 Rachmaninov, Szergej Vasziljevics 602, 720
 Rác Aladár 958
 Rác Judit Klára 102, 948
 Rác Zoltán 694
 Radics Éva 93
 Raj Tamás 217
 Rajeczky Benjamin 381
 Ráksi Katalin 657
 Rameau, Jean Philippe 721
 Ránki Dezső 94, 543

- Ránki György 12
 Rauch András 77, 89, 959–960
 Reich, Steve 647
 Rejcha, Antonin 930
 Reinhardt, Klaus 943
 Reininghaus, Frieder 573
 Rékai-család 663
 Rékai Nándor 856
 Rennerné Várhidi Klára 762
 Réthey Prikkel Miklós 95
 Retkes Attila 657, 671
 Rév Livia 346
 Révész P. Anna 63
 Reynolds, William C. 1050
 Richter János 405, 416, 926
 Rimszkij-Korszakov, Nikolaj Andrejevics 722
 Roberts, Wesley 942
 Rodek Ilona 38
 Rohlf, Gerhard 943
 Roig-Francolí, Miguel A. 64
 Román Zoltán 96
 Rost Andrea 347
 Rosztropovics, Msztyiszlav 421
 Rumann, Hildegund 55
 Russ, Michael 127, 822

 Saalfeld, Lerne von 912
 Sabbe, Herman 173, 917–918
 Sacconi, Rico 348
 Saffle, Michael 97
 Saille, Ingrid 1051
 Sándor Judit 658
 Saracini, Claudio 92
 Sári József 218, 474, 527, 540, 608
 Sárosi Bálint 99, 1030, 1052–1054
 Sárly László 258, 514, 516
 Sas Ágnes 857
 Sass Dezső 406
 Satory, Stephen 100
 Schanda Beáta 272
 Scheiber Sándor 260
 Scheily Mária 1104
 Schein, Johann Hermann 723
 Schiff András 152, 349
 Scholz, Gottfried 934
 Schopenhauer, Arthur 101, 692
 Schönberg, Arnold 87, 600, 724, 861
 Schreuder, Frans 407
 Schubert, Franz 152, 582, 725–732
 Schulz, Frieder 219
 Schweitzer, Albert 733
 Sebő Ferenc 983, 1055
 Selmeczi György 102, 350
 Seregi László 656

 Serei Zsolt 287
 Sieradz, Halina Malgorzata 96
 Simai, Pavol 351
 Simay Rozália 927
 Simon Géza Gábor 140, 148
 Simon Sándor 352
 Sipos János 1056
 Sipos Jenő 353
 Sky, Rick 103
 Slatkin, Leonard 354
 Slavíková, Jitka 408, 574
 Smith, Kathryn 104
 Solti György 408, 574
 Solymosi Tari Emőke 105, 346, 355, 892
 Sólyom György 659, 737–738
 Sólyom László 356
 Somfai László 106–107, 127, 409–410, 777, 823–829
 Somogyi Ákos 628
 Somorjai Paula 872
 Soós András 514
 Soproni József 523, 571
 Sparrer, Walter-Wolfgang 904
 Starker János 357–358
 Steiner, Mária 799
 Stenzl, Jürg 359
 Stockhausen, Karlheinz 820
 Stoll Béla 49
 Strauss család 734
 Strauss, Richard 603
 Strub-Ronayne, Elgin 944
 Suchhoff, Benjamin 830–831
 Sugár Rezső 445
 Sugár Miklós 360
 Sulyok Imre 108, 610
 Suppan, Wolfgang 109, 858, 975, 1030
 Surrans, Alain 777, 829
 Suttoni, Charles 945

 Szabados György 110, 261, 1105
 Szabó Csaba 124
 Szabó Helga 1057–1058, 1106–1107
 Szabó István 644
 Szabó Katalin 1085
 Szabó Miklós 165–166, 832
 Szabó Tibor 262
 Szabolcsi Bence 53, 717, 961–962
 Szabóné Becker Hajnalka 765
 Szacsvai Kim Katalin 763
 Szakály György 361
 Szalay Marianne 173
 Szalay Olga 124
 Szapu Magda 1070
 Szathmáry Zsigmond 362

- Szatmári István 26
 Szécsényi Endre 54
 Szegzárdy-Csengery Klára 11, 613, 712, 911
 Székely András 475–476, 581–582, 660, 708, 721
 Székely György 288, 328, 477, 628, 834
 Székely Zoltán 803
 Szekernyés János 661
 Szelényi István 572
 Szelényi Pál 575
 Szendrei Janka 18, 174, 220, 675, 682, 752, 975
 Szendrey-Karper László 31
 Szenik Ilona 1060
 Szenthelyi Judit 284
 Szenthelyi Miklós 284
 Szepesi Zsuzsanna 147
 Szerző Katalin 847
 Szervánszky Endre 963
 Szigeti István 326, 331
 Szigeti József 106
 Szij Rezső 111
 Szikora János 363
 Szilágyi Ágnes Judit 339
 Szilágyi Mihály 272
 Szilágyi Tibor 679
 Szirányi János 258, 263
 Szokolay Sándor 411–412, 864, 964, 965–967
 Szomjas-Schiffert György 112, 1061
 Szomory György 318, 353, 635–636, 642, 662, 736, 965
 Szögi Ágnes 764
 Szöllösi Zoltán 1037
 Szöllösy András 364, 919
 Szöke Péter 175, 382
 Szökéné Károlyi Annamária 1026
 Szőnyi Erzsébet 468, 478–480, 541
 Szőnyi Szilárd 186
 Sztupár Zoltán 221

 Takács András 113, 1062
 Tallián Tibor 114, 732, 856, 973
 Tankó Gyula 1064
 Tarcai Zoltán 481, 990
 Tardy László 212, 482, 684
 Tari Lujza 115, 893
 Tarnóczy Tamás 116–117
 Tátrai Vilmos 388
 Telemann, Georg Philipp 475
 Teőke Mariann 1108–1109
 Térey Mary 721
 Tévaldné Sersing Ildikó 118
 Thiel, Helga 1065
 Thordarson, Runolfur 119
 Tihanyi László 287, 520, 542
 Till Géza 663
 Tillmann J. A. 692
 Tokaji András 121
 Tokody Ilona 626
 Tomadini, Jacopo 924
 Tóth Anna 264, 313, 319, 336, 365–366, 483, 664–665, 894, 1110
 Tóth Balázsné Csák Margit 1024
 Tóth Béla 957
 Tóth István, H. 120
 Tóth László, K. 73, 337
 Tóthpál József 265, 271, 413, 484
 Tótság András 20
 Török Erzsébet 391
 Török József 201, 203, 222, 714
 Törtely Zsuzsa, V. 414
 Trajtler Gábor 212, 684
 Traub, Andreas 971
 Turánitz Lajos 666–668
 Tusa Erzsébet 592
 Tüskés Gábor 1000
 Tűzkő Lajos 733

 Uhrmann György 604
 Ujfalussy József 367, 415–416, 833
 Ujházy László 605–606
 Ujvári Dávid 253
 Űtő Endre 241, 266–267, 669

 Vadasi Tibor 1066–1069
 Vajda János 521, 527
 Vámos László 122, 662, 670–671
 Vántus István 968, 1022
 Váray László 268
 Varga Bálint András 913
 Varga Gusztáv 1051
 Vargyas Lajos 874–875, 1028, 1071
 Várhelyi Márton 485
 Várkonyi Imre 123
 Varró Alexander 417
 Vásáry Tamás 368, 418
 Vass Lajos 375, 383, 412
 Vaszy Viktor 629, 969
 Vavrincez Veronika 743
 Vécsy Attila 689
 Végh Sándor 834
 Végvári Rezső 995
 Vékássy László 176
 Velledits Éva 299
 Verdi, Giuseppe 617, 624, 636, 644, 659, 665, 670–671
 Veress Sándor 124, 970–971

- Veress Zsuzsanna 98
 Verhuyck, Gaston 254
 Vértes Edit 1044
 Victor Máté 269–270, 308
 Vidovszky László 526, 972
 Vikár László 895, 1072
 Vikárius László 702–703, 718, 835–836
 Vinczeffy Adrienne 61
 Virágh László 177, 766
 Virágvölgyi Márta 1073
 Visnyevszkaja, Galina 683
 Vitányi Iván 899–901
 Vitéz István 125
 Vogel, Gunther 146
 Voigt, Vilmos 1074–1075
- Waard, Joop de 837
 Wagner István 672
 Wagner, Richard 169, 533, 638, 735–738
 Walker, Alan 946–948
 Weber, Karl Maria von 606
 Weber Kata 693
 Weber Kristóf 972
 Weiner László 973
 Weiner Leó 126
 Weiss-Aigner, Günter 838–842
- Weiß, Günther 843
 Werner Alajos 715
 Widmer, Manuela 1111
 Wilhelm András 149, 178–179, 419, 867, 877
 Willems, Edgar 1082
 Williams, Howard 244
 Wilson, Gary B. 273
 Wilson, Paul 127, 844
 Wilson-Dickson, Andrew 684
 Winkler, Gerhard J. 486
 Wirthmann Julianna 276, 281, 314, 317, 320, 348, 420
 Wright, William 128, 949–950
 Wolf, Uwe 92
- Záborszky Kálmán 369
 Zádori Mária 129
 Zalán Magda 358, 421
 Zámbo István 765
 Zelinka Tamás 487
 Zeranska-Kominek, Slawomira 1076
 Zichy Géza 417
 Zychowicz, James L. 951
 Zsengellér József 223

A példányok megvásárolhatók a következő helyeken:

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.

