

**ZENETUDOMÁNYI
DOLGOZATOK
2001–2002**



A borítón:
Juhász Gyula plakettje, Budapest 1911
MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeum

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK

2001–2002



MTA Zenetudományi Intézete, Budapest
2002

A Zenetudományi dolgozatok 2001–2002
a Nemzeti Kulturális Alapprogram Zenei Kollégiumának
támogatásával jelent meg

Felelős kiadó: TALLIÁN Tibor



Szerkesztette: SZ. FARKAS Márta
Tipográfia: Szöllösi Mihály

© A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete, 2002
ISSN 0139–0732

Tartalom

Bereczky János: Ilmari Krohn hatása a magyar népzene tudományra	1
Rudasné Bajcsay Márta: Hangfelvétel és lejegyzés eltérése Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtésében	107
Berlász Melinda: Dincsér Oszkár kutatásai a „Pátria”-felvételek összefüggésében Egy évtized a Néprajzi Múzeum népzenei műhelyében (1935–44)	121
Lázár Katalin: Magyar népi játékok nemzetközi párhuzamai az MTA Zenetudományi Intézet játékgyűjteményében	145
Czagány Zsuzsa: <i>Verbum caro</i> -antifónák az európai zsolozsmarepertoárban	163
Sas Ágnes: Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. századi Magyarországon	171
Vikárius László: A „szentimentalizmus hiánya” Bartóknál	235
Gombos András: Az eleki Szabó Péter táncának sajátos vonásai	259
Fügedi János: Mozgáskogníció és tánclejegyzés	273
Felföldi László: Az előadó-központú néptánc kutatás szempontjai és problémái	289
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1999–2000 Összeállította: Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna	297

Berezky János

MTA Zenetudományi Intézet

Ilmari Krohn hatása a magyar népzene tudományra

Bevezetés

A magam tudományáról, a népdalkutatásról pedig elmondhatom, hogy elhunyt barátunk, Ilmari Krohn volt legjobb ösztönzőnk és példaképünk.¹

Kodály Zoltán e szavakkal emlékezett vissza elhunyt kollégájára és barátjára 1967. február 17-én a budapesti finn nagykövetségen abból az alkalomból, hogy a nagykövet átnyújtotta neki az Urho Kaleva Kekkonen elnök által adományozott kitüntetést, a Fehér Rózsa I. fokozatának parancsnoki érdemrendjét. Az a tizenöt-húsz mondatos köszönőbeszéd, mely akkor ott Erdem Olavi Raustila nagykövet méltató szavaira Kodály részéről válaszként elhangzott, s melyből idézettünket vettük, volt életének utolsó beszéde. Tizenhét nap múlva földi pályája lezárult.

Minden ember utolsó szavainak különös jelentősége van. Fokozottan áll ez a nagy emberekre. Közülük nem egyhez szinte hozzánóttek utolsó szavaik, melyekkel még egyszer mintegy jellemző összefoglalását adták eszmeviláguknak vagy valamiféle kulcsot adtak titkaik megfejtéséhez. Esetünkben is különös jelentőséget, különös súlyt kölcsönöz Kodály idézett szavainak az a körülmény, hogy ha nem is utolsó szavai, de utolsó *nyilvánosság előtt* mondott szavai voltak. Ez utolsó beszédében Kodály, aki pedig mindig kerülte a nagy szavakat, Krohnról valami váratlanul és meglepően nagyot mondott. Még utoljára, mielőtt az örökkévalóság kapuján átlépett volna, bizonyosságot tett arról, hogy ő, akinek tudományáért, a jóformán a semmiből teremtett magyar népzene tudományért egész nemzete tartozik hálával, ugyanazért ő, a lángész is valakinek – Ilmari Krohnnak – hálával tartozik.

Nem lehet feladatunk akár csak rövid kitérő erejéig sem annak felvázolása vagy taglalása, hogy abból a semmiből milyen magasságokig fejlődött ki a magyar népzene tudomány Kodály Zoltán és Bartók Béla kezei között. Bele kell ugyanis természetesen beleveszi visszaemlékezésébe. Figyeljük csak meg, milyen finoman vált át megfogalmazásában a beszéd addigi egyes számból többesbe:

A magam tudományáról, a népdalkutatásról pedig elmondhatom, hogy elhunyt barátunk, Ilmari Krohn volt legjobb ösztönzőnk és példaképünk.

Vajon hát nekik, Kodálynak és Bartóknak, akik munkásságukkal maguk váltak nemcsak nemzetük, hanem az egész világ népzene kutatásának azóta is utolérhetetlen legjobb ösztönzőivé és példaképeivé, nekik miben volt ösztönzőjük és példaképük, sőt „legjobb ösztönzőjük és példaképük” Krohn? Mit tanultak ők Krohntól? Egy bizonyos: Kodály nem beszélt hiábavalókat. Ő a szavakkal – különösen is a nagy szavakkal – roppant takarékosan bánt. Soha nem túlzott. Ha ő Krohnt *legjobb ösztönzőjüknek és példaképüknek* nevezte, akkor ennek valóban így kell lennie, s a mi dolgunk nem a kételkedés, sem a bagatellizálás, hanem hogy utánajárjunk, hogy ez a kodályi végső vallomás *igazából és részleteiben* mit is takar.

Ez lesz tehát jelen vizsgálódásaink tárgya.

¹ Kodály 1989a, 596.

Mielőtt azonban ennek a bekezdésnek részletesebb tárgyalásába fognánk, föl kell hív-nunk a figyelmet arra, hogy az *egész előszóban* helyenként szinte szó szerint visszacsenge-nek Krohnnak az említett műhöz, a *Suomen Kansan Sävelmiä*-hez, pontosabban annak szó-ban forgó második sorozatához írt előszavának gondolatai és megfogalmazásai. Például az előbbi szakaszban is Kodály szavai így szóltak: „...a dalok kisebb vagy nagyobb értéke nem határoz.” Ugyanez Krohnnaál: „A dalok művészi értékét vagy értéktelenségét nem vettük gyűjteményünkben tekintetbe.”⁵

Alább Kodály:

A másik cél, hogy a nagyközönség megismerje és megkedvelje a népdalt. Erre nem alkalmas a „nagy szótár”, mert remek és gyenge vegyesen van benne. Válogatni kell a javából és valami-lyen zenei földolgozással közelebb vinni a közönség ízléséhez. [...] Eltart még soká, míg el-foglalják az őket megillető helyet házi és nyilvános zeneéletünkben. [...] A magyar népdal is hangversenyteremben! – különösen hangzik ma még. [...] De megjön az ideje ennek is. Mikor majd lesz magyar házi muzsika...⁶

Krohnnaál ezt olvashatjuk, illetve ezt olvasta Kodály:

Természetesen a tudományos kutatás számára készült eme gyűjteményünk nem alkalmas minden további nélkül arra, hogy hangversenytermekben vagy otthonokban használják, ha-nem ahhoz a benne szereplő daloknak rostálásra és simításra van szükségük, mint általában is szokás a nép ajkáról gyűjtött anyaggal tenni.⁷

Nem kétséges, hogy a krohni gondolatok, sőt egyenesen a krohni megfogalmazások kö-szönnek itt ránk vissza az ifjú magyar népzene-tudós és zeneszerző sorai közül. Krohn esz-méi ezekben az idézetekben kezdik el hatásukat a magyar tudományosságban tetten érhetően kifejteni.

Ehhez kapcsolódva még arra a sajátos körülményre is hadd hívjuk föl a figyelmet, hogy Krohn a *Suomen Kansan Sävelmiä*-hez, pontosabban tehát a *Suomen Kansan Sävelmiä* szó-ban forgó második sorozatához (mely a tulajdonképpeni – vagy talán fogalmazhatunk így is: a lírai – népdalokat tartalmazza) két előszót is írt: egy finn és egy német nyelvűt (Alku-lause és Vorwort). Ez utóbbi nem szolgál fordítása az előbbinek és terjedelemre annak mindössze fele. Az idézett mondatok egyedül a finn nyelvű változatban találhatóak, a német-ben nyomuk sincs! Nyilvánvaló hát, hogy Kodály – észrevén, hogy a finn előszó jelentő-sen terjedelmesebb – vagy maga vette a fáradságot, hogy az egyetemen frissen szerzett cse-kély finn nyelvismeretével azt magának lefordítsa, vagy megkért rá valakit. Olyan fontos volt neki Krohn minden gondolatával megismerkedni s azokból semmit veszni nem hagyni!

Krohn mint a zenei rendben való népdalkiadás példája

A zongorakíséretes *Magyar népdalok* előszavának fő tanulsága tárgyunk szempontjából abban van, hogy világosan áll benne előttünk az első alapvető dolog, amelyben Krohn Ko-dály és Bartók számára ösztönzővé és példaképpé lett: az tudniillik, hogy egy tudományos népdalkiadványnak milyennek kell lennie. „A dalok egy szólamra, hitelesen, gondosan leír-va, valamennyi változat föltüntetésével...”⁸ És ami a legdöntőbb: „Legjobb, ha szótárszerű az elrendezése...”⁸ Ez a krohni példa egy életre megszabta mind Kodály, mind Bartók tuda-mányos gondolkodását és programalkotását. Krohn e téren egy életre olyan példaképüké

⁵ Krohn 1904, IV. (Ez és a további idézetek belőle: saját fordítás finn eredetiből.)

⁶ Bartók és Kodály 1906, 3.

⁷ Krohn 1904, V.

⁸ Bartók és Kodály 1906, 3.

és tanítómesterükké vált, akit nemcsak maguk követni, de akit újra és újra fáradhatatlanul az egész tudományos világ elé példaul és mintaul állítani mindvégig meg nem szüntek.

Először még talán evidenciának is tűnt számukra a zseniális krohni eljárás: népdalokat zenei rendben közölni. A *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozata szerencsére az első külföldi népdalkiadványok közül való volt, melyek Kodály kezébe kerültek. Éppen a következő hónapokban vetette aztán bele magát nagy lendülettel az ezekkel való minél teljesebb megismerkedésbe. Az 1906 legvégén kezdődő féléves berlini és párizsi tanulmányi útját igyekezett többek közt éppen e téren is hasznosítani. De már március végén azt írja – az úgy látszik, szintén tájékozódni kívánó – Bartóknak (még magázódva):

Tudományos gyűjteményekről kérdez. Nem tudom, miféle nyelvűt ért? Német rengeteg sok jelent meg, mindenféle országtájból, nagyobb jelentőségű a Böhme Altdeutsches Liederbuch [...] és az Erk-Böhme féle háromkötetes Deutscher Liederhort [...]. Ezek tudományosak, amennyiben hiteles leírásban, egy szövegben közlik a melódiát, raknak hozzá változatokat is, de a csoportokat a szöveg tartalma szerint állapítják meg, azonkívül nem teljesekek, hanem változtatottak. Tisztán „zenetudományos” gyűjteményt eddig csak egyet ismerek: az Ilmari Krohn finn gyűjteményét, melyet illenék az Akadémiába (tudniillik a Zeneakadémia könyvtárába – *BJ*) beszerezni. Voltaképp meg kellene lenni a Tudományos Akadémia könyvtárában is, mert egyezség alapján küldi a Finn Irodalmi Társaság minden kiadványát, de nagy ott a rendetlenség. [...] Különbözn minden népdalkiadványnak legalább a címét följegyzem, ahol látom. Most oroszokat nézek.⁹

Azonban minél többet átnézett, annál inkább megérlelődött benne a fölismerés és meggyőződés, hogy Krohn koncepciója és módszere egészen egyedülálló, ahhoz fogható nincs sem Európában, sem az egész világon. *Krohn magasan föléemelkedik mindennek, ami népzene tudomány!* A tudományos kíváncsalmat egyedül az ő célkitűzései, módszerei és eredményei elégitik ki. Ő találta meg azt az utat, melyen a népzene tudománynak – ha tudomány akar lenni – járnia kell. A tudományos célú, tudományos igényű kiadványoknak *zenei rendben*, még egzaktabb fogalmazva: *szótárszerű zenei rendben* kell az anyagot közölni. „Csak ilyen gyűjtemény lehet alapja mindennemű, a népdalra vonatkozó vizsgálódásnak.”¹⁰ Ettől kezdve se szeri, se száma írásaiban – és hasonló módon Bartók írásaiban – a Krohn példájára való hivatkozásoknak.

Bartók 1912-ben *Az összehasonlító zenefolklor*-ban így ír:

A kezdeményezés ezúttal nem a nyugat-európai nagy nemzetek valamelyikét illeti, hanem a finneket. A Finn Irodalmi Társaság kiadja a finn népdalok egyetemes gyűjteményét. Ebben Krohn Ilmari az összes finn népdalokat bizonyos rendszer szerint lexikálisan rendezve közli. Ez az első lépés az összehasonlító folklor terén.¹¹

1913-ban a Kisfaludy Társasághoz benyújtott és az Ethnographiában megjelentetett nevezetes közös beadványukban, *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezetében*, melyet ugyancsak ketten írtak alá, de melynek megfogalmazója ugyancsak Kodály volt:

Az összehasonlító zenetudomány föllendülésének köszönhető az a megismerés, hogy dalgyűjteményt kizárólagosan zenei, tisztán a dallamok sajátágaiból merített szempontok szerint, szótárszerűen kell rendezni [...]. Csak így válik lehetővé a gyűjtemény gyors áttekintése és összehasonlítása másokkal, így lehet bármely dallamot könnyen megtalálni. A legtokéletebb ilyen rendszereket a Finn Irodalmi Társaság újabb dallamkiadványaiban találjuk: Suomen Kansan Sävelmiä 1. sorozat, 237 istenes ének; 2. 1498 világi dal; 3. 668 táncdallam;

⁹ Dille 1970, 135.

¹⁰ Bartók és Kodály 1906, 3.

¹¹ Bartók 1912, 111.

4. 940 runo-melódia; a Finnugor Társaság „Mémoires”-jainak 24. kötete: 712 lapp melódia. A három első Ilmari Krohn, a két utóbbi Armas Launis szerkesztésében.¹²

1919-ben Bartók a *Musikfolklore*-ban [Zenei folklór]:

A finnek gyűjteménye nagy haladást jelent; az anyagot – az először Ilmari Krohn által használt rendszerrel – bizonyos zenei szempontból rendezték.¹³

1923-ban Kodály, pályatársának *Volksmusik der Rumänen von Maramureş* című új kötetét ismertető, *A máramarosi oláh népzene* című cikkében eredetileg csak ennyit ír:

Eltekintve attól, hogy ily aprólékos pontossággal leírt dallamok még nemigen jelentek meg, az új kötet formája is újság az európai irodalomban. A dallamok bizonyos, szerkezetükön alapuló szótárszerű rendben sorakoznak, úgyhogy könnyen feltalálhatók.¹⁴

Hanem mikor írásainak gyűjteményes kiadását, a *Visszatekintés*-t 1964-ben, nyolcvanadik életévén is túl sajtó alá rendezi, szükségesnek látja – az igazságnak eleget teendő – e két mondat közé pótlólag harmadikat is beilleszteni:

Hasonló kísérleteket eddig csak a finneknél találtunk, az Ilmari Krohn szerkesztette „Suomen Kansan Sävelmiä” kötetében.¹⁵

1932-ben ismét Bartók a *Neue Ergebnisse der Volksliedforschung in Ungarn*-ban [A népdalkutatás új eredményei Magyarországon]:

Akit a népzene-kutatás valamelyest is érdekel, bizonyára hallott már róla, hogy a kis országok, nevezetesen azok, amelyek kisebb-nagyobb politikai elnyomás alatt éltek, különleges buzgalommal láttak hozzá népdalaik gyűjtéséhez. A népdalban rejlő kincsek feltárásával és megőrzésével ezek az országok a nemzeti érzés felkeltésére törekedtek, hogy az elnyomást ezzel némileg ellensúlyozzák. Ezeknek a törekvéseknek az eredményeit megtaláljuk pl. a lengyelek, csehek, szlovákok nagy népdalgyűjteményeiben, azután a finnek, rutének egészen kiváló, tudományos szempontból is példamutató gyűjteményeiben.¹⁶

Kodálynak a népzene-kutatás nemzetközi helyzetével kapcsolatos, egy notesz lapjaira valószínűleg az 1930-as évek második felében följegyzett gondolataiból:

Vagy egyáltalán nem történt gyűjtés, vagy hozzáférhetetlen; ha kiadott, rendszertelen és feldolgozatlan. Azt lehet mondani: a finneken kívül egyetlen nép sem adott ki áttekinthető, szótárszerű rendbe szedett dallamokat.¹⁷

Bartók 1943-ban, már Amerikában, az általa sajtó alá rendezett Milman Parry-féle szerb-horvát gyűjtés, a *Serbo-Croatian Folk Songs* előszavában:

A legelső nagyszabású, magának a zenei anyagnak a sajátosságából eredő rendezőelvek szerint összeállított gyűjteményeket a finnek jelentették meg (Ilmari Krohn és mások), majd a rákövetkezőket az ukránok (Filaret Kolessza és mások).¹⁸

Végül Kodály 1956-ban az *Eine Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung*-ban [Az összehasonlító népdalkutatás előfeltétele]:

Az összehasonlító népdalkutatásnak vannak ugyan bizonyos kezdeti eredményei, mégis mindenkinek, aki ezen a téren munkálkodik, nagy akadályt jelent a zenei szempontból rendezett gyűjtemények hiánya. [...] Az összehasonlító nyelvtudomány sem menne sokra betűrend sze-

¹² Bartók és Kodály 1913, 315.

¹³ Bartók 1919, 102, ill. Bartók 1966b, 571. (Ez és a további idézetek belőle: Doleviczényi Edit fordítása német eredetiből.)

¹⁴ Kodály 1923a, 658.

¹⁵ Kodály 1964, II. 437.

¹⁶ Bartók 1932, 37, ill. Bartók 1966b, 366. (Ez és a további idézetek belőle: Breuer János fordítása német eredetiből.)

¹⁷ Kodály 1993, 282.

¹⁸ Bartók and Lord 1951, 14. (Ez és a további idézetek belőle: saját fordítás angol eredetiből.)

rint rendezett szótárak nélkül. [...] Az első fontos rendezett gyűjtemények az Ilmari Krohn és követői, A. Launis, A. O. Väisänen szerkesztésében megjelent finn népdalgyűjtemények, továbbá a Maissen–Schorta–Wehrli: Rätoromanische Volkslieder I–II., Basel 1945. Csodálkozunk kell azon, hogy példájukat oly kevesen követték. Még napjainkban is jelennek meg gyűjtemények a zenei anyag rendszerezésének bármiféle kísérlete nélkül.¹⁹

Amint látható, a nemzetközi népzene-tudomány helyzete a XX. század első évtizedétől annak közepéig e téren lényegében semmit sem javult, de sem Kodály, sem Bartók nem lankadt még élete vége felé sem a népdalok zenei rendben való közlésének Krohntól nyert eszméjét és *személyesen Krohn példáját* újra és újra a világ elé követendő mintául állítani. Sőt az is látható, hogy ennyi lefolyt évtized múltán sem találtak Krohnnál alkalmasabb tanítómestert sem a maguk, sem az egész tudományág számára.

Van róla adatunk, hogy Krohn gondolatainak és példájának terjesztése oly fontos volt számukra, hogy nemcsak írásaikban hivatkoztak rá, hanem magát a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatának nevezetes első füzetét is – ha szükséges volt rá – továbbadták, terjesztették. Bartók 1911. december 8-án azt írja Bukarestbe Dimitrie G. Kiriacnak, aki a készülő bihari román gyűjtemény ottani kiadását intézte:

Kedves Uram, sok idő telt el azóta, hogy megkaptam levelét, amelyben közli velem, hogy a Román Akadémia vállalja román népdalgyűjteményem kinyomatását. Elnézését kérem, hogy ilyen késve válaszolok, de csak most fejeztem be a dalok zenei-lexikális rendezését, amely igen sok munkával járt. Az egész gyűjteményt elküldtem Bianu úrnak, egy magyarázó előszót is fűzve hozzá, kérem, olvassa el, mivel abban magyarázom meg a dalok elrendezésének rendszerét. Mellékelten küldöm [...] a finn dalok összkiadásának I. kötetét és egy finn runo-dallamokat tartalmazó kötetet.²⁰

Ugyancsak itt érdemes megemlítenünk azt a figyelemreméltó körülményt, hogy Kodály saját könyvtárában (ma: Kodály Könyvtár) a *Suomen Kansan Sävelmiä* szóban forgó második sorozatának (*Laulusävelmiä*) harmadik és negyedik füzetébe Vikár Béla neve van sajátkezűleg beírva, vagyis tőle került Kodályhoz.²¹ Megvan az első füzet is, viszont névbeírás nélkül.²² Könnyen következtethető, hogy ez az első füzet nem azonos azzal, amit Kodály kezdetben használt. Ismeretes ugyanis levele, melyet 1942. január 8-án küldött Helsinkibe az ott tartózkodó fiatal néprajztudósna, Korompay Bertalannak:

Kedves Korompay! Köszönet híreiért, szokatlanul lassan jöttek, ma érkezvén. Igen örülök, ha beszerez ami jót lehet, sőt megkérem néhány nálam még hiányzó gyűjtemény megszerzésére, ha nagyobb fáradság nélkül lehet. Ezek: a *Laulusävelmiä* első két kötete 1–1912 számig, Launis Runosävelmiä II. Karjalai, 1930, ugyanattól az észtrunók, Tartu, 1930, a *Kansantansseja* kötetét, amit lehet kötvé. Väisänen: *Kantele ja jouhikkosävelmiä*, 1928. És ha netán van újabb runo- vagy rokon népi kiadvány. (Väisänen obi-ugor könyve megvan.)²³

Joggal feltételezhetjük, hogy ahogy a harmadik és negyedik füzetet Kodály Vikártól kapta (kölcson vagy ajándékba?), úgy az elsőt és másodikat is – hiszen, amint láthattuk, az 1906-os *Magyar népdalok* előszavában az első négy füzetre együtt hivatkozik –, csak ez utóbbikat időközben továbbkölcsonözte vagy továbbajándékozta.

¹⁹ Kodály 1956a, 7, ill. Kodály 1964, II. 210. (Ez és a további idézetek belőle: Legány Dezső fordítása német eredetiből.)

²⁰ Bartók 1967a, 10, ill. Bartók 1976a, 724. (D. Benedict Edna fordítása francia eredetiből.)

²¹ Kodály Könyvtár 2936, 2937.

²² Kodály Könyvtár 2935.

²³ Kodály 1982, 156.

A zenei rendszerű népdalkiadás indoklása

Kodály és Bartók is tehát – mindketten – már tudományos pályájuk elején feltétlen és elkötelezett hívei lettek a zenei rendszerben történő népdalkiadásnak, és ez a feltétlen elkötelezettségük pályájuk előrehaladtával nemhogy lanyhult volna, hanem – amennyire az még lehetséges volt – nőttön nőtt. A fenti idézetek azt is kellőképpen bizonyították, hogy ebben senki más, mint Krohn volt – hogy Kodálynak értekezésünket indító szavaira visszautaljunk – „legjobb”, sőt egyedüli „ösztönzőjük és példaképük”. Ebbéli meggyőződésük akkor is át-és átjárta gondolataikat, akkor is vissza-visszatér írásaikban, ha éppen név szerint Krohnra nem is hivatkoznak. Hogy mindkettőjüktől csak egy-egy helyről idézzünk – Bartók nagy könyvének *A magyar népdal*-nak bevezetésében:

A zenefolklórkutatás célja: 1. Parasztdallamoknak minél gazdagabb, tudományos zenei rendszerbe foglalt gyűjteményét létesíteni, elsősorban egymással szomszédos és egymással sűrű érintkezésben levő parasztsztyálok zenei anyagából.²⁴ [A második pontra értekezésünk egy későbbi szakaszában majd visszatérünk.]

Kodály egyik 1951-es följegyzésében vagy fogalmazványában:

Első dolog a teljes, hibátlan, rendezett anyagközlés, csak azután kezdődhetik a rendszeres tudományos kutatás...²⁵

Tulajdonképpen azonban miért volt – miért van! – szükség zenei rendszerű kiadásra? Krohn maga megindokolta ezt a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatának már idézett finn nyelvű előszavában:

A dallamok illetően elrendezése nagy mértékben megkönnyíti egy tényleges variánskatalógus jövőbeni összeállítását; benne a közeli variánsok legtöbbször egymás mellé kerülnek.²⁶

Érvelése, hogy tudniillik a hasonló, a rokon dallamok, a variánsok így kerülnek egymás mellé, utóbb megint mondhatni szó szerint visszacseng Kodály és Bartók írásaiban. Bartók 1912-ben *Az összehasonlító zenefolklór*-ban, a lexikálisan rendezett kiadványokról általánosságban írva:

Ilyenformán rendezett gyűjteményben az egy típust adó dallamok csekély kivétellel egymáshoz közel jutnak, ami az áttekintést nagyon megkönnyíti.²⁷

Ugyanő 1913-ban első könyvének, a Bukarestben megjelent és már Krohn mintájára rendezett *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)*-nak előszavában:

Az ilyen elrendezés révén az egyes dallamok variánsainak többsége egymáshoz könnyen közel kerül.²⁸

Közös beadványukban, a szintén 1913-as *Az új egyetemes népdalgűjtemény tervezete*-ben:

Dalgyűjteményt kizárólagosan zenei, tisztán a dallamok sajátágaiból merített szempontok szerint, szótárszerűen kell rendezni, hogy a rokon dallamok egymás mellé kerülve, a fő típusokat tisztán mutassák.²⁹

Majd ugyanitt egy kevéssel alább arról írnak, hogy ha valaki a keresett dallamot megtalálja, vele együtt minden rokonát. Kivételes eset, hogy valamelyik változat erősebb elváltozás miatt távolabbra kerül.³⁰

²⁴ Bartók 1924, VII. (A kiemelés tőlem.)

²⁵ Kodály 1993, 258. (A kiemelés tőlem.)

²⁶ Krohn 1904, IV.

²⁷ Bartók 1912, 111.

²⁸ Bartók 1913, XVI. (Ez és a további idézetek belőle: Szalay Olga fordítása francia eredetiből.)

²⁹ Bartók és Kodály 1913, 315.

³⁰ Bartók és Kodály 1913, 315.

Bartók, még mindig 1913-ban, egy december 18-án Dimitrie G. Kiriacnak Bukarestbe küldött másik levelében, az imént említett, frissen megjelent bihari gyűjtemény csoportosításáról polemizálva:

A csoportosítás elve azonban – amelyet hálistennek más állított fel, mint jómagam, és amelyet ennél fogva fenntartás nélkül dicsérhetek – jó. Hogy gyakorlatilag mennyire használható, azt napról-napra jobban látom, amikor az egyszerű négy soros dallamokat rendszerezem. [...] És mondhatom Önnek: csodálatos, hogy a variánsok már a pusztán mechanikus rendszerezésnél is mennyire közel kerülnek egymáshoz!³¹

Ugyanő máramarosi román gyűjteményének, az 1918-ban befejezett, de csak 1923-ban megjelent *Völksmusik der Rumänen von Maramureş*-nek bevezetőjében:

Ezzel az eljárással a variáns dallamok legtöbbje egymás mellé kerül.³²

1921-ben elkészült, de hasonlóképpen csak 1923-ban megjelent közös kiadványuknak, a „150 erdélyi népdal”-ként emlegetett gyűjteménynek Elöljáró beszédében:

...ezáltal a rokon típusok egymás mellé kerülnek.³³

Bartók szintén 1921-ben *A magyar népdal* bevezetésében:

Ilyen csoportosításnál a hangokban teljesen egyező dallamok föltétlen egymás mellé kerülnek, a dallamvariánsok pedig legtöbb esetben.³⁴

Ugyancsak Bartók az 1923-ban lezárt, de csak jóval halála után, 1959-ben Pozsonyban kiadni kezdett szlovák gyűjtése, a *Slovenské ľudové piesne* előszavában:

Ilyetén rendezésnél a teljesen egyező dallamok automatikusan egymás mellé kerülnek, a variánsok pedig számos esetben.³⁵

Kodály 1951-ben *A Magyar Népzene Tára* első kötetének, a *Gyermekjátékok*-nak általa írt előszavában:

Dallamok szótárszerű rendezésével sokat kísérleteztek. Egységes rendszert találni nem sikerült, nem is fog sikerülni a dallamok sokfélesége miatt. Minden anyag a maga sajátosságából kell, hogy kifejelessze a legalkalmasabb rendet, amelyben a hasonlóak egymás mellé kerülnek...³⁶

A dallamok közös g¹ záróhangra hozása

Kezdetben Kodály is, Bartók is teljesen tetszőleges hangmagasságban kottáztak. Aki jegyzetfüzetekhez nem tud hozzáférni, jól nyomon követheti ezt kiadványaikban is. Kodály élete legelső publikációját, a *Mátyusföldi gyűjtés*-t³⁷ a legtarkább finálisokkal közölte 1905-ben az *Ethnographiában*:

Táncz lépés. (M. M. ♩ = 126.) 9.

Az - ért hogy én hu - szár va - gyok, kin - csem, ró - zsám,
ga - lam - bom; Ok - tó - ber - ben ab - fű - ru - lok.

³¹ Bartók 1956, 238, ill. 1976a, 214–215. (Ez és a további idézetek belőle: D. Benedict Edna fordítása francia eredetiből.)

³² Bartók 1923, IX, ill. Bartók 1966a, 238. (Bartók eredeti magyar fogalmazványa.)

³³ Bartók és Kodály 1923, 7.

³⁴ Bartók 1924, X.

³⁵ Bartók 1959, 55. (Ez és a további idézetek belőle: saját fordítás német eredetiből.)

³⁶ Kodály 1951, XVI.

³⁷ Kodály 1905.

kin - csem, ró - zsám, ga - lam - bom: Sár - ga - réz sar -
 kan - tyús csiz - mám hu - szá - ro - san ősz - sze - pen - ge - tem,
 De sok - szor meg - ő - lel - te - lek, so - ha el nem fe - led - lek.
 (Zsigréd)

(M. M. ♩ = 116.)

10.

Ha fel - ü - lők, csu - haj, ha fel - ü - lők kis pej lo - vam
 Be - ug - ra - tok csu - haj, be - ug - ra - tok kocs - má - ros ud -
 há - tá - ra, Kocs - má - ros - né, szép csár - dás - né
 va - rá - ba,
 fe - ke - te ká - vét ad - jon, Nem a - lud - tam
 tí - zen - há - rom éj - jel, gyó - gyít - sa meg a gyom - rom.
 Ha felülök, csuhaj, ha felülök gözkocsi tetejére,
 Isten tudja, csuhaj, Isten tudja, hol szállok ki belőle,
 Írok benne a rózsáznak oly szomorú levelet,
 Tizenhárom, tizenhárom éjjel mindig sirat engemet.
 (Felső-Szeli.)

Hasonló módon közölte ugyanott a *Balladák*³⁸ című válogatást az addig gyűjtött balladák-ból 1907-ben, majd a *Zoborvidéki népszokások-at*³⁹ 1909-ben.

Ugyanakkor már közben foglalkoztatta őket a közös magasságra hozás kérdése. Kitűnik ez Kodálynak 1907 márciusában Berlinből Bartóknak küldött már idéztük leveléből, melyben egy mondat erejéig (talán Bartók fölvetésére? ehhez kéne ismernünk a levélelőzményt, az azonban lappang) kitér erre is:

Egységes záróhang persze jó, Krohn F- vagy C-dúrba, illetve d- vagy a-mollba ír mindent.⁴⁰

Amint látható, e téren is Krohnnál tájékozódnak a legjobb megoldást keresve. Nehezen alakult, nehezen kristályosodott ki azonban ez a legjobb megoldás, méghozzá nyilván azért, mert az egyébként minden tekintetben példájukul szolgáló *Suomen Kansan Sävelmiä*-ben maga Krohn sem tudta azt tökéletesen megvalósítani. Valami egységesítést vitt ő ott keresztül, de korántsem kellően konzekvensen.

Bartók az első, aki publikációban a közös *g*¹ záróhangra hozással kísérletezik, méghozzá a *Székely balladák*-ban,⁴¹ az Ethnographia 1908-as évfolyamában:

³⁸ Kodály 1907.

³⁹ Kodály 1909.

⁴⁰ Dille 1970, 135.

⁴¹ Bartók 1908.

9
A nagy hegyi tolvaj.

A) Csikocsaércsi.

1. „Istenem, Istenem, áraszd meg a vizet,
Had' vigyen el engem apám kapujára,
Apám kapujáról anyám ajtájára,
Had' tudja meg immán, kinek adott férhes.
2. Csifra katonának, nagy híres tolvajnak,
Ki most es oda van út-elkértesetni;
Út-elkértesetni, oláh pap megölni,
Egy pénzér', kettőér' piros vért ontani.
3. Nem szoktam, nem szoktam hajnalban félkelni,
Piros hajnal előtt a patakra menni,
A patakra menni s véres gunyát mosni,
Könyvemmel ástaini, jajszóval sujtolni.”
4. As ajtón hallgassa a nagy híres tolvaj,
Hogy a felesége benn magát sirassa.
„Nyits ajtót, nyits ajtót gyöngö rász menyecske!
Mért sirtál, mért sirtál gyöngö rász menyecske?!”
5. „Nem sítok, nem sítok, telkem jámbor aram,
Konyhán forgóldtam, cserefát égettem,
Cserefát égettem, gyermeket rengettem:
Cserefának füstje hirta kí a könyvem.”
6. „Készülj rász menyecske a vér mesejére,
Tedd ki gyerekedet udvar közepére,
Onnan lesz olyan szél, a ki megrendítse,
Olyan szomazédasszony, a ki fel is vegye.”

B) Csikmadaras (Bodon Pál följegyzése.)

Ám 1909-ben a *Dunántúli balladák*-ban⁴² ő is ingadozik. Ugyanez év februárjában Ziegler Mártának, leendő feleségének Zobordarázsból küldött levelét „Végezetül íme egypár kedves nóta.” ajánlással öt frissen gyűjtött dallal zárja. Az öt dal négy hangnemben van lekottázva.⁴³

Andante

Komár- no ka- sar- ña priš- ta mi- ña- mič- ka donej u- pla-ka- ña
Z drobnieho ka- me- ña

Allegretto

Allegretto

Lento

Allegro

Vagyis alakul-alakul a g^1 -re transzponálás gyakorlata, de csak lassan. Még 1909-ben sem vált vérükké, automatikusan még akkor sem állt rá a kezük. Szalay Olga kutatásai sze-

⁴² Bartók 1909.

⁴³ Bartók 1981a, 189.

rint Kodálynál „az 1909-es év lejegyzéseinek folyamán jelenik meg az egységesített *g'* záróhang”.⁴⁴ Saját kutatásaim szerint viszont ez csak a tisztázatokra vonatkozik. A helyszínen ez időben még továbbra is esetleges a hangmagasság, még az 1910 végi lukanényei gyűjtőúton is. Az 1911-es vicsápapáti gyűjtés az első, melyen már a helyszínen is következetesen *g'*-re transzponálva jegyez le Kodály, viszont az 1912-es első hont–barcsi gyűjtésen már megint hol így, hol úgy.⁴⁵ Az 1912-es második hont–barcsi út (Zalaba, Garamsalló stb.) újból egységes *g'* záróhangot mutat,⁴⁶ majd az 1913 eleji gömöri gyűjtőúton véglegesen is megszilárdul ez a gyakorlat⁴⁷ – az a gyakorlat, melytől eltérően mi, mai magyar népzene-gyűjtők talán már dolgozni sem tudnánk.

Végül is mi vezette rá Kodályt és Bartókot a népdalok – először a publikációkban, utóbb már magukban a helyszíni lejegyzésekben is – egységesen *g'* alaphangra hozására, ha nem a *Suomen Kansan Sävelmiä?* Krohnnak egy másik írása, másik tanulmánya, melyre ők a későbbiekben sajátos módon viszonylag ritkábban hivatkoznak cím szerint, de amely – mint az alábbiakban látjuk – kimutathatóan még nagyobb mértékben, még meghatározóbban hatott tudományos gondolkodásuk és gyakorlatuk kialakulására.

Krohn tanulmánya 1903-ban jelent meg a *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft IV. évfolyamában Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige*

Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?¹⁾

Von

Ilmari Krohn.

(Helsingfors.)

I.

Zur Beantwortung der obigen Frage muß man zunächst feststellen, welcher Zweck durch das lexikalische Ordnen der Volksmelodien erreicht werden soll. Es scheint, daß er in der wissenschaftlichen Erkenntnis jeder einzelnen Melodie liegen muß, wodurch ihre Beziehungen zu anderen Melodien möglichst klar und vollständig zu Tage treten. Demgemäß scheint es wichtig, unterscheiden zu können, welche Melodien nationales Eigentum bestimmter Völker, und welche internationales Gemeingut größerer Völkergruppen sind. Die nächste Frage betrifft den Ursprung der internationalen Melodien, die entweder von einer bestimmten Nation aus sich weiter verbreitet haben, oder schon seit alter Zeit Gemeingut vieler Völker gewesen sind und sich dadurch als Nachklänge uralter Musik besonders bemerkbar machen.

Um derartigen schwierigen und umfassenden Forschungen entgegenzukommen, würde es sich sicherlich empfehlen, das bisher gesammelte Material in anschaulicher Weise zu ordnen, und zwar so, daß alles noch dazu tretende Material sich mit Leichtigkeit eingliedern lassen könnte. Da nationale Gesamtausgaben der Melodien der einzelnen Völker eine notwendige Vorbedingung für die vergleichende Forschung bilden und erst aus ihnen die internationalen Melodien allmählich erkannt und absondert werden können, so wollen wir die Frage der Anordnung zunächst auf die nationalen Sammlungen beschränken.

Die vorhandenen Melodie-Sammlungen sind meist nach außermusikalischen Grundsätzen geordnet. Eine Ausnahme bildet das große Sammelwerk von Joh. Zahn: »Die Melodien des evangelischen Kirchenliedes«, welches nach metrischen Gesetzen geordnet ist. Diese Anordnung empfiehlt sich für den Zweck, eine dem Gedächtnisse klar vorlie-

1. Wir veröffentlichen hiermit eine zweite Antwort auf die von Mr. D. F. Scheurleer (siehe Zeitschrift der IMG. Jahrgang I, Seite 219) ausgeschriebene Preisfrage. Die Redaktion.

⁴⁴ Szalay 1998, 313.

⁴⁵ Kodály Archivum NGY – 5.1.

⁴⁶ Kodály Archivum NGY – 8.1.

⁴⁷ Kodály Archivum NGY – 9.1.

Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? [Mi a legjobb módszer népdalok és népies dalok dallami – és nem szövegi – sajátosságai szerint való rendezésére?] címmel. Nem volt egyéb ez a cikk, mint a folyóirat korábbi évfolyamában közzétett pályakérdésre beküldött válasz. A pályakérdés hangzott így: Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? Négyen küldtek be a megadott határidőig választ tanulmányt, melyből a folyóirat utóbb kettőt közölt, először az első díjat elnyert bécsi Oswald Kollerét, majd a – ahogy akkor írták – helsingforsi Ilmari Krohnét. Koller tanulmánya tudomásunk szerint, dacára az első díjnak, nem hagyott maga után nyomot. Krohn tanulmánya ellenben *mind ez ideig föl nem mért döntő hatással volt Kodályra is, Bartókra is*, s rajtuk keresztül az egész magyar, sőt európai népzeneatudományra.

Érdekes, hogy Krohn tanulmányában két módszert is előterjeszt. Végül is a másodikat ajánlja, azt dolgozza ki teljes részletességgel, s utóbb a gyakorlatban is azt valósította meg a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatában. (Erre majd visszatérünk, mert ebből fejlődött ki a magyar „módosított Krohn-rend”). Az egységes *g*¹ finálisra hozást azonban az elsőben veti föl. Nincs most itt mód arra, hogy Krohnnek ebbe az első zenei rendezési módszerébe belemélyedjünk, csak amennyire tárgyunk szempontjából feltétlen szükséges. Közül kísérleti anyagként először húsz német koráldallamot, majd így folytatja:

Az egyes sorok dallami sajátosságait legjobban egy olyan *motívumváz* [az eredeti német szövegben: Stich-Motiv] domborítja ki, mely a fő hangokból áll. A három dallamilag meghatározó *fő hang* 1) a dallamszélvény kiindulópontja (nem tévesztendő össze a kezdő hangjeggyel), 2) a dallami kifejezés középpontja (egyáltalán nem mindig az előforduló legmagasabb hangjegy), 3) a záró nyugvópont (megint csak nem feltétlen azonos az utolsó hangjeggyel). A többi hangot mint többé vagy kevésbé esetleges *mellékhangot* kell tekintenünk és jelölnünk. Az összehasonlítás megkönnyítése végett valamennyi *motívumvázat* közös záróhangra kell hozni; erre legalkalmasabbnak a *G-dúr* és *g-moll* hangnemek ígérkeznek. Ami pedig azokat a régies hangnemeket illeti, amelyek népdalokban sűrűn előfordulnak, ezek tonális értelmezésére egyértelmű irányelveket kellene elfogadni, mely által a dúrhoz és mollhoz hasonlóan meghatározott alaphangra hozhatók volnának.⁴⁸

A kísérleti anyagon Krohn mindjárt meg is valósítja és be is mutatja elgondolását:⁴⁹

The image displays six musical staves, numbered 1 through 6, each showing a melodic motif. The motifs are written in G major (one sharp) and g minor (two flats). The notes are arranged in a way that highlights the primary notes of each mode, as described in the text. The motifs are presented as sequences of notes and rests on a five-line staff.

⁴⁸ Krohn 1903, 649. (Ez és a további idézetek belőle: saját fordítás német eredetiből.)

⁴⁹ Krohn 1903, 650.

Krohn e zseniális és ugyanakkor oly magától értetődő ötletét, melyet – mint láthattuk – későbbi kiadványaiban ő majd csak felében-harmadában tudott megvalósítani, Kodály és Bartók vitte aztán teljes következetességgel keresztül, és tette egységes gyakorlattá nemcsak itthon, hanem Magyarországról messze kiható sugarú körben. Ennek első jelei Bartók már említett 1908-as és 1909-es Ethnographia-beli közleményei voltak, noha ezekben még nem adott számot eljárása okáról, s az utóbbiban bizonyos fokig ingadozott is. 1911-ben sorozatot kezd *A hangszeres zene folklórja Magyarországon*⁵⁰ címmel a Zeneközlöny című folyóiratban. A sorozat négy részig jut el, benne már félreérthetetlen szándékossággal és vaskövetkezetességgel *g*¹ záróhangra hoz minden vokális dallamot – míg a hangszeres dallamokat eredeti magasságukban közli –, indoklást azonban még mindig nem ad!

Leveleiben szól először a kérdésről. 1911. február 25-én ezt írja Turócszentmártonba a Matica Slovenskának:

Tavaly júniusban ajánlottam föl Önöknek kb. 400 darabból álló kézíratos tót népdalgyűjteményemet, mely a „Slovenské Spevy” sorozat folytatása lenne. Válaszukban megtekintésre kérték a gyűjteményt és föltételeimnek megjelölését. Csak most reflektálhatok levelükre, és egyelőre 134 Nyitra megyei darabot küldök be, ami éppen egy következő füzetre elég lenne. [...] Nagyobb áttekinthetőség szempontjából minden dallamot olyan hangnembe transzponáltam, hogy a záróhang mindig *g*¹ legyen.

És itt még hozzát teszi: „Ezen persze változtathatnak, ha éppen jónak látják...”⁵¹

Ugyanő 1913. április 8-án Brassóba ír Tiberiu Brediceanu népdalgyűjtőnek. A levélben mindkettejük máramarosi gyűjtésének közös kiadását javasolja, majd így folytatja:

Fontos [...], hogy a dallamok ne akármilyen, ötletszerűen jött hangmagasságban közöltesse nek, hanem pl. úgy, hogy záróhangjuk mindig egy és ugyanaz a hang legyen (legcélszerűbb az egyvonalas *g*-t választani). Mert ugyebár a dallamra semmiképp sem jellemző, hogy milyen magasságban énekelték el; ez teljesen ötletszerű valami, néha egy és ugyanaz az énekes egymás után különböző magasságban éneklie el egy és ugyanazt a dallamot. A dallamok megfelelő transzponálását (NB. csak a szöveges dallamoknál szükséges ez, míg az instrumentális zene marad abban a hangmagasságban, ahogyan játszották) magamra vállalnám.⁵²

Nyomatásban először 1912-ben megjelent cikkében, *Az összehasonlító zenefolklórban* említi:

Könnyebb áttekinthetőség kedvéért úgy jegyezzük fel a dallamokat, hogy záróhangjuk *g* legyen.⁵³

Majd az 1913-ban megjelent *Cântece poporale românești din comitatul Bihor (Ungaria)* előszavában szögezi le:

[...] a dallamok lejegyzése során valamennyit az előre kiválasztott tonalitásba kellett transzponálnom, úgy, hogy minden dallam *g*-re végződjék.”⁵⁴

Azonos vagy hasonló szavakkal kezdődik ettől kezdve minden Bartók kötet tudományos bevezetése, legyen az bármilyen nemzetiségű. Az 1918-ban befejezett, 1923-ban megjelent *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* bevezetőjében például így:

Mindenekelőtt könnyebb áttekinthetőség kedvéért valamennyi dallamot olyan magasságban jegyeztem le, hogy közös záróhangjuk *g*¹ legyen.⁵⁵

Az 1921-ben lezárt és 1924-ben megjelent *A magyar népdal* bevezetésében így:

⁵⁰ Bartók 1911.

⁵¹ Bartók 1976a, 173.

⁵² Bartók 1976a, 201.

⁵³ Bartók 1912, 112.

⁵⁴ Bartók 1913, XV.

⁵⁵ Bartók 1923, IX, ill. Bartók 1966b, 238.

Valamennyi dallamot közös záróhangra – legcélszerűbben g^1 hangra – hozzuk.⁵⁶

Az 1923-ban elkészült, de az első kötetig is csak 1959-ben eljutott *Slovenské ľudové piesne* magyar előszavában következőképpen:

Valamennyi dallamot úgy kell elrendezni, hogy azok közös záróhanggal, g^1 -vel végződjenek.⁵⁷

1935-ben a *Melodien der Rumänischen Colinde* bevezetőjében már a bevett gyakorlatra hivatkozhatik:

Ahogy az már korábbi kiadványaimban is történt, itt is valamennyi dallamot a g^1 közös záróhangra hoztam.

Ugyanakkor ez az első hely, ahol szükségesnek látja mégis az eredeti záróhang föltüntetését is. Így folytatja tehát:

Mindazonáltal az előadás eredeti magassága egy, a dallam végén magában álló hang segítségével többnyire meg van adva; ez a hang felel meg a transzponált lejegyzés g^1 -jének.⁵⁸

Végül 1943-ban, Amerikában, az általa sajtó alá rendezett Milman Parry-féle szerb-horvát gyűjtemény, a *Serbo-Croatian Folk Songs* bevezetőjében fejt ki ezt az eljárást a legrészletesebben, annál is inkább, mert már kénytelen a különben oly kézenfekvő koncepcióval szemben mégiscsak jelentkező értetlenségekkel és szembehelyezkedésekkel is vitába szállni. Ezt írja „Pitch of Melodies” [A dallamok hangmagassága] alcím alatt:

Elvileg a dallamokat eredeti magasságukban kellene kiadni, melyben előadójuk dalolta vagy játszott. Gyakorlatilag azonban – bizonyos célok elérése érdekében – kompromisszumra kényszerülünk. Egyik ilyen cél az anyag lehető legkönnyebb áttekinthetősége. Ennek elérésére kérés kívül legcélravezetőbb módszer minden dallamot egy és ugyanazon magasságra transzponálni, a dallamokat közös „tonus finalis”-ra, hogy úgy mondjam, „közös nevező”-re hozni. Az e módszert használó gyűjteményekben gyakran elegendő egyetlen pillantás valamely dallamra, hogy viszonyát a többihez megállapíthassuk. Ha még ezen kívül jelezzük is minden esetben a *tonus finalis* eredeti magasságát [...], úgy az eredeti hangmagasság föltüntetése iránti minden kíváncsúnak a legteljesebb mértékben eleget tettünk. Némely tudósok mégis makacsul ragaszkodnak népzenei kiadványokban az eredeti hangmagassághoz minden azzal járó kellemetlenség és kényelmetlenség ellenére. Példának okáért a dallamoknak mintegy fele módosító jelekkel a végsőkig zsúfolt előjegyzéssel van így megterhelve, ugyanakkor még e módosító jelek is nyilacsakkal kicifrázva a hangmagasságbeli eltérések miatt. Milyen eljárást kövessünk azonban akkor, amikor az előadó ének közben fokozatosan változtatja meg a hangmagasságot? Vegyünk csak egy példát: a dal első versszakának utolsó hangja negyed vagy fél hanggal magasabban van, mint ahogy a kiinduló hanghoz viszonyítva lennie kéne; ugyanez bekövetkezik a második versszakban is, ismét a harmadikban és így tovább. (Lásd a 6c példát és ugyanettől az énekestől minden darabot.) Ez a magasságváltás *fokozatosan* megy végbe, és *nem hirtelen* a versszak valamely meghatározható pontján. Így aztán teljességgel lehetetlen lejegyezni akármelyik versszakot is az eredeti magassághoz ragaszkodva; nem marad más, mint a lábjegyzetben való magyarázkodás, ám ez mindenképpen e tudósok eme dédelgetett elvének feladását jelenti. Nyilvánvalóan látszik ebből, hogy emellett az elv mellett lehetetlen következetesen megmaradni. Egyébként ezek a fokozatosan emelkedő éneklések sem tekinthetők hamis éneklések; ezek minden jel szerint jellemzők bizonyos területekre (például a Bánság románok lakta részére) és mint ilyenek rendkívüli figyelmet érdemelnek.⁵⁹

És ugyanitt még a „Morphology of the Serbo-Croatian Vocal Melodies” [A szerb-horvát vokális dallamok morfológiája] című fejezetben is visszatér a kérdésre:

⁵⁶ Bartók 1924, IX.

⁵⁷ Bartók 1959, 77.

⁵⁸ Bartók 1935, VII. (Ez és a további idézetek belőle: saját fordítás német eredetiből.)

⁵⁹ Bartók and Lord 1951, 13–14.

Rendezésük előtt a dallamokat közös nevezőre hozzuk. Evégre oly módon transzponáljuk őket, hogy közös *tonus finalis*-uk (záróhangjuk) legyen. A g^1 látszik erre legcélszerűbbnek.⁶⁰

Hasonló folyamat figyelhető meg Kodály publikációiban is, méghozzá hozzávetőleg hasonló időpontokban (hiszen ezekben az években minden ilyen jellegű döntésük közös gondolkodásból született). A kettejük által aláírt, de tulajdonképpen Kodály által fogalmazott 1913-as *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezetét*-ben ezt olvashatjuk:

Valamennyi dallamot közös végzőhangra hoztuk, vagyis úgy írtuk le, hogy záróhangja g^1 legyen.⁶¹

1917-ben az *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* című, a temesvári Zenei Szemlében folytatásokban megjelent cikkében így ír:

A mi ötfokú hangsorunk olyan „természetes” (vagy lefelé haladó „melodikus”) moll-hangsor, melyből kimaradt a 2. és 6. fok. Ha például g^1 -t választjuk tonikául, akkor a sor: $g^1 b^1 c^2 d^2 f^2$. A legtöbb dallam ezen az öt hangon kívül érinti a tonika alatti f^1 -et és a tonika oktávját, g^2 -t.⁶²

1934-ben másik nagy jelentőségű tanulmányában, melynek címe *Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszi népzeneben*, így:

Pentaton rendszer a valóságban bármely abszolút hangmagasságban előfordulhat. Egységes írásmód kedvéért használjuk azt a hangmagasságot, mely a magyar dallamok egységes írásánál legcélszerűbbnek mutatkozott.⁶³

1937-ben a négykötetes *A Magyarság Néprajza* sorozat számára írt *Népzene* című nagy tanulmányában, mely utóbb *A magyar népzene* címmel került újra és újra önálló kiadásra, a jegyzetek bevezető soraiban ő is tisztázza:

A dallamok közös záróhangra vannak hozva. A IV. sor záróhangja mindig g .⁶⁴

A későbbi években – Bartókhoz hasonlóan – már ő is vitára kényszerül az értetlenkedőkkel. 1951-ben *A Magyar Népzene Tára* első kötetének előszavában tér ki a kérdésre alaposabban: Csodálatos, hogy a finnek annyi jeles példája után még egyre jelennek meg gyűjtemények különféle hangnemekben leírt dallamokkal. Kiadók azzal áltatják magukat, hogy az eredeti hangnemet adják vissza. Ez csak illúzió, hiszen írásunk csak a 12 temperált hangot tudja feltüntetni, a valóságban pedig jóval több fordul elő, c és $cisz$ közti hangmagasságra nincs írásjelünk. Az abszolút magasság fontosságát nem tagadjuk, meg is állapítottuk fonografált gyűjtéseinkben kezdetől fogva, később a fonográf nélkülieknél is, de még ez sem elég: az énekes hangterjedelmét is meg kellene vizsgálni, mert akkor derül csak ki, hangkészletének inkább magasabb vagy mélyebb rétegét használja...⁶⁵

Tanulságos figyelemmel követni magánlevelezésében is, miként igyekezett évtizedeken keresztül fáradhatatlanul rávezetni, sőt rákényszeríteni tanítványait, munkatársait, fiatalabb kollégáit erre a gyakorlatra. Jól tükrözi ez a „pedagógiai levelezés”, hogy a krohni idea maradéktalan megvalósítását Kodály milyen elengedhetetlennek tartotta, s hogy az az idők során *a magyar népzene tudományos iskola valóságos sine qua non-jává* nőtte ki magát.

1932. november 16-án volt növendékének, Gárdonyi Zoltánnak írja Sopronba, aki az időben az ottani Evangélikus Tanítóképző Intézet tanára volt:

Jó jel, hogy a tanulókkal többre megy; a népdalgyűjtés esetleg igen érdekes nyomravezető lehet, de addig is, kedvélesztől, célszerű volna az iskola könyvtárában egy kéziratos gyűjteményt alapítani, laponként g finálisra hozva s rendezve.⁶⁶

⁶⁰ Bartók and Lord 1951, 27.

⁶¹ Bartók és Kodály 1913, 315.

⁶² Kodály 1917, 15.

⁶³ Kodály 1934, 185.

⁶⁴ Kodály 1937, 69.

⁶⁵ Kodály 1951, XVI.

⁶⁶ Kodály 1982, 104.

1940. március 29-én az ösztöndíjasként ott további tanulmányokat folytató Ottó Ferenc zeneszerzőnek írja Bécsbe, akit arra kért meg, hogy valamely könyvtárban Andreas Berggreen dán zenetudós *Folkessange og melodier, fædrelandske og fremmede* című, első kiadásban 1842 és 1855 között megjelent és Magyarországon sehol föl nem található sorozatából a magyar dalokat az akadémiai népdalgyűjtemény számára másolja ki:

Kedves Ottó, minthogy az első kiadás nincs meg (ha azóta sem találta meg egy másik könyvtárban), az 1869-iből kell kiírni a dalokat. Csak a dallamot, a harmonizálást nem. Mindent g véghanggal. Az eredeti záróhangot az elején a két violinkulcs közt feltüntetve. Csak a magyar szöveget. Ellenben a hátul levő dán jegyzetet minden dalhoz a maga lapjára másolva, néme-lyik igen fontos!⁶⁷

1950 őszén Schneider Lajos iskolaigazgatónak és népdalgyűjtőnek Mohácsra, akitől *A Magyar Népzene Tára* készülő első kötetéhez kért anyagot:

Nem tudtam, hogy válaszomra vár a gyermekdalok beküldésével: most hallok Kerényitől. Legsürgősebb az lenne, mert a kötet már nyomás alatt van. Az adatok: a g véggel leírt dallam mellé, ha lehet, az eredeti végzőhangot [...], hogy lássuk, kb. milyen fekvésben szokták. Neve mellé: emlékezet szerint hol, mikor tanulta? Tudják-e mások is sokan, kevesen...⁶⁸

1952. július 1-jén Péczely Attila orvos és népzene gyűjtőnek Szegedre, annak egy tervezett (és napvilágot végül sem látott) gyűjteményét erősen kritizálva:

Átnéztem gyűjtésed kiadás szempontjából. Hát bizony az nem elég „nyomdakész”. A szövegrész hosszadalmas, nem elég frappánsan megírt, kevés megfogható eredmény. [...] A dal-
lamok mellett egyetlen és hiányos az apparátus. A második és következő strófák ritmusvál-
tozatai sehol sincsenek feltüntetve. Az énekesek abszolút magasságáról semmi adat. Viszont a
dallamok nincsenek egységes hangnembben.⁶⁹

A dalok „egységes hangnembe” hozásához valamiféle „ösztönzés és példát” kaptak ta-
lán a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* 1902-ben megjelent negyedik kötetétől is, mely a re-
gősénekeket tartalmazza, s mely – a korabeli tudományos gyakorlatban jelentős, de vissz-
hang nélkül maradt kezdeményezésként – minden dallamot *f*¹ alaphangra hozva közöl:

4. Répce-Lak, Vas-vm. Lejegyzte Németh Jenő.

A-mi-a se - let-ko-zik egy se-hes fo-lyó viz-ét.

Haj re - gü rej-tem, re - gü rej - tem!

Jegyzet. A répce-vidéki és rábaközi változatok típusa. Ugyanezt jegyezték le Pósfán, Ostf.-Asszonyfán, Ikerváron. Vámos-Családán, Zsedényben. Ivánban. Pár-Ládonyban (phonograph-felvétel) és a többi megjegyzt kös-ség túlnyomó többségében. V. ö. továbbá a 9. sz. nyárkádi és a 17. sz. gelsei változatokkal.

5. Töttös, Vas-vm. Lejegyzte Wolf/Art István.

1. Á-mott ke-let - ke-zik 3. Csú-ta-fü-lü szar-va-nak stb.
2. Két ke-rék pá - ti. (Ugyanígy még ötázor. Végre :)
3. Ab-ba leg-el - te - tik.
4. Csú-ta-fü-lü szar-va-s.

Sej, re - ge rej-tem, majd ne-ke-d ej-tem!

Folytatás ritualis recitálás módjára:

En - ná - a há-zam va-gyom egy el - adó lán.

Ki - nek ne - ve I - lo - na stb.

Jegyzet. Erősen recitativ jellegű változat. Benne dur és moll váltakoznak.

6. Hosszúfaln, Vas-vm. Lejegyzte Gazda Gusztáv.

Kéj fel. zuz - sá! Is - ten szá - l - ott.

há - zad - ra. Vés - tett asz - ta - bod - ra.

Ré - tükön - négy - tőrvény. Éj - re - ge - gy - tem!

Az is meg - on - ged - te a nagy ur - is - ten!

⁶⁷ Kodály 1982, 149.

⁶⁸ Kodály 1982, 196.

⁶⁹ Kodály 1982, 208–209.

A kötet végi „Zenei mellékletek” lábjegyzetében ezt olvashatjuk:

A phonographba énekelt dallamokat *Kereszty István* m. nemzeti múzeumi őr jegyezte le egy közös alaphangra.⁷⁰

Nem derül ki e sorokból, hogy vajon ez az ő gondolata volt-e vagy Sebestyén Gyuláé, a szerkesztőé.

Ám ha annak a meggyőződésüknek kialakulásába, hogy – ahogy Kodály 1907-es levelében olvashattuk – „egységes záróhang persze jó”, a *Magyar Népköltési Gyűjtemény* eme, akkor éppen legfrissebb kötetének gyakorlata is belejátszhatott, az a tény, hogy mind Kodály, mind Bartók a kezdetek kezdetétől fogva soha, még kivételszerűen sem *f*^l, hanem mindig *g*^l „egységes záróhangra” törekedett, bizonyítja, hogy igazi, ha nem egyetlen „ösztönzőjük és példaképük” ebben a kérdésben is Ilmari Krohn volt.

A közös záróhangra hozás indoklása

Hogy a dallamok közös záróhangra hozásának kérdésében igazi, ha nem egyetlen „ösztönzőjük és példaképük” Krohn volt, azt még inkább bizonyítja azonban egy másik tény, mely egyfelől Kodály és Bartók, másfelől Krohn írásait egybevetve hamar és egyértelműen kiviláglik. Az tudniillik, hogy a közös záróhangra hozás *szükségességét* a Krohntól nyert gondolattal indokolják, írásaikban ezzel kapcsolatban is újra és újra Krohn gondolatát, mintegy az ő szavait visszhangozzák. Mit is olvastunk Krohnnál fönti tanulmányában?

Az összehasonlítás megkönnyítése végett valamennyi motívumvázat közös záróhangra kell hozni ...⁷¹

Ugyanezt az indoklást, sőt ugyanezeket a szavakat használja a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatának finn nyelvű előszavában is:

Az összehasonlító kutatás megkönnyítésére a dallamokat C- és F-dúrba, valamint a- és d-mollba írjuk.⁷²

Ám ugyanezt az indoklást, lehet mondani, hogy ugyanezeket a szavakat használja ettől fogva Kodály és Bartók is! Először Bartók 1914-es *Ethnographia*-beli tanulmányában, *A hunyadi román nép zenedialektusá-ban*:

Mielőtt a dialektusok jellemzésére rátérnék, meg kell jegyezmem, hogy újabban az énekelt dallamokat egy egységes magasságban jegyezzük le, és pedig úgy, hogy minden lejegyzett dallamnak záróhangja *g*^l legyen. Ez az eljárás egyrészt azért szükséges, hogy a lejegyzéshez választott hangmagasság ne változzék minden rendszer nélkül, másrészt ez megkönnyíti a dallamok összehasonlítását.⁷³

Ezután Kodály 1917-ben az *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* című cikkében:

Megkönnyíti az összehasonlítást, ha minden dallamot közös *finalis*-ra hozunk. Erre legalkalmasabb hang a *g*^l.⁷⁴

Ismét Bartók 1918-ban, a *Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder*-ben [A magyar katonadalok dallamai]:

A dallamok könnyebb összehasonlíthatósága kedvéért ajánlatos, hogy azokat közös *tonus finalis*-ra hozzuk – a legcélszerűbben *g*^l-re.⁷⁵

⁷⁰ MNGy IV. 341.

⁷¹ Krohn 1903, 649. (A kiemelés tőlem.)

⁷² Krohn 1904, V–VI.

⁷³ Bartók 1914, 109.

⁷⁴ Kodály 1917, 16.

⁷⁵ Bartók 1918, 38, ill. Bartók 1999, 139. (Ez és a további idézetek belőle: Várnai Péter fordítása német eredetiből.)

Közös kiadványuk, a „150 erdélyi népdal” Elöljáró beszédében 1921-ben így írnak: A dallamok lejegyzése egységes rendszerben történt. Minden dallam záróhangja g^1 . [...] Bár így a dalok egy része átlagos énekhang számára kissé magas, ettől a rendszertől eltérni nem látszott célszerűnek, már csak azért sem, hogy más hasonló kiadványainkkal könnyebb legyen az összehasonlítás.⁷⁶

Bartók 1934-ben a *Népzeneink és a szomszéd népek népzenejé*-ben:

Népi dallamokat könnyebben hasonlíthatunk össze, ha közös záróhangra transzponáljuk; ezért a közölt kottapéldák – egy-két kivétellel – mind g^1 -n végződnek.⁷⁷

Szintén Bartók, már Amerikában, 1942-ben lezárt, de majd csak 1967-ben megjelent többkötetes nagy román gyűjtése, a *Rumanian Folk Music* első kötetének (*Instrumental Melodies*) [Hangszeres dallamok] bevezetőjében:

Nagyban megkönnyíti az összehasonlító munkát, ha a dallamokat evégből azonos záróhangra (*tonus finalis*) hozzuk, erre legcélszerűbb hang a g^1 . Ennek kell, hogy úgy mondjam, köztük a közös nevezőnek lennie. Egy ilyen transzponálás szöveges énekelt dallamok esetében nem jár semmi problémával.⁷⁸

Ismét ugyanő 1943-ban lezárt, de megint majd csak 1976-ban megjelent török gyűjtése, a *Turkish Folk Music from Asia Minor* bevezetőjében:

Hogy ezeknek vagy más népi dallamoknak az összehasonlítását megkönnyítsem, valamennyit olyan magasságba transzponáltam, hogy a záróhang g^1 legyen. Az eredeti magasságot egy szár nélküli fekete kottafej jelzi valamennyi dallam elején; ez a hang felel meg mindig a g^1 -nek.⁷⁹

Végül pedig Kodály 1951-ben *A Magyar Népzene Tára* első kötetének előszavában:

Dallamok gyors összehasonlítása csak közös alapra helyezéssel lehetséges. Ezért itt is az egyvonalas g -t használjuk közös főhangnak.⁸⁰

Mint láthatjuk, ez a krohni gondolat is elkísérte őket az azzal való megismerkedéstől pályájuk végéig, s azt lényegében változtatás nélkül mint sajátjukat idézték írásaikban újra és újra. A közös záróhangra hozásnak még egy indoklását vették át Krohntól, ez azonban tudományos gondolkodásuk kialakulása szempontjából kevésbé bizonyult jelentősnek, írásaikban csak néhány helyen találjuk nyomát. Krohn azt írja a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatának már annyiszor (és az előbb is) idézett finn nyelvű előszavában:

A dallamok hangmagassága (azaz „hangneme”) a kéziratokban kétségtől éppoly esetleges, akár csak maguknál az énekeseknél; éppen ezért ezt nem is vettük tekintetbe, hanem [és itt folytatja az előbb idézett szavakkal] az összehasonlító kutatás megkönnyítésére a dallamokat C- és F-dúrba, valamint a- és d-mollba írtuk.⁸¹

Ennek a mondatnak az első fele, pontosabban szólva az első indoklás – de érdekes módon csak az! – megtalálható a német nyelvű előszóban is:

Das Tongebiet der Melodien ist fast überall nach C- und F-dur, sowie nach a- und d-moll versetzt worden, da die Manuskripte darin ebenso willkürlich sind, wie die einzelnen Volksänger.⁸²

⁷⁶ Bartók és Kodály 1923, 6–7.

⁷⁷ Bartók 1934, 4.

⁷⁸ Bartók 1967b, I. 9. (Ez és a további idézetek belőle: saját fordítás angol eredetiből.)

⁷⁹ Bartók 1976b, 35. (Ez és a további idézetek belőle: saját fordítás angol eredetiből.)

⁸⁰ Kodály 1951, XVI.

⁸¹ Krohn 1904, V–VI.

⁸² Krohn 1904, VIII.

Kodály és Bartók a „150 erdélyi népdal” Elöljáró beszédében az egységesen g^1 -re transzponálásnak a föntiekben idézett indoklását – Krohn ez utóbbi érvelése nyilvánvaló visszhangjaként – még a következőkkel toldják meg:

Népdalban nincs jelentősége az abszolút hangmagasságnak, s az énekes úgyis mindent áthelyez a maga hangterjedelmébe.⁸³

Bartók egyenesen Krohn szavát („willkürlich”) használja a népi énekesek hangmagasság-megválasztásáról szólva a *Volksmusik der Rumänen von Maramures* bevezetőjének azon pontján, ahol arról ír, hogy a hangszeres lejegyzéseket – a vokálisokkal ellentétben – miért nem hozta közös záróhangra (közvetve persze ezzel azt is megindokolta, hogy amazokat viszont miért hozta):

Mivelhogy itt az abszolút hangmagasság nem tetszés szerinti („willkürlich”), mint énekléskor, hanem a hangszer mibenlététől függ, a hangszeres zene esetében az eredeti előadás magasságát [...] megtartottam.⁸⁴

Ide vehető még az is, amit Bartók a *Slovenské ľudové piesne* előszavában az egységesen g^1 -re transzponálásról szólva ahhoz lábjegyzetben hozzátéveszt:

Az előadás eredeti magasságát azért tartom általában szükségtelennek megadni, mert azt csupán az előadó hagjának véletlenszerű jellege és az előadónak egészen esetleges hangmagasság-megválasztása szabja meg. Az erre vonatkozó adatok legfeljebb arról tájékoztathatnak, hogy „magasan éneklés”-re vagy „mélyen éneklés”-re törekvéssel van dolgunk, de még erről is csak azon esetben, ha minden egyes előadó hangterjedelme is ugyanúgy följegyzésre került volna.⁸⁵

A „módosított Krohn-rend” kialakulása

Amit Ilmari Krohnna a magyar népzeneatudományra gyakorolt hatásáról a szakmai közvélemény még leginkább számon tart, az az úgynevezett „Krohn-rendszer” vagy ahogy elnevezése megszilárdult: a „módosított Krohn-rend”, melyet Kodály és Bartók népzenei gyűjteményeik rendezésére – és bizonyos kísérleti fokon kiadására – használtak.

Az első, aki erről Finnországban hírt ad, Armas Otto Väisänen. A Kalevala Társaság 1937-es évkönyvébe Krohn hetvenedik születésnapja alkalmából írt *Kansansävelmien „sanakirjallisesta” järjestämisestä* [A népdalok „szótárszerű” rendezéséről] című cikkében érinti futólag Krohnna Bartókra gyakorolt hatását is. Kodály az ő látókörébe nem kerül, egyedüli forrása ugyanis *A magyar népdal* 1925-ös német nyelvű kiadása. A következőképpen ismerteti:

Bartók azt mondja, hogy „a magyar, tót és oláh népdalanyag szótárszerű elrendezésére Krohn Ilmari finn zenefolklor-kutatónak rendszere a legalkalmasabb, némi módosítással”. Míg Krohn a dallamokat jellegük szerint C- vagy F-dúrban, illetve a- vagy d-mollban közli, Bartók gyűjteménye valamennyi dallamát úgy írja le, hogy közös záróhangjuk legyen (g^1). A dallamokat különben mindenekelőtt a sorok száma, azután az egyes sorok záróhangjának magassága, továbbá a sorok szótagszáma és végül a hangterjedelem alapján rendezi. Mint az előbbieken említettük, az ukrán Ljudkevics már korábban is a verssorok szótagszáma szerint rendezett, Bartókot így tehát kétirányú hatás érte.⁸⁶

Väisänen cikkének tárgya más, mint hogy ebbe a kérdésbe belemélyedhetett volna. Mindazonáltal föltűnő, hogy a közös g^1 záróhangra hozásban nem látja Krohn hatását, noha

⁸³ Bartók és Kodály 1923, 7.

⁸⁴ Bartók 1923, IX. (Saját fordítás német eredetiből.)

⁸⁵ Bartók 1959, 52–53.

⁸⁶ Väisänen 1937, 209–210. (Ez és a további idézetek belőle: saját fordítás finn eredetiből.)

a *Welche ist die beste Methode...* első javaslatát is elemzi, sőt azzal kapcsolatban maga is így fogalmazza meg Krohn elképzelését:

Az összehasonlítás megkönnyítése végett valamennyi motívumvázat közös alaphangra kell hozni.⁸⁷

Bővebben, de kevésbé mélyre hatolóan fogalmaz Paavo Helistö 1982-ben a nemzetközi Kodály-konferencián *Zoltán Kodály und Ilmari Krohn* [Kodály Zoltán és Ilmari Krohn] című előadásában, mely németül 1986-ban, magyar fordításban 1992-ben jelent meg:

Krohn rendszere, mely a dallamok, illetve dallamsorok záróhangjainak viszonyára épül, ma természetes és magától értetődő, ám korántsem látszott annak századunk kezdetén. Egy alapos kutató és gyűjtő korszakos ötlete volt; Krohn logikusan és világosan mutatta be rendszerét az IMG folyóiratában. Ez a rendszer az anyaggal való többéves foglalkozás eredményeként öltött számára formát; Krohn a finn népdalok gyűjteményének 1904-ben megjelent második részéhez illesztette. Az IMG-folyóiratban napvilágot látott cikk – „Milyen módszerrel lehet a népi és népies dalokat dallami (nem szövegi) tulajdonságaik alapján lexikálisan rendszerezni?” –, valamint „A finn nép dallamai” második részének előszava: ezek Krohnnak azok a munkái, melyek Kodály és Bartók népdalgyűjteményének rendezési elveire a legnagyobb hatást tették. Meglepően hamar rátaláltak Krohn cikkeire: első ízben 1906-os, legkorábbi közös publikációjuk előszavában hivatkoztak rá.

Ez a fordulat a századforduló táján felbecsülhetetlen jelentőségű volt a magyar zene, a magyar népzene – és személy szerint Kodály számára is. A parasztzene gazdag kincseskamrája tárult fel előtte és Bartók előtt – hihetetlen mennyiségű munkát róva rájuk. Mint tudjuk, össze kellett gyűjteniük az anyagot, rendszerezni, beható vizsgálat tárgyává tenni és közreadni. Valóban fontos volt, hogy Finnország, Ilmari Krohn rendszerével, kiindulási alapot nyújthatott munkájukhoz. [...] Ilmari Krohn a messzi északon már túljutott azokon a nehézségeken, melyeknek Kodály és Bartók még csak a kezdetéig jutottak. Élete során Kodály gyakran visszatért ehhez a fordulóponthoz. A legfontosabb eszköz, a közlési rendszer, ki volt immár találva, ezért munkájával következetesen és egyre jobban haladhatott előre.⁸⁸

Helistö megállapításai némely tekintetben mindenképpen pontosítást kívánnak. Leginkább azonban abban, hogy azt a benyomást keltik, mintha Kodály és Bartók a népdalrendezéshez, illetve a népdalkiadáshoz szükséges rendszert Krohntól készen kapták volna. Annak, hogy ők Krohn rendszerét nem mechanikusan vették át, Matti Vainio is tudatában van Finnországban és *Kansan identiteettiä etsimässä: Bartók–Kodály–Krohn* [A nemzeti identitás keresése – Bartók–Kodály–Krohn] című 1992-ben megjelent cikkében így ír:

Krohn szótárszerű rendszerével alaposan megismerkedve, Bartók és Kodály arra a megállapításra juthatott, hogy ez az elv saját gyakorlatuk számára is jól megfelel, így azt csupán kis mértékben kellett alakítaniuk és igazítaniuk a magyar dallamok igényeihez, s a rendszer máris használható volt. A magyar dallamok végül is e szerint az elv szerint kerültek berendezésre. Ilmari Krohn neve pedig ez időtől fogva minden magyar – és egyúttal más kelet-középeurópai – népzenekutató előtt jól ismertté vált, maga a módszer is a feltalálóját oly szépen megtisztelő Krohn-rendszer nevet kapta.⁸⁹

Domokos Mária 1983-ban megjelent cikkében, a *Bartók népzenei rendszerei*-ben még árnyaltabban fogalmaz:

A népzenei rendszerezés problémája 1906–07-ben Kodályt és Bartókot is erősen foglalkoztatta. Ámbár csak néhány éve kezdték el a népzene gyűjtést, de olyan iramban dolgoztak, hogy rövidesen fölmerült az ezernyi dallam áttekinthető rendezésének igénye. A nemzetközi szak-

⁸⁷ Väisänen 1937, 202.

⁸⁸ Helistö 1986, 48, ill. 1992, 54–55.

⁸⁹ Vainio 1992, 14–15. (Saját fordítás finn eredetiből.)

irodalomban Kodály már egyetemi éveitől, majd külföldi útjain alaposan tájékozódott. Minden érdemleges gyűjteményt számba vett, átnézett, és Krohn kiadványát találta köztük a legjobbnak. [...] 1907 márciusában írott levelében is Krohn gyűjteményét ajánlja Bartók figyelmébe. A Krohn-módszer átalakítása és a magyar népzeneire való alkalmazása kétségtelenül közös munkájuk eredménye. Első megfogalmazása 1911-ben Bartóktól származik. 1912–13-ban együtt rendezték sajtó alá az új módszer szerint az addig egybegyűlt népdalanyagot. Ennek során tisztázódhatott a szempontok legalkalmasabb sorrendje, a módosított Krohn-rend (Krohn–Kodály–Bartók rendnek is nevezhetnénk) végleges formájában.⁹⁰

A „módosított Krohn-rend” elnevezés alkalmasint Bartók *A magyar népdal*-a bevezetésének szóhasználata nyomán terjedt el, ahol ő így ír (főntebb már részben Väisänen is idézte):

Ha ekkora dallamanyag tanulmányozásánál el akarunk igazodni, valamilyen rendszerbe kell azt foglalnunk. A magyar, tót és román népdalanyag „szótárszerű” elrendezésére Krohn Ilmari finn zenefolklor-kutatónak rendszere a legalkalmasabb, némi módosítással. A *módosított rendszer* ebből áll:⁹¹

– és itt következik tőle a rendszer legvégző és legrészletesebb ismertetése, melyre azonban csak jóval alább fogunk majd visszatérni, mert odáig, annak végző kialakulásáig még előbb hosszú és tanulságos út vezetett.

Krohnnak a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozata sorra megjelenő füzetekben megvalósuló mintaszerű népdalpublikálása nyilván hamarosan, sőt azt merjük állítani: azonnal azt a gondolatot ültette el Kodályban és Bartókban, hogy ők is valami hasonlót hozzanak létre Magyarországon. Véleményünk szerint már e gondolat csíráját láthatjuk a zongorakíséretes *Magyar népdalok* 1906 decemberében keltezett előszavában is. Ott a már idézett bevezető szavakra –

Népdalok kiadásának kétféle a célja, kétféle a módszere. Egyik cél, hogy minden, a néptől került dal együtt legyen...

– visszautalva azt írják:

Természetes, hogy az elsőféle kiadás csak akkor válik lehetővé, mikor az anyag gyűjtése be van fejezve. Nálunk, ahol ez a munka alighogy meg van kezdve, még jó ideig nem is gondolhatunk rá.⁹²

Éppen ez a „nem is gondolhatunk rá” jelzi szerintünk, hogy már igenis gondolnak! Az eszme megfogant, és a krohni példa hatni kezdett. Csak előbb azonban „jó ideig” más a feladat: a minél intenzívebb gyűjtés, annak minél tágabb földrajzi körre való kiterjesztése, továbbá a több száz Vikár-féle, valamint saját fonográffelvételek lejegyzése.

Az anyag (nemcsak a magyar, hanem amellet a nemzetiségek anyaga is) ugyanakkor olyan gyorsan szaporodik, hogy néhány év múlva – talán négy-öt év sem telik közben el, tehát úgy 1910–11 táján – már valóban érdemesnek látszik a kiadás gondolatával foglalkozni. Ez azonban óhatatlanul magával vonja a kérdést: igen, de milyen rendszerben? Az már meggyőződésükké vált, hogy „legjobb, ha szótárszerű az elrendezése”.⁹³ Hanem az milyen legyen? Olyan, amit Krohn javasol a *Welche ist die beste Methode...*-ban és valósít meg a *Suomen Kansan Sävelmiä*-ben?

Mit is javasol ott Krohn, és hogyan is valósítja meg? Milyen is az eredeti, a „módosítatlan” Krohn-rendszer?

⁹⁰ Domokos 1983, 160.

⁹¹ Bartók 1924, IX. (A kiemelés tőlem.)

⁹² Bartók és Kodály 1906, 3.

⁹³ Bartók és Kodály 1906, 3.

Leírja azt Krohn – mint azt már említettük – legelőször 1903-ban a *Welche ist die beste Methode um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit zu ordnen?* című tanulmányának második javaslataként. Azután leírja 1904-ben a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatának finn és német nyelvű előszavában is, emitt azonban már csak amolyan összefoglalóformán, inkább csak korábbi tanulmányára utalva s részletesebben csak a közben történt módosításokra térve ki. (Mert hogy a közben volt rövid idő alatt maga is módosította a Krohn-rendet!)

A *Welche ist die beste Methode...*-ban – publikált tanulmányokban szokatlan módon – első dallamrendezési javaslatát valósággal félbeszakítva vált át Krohn a másikra. Igen, mert időközben elkezdte a lírai népdalok sajtó alá rendezését, s a valóságos anyag megmutatta az íróasztal mellett kiötlött módszer alkalmatlanságát. Minden népzenei rendezéssel foglalkozó kutatónak tapasztalata azóta is, hogy valóban alkalmas rendezési módszert csak *valóságos anyaggal való valóságos foglalkozás* során lehet megtalálni. Így hát Krohn is néhány átvezető mondattal – melyekben többek közt ezt írja:

Az elmúlt két évben a finn lírai világi népdalok összkiadásának sajtó alá rendezésével voltam megbízva. Az időközben megvilágosodott eredmények egészítsék most ki a félbeszakított pályamunkát...⁹⁴

– váratlanul rátér második, egészen különböző jellegű javaslatára:

Népdalok szótárszerű rendezéséhez biztosabb és objektíve kikezdetlenebb alapot a kompozíciós szerkezet elve nyújthatna, úgy ahogy az fent említett előkészületben lévő munkám során nyilvánvalóvá vált, legalábbis azokban a dalgyűjteményekben, *amelyekben a dallamok zöme négyesoros formájú*. A négy, jóformán kivétel nélkül párosával tagolódo dallamsor *kadenciaviszonyai* könnyen áttekinthetők és bizonyos formai, *látens harmóniai* szabályokat tükröznek, melyek az anyagra igen jó rálátást biztosítanak, s melyek szerint rendezve *a legközelebbi rokonságú variánsok* (és még mennyivel inkább a lényegében azonos dallamok) a dallamrendben *maguktól összetalálkoznak*, sőt részben a távolabbi rokonok is nagyobb fáradság nélkül megtalálhatók lesznek.⁹⁵

Közbevetőleg és kiegészítőleg, hogy egyértelmű legyen: Krohn tehát az egyes dallamsorok *záróhangjai alá érezhető* harmóniai funkciók szerint, még pontosabban ezeknek a funkcióknak egymáshoz való viszonya szerint javasolja a dallamok rendezését. Folytatjuk az idézetet:

Rendezés szempontjából a négy kadencia közül mindenekelőtt az *utolsó* az irányadó; azután a *második* mint az első periódus lezárása; következő legjelentősebb a dallam jellege szempontjából az *első* kadencia; legvégül pedig a *harmadik* is számba jön, jóllehet ennek helyzete már nem annyira meghatározó.

A mintegy 3000 finn dalból az első ezer ezen a módon kéziratban rendezve áll. Az elmondottak illusztrálásául idecsatolok egy kimutatást a csoportosításukról, mely az egyes kategóriákhoz tartozó dallamok számadatait is tartalmazza. Néhány megjegyzést mindazonáltal szükséges még előrebocsátani:

1) Messze a legtöbb kadencia a tonikára és a dominánsra esik, avagy úgyszintén ezek tercére vagy kvintjére. Előbbieket nagy *T* és *D* betűvel jelöljük, utóbbiakat (mint félzárlatnak tekintettek) kis *t* és *d*-vel. A meglehetősen ritka szubdomináns (vagy a dúrban azt helyettesítő II. fokú akkordon) való zárás jelölésére az *S* és *s* szolgál. Ezeknél valamivel gyakrabban fordul elő kadencia a mollok párhuzamos hangnemének tonikáján vagy dominánsán, ezek *PT*, *Pt*, *PD* és *Pd* betűpárokkal tüntethetők föl. Azokban az esetekben azonban, amelyekben a moll

⁹⁴ Krohn 1903, 655.

⁹⁵ Krohn 1903, 655–656.

VII. fokú akkordja (nem fölemelt alaphanggal) inkább tűnik a domináns helyettesítésének, hogynem a párhuzamos hangnembe való kitérésnek, azt *d*-vel jelöljük.

2) A kadencia jellege szempontjából nem mindig a dallamsor legutolsó hangjegye az irányadó, hanem az átmenőhangokat és hasonlókat figyelmen kívül hagyva az utolsó dinamikailag érvényre jutó hang.

3) A hangsor kvintje mint a tonikai és domináns akkord közös hangja kettős funkciójú. Ha egy utólagos átmenőhang révén az előbbi akkord lesz egyértelművé, félzárlatnak vesszük. Egyéb esetekben marad a *D* jelölés, anélkül, hogy a látens harmónia felől a végérvényes szót kimondanók.

4) Esetenként gondot jelent a tonikai egész és félzárlat közti különbségtétel. Ha az alaphang a dallamsor utolsó ütemében a legerősebb hangsúllyal szerepel, de aztán még a kvintre rálép, úgy félzárattal van dolgunk; az utólagos terc azonban csak akkor kelt hasonló hatást, ha rá mellékhangsúly esik.

5) Az azonos kadenciájú csoportokon belül dúrokra és mollokra válnak a dallamok, s mint legutolsó rendező elv kínálkozik a motívumvázak elve, avagy ha valaki a könnyebbik végén akarja megfogni, a ritmikailag hangsúlyos dallamhangok elve, ahogy azt *O. Koller* indítványozta.

6) Legfőbb csoportnak a négysoros dalok bizonyulnak, számuk 705 a 141 kétsorosossal és 111 többsorosossal szemben. A kétsorosakat felfoghatjuk olyan négysorosoknak is, melyek két azonos félből állnak; a recitatív énekekkel való kapcsolódásuk miatt kívánatos mégis külön csoportnak venni őket. Az igen szórványos háromsoros dalokat kibővült kétsorosoknak kell tekinteni. – A többsoros dalok legnagyobb részét vissza lehet a négysorosokra vezetni: az öt-sorosaknál (számuk 24) egy helyen két sor mindig olyan szorosan összetartozik, hogy azt az egy kadenciát nyugodtan figyelmen kívül hagyhatjuk; a nyolcsorosak (23) teljes négysoros dallamok variált ismétlésével jöttek létre, vagy pedig oly módon, hogy először az egyik, majd a másik dallamfél ismétlődött meg csekély módosítással; a hatsorosak részben olyan kétrészesek (28), melyek négysoros dallamok egyik vagy másik felének megismétlésével jöttek létre, részben olyan háromrészesek (23), melyekben mint négy főkadencia az első periódus két kadenciája, valamint a többi periódus egy-egy zárókadenciája válik ki; a fennmaradt 13 szabálytalan formálású dallam is a négysoros formára ilyen vagy olyan módon visszavezethető.

7) Egyes esetekben kétségeink lehetnek, hogy valamely dallam főhangját tonikának vagy modern értelemben vett dominánsnak kell-e értelmeznünk. Döntésre jutásunk után mindenképpen tanácsos az ellenkező felfogás szerinti helyen is utalnunk a dalra. Vannak variáncscsoportok, és pedig a moll dallamok között, melyeknél a tonális érzés váltása világosan nyomon követhető, s melyek némely dallama annyira a határon áll, hogy besorolásuk rendkívül nehéz. Mégis általában sokkal könnyebb a népdalok tonális viszonyainak megállapítása, mint azt többnyire feltételezik. Csak előítéletmentesen kell bennük elmélyednünk és óvakodnunk kell attól, hogy a nagyon is modern szubdominánsok nélkül beljük érezzük. Tonika és domináns, minden tonális kapcsolat természetes alappillérei aztán majd jól kihallhatók lesznek.⁹⁶

Erre következik az említett táblázat, melynek három oldalából az elsőt mellékeljük (lásd a 24. lapon).⁹⁷

Tanulmányának megjelenése után mintegy másfél évvel a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozata indító füzetének 1904 szeptemberével keltezett előszavában tér vissza e rendszer – immár tökéletesített és véglegesített változatának – ismertetésére. A korábban megjelent első és harmadik sorozat (*Hengellisiä sävelmiä* és *Tanssisävelmiä*, azaz magyarul: Vallásos énekek, illetve Táncdallamok) beosztásának taglalása után így folytatja mind a finn, mind a német előszóban:

⁹⁶ Krohn 1903, 656–657.

⁹⁷ Krohn 1903, 658.

Verzeichnis der Einteilungs-Kategorien von etwa 1000 finnischen Volksmelodien.			
	Anzahl der Melodien	Anzahl der Melodien	
A. Zweizeilige Melodien.			
I. Schluß auf der Tonika			
a. T T, Dur	59	2. tt — T	
b. t T, Dur 14, Moll 4	4	α. tt T T, Dur 2, Moll 1	
c. D T, Dur 13, Moll 1	18	β. ttt T, Dur 31, Moll 2	
d. d T, Dur 9, Moll 14	14	γ. tt D T, Dur 2	
II. Schluß auf der Dominante			
a. T D, Dur 2, Moll 3	23	δ. ttd T, Dur 6	
b. t D, Dur 18, Moll 7	63	ε. tts T, Dur 5	
c. D D — —	5	3. Dt — T	
d. d D, Dur 19, Moll 13	25	α. Dt T T, Dur 1	10
e. s D, Dur	—	β. Dtt T, Dur 1, Moll 1	
III. Schluß auf der Dominantquinte			
a. T d, Dur	32	γ. Dtd T, Dur 6	
b. td, Dur	1	δ. Dtd T, Dur 1	
c. d d — —	16	4. dt — T	
d. d d, Dur 3, Moll 9	1	α. dtt T, Dur 21, Moll 4	57
IV. Schluß auf der Terz, Dur			
V. Schluß auf der Paralleldominante, Moll			
	1	β. dtd T, Dur 2	
		γ. dtd T, Dur 12, Moll 4	
		δ. dts T, Dur 14	
		5. st — T	
		α. st T T, Dur 1	10
		β. stt T, Dur 4	
		γ. std T, Dur 1	
		δ. sts T, Dur 4	
B. Vierzeilige Melodien.			
I. Schluß auf der Tonika			
a. — T — T, (82 Mel.)	475	c. — D — T, (147 Mel.)	
1. TT — T — —	—	1. TD T, Dur 5	5
2. t T — T	—	2. t D — T	82
α. t T t T, Dur 22, Moll 2	34	α. t D t T, Dur 44, Moll 17	
β. t T D T, Dur 1		β. t D d T, Dur 7, Moll 5	
γ. t T d T, Dur 5, Moll 1		γ. t D s T, Dur 9	
δ. t T s T, Dur 3		3. D D — T	6
3. D T — T	15	α. D D t T, Dur 4, Moll 1	
α. D T t T, Dur 4, Moll 1		β. D D s T, Dur 1	
β. D T D T, Dur 3, Moll 1		4. d D — T	39
γ. D T d T, Dur 6		α. d D t T, Dur 12, Moll 8	
4. d T — T	27	β. d D D T, Moll 1	
α. d T t T, Dur 7, Moll 3		γ. d D d T, Dur 4, Moll 11	
β. d T d T, Dur 8, Moll 8		δ. d D s D, Dur 3	
γ. d T s T, Dur 1		5. s D — T	4
5. s T — T	4	α. s D t T, Dur 3	
α. s T d T, Dur 3		β. s D d T, Dur 1	
β. s T s T, Dur 1		6. Pt D — T	2
6. Pt T T, Moll 2	2	α. Pt D t T, Moll 1	
b. — t — T, (129 Mel.)		β. Pt D Pt T, Moll 1	
1. T t — T	3	7. P D D T, Moll 4	4
α. T t t T, Dur 2		8. Pd D — T	5
β. T t d T, Moll 1		α. Pd D D T, Moll 1	
		β. Pd D d T, Moll 1	

Ebben a kiadványban másfajta rendezési koncepciót követtünk, melynek indokoltságát már más helyen közelebbről kifejtettük. (Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft, IV, 4.) A szerint a dallamok beosztását a sorok melodikus kadenciájának jellege szabja meg, melyekből a dallamok zömében négy van. Amikor a sorok száma kevesebb, ismétléssel a dallamot 4-sorossá bővítettük, az ismétlést zárójelbe téve. Ha pedig a sorok száma négynél több, bizonyos sorokat egymás kibővítésének, imitációjának vagy módosításának fogtunk föl, úgy, hogy a dallam tulajdonképpeni törzse négysoros maradjon; bővebbet erről mindig az adott dallam lábjegyzetében nyújtunk.

A kadenciák jellegének meghatározása többnyire vitathatatlan objektív tényeken alapszik; mindössze annyiban volt szükség a szubjektív érzésre támaszkodni, amennyiben a dallamsorok legutolsó hangját olykor nem záróhangnak fogtuk föl, hanem esetleges, a következő sorhoz kapcsolódó töltő- vagy átmenőhangnak; erre mindegyik helyen fölhívjuk a figyelmet. — A kadenciák közönséges fajtái a következők: tonikai egészzárlat, tonikai félzárlat, domináns egészzárlat és domináns félzárlat; ritkábbak: mellékdomináns zárlat dúrban, valamint a párhuzamos tonikai és domináns zárlat mollban. — A felosztás alapja mindenekelőtt a zárósor, azután a második sor, majd a kezdősor és végül a harmadik sor. Az így keletkezett csoportokat betűkkel és számjegyekkel jelöltük (A 1 a 1 stb.), melyekből nyilvánvalóan kitűnik a dallamok

mind a négy kadenciája; ez a csoportjelzés ott van minden oldal felső sarkán, úgy, hogy lapozással is könnyű a csoportokat a maguk helyén megtalálni.

Terjedelmüket tekintve a dallamcsoportok meglehetősen különbözők. Némelyikbe oly sok dal tartozik, hogy szükség volt a csoportokon belül is további rendezésre. Itt mindenekelőtt a hangnemek (dúr és moll) különülnek el, majd az egyes kadenciáknak, éppúgy, mint az egész dallamoknak hangterjedelme (*ambitus*) szerint folytatódik a felosztás; a hangterjedelem határait oly módon tüntették föl, hogy a hangsor tonika (alaphang) alatti fokait római, a tonika fölöttieket arab számjegyekkel jelöltük.

Jelen füzetben az A I b 2 csoport dúr dallamai vannak legnagyobb számmal. Zömükben mind a második, mind a negyedik sor kadenciája a tonika tulajdonképpeni helyén (1) zár; csupán néhány dallamban kerül vagy valamelyik, vagy mind a kettő az oktávára (8). Ezek után az első kadencia elhelyezkedését vettük tekintetbe, a következő sorrendben:



stb. Mindezeket az alcsoportokat kizárólag a tartalomjegyzékben tüntettük föl...⁹⁸

Mint látható, időközben a rendszer két ponton változott jelentősen. Az egyik, hogy a kétsorosakat sem veszi külön csoportnak, hanem a többsorosakhoz hasonlóan azokat is valami módon négy sorosakká szabja át s azok közé illeszti; a másik, hogy a fő tömbök további osztása során a harmadik s egyben utolsó rendező szempont nem a motívumvázak lesznek – ezt az ötletét tehát egyszer s mindenkorra ejti Krohn –, hanem (egészen új elemként) a hangterjedelem, más néven *ambitus*.

Mi tagadás benne, ez a rendszer – minden zsenialitása mellett – így, ahogy van, a magyar népzeneire sem első, sem második formájában nem alkalmazható, sőt fölületes szemléllő azonnal el is vetné, mint soha semmilyen formában nem használható. A kiindulás, a fő rendezési szempont (a sorok záróhangja alá érezhető harmóniai funkció) ugyanis olyannyira idegen a magyar népzene világától, mint talán semmi más. A magyar népi dallamvilág tipikusan és valóságosan monodikus: harmonikus vagy akár csak akkordikus gondolkodásnak nyoma sem fedezhető fel benne. Kodály és Bartók kongenialitására volt szükség, hogy ebből a rendszerből mégis a magyar népzene világához szabott, annak rendezésére *minden tekintetben rendkívül alkalmas* koncepció alakuljon ki. Olyan, melyről – ha az előzményeket nem ismernők – azt hihetnők, hogy egyenesen és kizárólagosan a magyar anyag sajátosságaiából lett kifejlesztve.

A kongenialitáson túl évekig tartó tépelődésre, a feladattal, a kihívással való valóságos viaskodásra is szükség volt, amint az az ezekből az időkből való írásaikban kitapinthatóan nyomon követhető. Az első híradás erről a viaskodásról, a krohni rendszernek a magyar anyag sajátosságaihoz igazításával való próbálkozásról Bartók 1912-ben megjelent cikkében, *Az összehasonlító zenefolklór*-ban található. Ott Bartók meglehetősen részletekbe menően ismerteti az eredeti Krohn-rendszert – később ezt már sohasem teszi meg egyikőjük sem, mindig csak utalnak rá –, s azt követően tér rá a módosítási elképzelésekre. Ezt írja:

Krohn módszere ez: A dalok egyes sorainak (szakaszainak) melodikus kadenciái szerint történi a csoportosítás. A dallamok általában négy sorúak (négyszakaszúak). Ha három vagy két szakaszból állanak, egy, illetve két részt megismétlendőnek kell tekinteni, és így mintegy képzeletben négyszakaszúvá tesszük a dallamot. Dallamsorainak végén a következő kadenciák fordulnak elő: teljes és félzárlat a tonikán; teljes és félzárlat a dominánson; ritkább az aldo-

⁹⁸ Krohn 1904, III–IV, ill. VII–VIII.

mináns zárлата (dúrban) és a paralel tonikáé és dominánsé (mollban). E szerint a hétféle zárlat szerint történik a csoportosítás. Először a negyedik sor kadenciáját vizsgáljuk; a kapott csoportokat a második sor kadenciája szerint osztjuk; újabb osztás az első, végül a harmadik sor kadenciája szerint történik.

Az így kapott csoportok még mindig olyan terjedelmesek, hogy további osztás válik szükségessé. Ez először hangnemek szerint történik; végül a melódia ambitusa (a dallamok hangmagasságbeli kiterjedése) szerint.

A magyar és szomszédos népek dallamainak csoportosításánál ezen a módszeren némileg változtatni kell. A fő elv, hogy tudniillik elsősorban is a sorvégek szerint csoportosítunk, megmarad; de nem a sorok kadenciája szerint történjék ez, hanem a sor utolsó hangja szerint. [...]

Mármint első csoportba kerülnek azok a dallamok, melyeknek második sora a legmélyebb hangon, például *c*-n végződik. A következő csoportba kerülnek azok, melyekben ez a záróhang *d*, az ezután következőbe, melyekben *e* *sz*, azután *e* és így tovább; az így kapott osztályokat az első, végül a harmadik sor szerint hasonló módon csoportosítjuk.

A második szempont a zárókadencia minemősége, hogy tudniillik autentikus-e (V–I), plagál-e (IV–I) vagy VI–I.

Végül még az ambitus szerint csoportosítunk. Ha még ezentúl is szükségesnek mutatkozik az egyes legkisebb csoportok terjedelmessége miatt az osztás, akkor alapul vehetjük például a sorok hosszát (szótagszám szerint), esetleg a melódia felépítését, formáját.

Bármily mesterségesnek is látszik első percben a sorok kadenciális hangja szerint való elsőrendű osztás, mégis a gyakorlatban azt látjuk, hogy a variánsok nagy részét és a dallamoknak nehezebben felismerhető analóg felépítési formáit ez mutatja ki legjobban. A másod-, harmad- stb. rendű osztás módszerei még kissé ingadozók. Ennek még tökéletesedni kell, annak az elvnek a fenntartásával, hogy a mélyről magasra menő irányt, egyszerűbbtől komplikáltabb formákhoz való menést kell irányadónak venni.⁹⁹

Mint látható, a Krohn-féle rendszernek a magyar anyagra való adaptálhatósága azon a fölismerésen, azon a látásmódon fordult meg, mely a rendszer fő rendezési szempontjának végül is nem azt tekintette, ami első megközelítésre annak látszik, tudniillik a sorok záróhangja alá érezhető harmóniai funkciót, hanem annak mintegy mögé látva, azt úgy fogta föl, hogy a – hogy Bartók fönti kifejezéseit használjuk – „*fő elv*” az az, hogy „*elsősorban is a sorvégek szerint csoportosítunk*”. Ezzel a két ifjú magyar népzene-tudós Krohn rendszerében lényegében egy olyan koncepcionális gondolatot fedezett föl, ami ugyan abban valóban benne van, de amit maga Krohn tulajdonképpen soha ki sem mondott, és ez a gondolat lett aztán – ha szabad ezt a képet használnunk – az a szarv, amelynél fogva ők a bikát megragadták. A „módosított Krohn-rend” még ekkor korántsem volt kész, még sok igazításon, finomításon, „módosításon” esett át, végső kiforrásához még évekre volt szükség, de a fő elv, az elsősorban is a *sorvégek szerint való csoportosítás* már sohasem vált kérdésessé és azon már sohasem változtattak.

Ha a „módosított Krohn-rendnek” ezt a Bartók megfogalmazta első formáját egybevetjük az eredetivel, hogy végül is mi az, ami amabból megmaradt s mik az új elemek, az első, ami azonnal szembeütünk, az az, hogy a sorvégek szerint való csoportosítás fő elvén túl megmaradt ezeknek a sorvégeknek *sajátos fontossági sorrendje* is. Ebben Kodály és Bartók minden változtatás nélkül és egyszer s mindenkorra magáévá tette Krohn szemléletét. Parányi és teljességgel magától értetődő különbség a két gyakorlat között csak az, hogy a magyar változat az utolsó dallamsor záróhangjával nem számol, mivel az a magyar népdalokban csak és kizárólag tonika lehet; így lesz tehát legeslegelső csoportosító szempont a második sor (az első periódus) záróhangja.

⁹⁹ Bartók 1912, 111–113.

Különleges Bartók iménti második rendező szempontja, „a zárókadencia mineműsége”. Mai ismeretünkkel és gondolkodásunkkal meg sem tudjuk érteni, hogyan jöhetett ez szóba. Mindenképpen Krohn rendszerének hatását kell benne látnunk, továbbá azt, hogy a kor iskolázott zenészei annyira a *funkciós gondolkodás* kizárólagosságában éltek, hogy még egy Bartók, még öt-hat éves intenzív gyűjtő- és lejegyzőmunka után sem merete vagy tudta a magyar népi dallamvilágot annak büvköréből radikálisan kiszakítani. Ez a szempont tükrözi talán leginkább azt a nehéz küzdelmet, amit nekik e rendszernek a magyar anyag sajátosságaihoz való alkalmazásáért kellett folytatniuk.

A harmadik rendező szempont, az ambitus, megint Krohntól van kölcsönözve, mint amely nála az utolsó volt.

Azután föltűnik a sorok hossza (szótagszáma) szerint való további rendezés, láthatólag inkább csak ötlet, mintsem kipróbált gyakorlat szintjén. Ez az ötlet azonban utóbb jelentősnek és maradandónak fog bizonyulni. A melódia felépítése, formája szerinti további rendezés ötlete viszont nemcsak először, hanem egyúttal utoljára is vetődik itt föl.

Nem derül ki egyértelműen Bartók soraiból, hogy Krohnnak azt a szemléletét, miszerint mindent négysorossá kell átértelmezni, kísérletezésüknek ebben a stádiumában ő magáévá tette-e. Kimaradt továbbá a krohni rendező szempontok közül a hangnemnek valamiféle formában való figyelembevételé.

A következő forrás, melyben a „módosított Krohn-rend” alakulását nyomon követhetjük, Bartók 1913-ban Bukarestben megjelent bihari román gyűjtése, a *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)*. Kettejük közül elsőként tehát ő, és nevezetesen ebben a művében ad ki először népzenei anyagot ebben a rendszerben! Az előszóban ismerteti rendszerét:

A dalokat a rendszer szerint osztályoztam, melyet a finn zenetudós Ilmari Krohn is alkalmazott *Suomen Kansan Sävelmiä* című finn népdalgyűjteményében, melyben a dalok a sorok kadenciái szerint kerültek szótárszerű formában elrendezésre. [...]

E rendszert illetően még a következő magyarázattal tartozom. Minden dallamot úgy kell tekinteni, mint négy sorból állót: egy-egy dallamsor egy-egy nyolcszótagos (vagy hatszótagos) verssornak felel meg. Ami a csupán 2 vagy 3 sorból álló dallamokat illeti, azokat egy vagy két sor megismétlésével ki kell egészíteni. A 3 sorból álló dallamoknál meg kell keresni a cezúra helyét, és ha az az első dallamsor végére esik, akkor az kerül ismétlésre, ha azonban a második végére esik, akkor viszont a harmadik dallamsor lesz az, amit megismétlünk.

Arab számokkal (1.2.3.4.) jelöltem minden egyes dallamsor kadenciahangját.

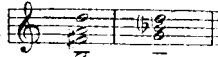
A dallamok először a 2. sor kadenciális hangja szerint vannak rendezve, vagyis annak a hangnak magassága szerint, mellyel e sor végződik. Például a dallamok első csoportjába kerül az, melyben a második sor kadenciális hangja *f*, és a második csoportba azok, melyekben ez a kadenciális hang *g* stb. Ez elrendezés megtörténtével a csoportokat további alcsoportokba osztjuk az első sor kadenciális hangja szerint az előbbi módon, majd a rendszert a 3. sor kadenciális hangja szerint tesszük teljessé. Az így nyert csoportok azután még további 2 csoportra oszlanak a zárókadencia szerint. Végül pedig a dallamok ambitusuk szerint kerülnek kisebb csoportokba, kezdve azokon, melyeknek legkisebb az ambitusa.¹⁰⁰

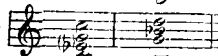
Az utolsó előtti mondathoz – hol különben a 2 nyilván sajtóhiba 3 helyett – táblázat is csatlakozik a lábjegyzetben. A korabeli kottában is van két sajtóhiba. Az első sor első ütemében a legelső hang Bartók szándéka szerint egyértelműen *d'*, a harmadik sor első ütemében pedig a legelső hang előtti zárójelbe természetesen nem kereszt, hanem feloldójel való. Közljük mégis, mert ez a táblázat teszi világossá, mit értett Bartók – korábbi szóhasznála-

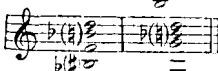
¹⁰⁰ Bartók 1913, XV–XVI.

tával – „a zárókadencia mineműségén”, ill. – itteni szóhasználatával – egyszerűen „a zárókadencián”.

1) Dans ces chansons il y a 3 espèces de cadences:

a) V–I où la note finale *sol* est précédée du groupe des notes *fa #, la, ré*. 

b) IV–I avec les notes principales *do, mi sol*, qui précèdent la finale *sol* 

c) III–I avec les notes *si b, ré* ou *si #, ré*, qui précèdent le *sol*. 

Látható tehát, hogy a zárókadencia szempontja még itt is szerepel, sőt itt is másodikként. Ugyanakkor némi változtatás már történt közben benne: a harmadik csoport VI–I helyett III–I lett. Látható továbbá, hogy harmadik szempontnak változatlanul az ambitus maradt, ellenben az azon túli további osztásra vonatkozó ötleteit Bartók nem tartotta szükségesnek megvalósítani.

Egy momentum igen lényeges, nevezetesen az, hogy itt válik egyértelművé, hogy Bartókra milyen meggyőző hatást tett a *mindent négysorosá áértelmezés* krohni szemlélete, s hogy azt fenntartás nélkül magáévá tette. Annál inkább látszik ebben Krohn hatása, mivel maga a közölt anyag zömében háromsoros, s mint ilyen *önmagában* tulajdonképpen másféle megközelítést kívánt volna.

Ugyanez év, tehát 1913. április 8-án Tiberiu Brediceanunak Brassóba küldött leveléből arról értesülünk, hogy a rendszer már tovább „tökéletesedett”. Ezt írja Bartók, miután előbb – mint azt már fentebb említettük – kettejük máramarosi román gyűjtésének közös kiadását javasolta:

Amennyiben ebbe beleegyeznek, arra kérném, bízva a rendezést reám. Nekünk ugyanis egy mindinkább tökéletesedő módszerünk van dallamcsoportosításra (a sorvégi kadenciális hangok szerint); részletes magyarázatot erről itt most nem adhatok, csak annyit akartam megjegyezni, hogy a bihari dalok kötete is ilyen módon van rendezve (az előszóban részletesen le van írva az egész rendezés módja). Azóta a módszer ismét tökéletesedett, úgy hogy ennél fogva bizonyos dolgokat másképp helyezünk el most, mint ahogyan az a bihari kötetben van.¹⁰¹

Döntő lépés a szempontok kitisztázódása során közös beadványuk a Kisfaludy Társasághoz, *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete*, mely az Ethnographia 1913 szeptember-októberi számában jelent meg. Benne így ismertetik a már lényegében kész rendszert „A kiadás rendszere” alcím alatt:

Míg a bécsi Oswald Koller a dallamok kezdőhangjait vette alapul a szótári betűrend mintájára, Ilmari Krohn fölismerete, hogy a kezdőhangoknál fontosabb, állandóbb az egyes dallamsorok végződése, s ezen az alapon rendezte a Suomen Kansan Sävelmiä második sorozatát. Némi változtatással ezt a rendszert fogadtuk el mi is. Lényege röviden ez: [...] Mivel a dallamok csekély kivétellel négysorosak, három sorvégre kellett tekintettel lennünk. Legfontosabb a második, a dal fele, az első periódus vége. Együvé kerülnek mindazok a dalok, amelyeknél ez a hang egyezik. Az így támadt csoportokban alcsoportok keletkeznek az első sor, ezekben pedig a harmadik sor záróhangja szerint. Keresztezi ezt a beosztást a ritmus szerinti: minden csoport a legrövidebb dalokon kezdődik; egymás után következnek a hosszabb sorokból állók. Végül ezeken a csoportokon belül még ambitus (hangterjedelem) szerint sorakoznak: elől a kevesebb, hátrább a több hangot befutók.¹⁰²

¹⁰¹ Bartók 1976a, 201.

¹⁰² Bartók és Kodály 1913, 315.

Ezzel a „módosított Krohn-rend” tulajdonképpen kiforrtta magát. Még egy külsőleges, formális elem hiányzott, melyre majd az alábbiakban térünk rá. Maga a rendszer azonban, a szempontok és azok sorrendisége elnyerte végleges formáját. A fő szempont, az elsősorban a sorvégek szerint való csoportosítás – mint ahogy ezeknek a sorvégeknek a fontossági sorrendje is – természetesen megmaradt. Ez a szempont mindenképpen krohni eredetű. Krohni eredetű a harmadik és egyben utolsó osztályozási szempont is, az ambitus. Sőt sajátos módon ez Krohn szempontjai között is éppen a harmadik és egyben utolsó. Jellegetesen kodályinak és bartókinak látszik azonban a közbülső, a második szempont (bár ennek eredetkérdésére egy alábbi fejezetünkben még majd visszatérünk). Ez a második szempont Krohnnál tehát a hangnem volt (dúr vagy moll), az új magyar rendszerben ennek helyére – Kodályék fönti szavait használva –, „a ritmus szerinti” elrendezés lépett. „A ritmus szerinti” – ez így kissé pontatlan megfogalmazás; a szöveg folytatásából, de még inkább a későbbi eseményekből világosan kiderül, hogy tulajdonképpen a szótagszámról van szó: a rövidebb (kevesebb szótagszámú) dalok megelőzik a hosszabb (több szótagú) sorokból állókat.

A lejegyzés-tisztázatokra is ezek a zenei adatok kerülnek. A jobb felső sarokba – a gyűjtési adatok fölé – a záróhangok, a bal felső sarokba a szótagszámképlet és az ambitus. Ez utóbbi jelölését szintén Krohntól veszik át, a tonika alatti hangokat római, az a fölöttieket arab számokkal jelölve. Egy támlap (lejegyzés-tisztázat) ebből az időből:¹⁰³

$\frac{6}{7-5}$

g, g_1, a_1

Gy. Hymos 1905
K Z

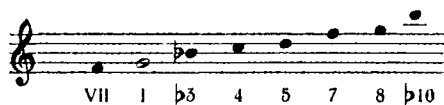
1. Kőveses part alatt felnőtt szép ifjok; Krohn
 feljött) nem szereti, el akar bujdosni. 1907. 12.
2. Ne bujdos el köle, én kedves vendégem *) följött helyett
 ma keszén énnélam utolsó ételed.
3. Hopp ha én meghalok én kedves vendégem
 csindtatás - e nekem diófa kapordát?
4. Ki-e veredted apró vas szaportól?
 ugyan kiveredtem száza apró lánccal.
5. Meg-i affiszórá engem egy felváltandó?
 ugyan meggyázóráns áto cselekedni.
6. Meg-i vonatátod barátok hangját?
 ugyan megvonatom egén váms hangját.

¹⁰³ Kodály-Rend 2498.

A kész „módosított Krohn-rend”

A „módosított Krohn-rend” elkészültéhez tett utolsó lépésről majd csak néhány év múlva Kodály *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* című cikkéből értesülünk. Ott ezt írja:

A dallamszerkezet nyitjára leghamarabb úgy jövünk rá, ha a sorok záróhangját vesszük szemügyre: ez a négy oszlop, amely a dallam épületét tartja. [...] A hangok neveit számokkal helyettesítve



minden négy soros dallam sorvégeit egy háromjegyű szignatúrával fejezhetjük ki. Például 1 4 5 jelzésű dallam első sora g^1 -n, második c^2 -n, harmadik d^2 -n végződik. A negyediket azért fölösleges jelölni, mert úgyis mindig g^1 .¹⁰⁴

Ami tehát még a „módosított Krohn-rendhez” utolsó elemként kapcsolódott, az a sorvégző hangok beszámozása. Ez az elem a rendszer lényegét ugyan legkevésbé sem érintette, külső képét azonban alapvetően megszabta. Mindenekelőtt pedig magára a rendező munkára tette összehasonlíthatatlanul alkalmasabbá, hiszen bármiféle rendezés számrendszeren belül a legkönnyebb és legáttekinthetőbb.

A beszámozásra megint Krohn sajátos, de rendkívül praktikus számozási módját használják, azt, amit az ambitus jelölésére Krohnhoz hasonlóan már eddig is használtak: a tonika alatti hangokat római, az a fölöttieket arab számokkal jelölve. Az egész rendszer tökéletessé tételéhez tehát nagy jelentőségű volt ez a viszonylag kései fölfedezés, hogy tudniillik ez a számozási mód nemcsak az ambitus jelölésére, hanem az egyes hangok, mindenekelőtt a sorvégző hangok kifejezésére is igen jól használható.

Krohn különben – mint láhattuk – ezt a számozást a *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* pályakérdésére beküldött *Welche ist die beste Methode...* című tanulmányában még nem említi, majd csak a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatának előszavában. Nincs kizárva, hogy az ötletet hozzá Oswald Kollernek ugyanarra a pályakérdésre beküldött és fél évvel az övé előtt megjelent tanulmányából vette.

Nem szükséges e helyt Koller népdalrendezési koncepcióját akár csak nagy vonalakban is ismertetnünk. Elég annyit megemlítenünk, hogy ő a dallamincipiteket, a dallamok indítását ajánlotta szótárszerű sorba helyezni, még hozzá úgy, hogy csak a valamilyen mértékben hangsúlyos hangokat vette volna figyelembe. Ehhez kapcsolódóan írja:

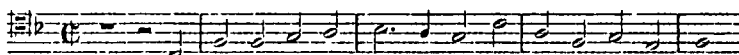
Ehhez valamennyi népdalt vagy egy és ugyanazon alaphangra kellene transzponálnunk, vagy – és számomra ez tűnik célszerűbbnek – az egyes hangoknak csupán hangközviszonyát jegyeznők, úgy, hogy az alaphang 1-essel, a szekund 2-essel, a terc 3-ással stb. lenne jelölve. Az alaphang alatti hangközöket római számokkal jegyeztem. A II tehát lefelé a szekundot, a III lefelé a tercet stb. jelenti.¹⁰⁵

És ezt néhány példával világítja meg:¹⁰⁶

¹⁰⁴ Kodály 1917, 16.

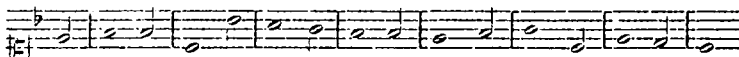
¹⁰⁵ Koller 1902, 6. (Saját fordítás német eredetiből.)

¹⁰⁶ Koller 1902, 6.



Mir ist ein feins brauns Mei-de-lein ge-fal-len in mein sin

zu notieren sein: 1 2 4 2, 3 2 1;



Ich vär do-hin, wann es muß sein Ich schaid mich von der lieb-sten mein

ist zu bezeichnen: 1 IV 3 1, II 2 II IV.

Amint látható, a tonika alatti hangok római számmal, az a fölöttieké arab számmal való jelölésének gondolata tulajdonképpen már Kollertől származik, az ő számozási eljárása azonban tükörszerű lett volna a tonikából lefelé és fölfelé kiindulva. Ez így korántsem volt olyan egyértelmű és olyan praktikus, mint amilyenné azt aztán Krohn átalakította. Kodály és Bartók természetesen Krohn sokkal logikusabb és áttekinthetőbb megoldását választotta.

A lejegyzésekre ettől kezdve nem a hangmagasságokat írják rá a jobb felső sarki sorvégzőképletben, hanem a megfelelő számokat. A régiekre is többnyire rávezetik utólag a számokat. Például:¹⁰⁷

3. 8. 8. 8.
1-4.

Muz. f. 1278d.) fm 75d.)

Tánclepis (d=116) A I 7 V. X

C₂ g, d₂
Merno S. Miklos (22)
1910. (C. 83)

4 (1) 5

a) S. Miklos.
Ne bússuljon komámamony
coak az inden rozzal adjon:
ennek egy cöpp levelet adjim.

b) Remete.
Mcau vendég jöt mulattal
há tetozének bár indulnál
uccu garda ragadj rákra
s a vendéjél inditod útra.

a) Cyp. Remete.

Az újakra pedig már egyedül a számképlet kerül:¹⁰⁸

¹⁰⁷ Kodály-Rend 5283.

¹⁰⁸ Kodály-Rend 21047.

7, 11, 7, 11
1-3

5 (5) 2

A felvétel helye: Uyváros, (Pest) m., 1918. VIII. Gy.: Bartók

Előadta: Botvicsi Bernátné 26 éves,
Pék Tanna 19 "

Elterjedtség:

Tempo giusto

J-e-c-s-i-ci-pa-p-o-n-ka, Pa-pus-ban jár a li-ba, de a lib-ba - ka jab-laját,
ked'jár-ján, Ve-sek ne-hi-zeb-ro cí-pőt a nyá-i-ron.

Munkájuknak ebbe a szakaszába Bartók leveléből nyerhetünk érdekes bepillantást, melyet 1919. november 28-án írt édesanyjának Pozsonyba. A levél közepéből idézünk:

A gyerek is nagyon örült a cukorkának. Most ő segít nekem a népdalok rendezésében: a melódiasorok kadenciális hangjait jelöli meg számokkal, úgyszintén a szövegsorok szótagszámát és a dallam ambitusát! És elég jól csinálja: persze mechanikusan. Adtam neki egy táblázatot:

III. IV. V. VI. VII. 1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10.

a megfelelő számok a megfelelő hangokat jelentik, és ennek segítségével dolgozott eleinte; de mihamar séma nélkül is tudta már. Persze csak akkor dolgozza ezt, ha kedve van rá. Egyébként bélyeggyűjteményét renndezi naphosszat.¹⁰⁹

Pontosan nem tudni, mikor, de igen hamarosan még egy formai elemmel tökéletesedett a sorvégző hangoknak ez a számokkal jelölése. A második sor záróhangja, a „fökadencia” karikába vagy négyzetbe került; olykor – inkább csak nyomtatásban való megjelenéskor, a kéziratokon nem – még esetleg az első és harmadik záróhang is balra, illetve jobbra (netán lefelé és fölfelé) nyíló félkarikába vagy félnégyzetbe. Ezt a számozási eljárást ismerteti Kodály *A magyar népzene jegyzeteinek bevezetőjében*:¹¹⁰

A dallamok közös záróhangra vannak hozva. A IV. sor záróhangja mindig g. A többi sor záróhangját rövidítve számok jelzik, különféle kerettel.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

Például ez a jelzés $\boxed{1}$ $\boxed{2}$ $\boxed{3}$ $\boxed{5}$ olyan dallamot jelent, amelynek I. sora g-n, II. sora b-n, III. sora d₂-n végződik. Ha a IV. sort eltérő záróhangja miatt kivételesen jelölni kell: kettős keretbe kerül.

¹⁰⁹ Bartók 1981a, 301.

¹¹⁰ Kodály 1937, 69.

Az egész dallamrendezési módszert, az egész „módosított Krohn rendet” pedig ismertetik 1921-ben készült, de csak 1923-ban megjelent kiadványukban, a – népszerű nevén – „150 erdélyi népdal”-ban, hivatalos címén: *Erdélyi magyarság – Népdalok*-ban, a kötet végén.¹¹¹

A dalok elrendezése a dallamszerkezet alapján történt. Legtöbbjükben négy főkadencia mutatkozik. Ezek közül a második (jele: ○), mint legfontosabb, alakítja meg a főcsoportokat, az első (jele: ◯), végül a harmadik (jele: ◡) az alcsoportokat. A közös záróhangra hozott dallamok végző (negyedik) kadenciája mindig = 1, ezért négysoros dallamok szerkezetének feltüntetésére három számjegy elegendő. Az alábbi táblázat számjegyei a következő hangmagasságokat jelentik:



Pl. 4) (VII) (5 olyan dallamot jelent, melynek főnyugvópontjai – g_1 záróhang mellett – c_2, f_1, d_2 .

A csoportok további kialakulásában a melodikus elvet a ritmikus elv keresztezi: egyenlő szerkezetű dallamok szótagszám szerint sorakoznak. Egyenlő ritmusképletek közt azután a kisebb vagy nagyobb hangterjedelem (ambitus) dönti el a sorrendet. A sorrend mindenütt alulról felfelé halad: mélyebb hangtól a magasabb, kisebb szótagszámtól, ambitustól a nagyobb felé.

Ez a kötetük százötven magyar népdalt közül a Magyarországtól éppen akkoriban elcsatolt Erdélyből. A dallamok szigorúan „szótárszerű elrendezésben” követik egymást, méghozzá az erre az időpontra immár tehát végső formát nyert és abban véglegesen megszilárdult „módosított Krohn-rendben”. A dallammutató itt másolatban közölt bevezetőjét is ezzel a mondattal zárják: „Az itt alkalmazott rendező módszer kiindulópontját Ilmari Krohn finn népdalgyűjteménye adta meg.”¹¹² Majd ezután következik a teljes százötven dalnyi anyagnak a rendszer szerinti áttekintő táblázata, melynek elejét mellékeljük (lásd a 34. lapon).¹¹³

Mérföldkönek készült hát ez a kötet. A magyar népzene sajátosságainak megfelelő zenei rendezési módszer körülbelül egy évtizedes nehéz vajúdas után megszületett. Ezután kellett következnie az anyag – és minél bőségesebb anyag! – közreadásának e rendszer szerint. Alkalmassint sem Kodály, sem Bartók nem sejtette ebben a „népzene-történeti” jelentőségű pillanatban, hogy ez volt egyben nemcsak az első, hanem az utolsó olyan eset is, melyben akár egyikőjük, akár másikójuk népzenei anyagot „módosított Krohn-rendben” közölt.

¹¹¹ Bartók és Kodály 1923, 195.

¹¹² Bartók és Kodály 1923, 196.

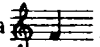

¹¹³ Bartók és Kodály 1923, 196.

Az első, második és harmadik kadencia			Szótagszám	Ambitus	Szám
IV	1	—	8.	IV—2	1
VII	VII	4	6.	VII—7	2
b3	VII	VII	11. 10. 13. 5.	VII—b6	3
b3	VII	b3	6.	VII—8	4
b3	VII	b3	7. 6. 7. 6.	VII—4	5
4	VII	VII	11.	VII—8	6
4	VII	5	6. 6. 8. 6.	VII—9	7
5	VII	VII	6.	VII—8	8
5	VII	1	6.	VII—8	9
1	1	VII	8.	VII—7	10
1	1	1	11. 11. 7. : 15.	V—6	11
1	1	1	12. 12. 12. 14.	VII—7	12
1	1	1	14. 14. 11. 11.	1—8	13
1	1	5	8 8. 6 + 7 + 6. 7 + 6.	VII—7	14

A „módosított Krohn-rendnek” legalaposabb, legrészletezőbb leírását Bartók adta még ez után, méghozzá két helyen: a szintén 1921-ben lezárt összefoglaló könyvében, *A magyar népdal*-ban, valamint az 1923-ban lezárt szlovák gyűjteményében, a *Slovenské ľudové piesne*-ben. Az előbbi 1924-ben jelent meg. A „módosított Krohn-rend” ottani, immár tehát legteljesebb leírását – bonyolultsága miatt – egészében iktatjuk ide:¹¹⁴

A tulajdonképeni rendezés ezek után így történik:

1. A dallamokat dallamsoraik¹⁾ száma szerint két, három és négysoros dallamokra osztjuk. Ennél a műveletnél bizonyos szekvenciaszerű sorismétléseket, melyek folytán némely dallam öt- vagy hatsorosnak látszik, nem számítunk külön sornak, úgy hogy ilyen kettős sorokat tartalmazó dallamok is a négysorosak közé kerülnek (pl. a 235. és 236. sz. dallamnak 3. sora, a 243.–245. sz. dallamoknak 1. és 3. sora kettős sor).

2. Újabb csoportosítás a dallamsorok záróhangjainak magassága szerint történik: a kétsorosaknál az 1. soré szerint, a háromsorosaknál elsősorban a főcezura záróhangja szerint (amely egyes háromsorosaknál az 1., másoknál a 2. dallamsor végén van), a négysorosaknál elsősorban a 2. sor záróhangja (főcezura) szerint, másodsorban az első dallamsor és végül a harmadik dallamsor záróhangja szerint. Az így nyert főbb és alsóbb csoportok egymásutánját az alulról felfelé haladó irány szabja meg. (Így pl. amely négysoros dallamok főcezurája , azok sorrendben megelőzik a  főcezurájú dallamokat stb.).

¹¹⁴ Bartók 1924, IX–X.

A dallamsorok záróhangját egyszerűség kedvéért számokkal jelöljük a következő kulcs szerint:

felelnek meg. Esetleges módosító jeleket a számok elé helyezünk, pl.: $\flat 3 =$

A főczura záróhangját \square -be helyezett számmal, az előtte levő dallamsor záróhangját \square -be, az utána következőt \square -be helyezett számmal jelöljük; pl.:

$\flat 5$ $\square 4$ olyan négysoros dallamot jelöl, melynek első sora -n, második sora -n, harmadik sora -n végződik.¹⁾

2. Újabb csoportra-osztás a dallamsorok szótagszáma szerint történik, kisebbtől nagyobb felé haladó irányban; a szótagszámokat vesszővel elválasztott arab számokkal jelöljük (pl. a 117. sz. dallamnál: 12, 10, 10, 12), a fentemlített szekvencia-szerű kettős sorokat $+$ jellel összekötött két számmal jelölve (pl. a 244. sz. dallam szótagszámjelzése: 7 + 7, 6, 7 + 7, 6). Ha valamennyi sor egyforma szótagszámú (izometrikus sorok), akkor csak egy számot használunk mind a négy sor szótagszámjelzéséhez (pl. az 1.–6. sz. dallamoknál: 12, a 7.–32. sz.-aknál: 8).

4. Végre a dallam *ambitusa* szerint csoportosítunk; jelölésben a dallam legmélyebb és legmagasabb hangját jelző két számot vízszintes vonalkával kötjük össze (pl. a 15. dallamnál: VII–8).

Tehát:

$\flat 4$ $\square 4$ $\square 1$, 8, 1–8 olyan négysoros dallamot jelöl, melynek 1. és 2. dallamsora -n, 3. dallamsora -n végződik; mind a négy sorának szótagszáma: 8; legmélyebb hangja , legmagasabb hangja (22. p.).

$\square 2$ $\square 5$, 7, 10, 10, V–5 olyan háromsoros dallamot jelöl, melyben az 1. sor végén van a főczura; 1. sora -n, 2. sora -n végződik; 1. sora hétszótagú, 2. és 3. sora tízszótagú; legmélyebb hangja: , legmagasabb hangja (311. p.).

Az utóbbi, a *Slovenské ľudové piesne* – pontosabban akkor is csak első kötete – 1959-ben jelent meg. Annak előszavában „Einordnung (Klassifizierung) des Materials” [Az anyag elrendezése] cím és „1. Klassifizierungsverfahren” [Az 1. rendezési eljárás] alcím alatt lényegében szó szerint közli Bartók a „módosított Krohn-rendnek” *A magyar népdal*-beli leírását. A lábjegyzetben meg is jegyzi: „E leírás hasonlóképpen fent említett könyvemből veszi eredetét.”¹¹⁵ A két egyforma leíráshoz csak annyit fűzünk hozzá, hogy míg amott a bevezető szavakban hivatkozott Bartók Krohnra, itt valami okból nem említi

¹¹⁵ Bartók 1959, 52.

meg őt. A „módosított Krohn-rend” legutolsó, *Slovenské ľudové piesne*-beli leírásából tehát sajtós – és sajnálatos – módon éppen Krohn neve maradt ki...

Magát az anyagot azonban mind *A magyar népdal*-ban, mind a *Slovenské ľudové piesne*-ben már alapjaiban más rendszer szerint csoportosította és közölte Bartók; és ezzel ő egy olyan – most már Kodálytól teljesen függetlenedő – saját útra lépett, amelyet külön fejezetben szándékozunk majd az alábbiakban tárgyalni.

A gyűjtemények berendezése a „módosított Krohn-rend” szerint

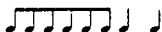
A magyar népzene-tudományos iskola fő jellegzetessége, hogy nemcsak a kiadványok anyagközlése, hanem magának a teljes népzenei anyagnak, népzenei gyűjteménynek a tárolása is zenei rendszerben történik. Végső soron ebben is Ilmari Krohn gondolatainak nyomát hordozza. Az nem kétséges, hogy Kodály és nyomában Bartók Krohn írásaiból és Krohn példájából nyerték azt a – teljes életükre kiható – meggyőződést, hogy a népdalok kiadásának „legjobb, ha szótárszerű az elrendezése”.¹¹⁶ Ennek hazai megvalósítása vált tudományos pályájuk első rendű céljává. Annak felismerése aztán már csak egy gyakorlati lépés volt e cél megvalósítása felé, hogy ha egyszer a közlés zenei rendben történik, akkor legkészenfekvőbb már magát a *gyűjteményt is* eleve ugyanabban a *zenei rendben tartani*.

Szükségessé tett valamiféle zenei rendezést mindenekelőtt az anyag gyors szaporodása. Már 1906 decemberében, Berlinbe indulása napján azt írhatja Kodály Bartóknak:

Minap a Budapesti Hirlapban olvastam, hogy mi eddig már 200 dalt jegyeztünk föl. Egy „ügybuzgó” percemben megírtam Kernnek, hogy maga 700-at (ha azóta több, mondja meg neki alkalomadtán), én vagy 400-at gyűjtve, ezernél is több van eddig.¹¹⁷

Pedig akkor még alig egy-másfél éve kezdték el a gyűjtést... De szükségessé tette azt gondolkodási beállítottságuk is. Jó három hónap múlva – már Berlinből – Kodály ismét ír Bartóknak. Sorai közt fölsejlik a népdalgyűjtemény csoportosításának, zenei rendben tartásának vágya:

De máris úgy látom, nem lehet mindent egy halomba dobálni. Csoportok kellene majd, de nem a szöveg, hanem a melódia sajátságai alapján. Például a



féle balladamelódiákat a rendes táncosdaloktól külön stb. Erre még van idő gondolni.¹¹⁸

Valóban volt még idő... A későbbi nagy népdalrendezési koncepcióknak és munkálatoknak mégis mintegy csírája ez a levélbeli gondolat. Láthatni, hogy ekkor még föl sem merül Krohn rendszerének esetleges alkalmazása vagy alkalmazhatósága, Kodály még jóformán a sötétben tapogat. Talán egy stílusok szerinti (még hozzá ritmikai alapon elkülönített stílusok szerinti!) csoportosítás halvány képe sejlik föl futó gondolatából, ami aztán később rá egyáltalán nem, Bartókra viszont annál inkább jellemző lett.

Amennyire utólag kinyomozható, a jövődi kiadás reményében – minden presztízskérdést félretéve s egyedül az ügyre tekintve – gyarapodó gyűjteményüket egy nagy elhatározással hamarosan összeolvasztják, s a kiadhatóság felé tett első lépésként a nyilvánvalóan közeli variánsokat egymás mellé helyezik. Kodály erről öt-hat évtized távlatából, egy Lutz Besch-sel 1964-ben lefolytatott, utóbb *Mein Weg zur Musik* [Utam a zenéhez] címen könyv formájában is megjelent beszélgetése során így vallott:

¹¹⁶ Bartók és Kodály 1906, 3.

¹¹⁷ Dille 1970, 128.

¹¹⁸ Dille 1970, 136.

Hosszú időn át összeraktuk a leleteinket és variánsok szerint elrendeztük. Ez a kézirat ma az Akadémián van.¹¹⁹

Ahogy terebélyesedett az anyag, úgy vált egyre indokoltabbá kiadása, de ez egyben égezően sürgetővé is tette a megfelelő zenei rendszer kialakítását. Erről viszont így tesz említést ugyanott Kodály:

Megpróbáltunk egy rendszert is kidolgozni az egyre terjedelmesebb anyagunk számára.¹²⁰

Ez tehát a Krohn-rendszer módosításának kísérleti időszaka. Talán erre az időre esik az az – utóbb igen célszerűnek bizonyult és mindvégig meg is őrzött – gyakorlatuk, hogy az egy gyűjteményből végül is kettőt csináltak, méghozzá olyanformán, hogy mindent lemásoltak, illetve lemásoltattak, s így ugyanazt az anyagot tartalmazó gyűjtemény került mindkettejük birtokába. Kikövetkeztethetőleg azért volt erre a lépésre szükség, hogy külön-külön – de a tapasztalatokat egymással nyilván megosztva – szabadabban kísérletezhessenek.

Nincs rá írásbeli vagy visszaemlékezésbeli nyom, de meggyőződéssel merjük állítani, hogy ezzel a lépésükkel függ össze az a jelenség is, hogy egy bizonyos időponttól kezdve lejegyzés-tisztázataik (ahogy ők nevezték: a támlapok) eleve két példányban, indigópapír segítségével készültek. A két példány közül aztán az egyiket megtartották maguknak, a másikat másikójuknak adták, s ily módon a két gyűjtemény folyamatosan azonos maradt.

Egybevág következtetésünkkel Szalay Olgának – aki Kodály támlapjainak formai változásait vizsgálta – azon megállapítása, miszerint

1909 folyamán, de már ezen a támlaptípuson Kodály áttér a nyomtatotthoz hasonló violinkulcs írására. A ceruzára való áttérés azt is jelzi, hogy ezentúl indigóval készülnek a lejegyzések és Bartók is kap belőle.¹²¹

Ehhez még csak annyit kívánunk hozzátenni, hogy az „1909” a lejegyzéseken szereplő *gyűjtési* évet jelenti. A tisztázatok többnyire egy-két év múlva készültek el.

Mint láhattuk, a keresett zenei rendszer Bartók 1912-es cikkében, *Az összehasonlító zenefolklór*-ban már erősen körvonalazódik, 1913-as beadványukban pedig, *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezet*-ben lényegében készen áll. Nem tudjuk, milyen választ kaptak beadványukra a Kisfaludy Társaságtól s kaptak-e egyáltalán. Talán semmilyen. A munkát mégis jó reménységben és növekvő intenzitással folytatják, s most már mindketten a kész „módosított Krohn-rend” szerint rendezik be gyűjteményüket. Bartók 1913. december 18-án Dimitrie G. Kiriacnak Bukarestbe írt leveléből értesülhetünk munkájuknak e szakaszáról:

A mi kezünkbe tették le (az enyémben és kiváló muzsikuskollégámnak, Kodály Zoltánnak kezébe) a magyar népdalok teljes kiadását (kb. 5000 dallam); ezeket Ilmari Krohn általunk kissé módosított rendszere szerint csoportosítottuk.¹²²

1913 decemberében tehát már befejezett tényként beszél Bartók a mintegy ötezer tétel számláló magyar gyűjtemény „módosított Krohn-rend” szerinti teljes berendezéséről. Ettől kezdve a folyamatosan beérkező új és új lejegyzéseket már a rendszer megszabta kész helyükre kellett csak behelyezni. Ily módon alakult és gyarapodott mindkét gyűjtemény körülből 1920–21-ig. Eddigre Bartókban egy új, történeti szemléletű népdalrendezés igénye alakult ki és erősödött meg, mely szemlélet az addigi rendszerezéstől való fokozódó eltávolodást eredményezett. E folyamattal következő fejezetünkben fogunk foglalkozni. Itt csak

¹¹⁹ Kodály 1966, 45, ill. Kodály 1969, 40. (Ez és a további idézetek belőle: Keresztury Mária fordítása német eredetiből.)

¹²⁰ Kodály 1966, 45, ill. Kodály 1969, 40.

¹²¹ Szalay 1998, 313.

¹²² Bartók 1956, 238, ill. Bartók 1976a, 214.

annyit említünk meg, hogy a „módosított Krohn-rendtől” való ezen eltávolodás végül is azt eredményezte, hogy magát a birtokában lévő gyűjteményt is teljesen újrendezte. Hogy az újrendezés pontosan mikor történt, azt a kérdéssel foglalkozó szakirodalom még nem tudta megnyugtatóan tisztázni.¹²³ Csupán annyi látszik valószínűnek, hogy közvetlenül *A magyar népdal* megírásához kapcsolódóan (vagy előtte, vagy utána), mely könyvet – mint már említettük – 1921-ben, egészen pontosan 1921 októberében zárt le.

Ezt az átrendezett gyűjteményt vitte magával a Magyar Tudományos Akadémiára 1934-ben, mikor az egyetemes népdalgyűjtemény sajtó alá rendezésére megbízást és ott helyiséget kapott. Ezt rendezte tovább a már megkezdett irányba – mely új irányt mindenekelőtt a ritmus szerinti csoportosítás jellemezte – egészen 1940-ig, Magyarországról távoztáig. A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében őrzött gyűjteménye azt a rendezettségi állapotot mutatja, ahogy ő azt Amerikába emigrálása előtt véglegesen szánva, beszámozva Kodálynak átadta. Ez a több mint 13.000 lejegyzést tartalmazó gyűjtemény, mely ma a Bartók-Rend nevet viseli s mely muzeális gyűjteményként változtathatatlanul őrzi Bartók utolsó elgondolását a magyar népdalok rendszerezéséről, olyan rendszerezési koncepciót mutat, mely a Krohntól átvettől látszólag már igen messze esik. (Majd alább térünk ki arra is, hogy ez mennyiben csak látszat.)

Kodálynak hasonló mód a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében őrzött gyűjteménye – melyet 1950 táján zárt le, s mely több mint 28.000 lejegyzést tartalmaz – viszont mindvégig megtartotta azt a rendezési elgondolást, amire ők ketten még az 1910-es években együtt jutottak el. Ő ezen a rendszeren többé soha nem látta szükségét változtatni. Így a szintén muzeális gyűjteményként őrzött úgynevezett Kodály-Rend most már örök időkre tanúja és letéteményese marad annak a szellemi produktumnak, amit Krohn „ösztönzése és példája” nyomán akkor, pályájuk elején ketten közösen megalkottak: a „módosított Krohn-rendnek”.

Így utólag visszatekintve talán egyetlen apró dologban lehet árnyalatnyi különbséget látni közöttük a közösen kialakított „módosított Krohn-rend” alkalmazásában. E különbségnek nyilván tudatában voltak, de soha nem élezték ki, írásban soha nem adtak neki hangot. Szükség esetén, a közös munka érdekében, Kodály tudott – mint mindig – engedni.

Láthattuk, Bartók mennyire magáévá tette Krohnnak mindent négy sorossá átértelmező szemléletmódját. Ezt a szemléletmódot tükrözi kettejük 1921-es keltezésű közös kiadványa, a *150 erdélyi népdal* is. Egészen bizonyos, hogy Bartók gyűjteménye is e szerint volt berendezve, amikor az még „módosított Krohn-rendben” volt. A Kodály-Rendből azonban hiányzik ez a szemlélet. Abban a gyűjtemény mintegy 82 %-át kitevő négy soros dallamok vannak elől, azután következnek a három-, öt-, hat-, hét- és nyolcsorosak, majd a kétsorosak, a nem strófikusak, végül a problematikusak. Kézenfekvő ugyan a gondolat, hogy ez így esetleg utólagos átrendezés képét is mutathatja, ám a támlapokon nem lehet nyomát látni sem a sorvégző-, sem a szótagszámképleteknél egy esetleges korábbi négy sorossá átértelmezésnek, majd utólagos javítgatásoknak.

Hogy az egyetemes népdalgyűjtemény végül sem Bartók rendjében, sem a „módosított Krohn-rendben”, hanem egy az 1960-as évek elején hozott döntés értelmében egy harmadik féle rendszerben közli a strófikus anyagot, továbbá az, hogy ezzel összefüggésben a Magyar Tudományos Akadémia központi népdalgyűjteménye is más koncepció szerint van berendezve, már más kérdés, mely kérdésnek története – még ha egy alábbi fejezetünkben futólag

¹²³ Kovács 1983, 149–158. és Kovács 1991, 27–28.

ismét érintenünk is kell – nem tartozik vizsgálódásaink körébe. Hanem az még igen, hogy ezt az új koncepciót a főntebb is idézett 1964-es beszélgetésében ismertette, Kodály a két előzményt is szóba hozta, méghozzá a következő szavakkal:

Ezelőtt ritmusfajtákkal dolgoztak, de a legkülönfélébb dallamoknak is lehet ugyanaz a ritmusuk. Egy másik rendszer, amelyet a finnektől vettünk át és fejlesztettünk tovább – az egyes sorok záróhangja szerinti csoportosítás – szintén jogos, mert hiszen a dallam alapszerkezetét erről lehet legjobban leolvasni.¹²⁴

A finn eredetet ezúttal is kötelességének érezte fölemlíteni...

Bartók saját útja

Kodály tehát a „módosított Krohn-rend” 1910-es évekbeli kialakításával, gyűjteményének e rend szerinti berendezésével a maga részéről lezártnak tekintette a népdalrendezés ügyét, s ezzel a kérdéssel többet nem foglalkozott. Amíg csak a népdalgyűjtésben és a gyűjtemény-gyapapításban aktív volt, e rend keretei között maradt.

Bartók azonban Krohn „ösztönzéséből és példájából” e téren nem egyszeri, hanem egy életre szóló ösztönzést, egy életre szóló programot kapott. A krohni példa az ő alkotásában és tudósi egyéniségében megfogva, belőle a népdalrendezésnek valóságos megszállottját, de nemcsak megszállottját, hanem ugyanakkor a világon egyedülálló héroszát is formálta. Míg élt – míg élnie adatott –, meg nem szűnt a népdalrendezésnek, népdalkiadásnak tökéletesebb és egyre tökéletesebb módjait keresni és kimunkálni. Őt valóban egy életen át foglalkoztatta a Krohn tanulmányának címében megfogalmazott kérdés: „Mi a legjobb módszer népdalok és népies dalok dallami (és nem szövegi) sajátásaik szerint való szótárszerű rendezésére?”

Következett ez tehát egyfelől lelki alkotásból, melyet a pályatárs így jellemzett: „Fennen világított neki minden tudományos kutatás vezércsillaga: az igazság szenvedélyes szeretete és keresése.”¹²⁵ Vagy ahogy egy más alkalommal, egy 1965 decemberi előadássorozat elnöki megnyitó beszédében emlegette: „Bartók, mint az igazságkeresés fanatikusa...”¹²⁶ Csak aki maga is foglalkozott népdalrendezéssel, az tudja maradéktalanul beleélni magát az ő fāradhatatlan jobbat keresésébe. Hiszen a zene s benne a népzene oly összetett világ, hogy annak egysikű rendezése (úgy is lehetne mondani: egy számegyenesre való fölfűzése) sohasem lehet – bármily zseniális módszerrel történik is – minden tekintetben kielégítő. E téren a legjobb próbálkozások is csak egy-egy fölfelé vezető lépcsőfokot jelenthetnek a tökéletesség felé, melyet azonban mindig csak jobban-jobban megközelíteni, elérni sohasem lehet.

Másfelől következett viszont mindez abból a körülményből, hogy Bartók nemcsak magyar, hanem számos egyéb nemzetiségű népzene kiadására is vállalkozott. A különböző jellegű anyag pedig, mint az munka közben kiderült, új és új rendszereket kívánt, vagy legalábbis módosításokat az addigin. Aki még az 1910-es évek legelején magyar, szlovák, román anyagot egyaránt az egységes „módosított Krohn-rend” szerint rendezett be, 1935-ben a *Melodien der rumänischen Colinde* bevezetőjében maga fogalmazza meg a tanulságot, amire időközben eljutott:

Minden arra mutat, hogy a különböző jellegű anyagok mind saját, külön rájuk szabott rendszert kívánnak.¹²⁷

¹²⁴ Kodály 1966, 48, ill. Kodály 1969, 42–43.

¹²⁵ Kodály 1954, 1.

¹²⁶ Kodály 1989a, 477.

¹²⁷ Bartók 1935, VII. (Ez és a további idézetek belőle: saját fordítás német eredetiből.)

Az általuk kialakított „módosított Krohn-rend” merev alkalmazásától való első eltávolodó lépést Dimitrie G. Kiriacnak 1913. december 18-án írt már többször is idéztük levelében találjuk. Ott azt írja:

Önök részben igaza van, amikor kifogásolja a bihari dalok csoportosítását. Nagyon sajnálom, hogy levele, amelyben kifejti az okokat, elveszett!¹²⁸

Ezt követően szól a „módosított Krohn-rendről”, mely szerint sokezernyi magyar és szlovák anyagát csoportosította s melyet már idéztünk, majd így folytatja:

A román népdaloknál egy kicsit más a helyzet. A szlovákoknál és nálunk méginkább kissé elmosódott a határ a dallamok különböző kategóriái között. Ezzel szemben a románoknál ezek a határok még érintetlenek. Ennek következtében a különböző kategóriákba tartozó dalokat előbb el kell választani egymástól (ezen művelet elvégzésével a következő kategóriákat kapjuk: ‚kolindák’, siratóénekek, lakodalmások, táncdalok és ‚doinák”). Ha ez az elválasztás megtörtént, akkor minden kategórián belül három csoportot kell felállítani: kétsoros, háromsoros és négysoros dallamokat. A máramarosi gyűjtemény (és a bántási is) nagyjából az utóbbit tartalmazza, ezeket ismét csoportosíthatjuk a sorok záróhangjai szerint.

Sajnos az első csoportosítást „kolindák”, „doinák”, siratók stb. szerint elmulasztottam; ez a hibája bihari gyűjteményemnek. Ez azért történt, mert annak idején még kezdő voltam a román népdalok tanulmányozása terén és nem vettem észre, hogy a „kolindák”, „doinák” stb. kategóriái közötti különbség mennyire fontos.

Ezt a hibát máramarosi gyűjteményemből már kiküszöböltem. Meglátja, hogy milyen rendszeres a csoportosítás, és hogy a variánsok miképpen érintik egymást.¹²⁹

Két vonatkozásban láthatunk tehát eltérést az év folyamán megjelent *Cântece populare românești din comitatul Bihor (Ungaria)*-ban és *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezeté*-ben már éppen megszilárdulni látszó „módosított Krohn-rendhez” képest. Mindkettő több-kevesebb mértékben mindvégig jellemző marad Bartók rendszerező gondolkodására. Ugyanakkor még mindig mindkettő visszavezethető Krohn hatására.

Egyik a mindent négysorossá átértelmezésnek egy kevésbé merev formája. E szerint a két- és háromsorosak külön csoportot alkotnak a négysorosaktól elkülönülve, a négy-nél több sorosak azonban – bizonyos soraikat összetett soroknak tekintve – továbbra is a négysorosok közé kerülnek beosztásra. Tulajdonképpen nagyjából ez volt Krohn eredeti elgondolása is. Mint már láthattuk, a *Welche ist die beste Methode...* című tanulmányában 1903-ban még így írt:

A kétsorosakat felfoghatjuk olyan négysorosoknak is, melyek két azonos félből állnak; a recitatív énekekkel való kapcsolódásuk miatt kívánatos mégis külön csoportnak venni őket. Az igen szórványos háromsoros dalokat kibővült kétsorosoknak kell tekinteni. – A többsoros dalok legnagyobb részét vissza lehet a négysorosokra vezetni...¹³⁰

Csak mintegy másfél-két évvel később, a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatának sajtó alá előkészítésekor jutott arra a döntésre, hogy kivétel nélkül mindent négysorossá értelmez át, s annak az előszavában már ezt írta:

Amikor a sorok száma kevesebb, ismétléssel a dallamot 4-sorossá bővítettük, az ismétlést zárójelbe téve. Ha pedig a sorok száma négy-nél több, bizonyos sorokat egymás kibővítésének, imitációjának vagy módosításának fogtunk föl, úgy, hogy a dallam tulajdonképpeni törzse négysoros maradjon.¹³¹

¹²⁸ Bartók 1956, 238, ill. Bartók 1976a, 214.

¹²⁹ Bartók 1956, 238–239, ill. Bartók 1976a, 215.

¹³⁰ Krohn 1903, 657.

¹³¹ Krohn 1904, III, ill. VII.

Ez utóbbi sajátos szemléletmódot tette Bartók először magáévá, és ez vált – mint már szintén láthattuk – az 1911-ben lezárt *Cântece poporale românești din comitatul Bihor (Ungaria)*-ra is jellemzővé. Most viszont, 1913 decemberére mégis inkább Krohn korábbi szemléletmódja mellett dönt, és ez a döntése aztán már véglegesnek fog bizonyulni.

A másik eltérés már jóformán alapjaiban alakítja át az eddigi „módosított Krohn-rendet”. E szerint a rendezendő dallamok már nem együtt, egy tömbben kerülnek valamely vezérlő elv (esetünkben tehát a „módosított Krohn-rend”) szerinti osztályozásra, hanem előbb műfajok szerint el kell őket különíteni s majd csak az után kerülhet sor külön-külön minden műfajon belül az egységes szempontú további osztályozásra. Erre azért van szükség, mert bizonyos műfajok – a tapasztalat szerint – másoktól világosan eltérő, *önmagukban* viszont *teljesen homogén stílust* képviselnek. E stílusok egymástól való elkülönítése és megjelenítése jobban szolgálja a zenei anyag megismerését és megismertetését, mint egyedeiknek összekegyítése és esetleges véletlenszerű egyezések alapján történő egymás mellé helyezése. Nagy jelentőségű felismerés volt ez Bartók népdalrendező pályája során, s ennek első megnyilvánulása a Kiriachoz írt fönti levélrészlet, különösen is ezek a szavak:

... a különböző kategóriába tartozó dalokat előbb el kell választani egymástól (ezen művelet elvégzésével a következő kategóriákat kapjuk: „kolindák”, siratóénekek, lakodalmások, táncdalok és „doinák”).¹³²

Hamarosan kiterjesztette ezt a szemléletmódot a magyar anyagra is. Ez tükröződik az 1918 januárjában megjelent *Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder* bevezető soraiban:

A népköltészet dallamai eredetileg valószínűleg éneklésük alkalmi szerint élesen elhatárolt csoportokra oszlottak, melyek mindegyikének eléggé határozott egyéni jellege volt. Így nálunk magyaroknál volt: 1. szertartásos énekek több csoportja (az ún. *regös-énekek*, amelyeket a karácsony és újév közti időszakban énekeltek; a lakodalmás dalok; halottsiratók; aratódalok stb.), 2. a táncdallamok csoportja és 3. a tulajdonképpeni „dalok” csoportja, lírai vagy epikus szövegekre, amelyeket semmiféle szertartáshoz nem kapcsolódva, különleges alkalom nélkül énekeltek.¹³³

Majd még részletesebben ismertette új látását az 1921-es keltezésű *A magyar népdal* bevezetésében:

Az őszállapot valószínűleg csak egyetlen egy dallamkategóriát ismert. További fejlődési fokon már bizonyos idegen befolyások észlelhetők, amelyeknek következtében élesen elváló dallamkategóriák alakultak ki bizonyos alkalmi dallamok számára (pl. lakodalmás, sirató dallamok stb.). Ilyen idegen befolyást szenvedhetett elsősorban minden vallási szertartásokkal egybekötött zenélés; Kelet-Európában ez a – talán erőszakos – változás kétségkívül a keresztény vallás bevezetésének volt elmaradhatatlan következménye. Másodsorban – alighanem jóval később – a tánczene került különféle idegen befolyás alá, valószínűleg idegen (pl. városi) táncfajták elterjedésével kapcsolatban. Az eredetileg *minden* alkalomnál használt, egységes stílust feltüntető dallamok a fejlődésnek ezen a fokán csak a *tulajdonképpeni* daloknál, az *alkalomhoz nem kötött* dalolás számára maradtak meg (esetleg a táncdalok egy részének számára is). Ez a második fejlődési fok manapság legtisztábban az oláhoknál észlelhető, ahol az alkalomhoz nem kötött dallamok ősi stílusán kívül külön-külön dallamkategóriákat találunk a karácsonyi dalok (Colinde), lakodalmás-, sirató- és végül táncdalok számára. [...]

Egyes vidékeknek [...] nyugat-európai (városi) kultúrától alig érintett oláh parasztjai olyan zenélési módot öriztek meg mind e mai napig, amelyet ha nem is őszállapotnak, de mindenesetre nagyon régiesnek tekinthetünk. [...]

¹³² Bartók 1956, 238, ill. Bartók 1976a, 215.

¹³³ Bartók 1918, 36–38, ill. Bartók 1999, 138.

Dallamanyaguk a fõnt említett élesen elhatárolt kategóriákra oszlik, melyek közül legfontosabb és legjellemzõbb az *alkalomhoz nem kötött*, vagyis *tulajdonképpeni dalok* dallamainak kategóriája. Felvetõdik a kérdés: vajon nem hasonló állapot létezhetett-e valamikor régen a szomszéd népeknél akkor, mikor még ugyanilyen alacsony kulturális fokon álltak?

A magyar dallamanyagban tényleg elég szép számmal találunk olyan dallamokat, melyek szerepüket és õsiségüket illetõleg analógiát mutatnak az oláhok most említett, alkalomhoz nem kötött dallamaival. Ezek egy régies színezetû zenei stílusnak a mai korba szerencsésen átmentett maradványai, melyek napjainkban már-már veszendõbe mennek. Találunk továbbá nem nagy számban szertartásos dallamokat is, melyek szintén régieknek látszanak és ugyancsak pusztulófélben vannak. Feltételezhetjük, hogy valaha kizárólag ezek és ehhez hasonló régiségek alkották a magyar parasztzeneét, amely akkor ugyanolyan élesen elhatárolt dallamkategóriákra oszthatott, mint az oláhoké még manapság is. Ezek a kategóriák nálunk minden valószínûség szerint a következõk voltak:

a) a tulajdonképpeni, alkalomhoz nem kötött dalok dallamai (lírai és balladaszövegekre) és a velük rokon táncdallamok (táncmulatságra vonatkozó, rendszeren tréfás szövegekre),

b) lakodalmas-,

c) sirató-,

d) arató-,

e) párosító-,

f) regõs-dallamok és a velük rokon gyermekjátékdallamok.¹³⁴

Bartók elsõ lépésként műfajok vagy talán mondjuk így: alkalomhoz kötöttség szerint osztályozó népdalrendezési szemléletének ki-, majd továbbalakulásával nemcsak azért foglalkozunk ennyire részletekbe menõen, mert ez rá oly igen jellemzõvé vált, hanem mindekelõtt azért, mert ebben is Krohn hatását kell látnunk. Bartók ezt olvasta Krohnnál a *Welche ist die beste Methode...*-ban, melyben Krohn – még mielõtt tulajdonképpeni *dallamrendezési javaslatait ismertetné* – lényegében azonos kiindulópontot fogalmaz meg:

Jó alapot nyújtanak egy számba vehetõ felosztáshoz a népdalok fõ kategóriái: 1) Epikus dalok, 2) Lírai dalok, 3) Táncdallamok. E kategóriák zenei formái között többnyire éles határ húzódik, mivel az elsõk recitáló jellegûek, a másodikoknak tömör, lekerekített a formájuk, míg a harmadikokra mint hangszeres zenére a mozgalmasabb hangmenetek és bõvített formák jellemzõk.¹³⁵

Krohn, a népdalok *zenei szempontú* rendezésének atyja volt tehát az elsõ, aki ennek a rendezésnek kezdõlépéséül bizonyos műfaji elkülönítések megtételét ajánlotta. Az ellentmondás meghökkentõ, ám csak látszólagos. Ő ezt nagyon is *zenei szempontú* elkülönítésnek szánta: „E kategóriák *zenei formái* között többnyire éles határ húzódik...” Ezt a szemléletet tette most Bartók is magáévá.

Bartók ugyan ezúttal nem hivatkozik név szerint Krohnra, ám az összefüggést az õ gondolkodása és Krohn gondolkodása között lehetetlen nem látnunk. A bartóki szemléletmód módosulásának eredetére nézve igen árulkodó továbbá a „műfaj” helyetti „kategória” kifejezés is nála, mely tagadhatatlanul Krohn fõnti szóhasználatának visszhangja. Ezt a kifejezést használja nemcsak a Kiriachoz írt elõbbi levélnek és *A magyar népdal*-nak imént idéztük idevágó gondolatmenetében, hanem egyéb írásaiban is ezeknek az éveknek a folyamán. Például 1914-ben *A hunyadi román nép zenedialektusá*-ban:

A városi kultúrától, illetve a mûzene befolyásától mentes népi zenélés állapotára jellemzõ az, hogy a dallamok élesen elhatárolt kategóriákra oszlanak, aszerint, hogy milyen más és más

¹³⁴ Bartók 1924, XII–XIV.

¹³⁵ Krohn 1903, 644.

alkalommal szokták dalolni vagy játszani őket. A románságnál öt fő dallamkategóriát találunk.¹³⁶

A későbbi évtizedekben aztán már inkább más szavak használatára tér át. Ezt érzékeltető csak arra vessünk egy pillantást, hogy éppen ugyanezt a tényt hogyan fogalmazza meg például 1931-ben a Zenei Lexikon *Román népzene* címszavában:

Aszerint, hogy milyen célt szolgál a zenélés, illetve éneklés, megkülönböztetünk öt csoportot.¹³⁷

Vagy 1934-ben a *Népzene és a szomszéd népek népzenejé*-ben:

Előre kell bocsátanom, hogy a román népzeneben általában véve négyféle fontosabb osztály van: első a kolindák, vagyis karácsonyi énekek osztálya, a második a sirató énekek csoportja, a harmadik a hangszeres tánczene és végül a negyedik az alkalomhoz nem kötött tulajdonképeni dalok dallamai.¹³⁸

Utóbb tehát „csoport”, „osztály” szavakat is használt e fogalomra. E szemléletmódja *kialakulásának és kifejeződésének* idején azonban következetesen a krohni „kategória” szót! Krohnnak Bartók népzene-tudományos gondolkodására gyakorolt hatását ebben a tekintetben sem vonhatjuk hát kétségbe.

A „módosított Krohn-rendet” az osztályozásban ily módon hátrébb sorolva, ugyanakkor ennek az osztályozásnak során egy másik, eddig elsikkadt krohni szempontot tehát fölfedezve és használatba véve, következő népdalpublikációjának, az 1918-ban keltezett, de csak 1923-ban Münchenben megjelent *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*-nak anyagát Bartók a következőképpen rendezte el a bevezető leírása szerint:

Az anyag rendezése.

Mielőtt bármilyen csoportosításba kezdtem volna, széjjelválasztottam a dallamokat aszerint, hogy milyen alkalommal éneklik őket. Így a következő négy csoportot kaptam:

a) *Kolindaszerű dallamok* [...].

b) *Temetési (sirató) énekek* (bocete). Ezek két alosztályba kerülnek:

α) fiatalokat [...],

β) idősebb embereket elsirató énekek [...].

c) *Határozott alkalom nélkül dalolt énekek* (doinák), melyeket „horá”-nak neveznek itt [...] Itt is két alosztályt kell megkülönböztetni:

α) a „hora lunga” és

β) a közönséges „horák” osztályát.

d) *Táncdallamok*. Legnagyobb részüket csak hangszeren adják elő, hivatásos férfi zenészek tánchoz. Két alosztályra oszlanak:

α) határozott zenei forma nélküliek, [...]

β) zárt formájúak.”¹³⁹

A fő csoportoknak, sőt azokon belül még a másodrendű csoportoknak is a kategóriák (itteni szóhasználat szerint: alkalmak) szerinti ilyen kialakítása után következik – Krohnnak tehát inkább a *Welche ist die beste Methode...*-beli, mint a *Suomen Kansan Sävelmiä*-beli felfogása szerint – a két-, a három- és a négysorosak elkülönítése, s majd csak azután a „módosított Krohn-rend” szempontjai:

Az a) osztály és a c-β alosztály anyagát a következő rendszer szerint csoportosítottam:

1. A dallamsorok száma szerint két, három és négy-dallamsoros dallamokra.

¹³⁶ Bartók 1914, 108.

¹³⁷ Bartók 1931, 419.

¹³⁸ Bartók 1934, 23.

¹³⁹ Bartók 1923, VIII, ill. Bartók 1966a, 237–238. (Ez és a további idézetek belőle: Bartók eredeti magyar fogalmazványa.)

2. Az így kapott csoportokat ismét az egyes dallamsorok záróhangja szerint.

Az eljárás ez volt: [...] A négy-dallamsoros dallamoknál először külön-külön csoportokba kerültek mindazok a dallamok, melyeknél a *második* dallamsor záróhangja (vagyis a főcezúra) azonos, kezdve a legmélyebb záróhanggal bírókkal és végezve a legmagasabbal bírókkal; az így kapott csoportokat az első dallamsor záróhangja szerint osztályoztam, végül pedig a harmadik dallamsor záróhangja szerint. Legvégül pedig ambitus szerint történt a csoportosítás, kezdvén a legkisebb ambitussal és haladva a legnagyobb ambitusig. [...]

A két-dallamsoros dallamoknál csupán az első dallamsor kadenciális hangja szerint, a háromsorosaknál elsősorban a főcezúra – rendszeren a második sor záróhangja – szerint, másodsorban a másik cezúra záróhangja szerint történt a csoportosítás.¹⁴⁰

Mint látható, a román anyag rendezésére alkalmatlannak bizonyult a „módosított Krohn-rendnek” a középső szempontja, az ami semmiképpen nem Krohntól eredt, hanem amit Kodály és Bartók a magyar népdal sajtóságaiból fejlesztett ki (vagy esetleg máshonnan vett? erre jóval alább még vissza szándékozunk térni), nevezetesen a szótagszám. Megmaradt ellenben a két valóságosan Krohntól átvett szempont: a sorvégezők szerinti osztályozás, csak hogy már természetesen nem a sorvégező hangok harmóniai funkciója, hanem magassága szerint (még hozzá továbbra is a jellegzetes krohni fontossági sorrendben), valamint az ambitus. Mindehhez hozzá is teszi Bartók a lábjegyzetben: „Melyhez hasonló *Ilmari Krohn* rendezési módszere *Suomen kansan sävelmiä* c. művében (Jyväskylä, 1904.)”¹⁴¹

A különböző műfajoknak (kategóriáknak) – *mint külön-külön stílusoknak* egy adott népzenei belül – a népdalrendezés során való elkülönítését Bartók tehát Krohntól tanulta. A gondolat azonban az ő történeti szemléletű tudományos beállítottságában megfogant sajátos módon fejlődött tovább. Mint *A magyar népdal* Bevezetéséből vett fönti idézet is sejteti, már ezeknek a kategóriáknak számából és milyenségéből is népzenei történeti következtetéseket vont le. Ennél azonban döntőbb volt pályája és nagyobb kihatású az egész magyar népzenei tudomány szempontjából az az ebből tett következő lépés, amikor fölismerte, hogy *egy és ugyanazon kategórián belül is* létezhetnek egymástól élesen elhatárolódó zenei stílusok. Mindenekelőtt az ő szóhasználatával „a tulajdonképpeni dalok csoportja, lírai vagy epikus szövegekre, amelyeket semmiféle szertartáshoz nem kapcsolódva, különleges alkalom nélkül énekeltek” (*Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder*), a „határozott alkalom nélkül dalolt énekek” (*Volkmusik der Rumänen von Maramures*), „a tulajdonképpeni, alkalomhoz nem kötött dalok (lírai és balladaszövegekre)” (*A magyar népdal*), Krohn szóhasználatával egyszerűen a „lírai dalok” jöhetnek e téren számításba.

1917-re érlelődött meg Bartókban ez a fölismerés oly mértékben, hogy azt meg is tudta – meg is merte! – fogalmazni. Eldugott helyen, mert a K. u. K. Kriegsministerium Musikhistorische Zentrale-jának Bécsben 1918. január 12-én rendezett exkluzív jótékonyági hangversenye műsorfüzetében megjelent, de utóbb óriási jelentőségének bizonyult cikkében, a *Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder*-ben választ szét először stílusokat az alkalomhoz nem kötött dalok kategóriáján belül; még hozzá mindjárt történeti megvilágításban:

A XIX. században, különösen annak második felében, a lírai és epikus daloknak egy új, a régiótól teljesen eltérő stílusa alakult ki nálunk, amely lassanként a lírai és epikus szövegű régi dal-
lamokat és régi táncdalokat teljesen kiszorította.¹⁴²

A hangverseny műsorfüzetének – eredetileg színes – címdala:

¹⁴⁰ Bartók 1923, VIII–IX, ill. Bartók 1966a, 238.

¹⁴¹ Bartók 1923, IX, ill. Bartók 1966a, 238.

¹⁴² Bartók 1918, 38, ill. Bartók 1999, 138.



Hogy Bartók ezt a fölismerését hogyan érlelte tovább, hogyan fogalmazta meg fokról fokra árnyaltabban és mélyrehatóbban, hogy mindez egyfelől az ő tudományos pályájának, de másfelől az egész magyar népzene-tudománynak milyen távlatokat nyitott, arra ezen a helyen csak utalhatunk, mert annak részletesebb kifejtése kereteinket kétségkívül szétfeszítené. Meg kell elégednünk ezúttal azzal, hogy rámutattunk arra a körülményre, hogy az ő a népzene-t stílusokban látó, stílusokban néző és stílusokban tárgyoló szemléletmódja mögött is a krohni „ösztonzés és példa” munkált.

Bartók következő publikációja, melyben népzenei anyagot rendezetten közöl, az 1921-ben lezárt, de csak 1924-ben megjelent *A magyar népdal*. A könyv igen terjedelmes, hetvenkét oldalas bevezető tanulmányból (melyhez hasonló terjedelmességűt Bartók egyetlen más kiadványába sem írt), több mint 340 dallampéldából, továbbá kapcsolódó jegyzetekből, dalszövegekből és táblázatokból áll. Egyre erősebbé váló történeti szemlélete folytán a dallamok rendezési módja egyre bonyolultabbá válik, mely azonban a legkevésbé sem spekulatív, hanem amelynek nyilvánvaló

célja az, hogy a publikálás rendje a dalok stílussajátságait kidomborítsa, s végül is a dallam-anyagban megnyilvánuló stílusfejlődést demonstrálja.¹⁴³

Nem lehet célunk Bartóknak sem *A magyar népdal*-ban, sem további publikációiban található rendszereinek kimerítő ismertetése vagy éppen elemzése. Szükséges azonban mind-

¹⁴³ Domokos 1983, 161.

egyiknek legalább valamilyen mértékben való érintése, hogy kitűzött célunknak eleget tehesünk, és azokra az elemekre, melyek továbbra is Krohntól erednek, rámutassunk. Ugyanakkor nem győzzük eléggé hangsúlyozni azt a meggyőződésünket, hogy már magában Bartóknak a *népzenei rendezés iránti elkötelezettségében*, az ő abban való fáradságtalan jobbat és mindig jobbat keresésében Ilmari Krohn hatását kell látnunk.

Könyvében Bartók a magyar népzenenek csupán alkalomhoz nem kötött (ugyanakkor azonban túlnyomó többségét kitevő) részét három nagy osztályra osztja:

A) a régi stílus dallamai,

B) az új stílus dallamai,

C) az előbbi kettőbe nem sorozható, vegyes (nem egységes) stílust alkotó dallamok.¹⁴⁴

E három nagy stílustömb további osztályozása nagy vonalakban így történik:

Az A) osztályba tartoznak a pentaton vagy pentaton jellegű négysoros, izometrikus dallamok. Az osztály hat nagy alosztályra oszlik: I. Nyolc és tizenkét szótagú, II. Hat szótagú, III. Hét szótagú, IV. Tizenegy szótagú, V. Tíz szótagú és VI. Kilenc szótagú dalok. (Az illogikusnak tánő sorrend régiségüknek Bartók által akkor feltételezett rendje.) Ezek eddig nyilván nem krohni rendező szempontok. Hanem az alosztályokon belüli további sorrendkialakítás már a Krohntól átvett szempontok szerint történik: először a sorvégzők szerint, természetesen megint nem azok harmóniai funkciója, hanem magassága szerint, és természetesen megint a jellegzetes krohni fontossági sorrendben (e két körülményt az alábbiakban már nem is hangsúlyozzuk, hanem mint magától értetődőt kezeljük), másodsor pedig – ha a sorvégzőképlet teljesen ugyanaz lenne – az ambitus szerint.

A B) osztályba tartoznak az architektonikus – AA⁵BA, AA⁵A⁵A, ABBA és AABA – szerkezetű dallamok. A további csoportosítás a dalok szótagszáma szerint történik (itt már mechanikus emelkedő sorrendben): először az első, azután a második, a harmadik, végül a negyedik sor szótagszáma szerint. Majd ezután következnek megint a krohni szempontok: azonos szótagszámképlet esetén a sorvégzők, azonos sorvégzőképlet esetén az ambitus.

A C) osztályba tartozik minden egyéb dallam. Ennek a roppant heterogén tömbnek a további felosztása is meglehetősen heterogén szempontok szerint történik: I. Négysoros, izometrikus (de nem pentaton vagy pentaton jellegű) dallamok *parlando-rubato* vagy változatlan *tempo giusto* ritmussal; II. Négysoros, izometrikus (szintén nem pentaton vagy pentaton jellegű) dallamok alkalmazkodó (pontozott) *tempo giusto* ritmussal; III. Négysoros, heterometrikus dallamok változatlan *tempo giusto* ritmussal; IV. Négysoros, heterometrikus dallamok alkalmazkodó (pontozott) *tempo giusto* ritmussal; V. Négysoros, kolomejka-ritmusú dallamok; VI. Kétsoros dallamok; VII. Háromsoros dallamok.

Ezeknek az alosztályoknak a további osztása: I. a) *parlando-rubato* dallamok, b) változatlan *tempo giusto* ritmusúak, ez utóbbin belül: 1) izoritmikus sorok, 2) heteroritmikus sorok; II. a) izoritmikus sorok, b) heteroritmikus sorok; III. és IV. ezekben a lehető legkülönbélebb versszak szerkezeteket találjuk, a további osztás egy ezeket összefoglaló sajátosan bartóki táblázat alapján történik; V. a) moll jellegű, b) dúr jellegű dallamok; VI. –; VII. a) főcezára az első sor végén, b) főcezára a második sor végén. Mindegyik alosztályban ezek után következik a B) osztálynál már megismert szótagszám szerinti rendezés, majd azután ismét a krohni szempontok: úgymint a sorvégzők és – mindennek végén – az ambitus.

Krohni szempont azonban még a többsorosoknak négysorosakká való átértelmezése, átalakítása is; ez – mint láthatjuk – állandó és jellemző jegyév vált Bartók minden népzenei

¹⁴⁴ Bartók 1924, XIII.

rendjének. Azonkívül egy új, mind ez ideig mellőzött krohni szempont tűnik föl: a moll és dúr jellegűek elválasztása (lásd a C V. alosztályt). Ez volt Krohn rendszerének – talán emlékszünk rá – második rendező elve, amit a *Welche ist die beste Methode...*-ban így írt le:

Az azonos kadenciájú csoportokon belül dúrokra és mollokra válnak a dallamok...¹⁴⁵

a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatának előszavában pedig így:

Némelyik csoportba oly sok dal tartozik, hogy szükség volt a csoportokon belül is további rendezésre. Itt mindenekelőtt a hangnemek (dúr és moll) különülnek el...¹⁴⁶

Ezt a szempontot Kodály és Bartók nem vette kezdetben tekintetbe – még csak kísérleti fokon sem –, most azonban fölbukkan *A magyar népdal* rendszerében, és még később is fogunk vele találkozni.

A magyar népdal-t Bartók nem szánta összkiadásnak, csupán alapos tanulmánynak s ahhoz kapcsolódó bőséges példatárnak. Ezzel szemben következő könyvében, melyet sajtó alá rendezett, *teljes szlovák gyűjtését* kívánta közreadni, sőt kiegészítette azt Vikár Márton, Kodály Zoltán és Banik Antal anyagával is.

Mint már említettük, a *Slovenské ľudové piesne* előszavában „Einordnung (Klassifizierung) des Materials” cím és „1. Klassifizierungsverfahren” alcím alatt Bartók először a „módosított Krohn-rendet” ismerteti. Azután tér rá „2. Klassifizierungsverfahren” [A 2. rendezési eljárás] alcím alatt arra a rendre, melyben az anyagot végül is közölni szándékozik. Bevezető szavai jól láthatóan tükrözik gondolkodása átalakulását:

A szlovák anyag esetében az effajta rendezés [...] csupán előtanulmányul szolgál, melynek révén a variánsokat a dallamvonal egyezése egymás mellé, vagy legalábbis egymás közelébe hozza; a dallamok záróhangjai ugyanis bizonyos mértékig meghatározzák a dallamvonal jellegét.

Hogy az egyes stílusok világosabban kidomborodjanak és úgyszintén hogy valamennyi variáns összekerüljön, a kiadás során más rendezési módot kellett használnom, mely a ritmuson és a versszakszerkezeten alapul; ez mintegy keresztezi egymást ebben a kiadásban az előbb ismertetett, cezúrahangok szerinti rendezési móddal. Erre a második rendezési módra akkor került sor, mikor már az első rendezési mód szerint az egész anyag rendezve volt, és annyi variáns, amennyi csak annak révén lehetséges volt, egymásra talált.¹⁴⁷

A „módosított Krohn-rend” ezek szerint tehát már csak „előtanulmányul szolgál” egy fejlettebb rendszerhez. Az egyik cél most is, hogy „valamennyi variáns összekerüljön”, vagyis ugyanaz, amit Krohn a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatának előszavában kitűzött, hogy tudniillik:

...benne a közeli variánsok legtöbbször egymás mellé kerülnek.¹⁴⁸

Vagy ahogy már a *Welche ist die beste Methode...*-ban megfogalmazta:

...a legközelebbi rokonságú variánsok (és még mennyivel inkább a lényegében azonos dallamok) a dallamrendben maguktól összetalálkoznak.¹⁴⁹

Ezt a célt azonban Bartók már más, az elmúlt évek során önállóan kialakított eszközök alkalmazása révén teljesebb mértékben véli elérhetni. Ez eszközök közt kulcsszavak a fent említett „ritmus és versszak szerkezet”, melyek már csakugyan nem krohni szempontok. A másik cél, a célok célja pedig – az új látásmód szerint – „hogy az egyes stílusok világosan kidomborodjanak”. Ennek megfelelően a szlovák anyagban a következő rendet alakította ki:

¹⁴⁵ Krohn 1903, 657.

¹⁴⁶ Krohn 1904, IV, ill. VIII.

¹⁴⁷ Bartók 1959, 55.

¹⁴⁸ Krohn 1904, IV.

¹⁴⁹ Krohn 1903, 656.

A. Négy soros dallamok:

I. ún. pont nélküli ritmussal,

II. ún. pontozott ritmussal,

III. AA⁵A⁵A, AA⁵BA és ABBA architektonikus szerkezettel, továbbá AABA architektonikus szerkezettel és pontozott ritmussal.

B. Három soros dallamok:

I. ún. pont nélküli ritmussal,

II. ún. pontozott ritmussal.

C. Kétsoros dallamok:

I. ún. pont nélküli ritmussal,

II. ún. pontozott ritmussal.

D. Meghatározatlan formájú dallamok:

I. Gyermekdalok és játékok,

II. Nem világos vagy hiányos szerkezetű dallamok.

E. Instrumentális zene.

Az A. I. osztály a következő két csoportra oszlik:

a) dallamok egyforma szótagszámú dallamsorokkal (izometrikus dallamok),

b) dallamok egyenlőtlen szótagszámú dallamsorokkal (heterometrikus dallamok).

Az a) csoport 11 alcsoportra oszlik (5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 szótagú sorokkal), melyek közül a második (hatszótagú) és a negyedik (nyolcszótagú) ezenkívül még a következőképpen oszlik fel:

α) dallamok *parlando-rubato* ritmussal,

β) dallamok azonos ritmusú (izoritmikus),

γ) dallamok egyenlőtlen ritmusú (heteroritmikus) dallamsorokkal.

Az A. I. a) α) alcsoport részei elsősorban az egyes dallamsorok záróhangjai (cezúrák) szerint – fokozatosan a mélyebbtől a magasabbig – vannak elrendezve. Éspedig elsősorban a 2. sor záróhangja (főcezúra), majd az 1. sor záróhangja és végül a 3. sor záróhangja szerint; másodsorban a hangterjedelem (ambitus) szerint a kisebbektől a nagyobbakig, fokozatosan a mélyebbtől a magasabbig.

A β) alcsoport dallamait a ritmus fajtái szerint rendeztem el: az egyszerűbb ritmusú dallamokat összetettebbek követik [...]. Az azonos ritmusú dallamok itt is, akárcsak a többi alcsoportban, elsősorban a dallamsorok záróhangjai (cezúrák), másodsorban pedig a hangterjedelem (ambitus) szerint vannak elrendezve. [...]

A γ) alcsoport a ritmusok fajtái szerint a következőképpen lesz elrendezve (az izoritmikus sorokat azonos betűvel jelölve): 1) *aaba*, 2) *aaab*, 3) *abbb*, 4) *abaa*, 5) *aabb*, 6) *abba*, 7) *abab*, 8) *aaaa*, 9) *aabc*, 10) *abac*, 11) *abca*, 12) *abbc*, 13) *abcb*, 14) *abcc*, 15) *abcd*. A további csoportosítás 1. az *a*, 2. a *b*, 3. a *c* és végül a *d* ritmusfajta szerint történik.¹⁵⁰Ez után következik az A. I. b) csoport rendszere, mely *A magyar népdal C)* III. és IV. alosztályaiéhoz hasonló táblázat segítségével történik, majd így folytatja:

Az A. II. alosztályé teljesen megegyezik az A. I. alosztály felosztásával.

Az A. III. alosztályt elsősorban a szótagszám, majd a dallamsorok záróhangjai és végül a hangterjedelem szerint csoportosítottam.

A B. és C. osztályokat nagyjából ugyanúgy, mint az A. osztályt alosztályokra, csoportokra stb. osztottam fel [...].

A D. osztályt csak a hangterjedelem (ambitus) szerint lehetett csoportosítani.¹⁵¹

E rendszer – vizsgálódásaink szempontjából – legfontosabb tanulságai a következők:

1. Bartók ezúttal eltekintett a műfajok (kategóriák) szerinti első osztástól.

¹⁵⁰ Bartók 1959, 55–58, ill. 78–79.¹⁵¹ Bartók 1959, 60–61, ill. 80.

2. Krohn szempontjai közül mindenekelőtt a többsorosak négy sorossá való átértelmezését, átalakítását hasznosítja.

3. Hasznosítja továbbá – de mindig csak a különböző stílusmeghatározó jegyek és a lehetséges ritmus és versszak szerkezet szerinti osztályozás után – a sorvégzők és ambitus szerinti osztályozás szempontjait is, ezek azonban ily módon a sorrendben mindig az utolsó előttiek, illetve utolsók.

4. A meglehetősen amorf D) osztály rendezésére egyedüli lehetséges módnak az utolsó krohni szempontot, az ambitust találja.

Általánosságban pedig megállapítható e rendszerről, hogy lényegében *A magyar népdal*-beli – részben kidolgozott, részben csupán körvonalazódó – rendszer változatának tekinthető. Bartók maga is így látta, tanúság erre Adolf Chybiński lengyel zenetudóshoz 1924. november 7-én Lembergbe írt levelének egy részlete:

Néhány hét múlva megjelenik Budapesten egy könyvem a magyar népzénéről, amely szintén tartalmaz majd 340 dallamot szöveggel együtt. Ugyanezt Berlinben is kiadják német nyelven a jövő év elején, vagyis néhány hónap múlva. Ebből az utóbbi kiadványból fogok Önnek egy példányt Berlinből küldetni. Talán talál ebben a könyvben valami ösztönzőt: ott a dallamoknak egy olyan csoportosítási módszerét írom le, amely körülbelül megfelel annak a rendszernek, ahogy a szlovák anyagot csoportosítottam.¹⁵²

A Krohntól átvett, illetőleg a Kodállal együtt Krohnból kiindulva közösen kialakított népdalrendezési szempontokhoz az utóbbi években hozzájárultak tehát még a sajátos bartóki szempontok. A *Slovenské ľudové piesne* esetében is azt láthatjuk, s a további kiadványok esetében is azt fogjuk látni, hogy e szempontokhoz aztán később újak már nem jöttek, hanem az illető anyagban elmélyülve, annak sajátosságaihoz igazodva mindig ezekből válogattak, illetve ezek fontosságai sorrendjét váltogatták.

Időrendben következő elkészült könyve Bartóknak a román karácsonyi énekeket tartalmazó, 1935-ben Münchenben megjelent *Melodien der rumänischen Colinde*. A kötet közel félezer dallamot tartalmaz. A műfajok (kategóriák) szerinti első osztás természetesen itt is hiányzik, hiszen az egész anyag egy műfaj. Bartók igyekezett tehát megint az anyag sajátosságaihoz következő rendszert kidolgozni. A rendszer ismertetését – e téren való vívódásaiba futó pillantást engedve – a következő szavakkal vezeti be:

Ezen első lépés után egy megfelelő rendszert kellett a dallamok elrendezésére találni. Sem előbb említett könyvem rendszerének (*Volksmusik der Rumänen von Maramureş*) minden további nélküli alkalmazása, sem az a két rendszer, melyet *A magyar népdal*-ban említek ill. használok is, nem tűnt a kolindaanyag áttekinthető elrendezésére alkalmasnak. [...] Alapos mérlegelés után az alábbiakban részletesen leírásra kerülő rendszert találtam a jelen anyag számára legalkalmasabbnak.¹⁵³

Majd következik maga a rendszer, melynek első, jellegzetesen bartóki felét kivonatossan idézzük:

A dallamok először is három fő osztályba tagolódnak. Az *A* osztályba tartoznak azok a dallamok, melyekhez hatszótagú, a *B* osztályba azok, melyekhez lényegében nyolcszótagú szövegsorok kapcsolódnak. A *C* osztályba a meghatározatlan formájú dallamok tartoznak. [...]

Az *A* és *B* osztályok ezután 3, ill. 4 alosztályba tagolódnak:

		B I	alosztály:	egysoros dallamok;
A I	és	B II	”	kétsoros dallamok;

¹⁵² Bartók 1968, 275, ill. Bartók 1976a, 310. (D. Benedict Edna fordítása német eredetiből.)

¹⁵³ Bartók 1935, VII.

A II és B III ” háromsoros dallamok;
A III és B IV ” négyesoros dallamok.¹⁵⁴

Mint látható, Bartók – Krohn nyomán – ezúttal is maximálisan négy dallamsorral számol. Indoklása is egybecseng Krohnéval. Krohnnál azt olvasta (főntebb már idéztük):

Ha pedig a sorok száma négynél több, bizonyos sorokat egymás kibővítésének, imitációjának vagy módosításának fogtunk föl, úgy, hogy a dallam tulajdonképpeni törzse négyesoros maradjon.¹⁵⁵

Őmaga pedig most itt így fogalmaz:

Bizonyos szekvenciaszerű vagy ritmikai ismétléseket, melyek folytán valamely dallam öt- vagy hatsorosnak látszik, nem számoltunk külön sornak. Azok a dallamok, melyekben ilyen „kettős sorok” találhatóak, ugyancsak a [...] négyesorosak közé kerültek.¹⁵⁶

Az osztályozás folytatása röviden:

Minden alosztály ezután csoportokra oszlik a dallamsorok szótagszáma szerint, méghozzá az alacsonyabb szótagszámoktól az egyre magasabbak felé haladva [...]. A további beosztás ezután a dallamsorok ritmusa alapján történik.¹⁵⁷

Majd ezt követi egy többoldalas áttekintő ritmustáblázat. A rendszer legvégén kerül megint sor a Krohntól közvetlenül vagy – a „módosított Krohn-renden” keresztül – közvetve átvett osztályozási módokra és eszközökre: a sorvégzőkre, az ambitusra és a hangfokok beszámolására:

Az így nyert egységek további csoportosítása az egyes dallamsorok záróhangjának magassága szerint történik: kétsorosaknál az 1. sor záróhangja szerint; háromsorosaknál először is a főcezúra záróhangja szerint (mely az itt közreadott valamennyi háromsoros kolindadallamnál a 2. dallamsor végén van), másodsor a másik cezúra záróhangja (itt tehát az 1. dallamsor záróhangja) szerint; négyesorosaknál először a 2. dallamsor záróhangja (főcezúra) szerint, másodsor az 1. dallamsor záróhangja szerint, végül harmadsor a 3. dallamsor záróhangja szerint. Az ily módon keletkezett alegységek sorrendjét az illető kadenciális hangok magassága szabja meg a mélyebbtől a magasabb felé haladva. Így pl. a g^1 főcezúrájú négyesorosak egy egységgel megelőzik az a^1 főcezúrájúakat. A dallamsorok záróhangjait az egyszerűség kedvéért számokkal jelöljük...¹⁵⁸

Az ezt követő részt másolatban mellékeljük, hogy a krohni, ill. a „módosított Krohn-rendszer”-beli számozási eljárás világosan kitessék:¹⁵⁹

und zwar entsprechen

den Tönen:
die Ziffern: 1 II III IV V VI VII 1 2 3 4 5 6 7 8 9

Eventuelle Vorzeichen kommen vor die Ziffer, z. B. $b^3 = b^1$. Der Schlussston der Hauptzäsur wird mit □, derjenige der vorhergehenden Melodiezeile mit ▢, und derjenige der darauffolgenden mit ▣ bezeichnet; also soll z. B. $6, 1^3 \begin{bmatrix} 2 \\ 5 \end{bmatrix}$ eine vierzeilige isometrische Melodie bezeichnen (Mel. Nr. 29), deren Zeilen sechssilbig sind und deren 1. Zeile auf h^1 , die 2. auf a^1 , die 3. auf d^2 endet.¹⁾ Die Bezeichnung $8, 6, 11 \begin{bmatrix} 2 \\ 4 \end{bmatrix}$ bezeichnet eine dreizeilige heterometrische Melodie (Mel. Nr. 71a.) deren 1. Zeile achtsilbig ist und auf a^1 endet, die 2. sechssilbig ist und auf c^2 endet, die 3. elfsilbig ist¹⁾.

¹⁵⁴ Bartók 1935, X–XI.

¹⁵⁵ Krohn 1904, IV, ill. VII.

¹⁵⁶ Bartók 1935, XI.

¹⁵⁷ Bartók 1935, XI.

¹⁵⁸ Bartók 1935, XV.

¹⁵⁹ Bartók 1935, XV.

Ha mindezek után az itt leírásra került csoportosítások után még további csoportosításra van szükség, úgy az az ambitus, ill. a dallam fekvése szerint történik, amennyiben az azonos számképletű és azonos ritmusú dallamok közt azok, melyeknek ambitusa szűkebb, ill. fekvése mélyebb, megelőzik azokat, melyeknek ambitusa tágabb, ill. fekvése magasabb.¹⁶⁰

A kolindák sajtó alá rendezésének elkészültével, illetve részben még az utolsó simításokkal egyidőben Bartók új, életpályája során a legnagyobb szabásúnak tekinthető munkába fog. Az eseményekre Kodály 1951-ben *A Magyar Népzene Tára* induló sorozatának első kötetében, annak előszavában így emlékezett rövidre fogva vissza:

Az Akadémia [...] érintkezésbe lépett velünk az újabb gyűjtések kiadása ügyében. 1933-ban [...] elhatározta az anyag kiadását. Az előmunkálatok céljaira egy termet és megfelelő felszerelést biztosított, s vállalta a felmerülő költségeket. Bartók Béla 1934 szeptembertől a Tudományos Akadémia kérésére felmentést nyert a Zenei Főiskola-i tanítás alól, és hivatalos elfoglaltsága gyanánt heti három délután a gyűjtemény előkészítő rendezésével és a fonogramok revíziójával foglalkozott.¹⁶¹

Mindezen eseményekre egy alábbi fejezetünkben még majd kissé részletesebben kitérünk. Ezúttal minket az a körülmény érint legközelebről, hogy Bartók része e munkában „a gyűjtemény előkészítő rendezése” volt. E munkánál egyéniségéhez – és szívéhez! – közelebb állót el sem tudunk számára képzelni. Végre elérkezett az óra, melyben ugyanazok a lehetőségek és feladatok nyíltak meg előttük, melyek „ösztönözjük és példaképük”, Ilmari Krohn előtt már jó harminc éve megnyíltak! Végre megvalósulhatni látszott, amiről 1906-ban a zongorakiséretes *Magyar népdalok* emlékezetes előszavában még kesernyésen, szinte reménytelenül így írtak:

Természetes, hogy az elsőféle kiadás csak akkor válik lehetővé, mikor az anyag gyűjtése be van fejezve. Nálunk, ahol ez a munka alighogy meg van kezdve, még jó ideig nem is gondolhatunk rá.¹⁶²

A munka Bartók részéről hat éven át, egészen – mint azt már említettük – Amerikába távoztáig tartott, és nagy vonásokban három fő fázisra lehet osztani: 1. Revideálta minden korábbi fonográflejegyzését, azokat maximálisan részletezővé dolgozta át. 2. Gyűjteményének abba a rendszerébe, melyet mintegy másfél évtizeddel korábban, *A magyar népdal* megírása táján alakított ki s melyhez időközben valószínűleg nem nyúlt, most az azóta befolyt gyűjtéseket is berendezte. 3. Ezt a rendszert végül alaposan átdolgozta s a gyűjtemény jelentős részét újrendezte.

Az anyag, melyet így Bartók rendszerbe hozott, majd – „mint az igazságkeresés fanatikusa” – egy tovább tökéletesített szisztéma szerint még egyszer újrendezett, minden eddiginél nagyságrendekkel kiterjedtebb volt: több mint 13.000 lejegyzés. Mindenek a folyamatáról, körülményeiről legmegbízhatóbb tájékoztatást Bartók egyik akkori legközelebbi munkatársa, Rácz Ilona visszaemlékezéseiből kaphatunk, mely 1961-ben *Bartók Béla utolsó évei a Magyar Tudományos Akadémián* címmel jelent meg. Tőle tudjuk, hogy az amerikai út fenyegetően közeledő időpontja miatt „a legnagyobb iramban telt el az utolsó idő”.¹⁶³ Sikertelenül azonban végül még időben mindent a helyére tenni, mindent beszámolni.

Magát az újrendezést így foglalja Rácz Ilona össze:

Bartók a C I dallamait végül is beolvasztotta az A osztályba, s az így megnövekedett osztályt A I-nek nevezte. Az újonnan megalakított A II-be a régi C II dallamait sorolta, azzal az érvelés-

¹⁶⁰ Bartók 1935, XV.

¹⁶¹ Kodály 1951, XI.

¹⁶² Bartók és Kodály 1906, 3.

¹⁶³ Rácz 1961, 386.

sel, hogy izometrikus szerkezetük miatt közel állnak a régi C I-hez. A B osztály változatlan maradt. Dallamait elsősorban szótagszám, azután ritmus, utójára kadencia szerint rendeztük. A régi C III-at és C IV-et Bartók felcserélte egymással, mert a C IV pontozott, magyaros ritmusú dallamai közel állnak a B osztály hasonló ritmusú dallamaihoz. Ebből lett a C I, a régi C III-ból pedig a C II. A C V-öt, az ún. kolomejka-ritmusú csoportot beolvastotta az A I-be. A C VI-ot és C VII-et is felcserélte. A háromsoros C VII-ből lett a C III s a kétsoros C VI-ból a C IV. Azért hagyta ezt a csoportot utolsónak, mert a kétsoros dallamok a magyar népzében inkább csak töredékek.¹⁶⁴

Bartóknak ezzel az így született legmonumentálisabb rendszerével mindazonáltal igen nehéz foglalkoznunk, mert nem írt hozzá – arra már nem futotta idejéből – a rendszert ismerető bevezetőt. Az utókor csupán kiolvashatja, kikövetkeztetheti belőle a rendező elveket. Ezzel többen megpróbálkoztak, legrészletezőbben Kovács Sándor 1991-ben, a Bartók-Rend utólagos kiadását célzó tervezett sorozat első kötetének bevezetőjéül szolgáló *A magyar népzene Bartók-rendje* című tanulmányában. Az ő összefoglalását idézzük – csak amennyire témánk szempontjából az elengedhetetlen – kivonatossan:

A teljes osztály/alosztály sorrend tehát a következő:

- A I – izometrikus, négysoros, nem architektonikus szerkezetű, nem alkalmazkodó ritmusú dallamok,
- A II – izometrikus, négysoros, nem architektonikus szerkezetű, alkalmazkodó ritmusú dallamok,
- B – új stílusú dallamok,
- C I – heterometrikus, négysoros, nem architektonikus szerkezetű, alkalmazkodó ritmusú dallamok,
- C II – heterometrikus, négysoros, nem architektonikus szerkezetű, nem alkalmazkodó ritmusú dallamok,
- C III – háromsoros dallamok,
- C IV – kétsoros dallamok.

Az alosztályok anyagának további felosztásánál – a C I és C II alosztályt kivéve – a döntő szempont a sorok *szótagszáma*: az egyes csoportok a *növekvő szótagszám elve* alapján követik egymást. Azokban az osztályokban, amelyekben izo- és heterometrikus dallamok egyaránt vannak (B, C III, C IV), a sorrendet az első sor szótagszáma, majd a második, harmadik stb. soré dönti el [...].

A C I és C II alosztályban a szótagszám elvű felosztást még megelőzi egy sajátosság csoportosítás, amely a *rövidebb és hosszabb sorok* viszonyát, arányát veszi figyelembe. Bartók e heterometrikus versszak típusok felépítését a „zZ” szimbólumokkal szemléltette. Kis „z”-t használt a mindenkori rövidebb, nagy „Z”-t a hosszabb sor jelölésére, „z+z”, ill. „Z+Z” jelzésekkel ábrázolta a kettőzött (osztott) sorokat [...].¹⁶⁵

Itt következik e két utóbbi alosztály pontos beosztását ábrázoló táblázat, majd a leírás így folytatódik:

Azonos versszak típus és szótagszám esetén az osztályozás *ritmikai sajátosságok* szerint [...] történik. [...] az A osztályban (A I és A II alosztályban) egy-egy szótagszám csoporton belül a *parlando* dallamokat veszi az első helyre [...], majd a *tempo giusto* ritmusúak közül előbb az *izoritmikusakat* (amelyekben tehát minden sor ritmusa azonos), végül a *heteroritmikusakat*.

Az A I, A II és C III heteroritmikus dallamainál a rendezés előbb a különböző ritmusú sorok strófában való elhelyezkedését, egymáshoz való viszonyát, arányát veszi tekintetbe, az alábbi szisztéma szerint.¹⁶⁶

Itt megint következik egy táblázat, majd megint a rendszer folytatása:

Az azonos ritmusképlet alá sorolt dallamok közt a további sorrendet a kadenciák döntik el, mégpedig legelőször is a *középkadencia* (a második sor kadenciája), majd az első, végül a har-

¹⁶⁴ Rác 1961, 385.

¹⁶⁵ Kovács 1991, 67.

¹⁶⁶ Kovács 1991, 68–69.

madik soré. A haladás iránya itt is az emelkedés. [...] Abban az esetben, ha két dallam (dallamtípus) még a kadenciában is egyezést mutat, a sorrendet az ambitus határozza meg: előbbre kerül az, amelyiknek legelső hangja mélyebb, ill. amelyiknek hangterjedelme szűkebb.¹⁶⁷

Mint látható, a jól ismert krohni szempontok itt is a rendszer végén tűnnek föl. A krohni szemléletmód folyamatos jelenlétét jelzi továbbá – és ezt nem győzzük eléggé hangsúlyozni! – az az egész rendszert meghatározó jellegzetesség is, hogy négynél több soros dallamot nem ismer.

Ezúttal fölbukkan azonban egy elfeledett, egyetlen egyszer csak érintőlegesen használt krohni szempont is. Éppen mivel Bartók ez óriási anyagot fölölelő rendszeréről leírást nem adott, abból csupán – mint említettük – kiolvashatjuk, kikövetkeztethetjük a rendező elveket, könnyen megtörténhetett, hogy ez a szempont mindeddig elkerülte a Bartók-Renddel foglalkozó kutatók figyelmét. Érthető ez annyiban, hogy ők – természetsszerűleg – a már korábbi, majd szintén a későbbi művekben *állandó jelleggel visszatérő* szempontokra összpontosítottak. Itt viszont az anyag méretei miatt *még további* osztályozó szempontokra volt szükség. Megfigyelésünk szerint az azonos kadenciájú, sőt azonos ambitusú dallamok (dallamtípusok) esetében ez a *moll és dur jellegűek különválasztása* lett. Egyszer már, *A magyar népdal* könyv C V alosztályában használta Bartók (jóformán észrevétlenül, inkább csak mintegy lehetőségét megpendítve) ezt a fajta osztályozást – mely a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatában, mint emlékszünk, az osztályozási szempontok között mindjárt a második volt –, most azonban ismét elővette és a gyakorlatba is áttette. Ez esetben tehát olyan új elemnek, új szempontnak lehetünk tanúi Bartók népdalrendező munkásságában, mely a vele foglalkozó szakirodalom ismeretkörén ez ideig kívül esett.

Amerikába érkeve Bartók teljes – legnagyobbbrészt még publikálatlan – román gyűjtése sajtó alá rendezésének fogott neki. Ez 2555 dallamot jelentett. (Csak a *Volksmusik der Rumänen von Maramureș* és a *Melodien der rumänischen Colinde* anyagát hagyta ezúttal ki.) Noha a kiadó tájékoztatása szerint Bartók a zenei résszel 1942 utolsó napjaira, a szövegekkel 1945. március 30-ára elkészült,¹⁶⁸ ez a mű is több évtizedes késéssel, csak 1967-ben jelent meg három kötetben *Rumanian Folk Music* címmel. Az első kötet (Instrumental Melodies) a hangszeres dallamokat, a második (Vocal Melodies) a vokális dallamokat, a harmadik pedig (Texts) a szövegeket tartalmazza.

Ilyen nyelviségű hangszeres dallam (több mint nyolcszáz) zenei rendezése újszerű feladat elé állította Bartókot. Itt – ismét csak Krohn nyomán – újra a műfaj (kategória) fogalmához nyúlt mint első számú rendező szemponthoz. Bevezetőjének „Grouping of the Melodies” [A dallamok csoportosítása] című részében ismerteti eljárását:

Az anyag a dallamok funkciója szerint öt csoportra van osztva.

A és *B* osztály: táncdallamok; ezek funkciója tánczeneként szolgálni.

C osztály: szöveges dallamok hangszeren előadva; általában nincs különösebb funkciójuk.

D osztály: lakodalmas zene; ezek funkciója önmagában rejlik.

E osztály: havasi kürt zene és ennek imitációja egyéb hangszereken; a daraboknak a pásztorélethez kapcsolódó külön-külön funkciója van, mely az elnevezésben van föltüntetve.

A táncdallamok két osztályba kerültek:

Az *A* osztály a (többnyire négy dallamsorból álló) kötött szerkezetűeket tartalmazza, a *B* osztály pedig azokat, melyekben bizonyos (többnyire két- vagy háromütemes) motívumok ismétlődnek vagy váltakoznak minden nyilvánvaló rendszer nélkül.

¹⁶⁷ Kovács 1991, 69.

¹⁶⁸ Bartók 1967b, I. XXV.

Az osztályok alosztályokra, csoportokra, alcsoportokra, szakaszokra és alszakaszokra oszlanak a következő módon.¹⁶⁹

A folytatásból azonban kiderül, hogy ilyen további osztályozás csak az *A* és *C* osztályban volt lehetséges, a többi háromban – különböző okokból – nem. Az *A* osztályban ez így történt:

I. alosztály: rövid sorú dallamok két 2/4-es ütemből álló sorokkal;

II. alosztály: hosszú sorú dallamok négy 2/4-es ütemből álló sorokkal.

Az *A* osztály maradék dallamai továbbá:

III. alosztály, melybe az a kevészámú dallam tartozik, mely az I. és II. alosztálybeliektől valami módon eltér, és

IV. alosztály, melybe még a többi, jelenleg besorolhatatlan dallam tartozik.


Ezen alosztályok ugyanakkor a következő csoportokra oszthatók:

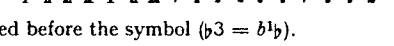
- | | | |
|-----------------|--------------|--|
| I. alosztály, | 1. csoport | kétsoros dallamok; |
| | 2. csoport. | háromsoros dallamok, főcezára az első sor végén; |
| | 3. csoport | háromsoros dallamok, főcezára a második sor végén; |
| | 4. csoport | négysoros dallamok. |
| II. alosztály, | 1–4. csoport | ugyanaz, mint az I. alosztályban; |
| | 5. csoport | ötsoros dallamok. |
| III. alosztály, | a) csoport | négysoros dallamok, minden sor egy 2/4-es ütem; |
| | b) csoport | négysoros dallamok, minden sor három 2/4-es ütem; |
| | c) csoport | négysoros dallamok, minden sor nyolc 2/4-es ütem; |
| | d) csoport | négysoros heterometrikus dallamok: a sorok ütemszáma nem egyenlő. ¹⁷⁰ |

Erről az alosztályokra, illetve csoportokra osztásról azt lehet mondani összefoglalólag, hogy a Bartóknál a „módosított Krohn-rend” hagyományos szempontjait újabban megelőző szótagszám-, illetve ritmusszempontok helyébe ezúttal valami másnak, jellegben mégis hasonlónak kellett lépnie, lévén szó tipikusan hangszeres anyagról. Logikusan lett ez az egyes dallamsorok időbeli hosszúsága. Figyelemreméltó ugyanakkor, hogy ezek a dallamsor-hosszúságok nem mechanikus növekedési sorrendben követik egymást, hanem egy fel-tételezett régiségi sorrendben: először a kis szimmetrikus formák, azután a nagy szimmetrikus formák, majd az aszimmetrikusok, összetettek, s legeslegvégül – mint legkevésbé ősiek – a különböző hosszúságú sorokból állók. A sorok száma szerinti csoportosítás – a magyar és szlovák anyag rendszerezésével ellentétben, viszont a kolindák rendszerezésének megfelelően – majd csak ezt a fajta csoportosítást követi, így aztán minden alosztályon újra és újra végighalad.

A „módosított Krohn-rend” szempontjai megint majd ezek után következnek. Először a jelölésmódot ismerteti Bartók (a krohni számrendszerrel), ennek itteni leírását célszerűen a szokásos másolat formájában közöljük:¹⁷¹

To facilitate the grouping work, the following system of symbols has been devised.

1. Scale degrees: 

Corresponding symbols: 

Accidentals will be placed before the symbol (♭3 = b³).

¹⁶⁹ Bartók 1967b, I. 7.

¹⁷⁰ Bartók 1967b, I. 8.

¹⁷¹ Bartók 1967b, I. 10.

2. Auxiliary symbols for designation of caesura (see marginal note 9): □ designates the main caesura;], the one preceding it; [, the one following it. Therefore, 2] [1] 5 means a melody of four sections having a^1 for final tone in the first section, g^1 in the second (main) section, d^2 in the third section (Vol. I, No. 236 when transposed a fifth lower); 7] [VII] means a melody of three sections, having f^2 for final tone in the first section, f^1 in the second (main) section (Vol. I, No. 6a.); [1] [1] means a melody of three sections, having g^1 for final tone in the first (main) section, and in the second, too (Vol. I, No. 2); [4] means a melody of two sections, having c^2 for final tone in the first section (Vol. I, No. 1).

3. The same degree-symbols are used to designate ambitus (range); for example: VII- \flat 6 for a range from f^1 to $e^2\flat$ (Vol. I, No. 154).

Majd magát az eljárást írja le:

Az egyes dallamsorok záróhangja szerinti csoportosítás a következő rendszer szerint történik: a dallamok először a főcezúra záróhangja szerint kerülnek csoportosításra, mely helyzetét tekintve a legjelentősebb, legnyomatékosabb; azután az ezt megelőző, majd az ezt követő cezúrára szerint. Az így nyert csoportok egymásutánját az illető fokok magassága szabja meg. Azok a dallamok, melyek főcezúrájának záróhangja mélyebb, megelőzik azokat, melyeknek záróhangja magasabban van, megfelelően a hangsor-fokok szerinti számsorrendnek [...]. A további csoportosítás az ambitus szerint történik. Ezen eljárás során először is a legelső hang (a képlet első számjegye) határoz, majd a legmagasabb (a képlet második számjegye).¹⁷²

A C osztály – ezek a különböző hangszereken előadott tulajdonképpen vokális dallamok – csoportosítása hasonló a második kötet anyagáéhoz. Azért erre majd ott térünk ki.

A második kötet rendszerezésének leírását itt is a bevezető „Grouping of the Melodies” című részében találjuk. Az első osztás ezúttal is a műfajok (kategóriák) szerint történik:

Alkalmhoz nem kötött dallamok (A–F osztály);

Síratóénekek dallamai (G osztály);

Lakodalmas énekek dallamai (H osztály);

Aratóénekek dallamai (I osztály);

Esőkérő énekek dallamai (J osztály);

Kolindák (azaz a téli napfordulóhoz kapcsolódó énekek).¹⁷³

Ezek után utal a rendezés módjának első kötetbeli ismertetésére (ezek többnyire Krohn-tól átvett dolgok: a közös g^1 záróhang, a hangfokok beszámozása, a cezúrák és azok fontosságai sorrendje, az ambitus és annak jelölése stb.), majd áttekintő táblázattal folytatja:¹⁷⁴

Class A (<i>parlando</i> melodies) ¹⁹ Nos. 1–350			
Subclass I (isometric melodies) Nos. 1–301		Subclass II (heterometric melodies) Nos. 302–350	
Group 1:	□, 1–29	Group 1:	□, 302–303
2:	□ [, 30–52	2:	□ [, 304–305
3:] □, 53–154	3:] □, 306–310
4:] □ [, 155–301	4:] □ [, 311–350
Class B (<i>tempo giusto</i> melodies) ²⁰ Nos. 351–452			
Subclass I (isometric melodies) No. 351–385		Subclass II (heterometric melodies) Nos. 386–452	
Group 2:	□ [, 351	Group 1:	□, 386–392
3:] □, 352–354	2:	□ [, 393–394
4:] □ [, 355–385	3:] □, 395–397
		4:] □ [, 398–452

¹⁷² Bartók 1967b, I. 12–13.

¹⁷³ Bartók 1967b, II. 7.

¹⁷⁴ Bartók 1967b, II. 7–9.

Class C (dance melodies) ²¹ , Nos. 453–529				
Subclass I (melodies with definite structure), Nos. 453–518		Subclass II	Subclass III	
Group a) (isometric melodies with two-bar sections)	Group b) (isometric melodies with four-bar sections)	Group c) (heterometric melodies) Nos. 517–518	(melodies with indefinite motif-structure) Nos. 519–525	(recited "dance-words" ²²) Nos. 526–529
Subgroup 4:] □ □, 453–511		Subgroup 3:] □ □, 512	Subgroup 3:] □ □, 517	
		Subgroup 4:] □ □, 513–516	Subgroup 4:] □ □, 518	
Class D (<i>tempo giusto</i> melodies in "dotted" rhythm ²³ , Nos. 530–585)				
Subclass I (isometric melodies), Nos. 530–561		Subclass II (heterometric melodies), Nos. 562–583		
Group 1: □, 530		Group 2: □ □, 562		
2: □ □ □, 531–532		3:] □ □, 563–564		
4:] □ □ □, 533–561		4:] □ □ □, 565–583		
Class E (melodies with indeterminate structure), Nos. 584–612				
Class F (<i>cântec lung</i> ; description on pp. 24–25), No. 613				
Class G (mourning-song melodies), Nos. 614–661				
Subclass α) (so-called <i>bocete</i> with improvised texts) Nos. 614–633	Subclass β) ²⁴ (<i>Zorilor</i>)	Subclass γ) ²⁴ (<i>A bradului</i>)	Subclass δ) ²⁴ (<i>Hora mortului</i> or <i>La priveghiu</i>), Nos. 641–661	
Group 1: □, 614–621	Group 1: □, 634–636	Group 4:] □ □ □, 637–640	Group 1: □, 641–648	
3:] □ □, 622–625	614–621		3:] □ □, 649–652	
4:] □ □ □, 626–633			4:] □ □ □, 653–661	
Class H (wedding-song melodies), Nos. 662–666				
Group 1: □, 662				
2: □ □ □, 663				
3:] □ □, 664–665				
4:] □ □ □, 666				
Class I (harvest-song melodies), Nos. 667–671				
Group 1: □, 667–670 ²⁵				
3:] □ □, 671				
Class J (rain-begging song melodies), Nos. 672–678				
Subclass I (melodies with definite structure)		Subclass II (melodies with indefinite structure), 676–678		
Group 4:] □ □ □, 672–675				

Mint látható, az A–F kategória további osztása meglehetősen eklektikus, részben újabb műfajok, részben a ritmus fajtája szerinti. Hasonló módon az alosztályokra osztás is osztályonként más-más szempontok szerint történhetik: izo- vagy heteroritmia, kötött vagy kötetlen szerkezet, illetve egyéb műfajok. A heteroritmikus dalok osztályozásának áttekintésére ezúttal is külön „ZZ” szimbólumos táblázat szolgál. Ami állandó, azok a megőrzött krohni elemek: egyrészt az, hogy a rendszer megint csak nem ismer négynél több soros dallamokat, a másik, amivel a táblázat folytatódik:

A csoportok (alcsoportok) további egységekre különítése a dallamsorok záróhangjainak egymáshoz való viszonya szerint történt. Az így nyert egységek pedig még további alegységekre oszlanak a dallamok ambitusa szerint.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Bartók 1967b, II. 9.

1943 februári keltezéssel zárja le Bartók a Parry-féle, hanglemezre vett szerb-horvát népzenei gyűjtemény sajtó alá rendezését, mely aztán majd 1951-ben fog megjelenni *Serbo-Croatian Folk Songs, Texts and Transcriptions of seventy-five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies by Béla Bartók and Albert B. Lord* címmel. Ennek bevezetőjében „Methods in Systematic Grouping of Folk Melodies” [Népdalrendszerezési módszerek] címmel témánk szempontjából is fölöt-
tebb tanulságos összefoglalását adja ebbéli elgondolásainak. A korábbi, mechanikus, szó-
tárinak (lexikográfiai) nevezett „módosított Krohn-rendet” szembeállítja az újabb, két-
ségkívül bonyolultabb, de a stílussajátságokat kidomborító, ezúttal *nyelvtaninak* (gramma-
tikainak) nevezett renddel:

Két fő elvről beszélhetünk, melyek célkitűzéseikben és részben módszereikben is különböz-
nek. Az első, a „lexikográfiai” szerint egy többé-kevésbé merev rendszert kell alkalmazni (ha-
sonlóan a lexikonokban és szótárakban használthoz) abból a célból, hogy valamennyi dallam
viszonylag egyszerű mechanikus módon elhelyezhető legyen. Ennek megvannak a maga elő-
nyei; hátránya abban áll, hogy variánsok (olykor alig eltérő variánsok is) egymástól gyakran
messzire kerülnek. Ez a hátránya különösen is zavaró, mikor egyazon stílusú, eredetű vagy
származású dallamokról van szó. Jóllehet ebben az elrendezésben egy adott dallam könnyű-
szerrel elhelyezhető, az olvasó viszont nem kap megfelelő képet az anyagban domináló stílu-
sokról, szerkezetekről, sőt még a variáncsoportokról sem.

A második elv szerinti rendszer, melyet „grammatikainak” lehetne nevezni, a lehető legköze-
lebb hozza egymáshoz az egyazon családhoz tartozó, hasonló szerkezetű vagy egyazon stílust
képvisező dallamokat, és a variáncsoportok minden tagját együtt mutatja be. E cél elérésére
egy eléggé bonyolult rendszert kell felállítani és alkalmazni, egy olyan rendszert, mely amel-
lett, hogy megtartja a lexikográfiai rendszernek is minden elemét, keresztezi azt még számos
és különböző további elemmel. Egy eszerint a rendszer szerint rendszerezett gyűjtemény
meglehetősen jól elhatárolja az egyes dallamstílusokat, szerkezeteket és családokat. Azon kí-
vül az egyes dallamok is jól elhelyezhetők benne, csak hogy ehhez az anyagban való bizonyos
előzetes jártasságra és az eléggé bonyolult rendszer alapos ismeretére van szükség.¹⁷⁶

Különösen is föltűnő Bartók véleményének változása a „módosított Krohn-rend” variáns-
összehozó képességéről. Kezdetben afelől feltétlen meg volt győződve. Idéztük már – hogy
csak egy nyilatkozatát említsük – Dimitrie G. Kiriachoz 1913. december 18-án írt levelét:

A mi kezünkbe tették le [...] a magyar népdalok teljes kiadását (kb. 5000 dallam); ezeket
Ilmari Krohn általunk kissé módosított rendszere szerint csoportosítottuk. [...] És mondha-
tom Önnek: csodálatos, hogy a variánsok már a pusztán mechanikus rendszerezésénél is
mennyire közel kerülnek egymáshoz!¹⁷⁷

Az 1921 októberi keltezésű *A magyar népdal*-ban fogalmaz először e tekintetben óvato-
sabban:

Ilyen csoportosításnál a hangokban teljesen egyező dallamok föltétlen egymás mellé kerül-
nek, a dallamvariánsok pedig legtöbb esetben.¹⁷⁸

Az 1923. október 15-i keltezésű *Slovenské ľudové piesne*-ben pedig már világosan érzé-
kelhető az eddigi meggyőződés megingása (a mondatnak első felét már idéztük, de ezt az ide
vonatkozó második felét csak most e helyen):

¹⁷⁶ Bartók and Lord 1951, 14–15.

¹⁷⁷ Bartók 1956, 238.

¹⁷⁸ Bartók 1924, X.

Ilyetén rendezésnél a teljesen egyező dallamok automatikusan egymás mellé kerülnek, a variánsok pedig számos esetben; az egyes stílusok [...] azonban nem elég pregnánsan emelkednek ki, továbbá sok variáncsoport túlságosan is szétszóródik.¹⁷⁹

1943 februárjában jut el aztán oda, hogy a szótárszerű népdalrendezésről – mint a fentiekben látható volt – most már kétségeskedés nélkül, kategorikusan kijelentse:

Hátránya abban áll, hogy variánsok (olykor alig eltérő variánsok is) egymástól gyakran messzire kerülnek.¹⁸⁰

Egyszer s mindenkorra a nyelvtani (grammatikai) rendezés mellett kötelezi el magát:

A kérdés az, melyik nagyobb fontosságú: az-e, hogy a dallamokat könnyűszerrel, mintegy mechanikusan elhelyezhessük, vagy hogy egymáshoz való viszonyukról világos képet nyerjünk. Én e második szempont, a „grammatikai” elv pártján állok, hiányosságai ellenére is. Mert vannak hiányosságai, mint bármely más elképzelhető rendszernek. (Tökéletes rendszerezést nem is lehet kitalálni.) Így tehát jelen munkámban (akárcsak többi újabb könyvemben) használt rendszer ezen elven alapszik.¹⁸¹

Hanem – hogy egy kitérőt megengedjünk magunknak – éppen ezekben a hiányosságokban (az eredetiben: imperfections), melyet akár tökéletlenségeknek is lehetne fordítanunk, rejlik a bökkenő! A stílusok elkülönítéséből kiinduló népdalrendezés az anyag belső összefüggéseiről tagadhatatlanul többet hoz világosságra, mint bármely egységes szótárszerű besorolás. Mivel azonban egy adott népzene stílusrétegeinek feltárása hosszú, több nemzedék kutatómunkáját igénylő folyamat, a túl korán kialakított *stílusalapú népdalrendezés hamar idejétmúlttá válhat*, sőt aztán annak minden új meg új revíziója is.

Kodályban alkalmasint még Bartóknál is előbb tudatosult, hogy a magyar népzene több, még hozzá *korban különböző stílusból* áll. Emlékszünk: Bartók erről először a *Die Melodien der ungarischen Soldatenlieder* című tanulmányában szólt, mely a K. u. K. Kriegsministerium Musikhistorische Zentrale-jának 1918. január 12-én Bécsben rendezett jótékonysági hangversenyéhez készült műsorfüzetben jelent meg, s melyet tehát nyilván valamikor 1917 vége felé írt. Kodály hagyatékából előkerült egy minden valószínűség szerint 1915-ben (mert egy 1915. augusztus 5-én hozzá intézett hivatalos levél hátlapjára) írt feljegyzése:

A népdalkincset helyesen csak úgy foghatjuk fel, ha meggondoljuk, hogy az egy hosszú fejlődés produktumainak összefoglalása. Egymás mellett van egy tegnapi dal egy 500 évessel. Helyesen nevezi Vikár Béla élő nyelvmélekeknek. De hol vagyunk még attól, hogy a népdal számtalan rétegét hozzávetőleg pontosan elhatároljuk! Hol van még attól az irodalmi és zenei stíluskritika, hogy biztonsággal megállapítsa minden dal korát? Ebből a heterogén anyagból összefoglaló következtetéseket levonni nagyon kockázatos, bizonytalan. Első lépés volna az anyag átkutatása, *stílusfajai elkülönítése* – mindeerre még csak kísérlet sem történt eddig.¹⁸²

Ő – Kodály – tehát már akkor stílusrétegekben látta a népzene, s megfogalmazta e stílusrétegek föltárásának és elkülönítésének szükségességét. Ám hasonló szükségességről fogalmazott 1925-ben, vagyis éppen tíz év múlva is egy sajtónyilatkozatában, noha addigra már nemcsak a *Die Melodien der ungarischen Soldatenlieder*, hanem Bartók *A magyar népdal*-ja is megjelent az *A, B és C* osztályra való elkülönítéssel:

A népdal nem egyféle stílus, még annyira sem, mint egyazon költőnek a művei, hanem sok évszázad alatt, mint geológiai rétegek rakódtak egymásra különböző stílusok, melyeket *ma még nem is tudunk tisztán elhatárolni*.¹⁸³

¹⁷⁹ Bartók 1959, 55.

¹⁸⁰ Bartók and Lord 1951, 14–15.

¹⁸¹ Bartók and Lord 1951, 15.

¹⁸² Kodály 1993, 168–169. (A kiemelés tőlem.)

¹⁸³ Kodály 1925, 11. (A kiemelés tőlem.)

Mindezek alapján megkockáztatjuk a feltételezést, hogy Kodály elvben helyesnek, de abban az időben még korainak tartotta a stílusok elkülönítéséből kiinduló népdalrendezést, ezért nem követte Bartókot annak jelen fejezetünkben tárgyalt saját útján, és ezért ragaszkodott – legalábbis egyelőre – a kevésbé beszédes, de *szüntelen revízióra nem szoruló*, közösen kialakított szótárszerű renndhez.

Visszatérve a *Serbo-Croatian Folk Songs*-hoz, Bartók a folytatásban összefoglalja mindazokat a szempontokat, melyeket népdalrendezés során ő alkalmazott, illetve alkalmazhatónak tart:

Valamely rendszer felállításakor a dallamokat többféle szempont szerint kell megközelíteni:

- 1) sorszerkezet (soron nem értve mást, mint a dallamnak egy szövegsorra eső részét);
- 2) metrikai szerkezet (metrikai egységek, úgymint versmérték vagy az egyes sorokra eső szótag-szám);
- 3) ritmikai jelleg (például szabad, ún. *parlando-rubato* vagy röviden *parlando* ritmus);
- 4) dallamszerkezet (a sorok záróhangjai vagy egyéb meghatározó dallami sajátosság alapján);
- 5) hangterjedelem (*ambitus*);
- 6) hangsor, hangrendszer;
- 7) forma, ill. tartalmi szerkezet (az egyes sorok tartalma alapján); és még sok egyéb mellékszempont, melyeket itt egyenként nem lehet számba venni.

A lexikográfiai rendszer szerint e szempontok fontossági sorrendje nagy vonalakban a következő: 1, 4, 2 és 5 (3, 6 és 7 ritkábban használatosak a kelet-európai anyagban). A grammatikai rendszer szerint: 1, 2, 3, 4, 5 (6 és 7 ritkábban használatosak).¹⁸⁴

Mint látható, ezekből az 1), a 4), az 5) és a 6) azok, melyek Krohntól erednek, a 2) a „módosított Krohn-rendből”, végül a 3) és a 7) azok, amelyekről el lehet mondani, hogy jellegzetesen bartóki szempontok.

Itt is közli Bartók az elmaradhatatlan hanglétrát a jellegzetes krohni beszámozással és ismerteti a sorvégzők szintén jellegzetes és szintén krohni fontossági sorrendjét. Hasonlóképpen az ambitusjelölés ismert *Suomen Kansan Sävelmiä*-beli módja sem maradhat el.¹⁸⁵

To facilitate the grouping work, the following system of symbols has been devised.

1. For scale degrees:



have as corresponding symbols:

Accidentals will be placed before the symbol ($b3 = b^1b$). Auxiliary symbols for designation of caesura (the original conception of caesura, that is, the point between melody sections,¹⁸ will be extended to cover the final note of a given melody section, except, of course, the last one):

□ designates the main caesura;] , the one preceding it; [, the one following it. Therefore, $\boxed{4} \boxed{b3} \boxed{4}$ means a melody of four sections having c^2 for final tone in the first and third sections, b^1b in the second (main) section (mus. ex. No. 41); $\boxed{b3} \boxed{1}$ means a melody of three sections having b^1b for final tone in the first (main) section, g^1 in the second (mus. ex. No. 18); $\boxed{4} \boxed{2}$ means a melody of three sections having c^2 for final tone in the first section, a^1 in the second (main) section (mus. ex. No. 22); \boxed{VII} means a melody of two sections having f^1 for final tone in the first section (mus. ex. No. 6). The same degree-symbols are used to designate ambitus (range); for example: $VII-4$ for a range from f^1 to c^2 (mus. ex. No. 5); $1-8$ for a range from g^1 to g^2 (No. 28c).

¹⁸⁴ Bartók and Lord 1951, 15–16.

¹⁸⁵ Bartók and Lord 1951, 27–28.

Ezt követi még egyéb jelek és jelölési módok ismertetése, majd maga a kötet anyagának zenei rendje. Ezt kivonatosan idézzük:

A dallamok a következő öt rendezőelv szerint kerültek sorban csoportosításra.

a) A sorok, azaz az egyes dallamok sorainak száma szerint. Mint kitűnik, az anyag öt osztályra tagolódik: *A*) osztály – egysoros; *B*) osztály – kétsoros; *C*) és *D*) osztály – hámosoros; *E*) osztály – négyesoros dallamok; a *C*) osztályba tartoznak azok a dallamok, melyekben a főcezára az első sor végén van; a *D*) osztályba azok, melyekben a másodikikén.

b) A sorok hossza, pontosabban a sorok hosszviszonya szerint. A sorok hosszát a megfelelő szöveg szótagszáma szabja meg. Azt tapasztaljuk, hogy bizonyos dallamok sorai egyenlő hosszúak (izometrikus szerkezet), másoké nem egyenlők (heterometrikus szerkezet). Ezen az alapon a *B*), *C*), *D*) és *E*) osztályokat két alosztályra osztottuk: I. Izometrikus dallamok; II. Heterometrikus dallamok.

c) Az I. alosztály dallamainak további csoportosítása a sorok hossza szerint. Ily módon csoportok állnak elő, melyekben az egyes dallamok sorai a) ötszótagosak, b) hatszótagosak, c) hétszótagosak, d) nyolcszótagosak, e) kilencszótagosak, f) tízszótagosak, g) tizenegy szótagosak, h) tizenkét szótagosak és így tovább. (Az *A*) osztály hasonló módon kerül csoportosításra.) Az I. alosztály csoportjai a sorok ritmusszerkezete szerint további két alcsoportra oszlanak: 1. izoritmikusak (valamennyi sor ritmusa azonos), 2. heteroritmikusak (két, három vagy négyféle ritmusú sorok). Itt a kisbetűs jelölést alkalmaztuk [...]: *aaba*, *aaab*; *aabb*, *abab*, *abba*; *aabc*, *abac*, *abcb*. A II. alosztály további csoportosítása már jóval bonyolultabb kérdés. Ez az egyes dallamsorok hosszviszonyára épül. Az eljárás megkönnyítésére a „Z” jelet használtuk és a heterometrikus dallamokat képleteik szerint csoportosítottuk. [...]

d) Az alcsoportok további kisebb egységei és alegységei az egyes dallamsorok záróhangjai (cezára) szerint alakultak [...]. A rendszer a következő alapelvekre épül: α) a mélyebb megelőzi a magasabbat; β) a dallamok először a főcezára záróhangja szerint kerülnek csoportosításra (ezek képezik a főbb egységeket), azután az ezt megelőző, majd végül az ezt követő cezára szerint (ezek ismét az alegységeket). [...]

e) Ha valamely alegységben több dallamnak is ugyanaz a képlete, ezek hangterjedelmük szerint még további csoportosításra kerültek. Eszerint a VII–b3 előbb jön, mint a VII–4, és ez utóbbi előbb, mint VII–5 (vagy –6); de VII–4 (vagy –5, vagy –6) előbb, mint I–2 (vagy b3).¹⁸⁶

Mint látható, az öt említett rendező elv közül az első (a) lényegében Krohn eredetű: a sorok száma szerint való olyan csoportosítás, mely négynél több soros dallamot nem ismer. A második és harmadik (b és c) sajátosan Bartóki, a negyedik és ötödik (d és e) megint Krohnra vezethető vissza.

Itt kell megjegyeznünk, hogy Bartók ezen az egyetlen helyen utal írásban arra, hogy a nagy magyar gyűjtemény rendezésénél utolsó szempontként – az ambitus után – a hangnem szerinti elkülönítést is használ(hat)ta. Mikor itt arról ír, hogy a fent említett hét szempont közül a hatodikat (a hangsort) a szerb-horvát anyag esetében az ingadozó hangmagasságok miatt lehetetlen alkalmazni, a lábjegyzetben hozzáfűzi:

Más népek, például a magyarok népdalanyagának csoportosításakor a hangsorszempont meghatározó tényezővé válhatik, mégha az ambitus-szempontnál még kevésbé jelentős lesz is.¹⁸⁷

Bartók utolsó sajtó alá rendezett népdalkiadványa 1936-os török gyűjtése volt; viszonylag nem nagy anyag: 78 vokális és kilenc hangszeres dallam. Az 1943–44 folyamán elkészült mű szintén csak posztumusz jelent meg 1976-ban *Turkish Folk Music from Asia Minor* címmel. Bevezetőjében „Structure of the Melodies” [A dallamok szerkezete] cím alatt a szokottnál rövidebben ismerteti a Krohntól, illetve a „módosított Krohn-rendből” eredő jelölési módokat:

¹⁸⁶ Bartók and Lord 1951, 29–31.

¹⁸⁷ Bartók and Lord 1951, 34.

Bizonyos jelek kerültek használatra, éspedig

a) I-től VII-ig a hangsor fokaira $g-f'$ között, 1-től 12-ig $g'-d^2$ között;

b) Arab számok közöttük vesszővel a dallamsorok szótagszáma;

c) A hangsor-fokjelek az a)-ban leírt módon és kötőjellel elválasztva az ambitusra: az első számmal a legmélyebb, a másodikkal a legmagasabb hangot jelölve.¹⁸⁸

Ezután következik az anyag osztályozását ábrázoló táblázat. Megfigyelhető, hogy a ki-mondottan bartóki szempontok uralkodnak, méghozzá ismét új, sajátos fontossági sorrend-ben. Témánk szempontjából figyelemre méltó az a körülmény, hogy az esőkérő dalok és a hangszeres dallamok kategóriái külön vannak választva (18. és 20. osztály), továbbá, hogy a sorok száma szerinti osztályozás – mely különben a rendező szempontok között most meg-lehetősen hátra sorolódott – megint csak legfőljebb két-, három- és négy sorosakat ismer, s a nyolcsorosakat ily módon átértelmezi négy sorosakká (13. osztály):¹⁸⁹

Class	Description of the Melodies	Melody No.	No. of Melodies ⁵
1.	<i>Parlando</i> ⁶ isometric ⁷ four-section, with 8-syllable sections	1-9	15
2.	<i>Parlando</i> isometric four-section, with 11-syllable sections	10-23	18
3.	<i>Parlando</i> isometric three-section, with 11-syllable sections	24	1
4.	<i>Parlando</i> isometric two-section, with 8-syllable sections	25-26	2
5.	<i>Parlando</i> isometric two-section, with 11-syllable sections	27-29	3
6.	<i>Parlando</i> isometric two-section, with 14-syllable sections	30	1
7.	<i>Parlando</i> isometric four-section, with 7-syllable sections	31	1
8.	<i>Parlando</i> isometric four-section, with 9-syllable sections	32	1
9.	<i>Parlando</i> isometric three-section, with 8- (= 3+2+3) syllable sections	33	1
10.	<i>Parlando</i> isometric three-section, with 10- (= 5+5) syllable sections	34	1
11.	<i>Parlando</i> heterometric ⁸ four-section	35	1
12.	<i>Parlando</i> heterometric three-section	36-39	4
13.	<i>Tempo giusto</i> ⁹ isometric four-section, with "dotted" ¹⁰ rhythm and 7- or 7+7-syllable sections	40-44	7
14.	<i>Tempo giusto</i> heterometric four-section, with "dotted" rhythm	45	1
15.	<i>Tempo giusto</i> isometric four-section	46	1
16.	<i>Tempo giusto</i> isometric three-section	47	1
17.	<i>Tempo giusto</i> heterometric four-section	48	2
18.	Rain-begging songs (with motif structure)	49	4
19.	Melodies with indeterminable structure or of suspicious origin	50-59	13
20.	Instrumental pieces	10b., 43c., 60-66	9
		Total:	87

¹⁸⁸ Bartók 1976a, 35.

¹⁸⁹ Bartók 1976b, 36-37.

A sorvégzők szerinti csoportosítás – természetesen a hagyományos krohni fontossági sorrendben – ha utolsóként is, de ezúttal sem maradhat el:

Amennyiben valamely izometrikus osztályban egy dallamnál több van, további alosztályokra és csoportokra oszlanak dallamsoraik záróhangjainak magassága szerint, először a második sor (főcezúra) záróhangját, azután az ezt megelőző (első) sor záróhangját, végül az ezt követő (harmadik) sorét véve tekintetbe.¹⁹⁰

Az ambitust ugyan itt nem említi Bartók, de minden dalnál a szokott módon föltünteteti, s – megfigyelésünk szerint – szükség esetén a sorrend meghatározásánál figyelembe is veszi.

Visszatekintve jelen fejezetünkre, azt kell mondanunk, hogy nem véletlen, hanem valóságosan sorsszerű, hogy éppen e legutolsó elkészült bartóki népdalpublikáció utószava – s azzal együtt maga az egész könyv – zárul az alább következő gondolatokkal. Írója, Kurt Reinhard, noha részleteiben nyilván nem merült el a témában és bizonyos fogalmazásbeli pongyolaságoktól sem mentes, lényegében helyesen érzett rá, hogy a népzenerendező Bartókról nem lehet Krohn figyelmen kívül hagyásával beszélni:

Bartóknak e legutolsó munkája újólag és a maga legjellegzetesebb formájában tárja elénk és igazolja azt az analizáló-tipologizáló népzene-kutatási módszert, melyet Bartók – részben Ilmari Krohnnal közösen – megteremtett. Minden időközben keletkezett és azóta elterjedt szemlélet ellenére sem vonhatja senki kétségbe azt az alaptényt, hogy Bartók már évtizedekkel korábban, éspedig az ő páratlanul egzakt tudományos munkamódszerével megelőlegezte a modern strukturalizmus eszméit és módszereit. És csakugyan, az ő módszere, ha kellő módosításokkal is, de még napjainkban is jól használható.¹⁹¹

Az összehasonlító népdalkutatás eszméje

Mind az eddigi Krohn-, mind a Kodály- és Bartók-idézetekben volt már szó összehasonlításról – mint amihez a közös záróhangra hozás oly igen szükséges –, ez még azonban inkább belső, mint nemzetközi összehasonlítást jelentett. *Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen?* című tanulmányában Krohn beszél egyikről is, másikról is, sőt éppen ezekel – mindkettővel! – indokolja mindjárt bevezető szavaiban a népdalok zenei rendezésének szükségességét. Írását – a címben fölvetett kérdésből kiindulva – így kezdi:

Hogy a főnti kérdésre választ adhassunk, először is azt kell leszögeznünk, hogy a népi dallamok szótárszerű rendezésének mi a célja. Szerintem nem egyéb, mint minden egyes dallam tudományos megismerése, hogy azáltal a többi dallamhoz való viszonya a lehető legvilágosabban és legteljesebben napvilágra jöjjön.

Eddig a belső összehasonlítás; folytatja a nemzetközivel, és most figyelmünket éppen erre fordítjuk:

Hasonlóképpen fontosnak tűnik, hogy különbséget tudjunk tenni, mely dallamok tulajdonai meghatározott népeknek, s melyek közösek népek nagyobb csoportjánál. A következő kérdés a nemzetközi dallamok eredetét illeti, amelyek vagy valamely nemzettől terjedtek tágabb körben el, vagy már régebb óta közösek több népnél, s mint ilyenek egy ősbibb zenei világ hirmondóiként tekinthetők.¹⁹²

Alább pedig – e soraira vissza-visszaulva – három oldalon három ízben is használja valamilyen formában az *összehasonlító dallamkutatás* kifejezést:

¹⁹⁰ Bartók 1976b, 37.

¹⁹¹ Bartók 1976b, 269. (Saját fordítás angol eredetiből.)

¹⁹² Krohn 1903, 643.

Míthogy az *összehasonlító kutatás* (vergleichende Forschung) legszükségesebb előfeltétele az egyes népek dallamainak nemzeti összkiadása, s a nemzetközi dallamok majd csak azokból lesznek fokként fölismerhetők és elkülöníthetők, a rendezés kérdését elsősorban a nemzeti gyűjteményekre fogjuk korlátozni.¹⁹³

Majd Johannes Zahn rendszeréről szólva:

Ez a rendezés igen megfelel annak a célnak, hogy egy, az emlékezetben élő dallamot különösebb nehézség nélkül megtaláljunk s a vele kapcsolatos kívánt adatokhoz hozzájussunk. Az *összehasonlító dallamkutatás* (vergleichende Melodien-Forschung) számára azonban amilyen jó, olyan használhatatlan is.¹⁹⁴

Végül pedig:

Elengedhetetlenül szükségesnek látszik hát egy olyan dallamkonkordancia létrehozása, melyben minden dal bizonyos jellemző jegyek szerint szótárszerűen rendezve könnyen megtalálható, úgy, hogy a *dalok összehasonlító egybevetéséhez* (vergleichende Gegenüberstellung der Melodien) csak azokat kelljen átnézni, melyeknek sajátosságai rokonságot valamiféleképpen elképzelhetővé teszik.¹⁹⁵

Az összehasonlító népdalkutatásnak ez a Krohntól fölvetett eszméje mind ez ideig számba nem vett és ki nem elemzett megtermékenyítő hatással volt mind Kodály, mind Bartók gondolatvilágára. Mindkettejük egyénisége olyan volt – és nyilván a magyar népzene-nek a maga történelmi és földrajzi beágyazottságából eredő különleges volta is arra predesztinálta őket –, hogy elég volt néhány ilyen gondolatszikrának beléjük hullani, hogy az aztán bennük azonnal lángot fogjon.

Őszintén megvalljuk, nem vagyunk abban a helyzetben, hogy határozottan merjük állítani, miszerint Krohn előtt az összehasonlító népdalkutatással – és kimondottan azzal! – kapcsolatban hasonló fölvetés sehol semmilyen helyen nem hangzott volna el. Sőt ismerjük legalábbis Vikár Béla futónak mondható és a pontos terminus technicust még nem használó, mégis ebbe az irányba célzó ötletét, melyet első, 1889-ben tett finn útjáról szóló beszámolójában (*Finnországi tanulmányutam*, Ethnographia, 1890) említ:

Méltán érdekelt kiválóképp a Kalevala zenéje s általában a finn népzene a magyarral való hasonlítás, különösen az összehasonlító metrika szempontjából.¹⁹⁶

Mindazonáltal határozottan merjük állítani, hogy Kodály is, Bartók is az eszmével Krohn *Welche ist die beste Methode...*-ja révén ismerkedett meg. A szikrát kétségkívül onnan kapták. Ezt szemléleti, gondolati, sőt fogalmazásbeli egyezéseikre rámutatva, az alábbiakban rendre bizonyítani fogjuk.

Vegyük sorban szemügyre, milyen visszhangot keltettek bennük Krohn fönt idézett gondolatai a következő évek során. Ezekben témánk szempontjából már csak az a körülmény is árucikk lesz, hogy elnevezésül kezdetben mindig (de többnyire a későbbiekben is) Krohn kifejezésének („vergleichende Melodien-Forschung”, „vergleichende Gegenüberstellung der Melodien” stb.) valamilyen változatát használják, tehát népdal-, dal-, dallamösszehasonlításról beszélnek; utóbb használják aztán el-elvéve a nemzetközileg egyre jobban elterjedő, tulajdonképpen más eredetű – és más jelentésű! – „összehasonlító zenetudomány” kifejezést is, láthatólag azonban mindig a krohni – vagyis kimondottan a népi dallamvilágot kutató – értelemben.

¹⁹³ Krohn 1903, 643. (A kiemelés tőlem.)

¹⁹⁴ Krohn 1903, 643–644. (A kiemelés tőlem.)

¹⁹⁵ Krohn 1903, 645. (A kiemelés tőlem.)

¹⁹⁶ Vikár 1890, 232.

Az első megnyilatkozásokat természetesen Kodálynál találjuk, hiszen – mint arra már rámutattunk – ő ismerkedett meg előbb Krohn írásaival. Egy, a hagyatékból előkerült, minden valószínűség szerint 1905 első feléből származó – talán disszertációvázlatnak készült – fogalmazványában ezt olvashatjuk:

Ma még nem vonható meg egész biztosan a határvonal ősi vagyunk és a kölcsönvétel közt; valószínű, hogy elmosódott marad az mindig, akármilyen fényt vessen is a *népdal összehasonlító* vizsgálata erre a kérdésre.¹⁹⁷

(A „népdal összehasonlító” szavak az eredetiben aláhúzva, véleményünk szerint ösztönös tanúságával annak, hogy a fogalom a szó leírója számára egészen friss s ugyanakkor rendkívül élményszerű, valósággal reveláció jellegű volt.)

Különösen is föltűnő, hogy Kodály mennyire – jóformán gondolatról gondolatra, szóról szóra – magáévá tette Krohn eszmefuttatását az összehasonlító népdalkutatás kettős céljáról; vagyis hogy kideríteni, mi az, ami csak egyes népeké s mi az, ami népek nagyobb csoportjánál közös, azután pedig kideríteni, hogy a közösből mi az, ami átvételek révén lett azzá s mi az, ami viszont valami ősi közkincs (németül: Gemeingut, Kodály kissé szokatlan szóhasználatában: közösség). Talán célszerű idéznünk Krohn idevágó két mondatát az eredeti nyelven is:

Demgemäß scheint es wichtig, unterscheiden zu können, welche Melodien nationales Eigentum bestimmter Völker, und welche internationales Gemeingut größerer Völkergruppen sind. Die nächste Frage betrifft den Ursprung der internationalen Melodien, die entweder von einer bestimmten Nation aus sich weiter verbreitet haben, oder schon seit alter Zeit Gemeingut vieler Völker gewesen sind und sich dadurch als Nachklänge uralter Musik besonders bemerkbar machen.¹⁹⁸

Kodály így fogalmaz 1917-ben egy, szintén a hagyatékból előkerült papírlapon:

A *dallamhasonlítás* kissé a botanikához hasonló tudomány. Célja megtudni, vannak-e olyan őstípusai a dallamnak, és milyen fejlettségi fokig terjednek, amelyek minden népnél közösek. Valószínűnek látszik, hogy vannak.¹⁹⁹

A kiemelés ismételtlen Kodálytól. 1922-ben egy, a pentatonikáról szóló előadásának vázlatában így:

Az ötfokú rendszer a kínai zenében ma is uralkodó, úgy látszik, a népzenejünkben is kezdő foka volt a zenei életnek. Sok más: gregorián, skót, ír, cseremis, votják, afrikai, ausztráliai népeknél, mindenütt találták. [...] Tehát ez is az ősi, emberi közösségek egyikének látszik, amelynek felderítése az összehasonlító zenetudomány egyik célja, hogy aztán zenei alapon foghason a külön nemzeti sajátságok megállapításához.²⁰⁰

Egy datálhatatlan, de valószínűleg szintén az 1920-as évekből származó hevenyészett följegyzés megint csak arról tanúskodik, mennyire foglalkoztatja őt folyamatosan a kérdés és ugyanakkor mennyire maradandóan gyökeret eresztettek benne Krohn gondolatai:

Az összehasonlító zenetudomány az ősmotívumokat, gyökérmotívumokat keresi, amelyek ugyanazok. Ezután kerülhet csak sor a nemzeti sajátságokra.²⁰¹

Am még meggyőzőbben tanúskodnak erről a már élete alkonyán, az 1960-as években tett nyilatkozatai, melyekben még mindig újra és újra ugyanezeket a gondolatokat önti szavakba. 1961-ben a Nemzetközi Népzenei Tanács quebeci konferenciájához például a következő üzenetet küldi:

¹⁹⁷ Kodály 1993, 163.

¹⁹⁸ Krohn 1903, 643.

¹⁹⁹ Kodály 1993, 253.

²⁰⁰ Kodály 1993, 171.

²⁰¹ Kodály 1993, 211.

Nap nap után számos nép dalainak mind több és mind jobb gyűjteményével találkozunk, sokévi gyűjtőmunka eredményeivel. A tanulmányoknak és összehasonlításnak milyen változatos mezeje tárul elénk! Sok munkás kézre van szükség, hogy megvizsgálhassuk a napról napra szaporodó anyagot és úrrá legyünk rajta. Az aratás valóban bőséges, ám kevés az aratómunkás. Végtelen idő szükséges ahhoz, hogy teljességgel megismerjük egymás kincseit, s a nemzeti forma és kifejezés százféle arculatából kivonjuk a közös emberi vonásokat.²⁰²

Ugyanennek a Nemzetközi Népzenei Tanácsnak 1964-ben Budapesten tartott konferenciája alkalmából egy televíziós nyilatkozatában többek között a következőket mondja:

Akkor kezdődhetik meg a tulajdonképpeni összehasonlító munka, ami – ha az összehasonlító nyelvészet nagy eredményeit látjuk – nem kisebb eredményekkel kecsegtet. Mert akkor ki fog derülni, hogy van-e minden nemzetnek olyan saját, külön nyelve, ami semmi máséhoz nem hasonlít; vannak-e közösségek, és meddig mutatnak ezek vissza valami ősi emberi közösségre.²⁰³

Az összehasonlító nyelvtudománnyal való egybevetést különben már korábban is több ízben megpendítette. Abban, hogy ő olyan hamar és olyan könnyen rezonált Krohnnak ezekre a gondolataira, nyilván nagy része volt annak, hogy éppen a megelőző években tanult összehasonlító nyelvészetet az egyetemen, s a párhuzam megvonása a között és a látókörön föltűnt új tudományág között egészen kézenfekvő volt. Sőt, mi több: annak szédítő új eredményei gyors és hasonlóan gazdag eredmények reményét csillantották föl e téren is. *Erkel és a népzene* címen 1921. április 3-án tartott előadásából egy példa:

Az összehasonlító nyelvtudomány sorra veszi a magyarságot ért különböző idegen hatásokat, és az érintkező nyelvek alapos áttanulmányozása után nemcsak meg tudja állapítani a magyar nyelv idegen elemeit, hanem tisztán nyelvi adatok alapján a kultúra történetébe is bevilágít. Ugyanígy a népdalkutatás elengedhetetlen alapfeltétele megismerni, átvizsgálni mindazon népek zenéjét is, amelyekkel a magyarság érintkezett, hogy megállapíthassa a kölcsönös hatásokat, elválaszthassa az idegenből átvett az eredeti magyartól.²⁰⁴

Ismét egy, a hagyatékból előkerült, valószínűleg 1922 decemberében papírra vetett előadásvázlatból egy másik példa:

A XX. század elején egy új tudományág keletkezett, mely magát összehasonlító zenetudománynak nevezi, mely jární így attól a tudománytól tanult, amelyhez célja és módszerei legközelebb állnak: az összehasonlító nyelvtudománytól.²⁰⁵

1923-ban *A máramarosi oláh népzene*-ben szinte szó szerint azonosan fogalmaz:

Új tudományág kezdett kialakulni: az összehasonlító zenetudomány. Céljai, módszerei sok tekintetben hasonlóak az összehasonlító nyelvtudományéhoz.²⁰⁶

Utóbb azonban kezdi árnyaltabban látni a kettő közötti párhuzamot. Idézet egy későbbi, alkalmasint az 1930-as évekből való följegyzéséből:

Zene-hasonlítás. Nincs még a) kialakult, biztos módszere, b) elegendő anyaga. a) Bármennyire tanul a nyelv-hasonlítástól, mégis annyival bonyolultabb lelki tényező kifejezője egy dallam egy szónál. Nemzeti jelleg annyiféle tényezője is van benne jelen. [...] b) Az anyag nagyrészt még ismeretlen, kiadatlan, feldolgozatlan.²⁰⁷

Végül egy idézet 1962-ből származó *Dalvándorlás* című cikkéből:

²⁰² Kodály 1964, II. 216.

²⁰³ Kodály 1989a, 401. (Itt ugyan az utolsó szavak „ősemberi közösségre”, de Kodály gondolkodását ismerve hallatlanban is meg lehetünk győződve afelől, hogy ő a fenti kifejezést használta, csak a videofelvételről való lejegyzésbe csúszott elhallás.)

²⁰⁴ Kodály 1960, 12.

²⁰⁵ Kodály 1993, 169.

²⁰⁶ Kodály 1923a, 657.

²⁰⁷ Kodály 1993, 282.

Mint minden nyelv, úgy minden nép dalkincse is állandóan bővül idegen átvételekkel. Ezeket felderíteni, eredetüket megállapítani: egyik elsőrendű dolga a mai folklórnak.²⁰⁸

Hogy áttérjünk Bartókra, ő már 1912-ben terjedelmes cikket jelentet meg egyenesen *Az összehasonlító zenefolklór* címen. A cikket a következő szavakal vezeti be (a világos problémalátás és a határozott megfogalmazás egyaránt a pályájára rátalált, elhivatást nyert ifjú jövődő tudósról árulkodik):

Ezzel a névvel egy egészen fiatal tudományágat jelölünk, melynek tere ott van, ahol a zenetudomány és a folklór határa összeér. Jóformán alig mondható néhány esztendősnak. Célja az, hogy különféle rokon, illetve szomszédos népfajok vagy területek megbízható gyűjteményei alapján, illetve összehasonlításával megállapítsa az illető népfajok vagy területek népdalainak eredeti típusait, népzenejük rokonságát vagy egymásra hatását. Tehát némi hasonlóság van közte és az összehasonlító nyelvtudomány közt.²⁰⁹

Az első világháború lezáródásával elérkezettnek véli az időt a munka nemzetközi összehangolására. A *Musikblätter des Anbruch*-ban 1919-ben közölt *Musikfolklore* című írásában nagyszabású programot körvonalaz. Ezzel kezdi:

Az összehasonlító zenei folklór – egyrészt a zenetudomány, másrészt a néprajz egyik legifjabb ága –, alig tette meg legelső lépéseit, amikor a világháború kitörése gátlón lépett intenzívebb kibontakozásának útjába.

Tekintve, hogy most már lassanként mégiscsak eltűnnek az akadályok, és a nemzetközi érintkezés rövidesen újra megindul, időszerűnek látszik, hogy tisztában legyünk ennek a tudománynak fejlődési módjaival.

Mindmáig a zenei néprajz birodalmába tartozó munkálatok irányítása vagy egyes közintézetek kezében volt, vagy a szakemberek teljesen saját szakállukra folytatták. Tekintve, hogy az eljárásoknak és a céloknak valóban nagyon kívánatos egységessége ezen az úton nem érhető el, egyrészt az látszik az első szükséges lépésnek, hogy a magánkutatókat bevonjuk az illetékes intézmények munkájába, másrészt a munka nemzetközivé tétele azáltal, hogy az egyes intézetek a kutatómunka céljára, módjára és mikéntjére vonatkozólag megegyeznek.²¹⁰

A népzene-kutatás céljáról 1921-ben *A magyar népdal* bevezetésében írt gondolatait részben már idéztük:

A zenefolklórkutatás célja: 1. Parasztdallamoknak minél gazdagabb, tudományos zenei rendszerbe foglalt gyűjteményét létesíteni, elsősorban egymással szomszédos és egymással sűrű érintkezésben levő parasztosztályok zenei anyagából.

Most a második pontra is rátérünk:

2. Az így kapott anyagban gondos *összehasonlítás* alapján megállapítani az egyes zenei stílusokat és azoknak eredetét, amennyire lehetséges, reávilágítani.²¹¹

Az 1934-ben megjelent *Népzeneünk és a szomszéd népek népzenejé*-ben a tárgyra térés előtt rövid összefoglalását adja e tudományágnak:

Az összehasonlító népzenei kutatás az egyes népek népzenejének egymásra gyakorolt hatását vizsgálja. Ez az eljárás rokon az összehasonlító nyelvtudománynál követett eljárással. De a népzene-kutatók ilyen irányú munkájának bizonytalanabb az alapja, mert régi népzenei feljegyzések alig vannak. Sokkal több teret kell engednünk feltevéseknek, ami tudományos munkára nem éppen kedvező körülmény.²¹²

²⁰⁸ Kodály 1964, II. 221.

²⁰⁹ Bartók 1912, 109.

²¹⁰ Bartók 1919, 102, ill. Bartók 1966b, 571.

²¹¹ Bartók 1924, VII. (A kiemelés tőlem.)

²¹² Bartók 1934, 7.

1936-ban a *Miért és hogyan gyűjtsünk népzénet?* című önállóan megjelent tanulmányában minden, a nemzetközi együttműködést illető keserű tapasztalata mellett is szélesre tárja a horizontot. Szokatlanul részletes okfejtésében különösen is jól látható, hogy a Krohntól kapott szikra – hogy egy főntebbi hasonlatunkra visszautaljunk – miként kapott lángot, a megtermékenyítő felvetés a lángész több évtizedes továbbgondolásában mivé ért:

Ha a legújabb módszerekkel végzett kutatás eredményeképpen egy-egy zárt területet népzene szempontjából többé-kevésbé jól megismertünk, következik a kutatás második része. Össze kell hasonlítani az egyes területek anyagát egymással és megállapítani, mi az, ami bennük közös, mi az, ami eltérő. Vagyis a leíró zenefolklór nyomába az összehasonlító zenefolklórnak kell lépnie. Ennél az összehasonlító kutatásnál, akárcsak édestestvérénél, az összehasonlító nyelvtudománynál, sokszor meglepőbbnél meglepőbb jelenségek tárulnak elénk. Csak két példát akarok idézni. 1912-ben a máramarosi románoknál egy bizonyos, keleties színezetű, erősen cifrázott és improvizálásszerűen előadott dallamfajta fedeztem fel; 1913-ban Közép-Algériának egy Szahara menti falujában ehhez hasonló dallamstílust találtam; bár első hallásra feltűnt a hasonlóság, mégsem mertem benne más látni, mint véletlen egyezést. Ki gondolhatta volna, hogy a két terület közt levő több mint 2000 km-nyi távolság áthidalható volna okozati összefüggéssel! Később aztán – egymás után – kiderült, hogy ugyanez a dallamfajta Ukrajnában, Irakban, Perzsiában és a régi Romániában is közismert. Ekkorra már nyilvánvaló volt, hogy véletlen egyezéstről szó sem lehet: ez a kétségtelenül perzsa-arab eredetű dallamstílus, egyelőre megállapíthatatlan úton-módon (hiszen még nem tudjuk, megvan-e vagy megvolt-e az ozmanli-törököknél, bolgároknál) egészen Ukrajnáig hatolt föl.

A másik példa számunkra még érdekesebb. Már jó 25 éve tudjuk, hogy a legrégebb magyar népi dallamok legfőbb sajátága egy bizonyos pentaton rendszer és egy bizonyos, ún. „ereszkedő” dallamszerkezet. Bár az akkor ismert kínai zene pentaton rendszere nem egészen egyezett a miénkkel, dallamszerkezete meg éppenséggel elütő volt, mégis – már akkor – valamilyen ázsiai zenekultúra nyomait sejtettük a mi pentatóniánkban. És íme, a nemrég megismert Volga menti cseremis dallamok jó része akkori sejtésünket igazolja: ugyanazt a pentaton rendszert, ugyanazt az ereszkedő dallamszerkezetet, sőt még magyar dallamok változatait is találjuk bennük.

Hogyan és mivel magyarázhatók ezek az egyezések? Milyen úton-módon maradhatott fenn sok-sok évszázadon át egymástól több ezer km-nyire szétdobott népeknél egy és ugyanaz a zenekultúra? Ezekkel a kérdésekkel a népdalkutatás legizgatóbb fejezetéhez érkeztünk el, ahhoz a fejezethez, amelyet „oknyomozó zenefolklórnak” neveznek.

Ez a legizgatóbb fejezet egyúttal a legelszomorítóbb is. Mert mire van elsősorban szükségünk, hogy okokat kinyomozhassunk, összefüggéseket kibogozhassunk? Adatokra, adatokra és megint csak adatokra, százezerszámra! Viszont mit tapasztalunk? Azt, hogy alig van egy néhány ország, amelyben rendszeres tudományos kutatás folyik; azt, hogy népzenei kiadványok csak a legnagyobb nehézség árán látnak napvilágot; azt, hogy fontos területek, mint pl. Görögország, Törökország, egész Közép-Ázsia népzenei szempontból ügyeslőlván teljesen ismeretlenek. Ha valahol, akkor ezen a téren volna a legegésztöbben szükség a nemzetek egymást serkentő „szellemi együttműködésére”. De ez a máris hírhedtté vált „együttműködés” ezen a téren is, csakúgy, mint minden egyéb téren, szinte teljesen csödöt mond. Szó esik róla ugyan sok, de a gyakorlatban bizony alig-alig látjuk gyümölcsét ennek a sok beszédnek. Pedig mennyi kérdés vár feleletre a népzene kutatásban! Egymástól messzire került népek ósrégi kulturális kapcsolatait lehetne és kellene kimutatni; települési, történelmi kérdésekre lehetne fényt vetni; szomszéd népek érintkezési formájára, lelkületük rokonságára vagy ellentétes voltára lehetne rámutatni.

Ilyen kérdések boncolgatása volna a népdalkutatás végső célja...²¹³

²¹³ Bartók 1936, 5–6.

Az összehasonlító népdalkutatás programja

Az előző fejezetben egyedül abból a szempontból válogattunk össze írásaiból vett idézeteket mind Kodálytól, mind Bartóktól, hogy azokkal érzékeltessek: Krohnnak az összehasonlító népdalkutatásról a *Welche ist die beste Methode...*-ban fölvetett eszméje hogyan ragadta meg őket, az bennük hogyan érlelődött tovább, és hogy ők ennek az eszmének hogyan maradtak egész életük folyamán odaadó hívei és fáradhatatlan propagátorai. Ennél azonban sokkal többről van esetükben szó. Ők az eszmén túl *valóságos programot* nyertek Krohn szavaiból. Személyes életprogramot, mely egész tudományos pályájuknak *sajátos tartalmat, irányt és jelleget* adott. Az eszmét ők átvitték a gyakorlatba: megteremtették, kiművelték, sőt nagy magasságokba emelték az összehasonlító népzene tudományt, olyan nemzetközileg is ismert és elismert eredményekre jutva el e téren, melyeket az utókor sem tudott és tud meghaladni, legfeljebb ha egyben s másban kiegészíteni.

Egy futó pillantást – vigyázva, hogy kereteinket szét ne feszítsük – kell vetnünk pályájuknak erre a vonatkozására is, noha mesterükhöz képest ebben ők már valóban teljesen önálló úton haladtak. Mégis témánkhoz tartozik ez is; mint amiben – az előzőkben meggyőződhattünk róla – végső soron, az *indulóponton* szintén Krohn volt „legjobb ösztönzőjük”.

Csupán az e téren tett legelső, a szakmai közvélemény által még egyáltalán nem ismert – viszont éppen személyesen Krohnhoz kapcsolódó – kísérleti lépésekről kívánunk fejezetünk elején viszonylag részletesebben számot adni, hogy aztán a későbbi, az ismertebb tényeken majd nagyobb léptekkel haladjunk át.

Kodály – mint azt hagyatékából előkerült jegyzetei tanúsítják – ezeket az első tétova lépéseket a *magyar–finn összehasonlítás* terén próbálta megtenni. Nem lehet csodálkoznunk azon, hogy ő, aki éppen a közvetlenül megelőző években az egyetemen belekóstolhatott az összehasonlító finnugor nyelvészet módszereibe és eredményeibe, azzal a feltételezéssel és reménységgel közeledett a két nép dallamvilágához, hogy azokat egybevetve majd hasonló megegyezéseket fog találhatni, mint a nyelvészek a két nyelvben. Tulajdonképpen természetesnek kell tartanunk, hogy az ifjú zenetudós, aki valószínűleg éppen frissiben – néhány hete vagy néhány hónapja – ismerkedett meg a „vergleichende Melodien-Forschung” fogalmával és eszméjével, először ebben az irányban próbált elindulni.

Tudjuk, hogy Kodály doktori értekezésül kezdetben tágabb témát tervezett. „Igen, tulajdonképpen a magyar népzene teljes történetét akartam megírni” – emlékezett rá vissza évtizedek múlva egy beszélgetésében.²¹⁴ Nyilván nem járunk messze az igazságtól, ha azt feltételezzük, hogy e tervbe vett összefoglaló mű bevezető részül szolgált volna a magyar–finn összehasonlítás.

Már idéztük egy minden valószínűség szerint 1905 első feléből származó, disszertációvázlatnak tűnő fogalmazványát. Cím is van fölébe írva: *A népdal fejlődése*. Ott olvashatjuk még a következőket:

Ha meghallgatunk egy párt azokból a régi balladás és románcos énekekből, melyeket itt-ott az Alföldön vagy a székelységben még el tud fújni egy-két öreg anyóka vagy ember, s amelyeket az ismeretlenség homályából csak újabban kezd kiánsni Vikár Béla, azt látjuk, hogy ezek mindeképp nagy távolságban állnak akár a német vagy olasz vagy szláv nép énekeitől, akár azok művészi zenéjétől. Hangnemük mintha hasonlítana itt-ott a régi gregorián énekekéhez, de gyakran nem magyaríthatjuk meg semmi középkori skálával. Ritmusuk meg éppen különleges, szokatlan már az előadásbeli nagy szabadság; látszólag teljes a szabálytalanság, az idővi-

²¹⁴ Kodály 1966, 33, ill. 1969, 30.

szonyok folytonos változásában, más szöveghez idomulásban, ami a mai nyugati zene lényegével ellenkezik – mert ilyesmi csak tiszta homofon zenében fejlődhet ki –; szokatlan egyes csoportjainak nyugaton majdnem ismeretlen ritmusalakulatai, melyek, mint alkalmam lesz rámutatni (a *Kalevala-runók*) ősrégi kapcsolatot sejtetnek a Kelettel. Mindezek alapján kétségbe kell vonnunk, hogy a nyugaton nagyszerűen kifejtett és elterjedt zene fejlődésének egyes stádiumai mélyebb nyomokat hagyott volna népünk énekein.²¹⁵

Ugyanitt valamivel alább:

Dalaink korát adatokkal megállapítani ritkán lehet ugyan [...], de nincs okunk kétségbe vonni, hogy pl. a Fehér László ódon dallamára nem énekelték-e 400 év előtt valami török vagy magyar hős tetteit. Ha Tinódi dallamát nem feledték el 400 év alatt, mért ne lehetne ez a sokkal nagyobb területen ismert és modern zenerendszerektől annyira elütő dallam legalább olyan régi? Mért ne lehetne kétszer olyan idős? A lejtése annyira hasonlít a *finnek régi runóihoz* (lásd az illető helyen), hogy (ha nem valami általános turáni vagy még általánosabb keleti sajátosságok azok, amik közösek bennök) mért ne lehetne...²¹⁶

Itt a szöveg megszakad. Majd ismét alább:

Ha összevetjük régebbi korszakok véletlenül fennmaradt dalait [...] a maiakkal, ritmusszerkezetük alig, dallammenetük kevésbé különbözik. Kuruc énekek színesebbek, egyben ódonak; a pusztai balladák a legrégebbiek a mai dalok közt, egyhangúbbak, hangulatukban is az *ezer tó országának runóira* emlékeztetnek.²¹⁷

Kodály tehát – mint látható és mint magától értetődőnek tekinthető – a várt egyezéseket mindenekelőtt a runo-dallamokban kereste és remélte megtalálni. Hogy konkrét eredményre nem jutott, egyelőre annak a körülménynek tulajdonította – legalábbis következő lépéseiből erre lehet következtetni –, hogy igazából nagyon kevés nyomtatásban megjelent runo-dallamhoz lehetett hozzájutni. Ezen a ponton írja és küldi el ugyanis első levelét Finnországba Ilmari Krohnhoz, mely levéllel veszi kezdetét félévészázados, a későbbiekben *valóságos barátsággá* ért személyes kapcsolatuk, egy olyan kapcsolat, melyet aztán mindvégig a kölcsönös vonzalom és őszinte tisztelet jellemezett.

Az akkor még teljességgel ismeretlen ifjú magyar doktorandusz azt írja 1905. június 16-án Budapestről az akkor már európai hírvélemény finn tudósnak:

Igen tisztelt Uram!

Szükségem lenne összehasonlító kutatás céljára nagyobb számú runo-dallamra. Egyelőre csak a Kalevala II, Selytskiä, Helsinki 1902-ben kiadott, továbbá az Öntöl a Sammelbände der I. M. II, 146-ban és Gevaert-től az Histoire et théorie de la musique de l'antiquité II, 37-ben (Fétis után) idézett dallamokat ismerem. Mivel ez kétségtelenül csak kis része az egész runo-kincsnek, kérem szíveskedjék közölni velem, hogy a teljes gyűjteménynek (a Suomen Kansan Sävelmiä IV. sorozatának) megjelenése várható-e a közeljövőben, és hogy egyébként jelentek-e még meg különállóan dallamok valahol. Igen nagy hála érte kötelezne velem.

Tisztelettel

Kodály Zoltán²¹⁸

Figyelemreméltó, hogy Kodály az első Krohnhoz írt levelet azonnal az összehasonlító kutatásra való hivatkozással kezdi. Hogy Krohn válasza mi volt, nem tudjuk, a válaszlevél nincs meg a budapesti Kodály Archívumban. Mindenesetre az gyors és szívélyes kellett, hogy legyen, mivel Kodály a viszontválaszt már 1905. július 18-ával keltezi – ezúttal a szülői házból, Nagyszombatból – és így kezdi:

²¹⁵ Kodály 1993, 161–162. (A kiemelés tőlem.)

²¹⁶ Kodály 1993, 163. (A kiemelés tőlem.)

²¹⁷ Kodály 1993, 164. (A kiemelés tőlem.)

²¹⁸ Kodály 2002 (?), No 2. (Ez és a további idézetek belőle: saját fordítás német eredetiből.)

Igen tisztelt Uram!

Nagyon köszönöm szíves tájékoztatását, melyet még múlt héten vettem...²¹⁹

Ha Krohn válaszát nem is ismerjük, annyi bizonyos, hogy az a „szíves tájékoztatás” nem lehetett más, mint hogy a runo-dallamok gyűjteményes kiadása belátható időn belül sajnos nem várható. Kodálynak tehát fel kellett hagynia egyelőre a mélyreható magyar–finn összehasonlításokkal való próbálkozással. Maga a doktori értekezés témája is időközben összébb szűkült, és lett csupán *A magyar népdal strófászerkezete*. Nyilván a magyar anyag elégtelen voltával is szembesülnie kellett. De még így, ilyen körülmények között, ennyi anyagból is igen jelentős összehasonlítást tesz disszertációjában a runo-dallamok és egy bizonyos magyar népdaltípus – pontosabban inkább ritmustípus – között. Kodálynak ez az – inkább még csak fölvetés szintjén tett – összehasonlítása azóta is alapos továbbkutatójára vár. Itt most teljes egészében közöljük az eredeti másolatában (külön is fölhívja a figyelmet a fönti levélváltás meg az alábbi lábjegyzet közti nyilvánvaló összefüggésre):²²⁰


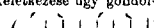
10. A négysoros strófáknak még egy csoportja van hátra. Ebben egy sajátos sorfajta szerepel, a melynek mását a nyugati zenében nem találjuk: úgy látszik kelet a hazája: tán ősi örökségünk egy része. Ez a sor a finn Kalevala-melódiáknak tipikus sora.*) Hogy az egyezést idáig nem vették észre, annak oka az lehet, hogy ilyen dalok nagyobb számmal csak a fonogramgyűjteményben vannak. Akad ugyan a nyomtatott gyűjteményekben is néhány, de eltorzult alakja miatt észrevétlenül lappangott.

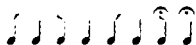
*) L. Kalevala, II. Sellytsiä. Helsingfors, 1902. Csak 17 dallam; a runo-dallamok százakra menő gyűjteménye még kiadatlan.

Tüzetes tárgyalásuk a runo-melódiákkal való összehasonlítás nélkül nem lehetséges, azért egyelőre csak néhány megjegyzésre szorítkozhatunk.

A sor rendes kepe ez:

e e e e e e e e


$\frac{2}{4}$ vagy $\frac{3}{4}$ ütemnek szokták írni () bár voltaképp sor. Kelethezése úgy gondolható, hogy az ősi orkesztikus 4-es sor () két végső hangján a szokásos nyújtás állandóvá lett:



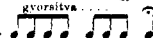
A hosszúság nagyobb súlyt ad a két hangnak, gyengíti a megelőző súlyt:



Származhatott a gyengébb súlyon kezdődő 4-esből is:

 : akkor olyan alakját kapjuk, a melynek I. KROHN*) tartja a finn melódiák sorait:



A mi dalainkban mind a két hangsúlyozás előfordul, sokszor azonban egyik sem illik a sora: vagy szabad előadás változtatja meg a képét (pl. ) vagy pedig más ritmusformák hatása mutatkozik rajta. Különösen a 4-fázisú ütemé: a 8 fázis gyakran 4-es csoportokra válik. A sorok végén fermáta, Köztük elég hosszú szünet van; a sor igen nyugalmas menetű, inkább két lassú $\frac{2}{4}$ -nek érzik, mint $\frac{3}{4}$ -nek:

*) I. h.

²¹⁹ Kodály 2002 (?), No 3.

²²⁰ Kodály 1906, 39–41.

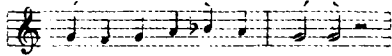
♩ ♪ ♫ ♬ ♭ ♮ ♯

Szerkezet dolgában az a különbség a finn és magyar dal-
lamok közt, hogy amazok csak kétsorosak, ezek mind négy-
sorosak, bár itt ott megtelzik még a régi kétsoroság (a b a₁ b₁
szerk. Pl. BARR. III, 7.) A dallam egyszerű és — különösen a
finn dalokban — egyhangú, kis hangterjedelemben mozog; igen
jellemző benne, hogy a sor két végső hangja egy-magasságú.


Eddig 52 dalban találtam ilyen sort. Valószínű, hogy ez a
szám még gyarapodni fog. Abból a szempontból, hogy a dal
hány sora őrizte meg eredeti jellegét, a következő csoportok
alakultak:

- a) Mind a négy sor csak 2 dalban van meg eredeti for-
májában.
- b) Rendszeren a 3-ik sorban 4-esével csoportosultnak a fázisok.
(8 eseti. Azért nem ritkán ennek a sornak is ♩ ♪ ♫ ♬ ♭ ♮ ♯
az előadása.
- c) A 2-ik és 4-ik sor 21 esetben őrizte meg az eredeti
kadenciát.
- d) 10 esetben csak a 4-ik, végül
- e) 11 dalban más képletek alatti lappang a sor.


Ugyanis a régi dallam elváltozásának egyik rendes módja,
hogy a két egyforma végső hang disszimilálódik. Ebből például:



ez lesz:



Ilyenkor könnyen az utolsó hangra ugrik a nagyobb súly.
és keletkezik ez a — népdalainkban gyakori — sor:



Ennek a sornak analógiája további hatással lehet a régi
dallamra, s még jobban elváltoztathatja. Így alakulhatott át
BARR. III, 7. vagy LIIHAY 665.

A körülmények és mindenekelőtt maga az egyre jobban megismert anyag – ez már köz-
tudomású – utóbb más rokon népek felé irányították mind Kodály, mind Bartók figyelmét.
Egyszer tér még vissza Kodály a finn népzenevel való összehasonlítás lehetőségére, mégpe-
dig 1937-ben megjelent nagy tanulmányában, *A magyar népzene*-ben. Ott – a magyar nép-
zene „ősrétegének” összehasonlító tárgyalását kezdve – ezt írja:

A magyar zene kialakulásának útja sem lehetett más, mint a nyelvé, a népé. Amerre járt, amint
nőtt a nép, zenéje vele járt, ami hatott a nyelvre, hathatott a zenére is. Egykorú adatok minden
reménye nélkül a rokon és érintkező népek vagy azok utódainak zenéjére vagyunk utalva.
Azon kellene végigmennünk, keresve a rokonságot. Csakhogy e népek zenéje jóformán még
feltáratlan, tudományos feldolgozásuk a kezdet kezdetén van. Egyedül a finn nép rendelkezik
gazdag zenei gyűjteményekkel. Zenéje azonban annyira távol áll a magyartól, hogy eddig lé-
nyeges egyezéseket kimutatni nem sikerült.²²¹

Ugyanakkor azonban mindehhez hátul a jegyzetekben – szinte elrejtve – tanulságos
megjegyzéseket fűz:

Behatóbb vizsgálat itt is eredményekre juthat majd. Nem tudjuk megállapítani, újabb magyar
daltípusok egyes példái hogyan jutottak a finnbe; irodalmi közvetítés is lehetséges. Pl.
Suomen Kansan Sävelmiä. Laulusävelmiä III. 1929., 1937., 2070. sz. – A Kalevala-dallamok
némelyikének egy magyar daltípussal való rokonságára már régebben utaltam [...]. E kapcsolat
ősisége sem bizonyos. De pl. erdélyi regösénekünk (150 erdélyi népdal 1. sz.) közeli rok-
onságot mutat egy gyakori finn daltípussal (Laulusävelmiä 3301., 3304. sk. sz.). Ezek alap-

²²¹ Kodály 1937, 12.

ján féldallamot kell látnunk benne. Ilyen alakban is előfordul a finn anyagban: i. h. 3204. sk. és sok más helyen.²²²

A rokon népek népzenejével való összehasonlító kutatás útkeresésében döntő fordulatot hozott, illetve meghatározó irányt adott a nagy fölfedezés, hogy tudniillik a magyar népzeneben bizonyos pentaton hangsor van jelen, hol csak nyomokban, hol azonban egészen kirívóan. Kodály volt az, aki ezt először megfogalmazta *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* című tanulmányában, mely a temesvári Zenei Szemlében jelent meg 1917-ben négy folytatásban.

Önkéntelenül adódik a kérdés: honnan került ez a jellegzetesen keleti hangsor ide, Európa szívébe? Egy olyan hangsor, melyet a környező népek közül egy sem ismer.

A gondolatot Bartók érleli tovább. Kezdetben természetesen roppant óvatosan fogalmaz. A *Musikblätter des Anbruch*ban 1920-ban megjelent *Ungarische Bauernmusik* [Magyar parasztszene] című cikkében így ír:

A régebbi dallamok – tudomásunk szerint – jellegzetesen magyar kulturális termékek; vagyis alapvetően különböznek a környező népek dallamtípusaitól; eredetükről vagy valamilyen más stíluskörrel (pl. gregorián zene, koráldallamok stb.) való rokonságukról nem tudunk semmit sem kimutatni. Feltehetően őrzik még, főként az erdélyi székelyek pentaton fordulatokban gazdag dallamai, egy ázsiai zenekultúra maradványait. De mindez csak hipotézis; e kérdésben semmit sem tudunk bizonyítani, mert nincs még hozzá megfelelő számú népdalgyűjtemény a rokonfajú finnugor népek népdalaiból.²²³

Egy jó év múlva még mindig a nagyfokú óvatosság jellemzi. „Oknyomozó népzenehatározói” módszerére is jellemző, hogy feltevéseire nem annyira a rokon népeknél talált, mint inkább a szomszéd népeknél *nem talált* nyomok alapján merészkedik. A *La Revue Musicale* 1921 novemberi számában közölt *La musique populaire hongroise*-ban [A magyar népzene] azt írja a régi magyar népdalstílus ismertetéséhez kapcsolódóan:

Ha most összehasonlítjuk e régi stílusú dallamokat a szomszédos népek zenei anyagával, a következő eredményre jutunk. Ezek a dallamok nem szomszédaink népzenejéből erednek. Pentaton hangrendszerük inkább azt feltételezteti, hogy itt egy régi népzenei kultúra maradványai val van dolgunk, amelyeket Ázsiából hoztak magukkal az első magyarok, s e zene talán a cseremiszek, tatárok és kirgizek pentaton zenéjével van közvetlen kapcsolatban.²²⁴

A teljes áttörést a rokon népi összehasonlító népdalkutatásban az hozza, amikor ugyanő 1921 októberével datált, de majd csak 1924-ben megjelenő könyvében, *A magyar népdal*-ban függelékként három pentaton cseremisz népdalt közöl a Magyar Nemzeti Múzeum Népzenei osztályának fonogramarchívumából a saját lejegyzésében.²²⁵

Tempo giusto Muz. F. 621c)

I. 

lk i - sá sa3-tár ya-uó ká-pém e - l'ó, lk i - sá sa3-tár ya-uó ká-pém e - l'ó.



Kus - kón - so-tež-ok ü - ßém pué - ßó, Kus - kón - so-tež-ok ü - ßém pué - ßó,

²²² Kodály 1937, 69.

²²³ Bartók 1920, 422–423, ill. Bartók 1966b, 84. (Fábián Imre fordítása német eredetiből.)

²²⁴ Bartók 1921, 14–15, ill. Bartók 1966b, 95. (Ez és a további idézetek belőle: Szöllősy András fordítása francia eredetiből.)

²²⁵ Bartók 1924, 87.

Muz. F. 622a)

Tempo giusto

II.

Muz. F. 622b)

Tempo giusto

III.

ſſſ - gſſ - dſſ - reſ ar - þſſ - zſſ ſſſC - tſſeſ. ſſſſ - gſſ - dſſ - reſ ar - þſſ - zſſ - ſſſC - tſſeſ.

Ar - þſſ - zſſ - m yſſ - kſſ kſſ - mſſ - dſſ yſſ - dſſ - m. Mſſ - mſſ - zſſ - m - ſſſ ſſſſ - tſſ - ren²²⁶ gſſ - dſſ - dſſ.

Ugyanezekhez hátul a jegyzetekben még hozzáfűzi:

Három cseremiszi dal, gyűjtötte és fonográffal felvette 1906-ban Wichmann Györgyné Jelászy faluban (Kozmodemjanszki kerület, Kazáni kormányzóság, Oroszország); előadta: Stefanovna Olga (20 éves). – A dallamok hangsora ugyanaz a pentaton hangsor, amely a régi magyar stílusra jellemző.²²⁶

Ezen a ponton – ezúttal tehát egy másik szál révén – Krohn ismét belép a magyar népzene-tudomány történetébe. A Magyar Nemzeti Múzeumban található szűkös cseremiszi népzenei fonográfanyag természetesen vajmi kevésnek bizonyul megbízható eredményeket garantáló összehasonlító vizsgálatok végzéséhez. Egyéb anyagra is szükség lenne. Kodály ekkor veszi be a vizsgálódásokba Krohn korábbi cseremiszi népdalközléseit, melyekre azután ettől kezdve folyamatosan hivatkozni fog.

Krohn még 1902-ben a *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* III. évfolyamában nagy jelentőségű cikket jelentetett meg *Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken* [Hegyi-cseremiszi és votják dallamok] címmel. A cikk két részletben jelent meg, az első rész alapos zenei elemzést és tizenöt votják dallamot tartalmaz, a második tizenöt cseremiszi dallamot. A cseremiszi dallamok elemzését nem egyébbel, mint mindjárt az ötfokúságra való rámutatással kezdi Krohn. Nyilván számára is ez volt azok legszembeötlőbb sajátága:

A szóban forgó 30 cseremiszi dallam többsége a legtisztább ötfokúság kereteiben mozog. Némelyek a pentaton dúr hangsorhoz tartoznak, melynek váza ez: tonika, nagy szekund, nagy terc, domináns, nagy szext. Mások a párhuzamos moll hangsorhoz tartoznak, mely a következő formát mutatja: tonika, kis terc, tiszta kvart, domináns, kis szeptim.²²⁷

Ez utóbbi éppen az a fajta pentaton hangsor, mely a magyar népzében is jelen van. És ehhez tartozik a szóban forgó cseremiszi dallamok többsége is! Erről írja Krohn kissé alább:

A tiszta ötfokú moll hangsorhoz 20 dallam tartozik...²²⁸

Előző fejezetünkben már idéztük Kodálynak egy datálhatatlan, de valószínűleg az 1920-as évekből származó hevenyészett följegyzését. Ugyanazon a lapon, de láthatólag más alkalommal, mert más színű ceruzával ráírva még az alábbi talányos szavak olvashatók (minden további magyarázat nélkül): „30 cseremiszi. *Nagyobb* része moll (2/3). 15 votják,

²²⁶ Bartók 1924, 104.

²²⁷ Krohn 1902, 430. (Ez és a további idézetek belőle: saját fordítás német eredetiből.)

²²⁸ Krohn 1902, 431.

*mind dúr.*²²⁹ Csak aki jól ismeri Krohnnak ezt a tanulmányát, az tudja megfejteti e néhány szó titkát: tanújelei ezek annak a népzene-tudomány-történetileg utóbb majd oly jelentősnek bizonyuló eseménynek, amikor Kodály a *Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken-t* (újra?) kézbe vette, s abba alaposan belemélyedt.

1929-ben aztán Kodály újra megjelenteti az *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben-t* és ekkor, tizenkét év után, azt új befejezéssel toldja meg. Ebben már a *Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken* eredményeire is támaszkodik, s azok alapján a magyar–cseremiszi zenei rokonság gondolata is egyre biztosabb hangon szólal meg megfogalmazásában:

De meg kell még említenünk, hogy míg egyrészt a szomszéd népek zenéjében nem találjuk, vagy legalább nem oly alapvető tüneményképpen, mint nálunk, másrészt a rokon népek zenéjében is van nyoma. A magyar nyelvhasználat útját követni és rendszeres dallamhasználatba bocsátkozni ma még alig lehet, mert a rokon népek zenéjéről igen kevés megbízható feljegyzés áll rendelkezésünkre. De nem tekinthetjük véletlennek azt az egyezést, amelyet Bartók könyve Appendixében közölt cseremiszi dallamok, továbbá az Ilmari Krohn közölte votják és hegyi-cseremiszi dallamok mutatnak a mi ötfokú dallamainkkal.

E meglepő egyezések láttán arra kell gondolnunk, hogy bármily messze esik a cseremiszi földje Csíktól és Zalától, vannak ősi elemek a néplélekben, amelyeket sem az idő, sem a távolság nem tud megváltoztatni.²³⁰

Ugyanő két évvel később, 1931-ben a Zenei Lexikon *Magyar népzene* címszavában talán még egy fokkal bátrabban, de még mindig csak mint „feltehető” dologról ír róla:

Az anyagból egyelőre két nagyobb csoport válik ki sajátos, élesen megkülönböztetett stílusával. Egyik az ötfokú (pentaton) hangsoron alapuló dallamfajta. Többnyire már csak öregek éneklék. Ezt kell az egész magyar dallamkészlet legősibb rétegének tekintenünk. [...] Ez a [...] fajta üt el legjobban a szomszéd népek zenéjétől. S bár a rokon népek zenéjével, elegendő megbízható anyag híján, eddig pontosabb összevetés nem történt, a *Bartók* [...] és *Krohn* (Sammelb. der Intern. Musikgesellschaft III. 430. és 741.) közölte cseremiszi dallamok alapján is feltehető, hogy a magyar ötfokúság még a rokon népekkel való együttélés idejéig nyúlik vissza.²³¹

Nemcsak a hangsorban, hanem a kvintváltó szerkezetben is hasonlóságot lehetett fölfedezni a magyar és cseremiszi népdalok között. Bartók *A magyar népdal* függelékének jegyzeteiben erre is utal a sorok közt, Kodály az 1934-ben írt *Sajátságos dallamszerkezet a cseremiszi népzeneben* című tanulmányában már teljes határozottsággal jelenti ki az összefüggést:

Bartók Béla 1924-ben megjelent [...] könyve függelékében három cseremiszi dallamot közöl, s röviden utal bizonyos magyar dallamtípussal való rokonságukra. Az egyezés valóban annyira szembeszökő, újabb átvételről annyira nem lehet szó, hogy már az ott közölt három dallam bizonyító ereje elég volna annak megállapítására, hogy ősrégi kapcsolat van a két nép zenéje közt. De a Wichmann-féle fonográfhangereken, melyekről Bartók a szóbanforgó dallamokat lejegyezte, összesen 24 cseremiszi dallam van, amelyek közül még 8 mutatja ugyanazt a típust. Ilmari Krohn pedig már régebben közzétett 15 cseremiszi dallamot, közülük 14 tartozik ide.²³²

Ezután alaposan ismerteti a cseremiszi népzeneben föllelhető kvintváltást, összeveti a magyar népzeneben meglévővel, majd az összehasonlító népdalkutatás előtt föltáruló ígéretes horizont fölvázolásával végzi tanulmányát:

Valószínű, hogy minél jobban megismerjük a keleti rokon népek zenéjét, annál több kapcsolatot találunk benne a magunkéval. Ezért a magyar tudománynak is elsőrendű érdeke, hogy a

²²⁹ Kodály 1993, 211.

²³⁰ Kodály 1929, 218.

²³¹ Kodály 1931, 63.

²³² Kodály 1934, 181.

komoly tudományos igényeket is kielégítő anyaggyűjtés e népek lakóhelyén minél előbb meginduljon.²³³

A következő néhány évben Kodályt különösen is foglalkoztatja ez a kérdés. Részlet egy 1935-ből származó, a hagyatékból előkerült följegyzéséből:

Már ma bizonyos a következő: van egy csomó dal, sehol hasonló az európai, a körülöttünk élő népeknél. A magyarság még megőrizte eredeti zenéjét elegendő példában arra, hogy a rokon népekével és az azokkal érintkező népekével azonosságukat felismerjük. Mi más ez, mint a magyar népzene legősibb rétege, az a réteg, amely részint finnugor zenei alapnyelvre mutat, részint honfoglalás előtti török hatásokat őrzött meg.²³⁴

A rokon népi összehasonlításban az 1937-es *A magyar népzene*-ben jut el legmesszebbre. „A népzene ősrétege” című fejezet legnagyobb része a „Kapcsolatok a rokon népekkel” alcímet viseli. A téma tárgyalását a következőkkel vezeti be:

Van egy kis rokon nép, a cseremisiz: ami ennek zenéjéből eddig napfényre került, a magyar népzene egy rétegével oly meglepő és mélyenjáró hasonlatosságot mutat, hogy ősi összefüggésükben már ma is alig lehet kételkedni. Annál kevésbé, mert a magyar dalkincsnek éppen az a rétege leginkább idegenszerű Európában s a körül lakó népek közt. Viszont amerre csak magyar lakik, mindenütt kimutatható. [...] Ezt a réteget jellemzi az ötfokú hangsor és az alsó kvinten ismétlődő dallamszerkezet.²³⁵

A tanulmányban nagyszámú magyar–cseremisiz összehasonlítás található, melyeknek részletesebb ismertetése már természetesen nem tartozik kitérőt témánkhoz, továbbá – a finnugor népek közül – még magyar–votják is.

1939-ben megjelent *Magyarság a zenében* című terjedelmes tanulmányában is elsősorban az ötfokúságot, majd azután a kvintváltást emeli ki mint legősibb, legsajátabb magyar zenei jegyeket. A népzeneről szóló részt így kezdi:

Bartalus gyűjteményében már 1883-ban megjelent egy különös dallam, összesen négy változatban (III. 8., 9., 79., VI. 4.). Nem tűnt fel senkinek, míg 1906-ban nagyobb számú rokona nem került elő. Ekkor világos lett, hogy e dallamokban a közép-ázsiai, kínai ötfokú hangrendszer él nálunk. Nemcsak egyes, szórványos példákban, hanem átjárja a nép egész zenei gondolkodását, s olyan dallamokban is felbukkan egy-egy jellemző fordulattal, melyek voltaképpen egészen más, esetleg nyugat-európai hangrendszerbe tartoznak. Ötfokúság és pentatonizáló hajlam néphagyományunk alapvető sajátása. Európai szomszédoktól nem vehettük át: egyiknél sincs meg. Már ebből valószínű, hogy a honfoglalók kultúrájának tartozéka volt.

De van rá közvetlen bizonyíték is. Legújabbban előkerült néhány Volga–Ural vidéki dallam oly népektől, kiknek ősei a magyarsággal nyelvi, faji vagy műveltségi kapcsolatban voltak. E dallamok nemcsak hangrendszerben egyeznek a mieinkkel, hanem dallamban, ritmusban is azonosak, valóságos variánsok. Minthogy azokkal a népekkel a magyarság sok száz éve nem érintkezett, újabb átvételről, dallamvándorlásról nem lehet szó. Így hát csak a régi közös dallamkincs maradványait láthatjuk bennük.²³⁶

Kodály ezzel lényegében befejezi rokon népi összehasonlító kutatásait. A kérdés ugyan mindvégig foglalkoztatja, arra újra és újra visszatér, de az elkövetkezendőkben már csak olyan formában, mint aki a feladatok vállalását, a munka folytatását most már a következő népzene kutató-nemzedéktől várja. Kérdődik ez a Magyar-Szovjet Társaságban valamikor 1946 közepe táján tartott előadásából is, melynek vázlatát a hagyatékból került elő:

²³³ Kodály 1934, 193.

²³⁴ Kodály 1993, 281.

²³⁵ Kodály 1937, 12.

²³⁶ Kodály 1939, 391–392.

A Szovjetunió nagyszabású zenefolklorisztikai munkájában különös érdeklődésre tarthat számot a rokon népek zenéje. Nemzeti tudatosságuk első jelei közé tartozik népdalaik összegyűjtése és kiadása. Ezekből meglepve láttuk, mennyi az ősi elem saját népzeneinkben. Ugyanis mindaz, ami velük egyezik, az ősi együttélés korára utal, mert hisz újabb időkbeli érintkezésről, ami átvételt lehetővé tett volna, nem tudunk. Még sok munkát jelent, mire ezt az összehasonlítást rendszeresen végigvihetjük.²³⁷

Még inkább kitűnik pedig *A népzene kutatás jövője* címen 1952-ben megjelent cikkéből: Eddig a magyar zene hasonlításban éppen csak Sajnovics első lépését tehetjük meg: rámutathattunk néhány, a Szovjetunióban élő nép – újabb gyűjtésekből megismert – zenéjére, annak a mienkével való kétségtelen ősi közösségeire. De ennek rendszeres kidolgozása, szélesebb alapon, a várható újabb gyűjtések figyelembevételével, még a jövő tennivalója.²³⁸

Igazából a rokon népi összehasonlítások körébe tartozik mindkettejük ez irányú működése a török fajú népek tekintetében is. Kodály *A magyar népzene*-ben tesz magyar–csuvas és magyar–tatár összehasonlításokat is.

Különösen jelentős eredményt hoztak e téren Bartók török gyűjtései és összehasonlításai. 1937-ben megjelent, eredetileg rádióelőadás formájában elhangzott *Népdalgyűjtés Törökországban* című úti beszámolójában több összehasonlítást is tesz ereszkedő dallamvonalú és 8-as szótagszámú török és magyar dallamok között, majd az egészet a következőkkel fejezi be:

Az a tény, hogy már ennek a kevés anyagnak is több mint 20 %-a határozottan összefüggésbe hozható a régi magyar anyaggal, arra a reményre jogosít, hogy még sokkal több egyezést fogunk felfedezhetni, ha már legalább ezekre menő rendszeresen gyűjtött anyag lesz egybehordva. Nyilvánvaló, hogy ez az egyezés nem véletlen egyezés. Hiszen a jugoszlávoknál, az északi és nyugati szlávoknál, a görögöknél ilyen dallamoknak nyoma sincs; még a bolgároknál is csak szórványosan találhatók. Ha tekintetbe vesszük, hogy ilyen szerkezetű dallamok nagy elterjedésben eddig csakis a magyaroknál, az Erdélyben levő mezőségi és a moldvai csángók körüli románoknál, továbbá a cseremiszeknél és északi török népeknél ismereteseek, akkor egyre bizonyosabbnak látszik, hogy ezek egy régi, ezer év előtti török zenei stílus maradványai.²³⁹

Gyűjtését már Amerikában 1943–44-ben rendezte sajtó alá, mely aztán 1976-ban *Turkish Folk Music from Asia Minor* címmel jelent meg. Előszavában számot ad róla, hogy már magára a gyűjtőútra is az összehasonlító kutatás végett vállalkozott:

1936-ban az Ankarai Egyetem tanárának, Rásonyi Lászlónak indítványára a Halkevi párt ankarai osztálya meghívott, hogy tartsak néhány előadást, működjem közre mint szólista az ankarai zenekar egy hangversenyén és tegyek néhány török népzenei gyűjtőutat jól megválasztott falvakba. A meghívást kész örömmel fogadtam, mivel már régóta kívántam a török népzene közvetlenül tanulmányozni, különösen is olyan szempontból, hogy van-e valami rokonság a régi magyar és régi török népzene között. A válasz elnyerése e kérdésre csak egyre sürgetőbbé vált azóta, hogy az összehasonlítás egyfelől a régi magyar népzene, másfelől a cseremis (mari) nép és Oroszország Kazáni kormányzósága török-tatár lakosságának népzeneje között e különböző népek népzeneje közti határozott rokonság megállapítását eredményezte. Rendkívül fontosnak látszott tehát megtudnunk, vajon a török népzenenek van-e valamely hasonló dallamtörzse, mert ez igen messzire ható következtetések lehetőségét vetné fel.²⁴⁰

A könyv tanulmányrészében a korábbi előadásnál is több példával és bővebb összehasonlításokat tesz a két népzene között.

²³⁷ Kodály 1989b, 422.

²³⁸ Kodály 1952, 22.

²³⁹ Bartók 1937, 181.

²⁴⁰ Bartók 1976b, 29.

Másik ága a Krohn „öszöntéséből” kinőtt magyar összehasonlító népdalkutatásnak – a rokon népi összehasonlítás mellett – a szomszéd népi összehasonlítás lett. Ez sajátos módon – lehet mondani – egyedül Bartók területévé vált. Már 1912-es nagy jelentőségű cikkében, *Az összehasonlító zenefolklór*-ban világosan áll előtte a program, de szembenéz ugyanakkor a megvalósításához vezető nehéz úttal is:

Ameddig nincsenek [...] gyűjteményeink, addig a vizsgálódónak először is népdalgyűjtésre kell magát adnia, mégpedig nem csupán magyar falvakba kell ellátogatnia, hanem szomszéd-jainkhoz is.²⁴¹

Ő maga akkor már évek óta ezt tette. A *Slovenské ľudové piesne* 1923-ban írt előszavában erre így emlékszik vissza:

Zenefolklorisztikai tudományos munkásságomat 1906-ban kezdtem a magyar parasztzene kutatásával, ill. gyűjtésével. Alig kezdtem azonban bele ebbe a munkába, láttam, hogy bármiféle tudományos vizsgálathoz egyedül a magyar anyag ismerete semmiképpen nem elegendő, hanem ahhoz legalábbis a szomszédos népek anyagának lehető legalaposabb ismerete is elengedhetetlenül szükséges. Ennélfogva már 1906-ban nekiláttam a szlovák népdalok gyűjtésének is és ezt – kisebb-nagyobb megszakításokkal – 1918-ig folytattam. (Román népdalokat 1909–1917 gyűjtöttem.) Az azon évben bekövetkezett politikai és gazdasági átalakulás aztán minden gyűjtőmunkámnak véget vetett.²⁴²

A Dimitrie G. Kiriának 1913. december 18-án Bukarestbe írt, már többször idéztük levélből tudjuk, hogy kezdetben ezt a szomszéd népi anyagot is a magyaréval azonos, vagyis a „módosított Krohn-rendbe” rendezte be:

Abból a célból, hogy ezeket szomszédaink, a szlovákok zenéjével összehasonlíthassam, ugyanezzel a rendszerrel kb. 3000 szlovák dalt osztályoztam.²⁴³

Ugyanerről ad számot – csak az egyre nagyobb méreteket érzékeltetve – az 1919-ben megjelent *Musikfolklore* című cikke:

Magyarországon másfél évtized óta hasonló törekvés jelentkezik, azzal a különbséggel, hogy elszakadt a nemzeti szempont kizárólagosságától és minden magyarországi és vele határos nép dallamanyagát *összehasonlító* tanulmányozás tárgyává tette. A kedvezőtlen körülmények ellenére mintegy 10.000 magyar, szlovák és román, sokkal kevesebb ukrán (rutén), szerb, bulgár és cigány dallamot részben fonográffal rögzítettek, részben – különösen az egyszerűbbeket – hallás után jegyezték le, minden egyes nemzetiség anyagát saját kereteiben rendezték, egymással összehasonlították és ezzel áttértek az *összehasonlító* zenei folklórra.²⁴⁴

1921-ben a *La musique populaire hongroise*-ban így emlékszik vissza erre a munkára:

A magyar néprajzkutatók természetesen eleinte a magyar népzene tanulmányozásába fogtak. Azonban hamar felismerték, hogy ezen a területen éppoly fontosak az összehasonlító kutatások, mint például a nyelvészetben. Ezért Magyarország többi részén is gyűjteni kezdtek: a román-, szlovák- és ruténlakta területeken. Javában dolgoztak, amikor a háború félbeszakította kutatásaikat, s ettől kezdve nem tudták folytatni termékeny munkájukat. Magyarország mai helyzetében végérvényesen lezárult ez az oly sok erőfeszítéssel kezdett s oly sok értékes eredménnyel járó munka.²⁴⁵

²⁴¹ Bartók 1912, 114.

²⁴² Bartók 1959, 51.

²⁴³ Bartók 1956, 238, ill. Bartók 1976a, 214.

²⁴⁴ Bartók 1919, 103, ill. Bartók 1966b, 572.

²⁴⁵ Bartók 1921, 9, ill. Bartók 1966b, 91.

1929. január 30-án a Magyar Néprajzi Társaság közgyűlésén tartott előadásában számol be aztán a legrészletesebben a szomszéd népi összehasonlító kutatásokat így módon elkerülhetetlenül megelőző hosszas gyűjtői előmunkálatokról:

A háború előtti Magyarország a zenefolklór szempontjából egyike volt a legérdekesebb és legváltozatosabb területeknek. Az, hogy a magyarlakta terület volt a magyar tudósokhoz a legközelebb álló, magától értetődik, már csak nyelvi okoknál fogva is; tehát ezen a területen kezdtük meg a munkát. Azonban hamarosan a nemzetiségek lakta országrészre is kiterjesztettük munkálkodásunk terét, mert a zenefolklór-kutatások egyik legfontosabb célja, az összehasonlító zenefolklór-tanulmányok csakis így váltak elérhetőkké. [...]

A nagyobb arányú gyűjtési munkálatok a múlt század utolsó éveiben indultak meg Vikár Béla ismert folkloristánk munkájával [...]. 1905 körül már képzett zenészek is belekapcsolódtak a munkába – addig t. i. a zenei körök meglehetősen közönyt tanusítottak mindenfajta parasztzene iránt. Nevezetesen Kodály Zoltán, Lajtha László, Molnár Antal, sajátmagam és még néhányan vettünk részt a kutatásokban, amelyek egészen 1918-ig lankadatlanul folytak. A háború befejezését követő politikailag és pénzügyileg zilált helyzet véget vetett minden ilyes törekvésnek. És még ma, a háború után tíz esztendővel sem vagyunk abban a helyzetben, hogy az 1918-ban megszakadt munkát ugyanolyan hévvel újra folytathatnók. Munkánk eredménye 1918 őszéig a következő anyag volt: kb. 8000 magyar, 2800 tót, 3500 oláh és 150 egyéb nemzetiségektől (rutének, szerbek, bolgárok, cigányok) származó dallam.²⁴⁶

Ez alkalommal azonban már magáról az összehasonlító munkáról, sőt annak körvonalázódó eredményeiről is némi számot tud adni:

Mikor 1918-tól kezdve a további gyűjtés lehetőségei úgyszólván nullára csökkentek, az addig összegyűjtött anyagnak – már elébb is megkezdett – tudományos feldolgozására (úgy mint rendszerbe foglalására stb.) fektettük a fő súlyt. Ennek a tudományos vizsgálódásnak fontos eredményei voltak a magyar, tót és oláh anyagra vonatkozólag. [...] E három nép népdalanyagát egyrészt külön vizsgáltuk és foglaltuk rendszerbe, másrészt egymással összehasonlítotuk. A munka eredményét röviden összefoglalva, a következőkben sorolhatom fel.²⁴⁷

És itt következik – első ízben – a három népzene fő stílusainak kifejtése egymás kölcsönös megvilágításában.

A külföld számára a frankfurti rádióban *Neue Ergebnisse der Volksliedforschung in Ungarn* címen 1932-ben tartott, utóbb az Anbruchban írásban is megjelent előadásában ad hírt ez új eredményekről:

Amint már említettem, munkámat kiterjesztettük a *szomszéd népek* területére is, mégpedig két okból: 1. esztétikai megfontolásból, hogy értékes dallamokat ismerjünk meg és bocsáthassunk a nagy nyilvánosság elé, 2. tudományos megfontolásból, hogy megállapíthassuk a népzene és a szomszéd népek népzeneje közötti kölcsönhatásokat. Az összehasonlító nyelvtudomány módszerét követve vetettük össze ezeknek a szomszédságunkban, velünk szoros kapcsolatban élő népeknek az anyagát. Ezáltal megállapíthattuk és tudományos alapossággal igazolhattuk, hogy pl. az imént említett régi és új magyar stílus valóban magyar eredetű. Sőt a régi stílus pentatóniája valószínűleg ázsiai származásunkra utal. Egyéb népi dallamaink közt természetesen igen sok az északi szláv, vagyis morva, szlovák vagy rutén eredetű, vagy ilyen hatásokat mutató. Megfordítva, régi stílusú népdalaink bizonyos mértékben néhány román területre hatottak, új stílusú népdalaink pedig erőteljesen befolyásolták a szlovákok és rutének újabb népdalait. Elég különös viszont és érdekes következtetésekre vezethet, hogy a velünk határos német népzene – a stájer és burgenlandi anyagra gondolok – legcsekélyebb hatását sem sikerült kimutatnunk.²⁴⁸

²⁴⁶ Bartók 1929, 3.

²⁴⁷ Bartók 1929, 3–4.

²⁴⁸ Bartók 1932, 3, ill. Bartók 1966b, 368.

1934-ben jelenik meg óriási jelentőségű, mai napig sem meghaladott összefoglalása, a *Népzenénk és a szomszéd népek népzeneje*. Ebben a 34 oldalas, függelékként 127 dallampéldát tartalmazó tanulmányban sorra veszi a magyar–német, magyar–morva, magyar–szlovák, magyar–rutén, magyar–román, végül a magyar–szerbhorvát népzeneék egymásra hatását vagy éppen egymásra nem hatását. Mindennek akár kivonatos összegzése vagy ismertetése is már kívül esik értekezésünk keretein. Az az új szempont, illetve annál is több: az összehasonlító népdalkutatásnak az az új távlatokba helyezése, új magasságokba emelése, melyre Bartók e művét záró gondolatai során eljut, viszont még nagyon is hozzátartozik:

Mi lehet az oka, hogy aránylag egymástól nem is olyan távoli román területek zeneileg annyira különböznek egymástól? Mi lehetett az oka annak, hogy egyes román területek lakossága zeneileg a legszorosabb kapcsolatban élt a szomszéd magyar területek lakosságával, másoké viszont a legmerevebben elzárkózva? Nincs-e mindez a település idejével, mikéntjével összefüggésben? Nem lehetne-e a népzenei kutatások szolgáltatása adatokkal bizonyos vitás kérdéseket eldönteni, vagy pl. bizonyos érveket velük megtámasztani? Vagy – ha talán már eldöntött kérdésekről van szó – nem erősítenék-e meg az eredményt ezek a zenei adatok? Bár feleletet ezekre a kérdésekre nem adhatok, mégis felsorakoztatom annak szemléltetésére, hogy az összehasonlító népzenei kutatás nem is olyan szürke, elvont, céltalan tudományág, amilyenek talán sokan gondolják, hanem igenis bekapcsolódhatnak más gyakorlatiasabb tudományágakba és befolyással lehet a nagy tömegek számára vonzóbb kérdések eldöntésére is.²⁴⁹

Élete végén, „elindulva szép hazájából”, nem is félútjából, hanem már az Óperenciás-tengeren is túlról „visszanézve” úgy vehetett számot az elvégzett munkával, mint aki a semmiből egy új tudományágot teremtett és hagyott nemzetének hátra.

Amerikában 1943-ban jelent meg, de még állítólag idehaza és magyarul íródott a *Népdalkutatás Kelet-Európában* című cikke. Abban így tekint vissza:

Nem véletlenül történt, hogy a népdalkutatás és a népdalból fogant magasabb zeneművészet éppen Magyarországon virágzott fel oly bámulatos módon. Magyarország földrajzilag mintegy középpontja Kelet-Európának és sokféle nemzetiségével az első világháború előtti időben valóságos kicsinyített képe volt Kelet-Európa népi sokféleségének. Ez a népi sokféleség a népek állandó érintkezése következtében a népzene legkülönfélébb és legváltozatosabb formáinak kialakulására vezetett; ez a magyarázata annak, hogy Kelet-Európa népzeneje oly bámulatosan gazdag népdaltípusokban és végeredményben népdalokban. Nem csoda, hogy éppen a keresztveződések középpontjában lévő Magyarország muzsikusi oly nagy érdeklődéssel fordultak e bámulatos zenei kincs felé. Ez az érdeklődés kétféle gyümölcsöt termelt. Az egyik a kelet-európai népdalfajták tudományos kutatása, leírása, rendszerezése, összehasonlítása; és ez végeredményben egy egészen új tudományágnak, az „összehasonlító népdalkutatásnak” megteremtésére vezetett (az „összehasonlító nyelvtudomány” mintájára)...²⁵⁰

Az utolsó összefoglalást a *Modern Music*-ban 1942-ben megjelent *Race Purity in Music* [Faji tisztaság a zenében] című cikkében adja:

Kutatásaim fő színhelye Kelet-Európa volt. Mint magyar, munkásságomat természetesen a magyar népzenevel kezdtem, de kiterjesztettem azt hamarosan a szomszédos – szlovák, rutén, román – területekre is. Alkalmilag még néhány távoli vidékre (Észak-Afrika, Kiszázia) is tettem egy-egy kiruccanást, hogy látókörömet tágítsam. Ezen „aktív”, helyszíni kutatómunkán kívül „passzív” vizsgálatokat is végeztem még a mások által gyűjtött és közreadott anyag áttanulmányozásával. Mindjárt kezdettől fogva csodálatba ejtett a tanulmányozás alá vett kelet-európai terület dal- és zenei típusainak rendkívüli gazdagsága. Kutatásaimat tovább folytatva csodálatom csak nőttön-nőtt. Tekintettel az érintett országok viszonylag csekély területére – számát tekintve

²⁴⁹ Bartók 1934, 31.

²⁵⁰ Bartók 1953, 73.

negyven-ötven milliónyi lakosságról van szó – a népzenenek ez a változatossága csakugyan bámulatra méltó. Még figyelemre méltóbb pedig ez, ha összehasonlítjuk más, többé-kevésbé távoli területek, például Észak-Afrika paraszzenéjével, ahol az arab parasztzene olyannyival kevesebb változatosságot nyújt.

Mi lehet e gazdagság oka? Hogyan jött létre? E kérdésre a válasz csak később vált nyilvánvalóvá, akkor, amikor a különböző kelet-európai népektől már elegendő anyag állt rendelkezésre és lehetővé vált a tudományos elemzés. E különböző népek népzenejének összehasonlítása világossá tette, hogy itt a dallamok örökös csereberéje folyik, egy állandó kereszteződés és visszakereszteződés, mely már évszázadok óta tart.²⁵¹

Kodályt egyénisége, érdeklődése vagy más – eddig kikutatlan – momentumok távol tartották a személyesen végzett szomszéd népi összehasonlításoktól. Ám azt a rokon népivel azonos fontosságúnak tartotta és Bartók ebbéli munkálkodását teljes mértékben magáénak érezte, eredményeivel fenntartás nélkül azonosult. Ezt számos megnyilatkozása tanúsítja.

Nyilván 1920-as politikai meghurcoltatása idejéből való a hagyatékából előkerült következő – alkalmasint valamelyik tárgyalására készült – fogalmazványa:

Tizenöt éve nekivágtunk a magyar zenét keresni, mert azt Budapesten nem találtuk meg. Mi gyűjtünk, találunk csodálatos szép, addig ismeretlen dallamokat ezrével. Az első öröm mámor után azonban felébred a kritika. Mielőtt végleg a magyarság kincsének óriási gazdagodását elkönyveljük: meg kell nézni, nincs-e köztük idegen eredetű. Az érzékre bízni nem lehet, hisz láttuk az előttünk járók baklövéseit. Át kell kutatni és összehasonlítani a nemzetiségekével [...]. De azok a gyűjtemények is gyengék, oláh nincs is. Tehát ha kíváncsiak voltunk, ehhez is hozzá kellett fogni. Itt egy új tudomány született, az összehasonlító zenetudomány, amely egyelőre az összehasonlító nyelvtudománytól kölcsönöz módszert.²⁵²

1923-ban *A máramarosi oláh népzene* című cikkében ezt írja:

Önként értetődik, hogy a magyar zene meghatározásához ismernünk kell a szomszéd népeket is. Amint a magyar nyelv etimológiai szótára is lehetetlenség az érintkező népek nyelvének ismerete nélkül.²⁵³

A folklorista Bartók-ban 1950-ben ezt:

Kezdetől fogva tisztában volt vele, hogy a szomszéd népek zenéjének ismerete nélkül a magyart sem ismerhetjük igazán. S mivel gyűjteményük kevés vagy semmi, ez a tennivaló is ránk vár.²⁵⁴

A hagyatékából előkerült hevenyészett följegyzések is ez irányú elkötelezettségéről valának. Talán valamikor az 1950-es évek elejéről való a következő:

Zenefolklor. Itthon kell egyre pontosabb, jobb módszerekkel még mélyebb megismerésre jutni. Még a megismerés sincs lezárva, annál kevésbé a magyarázat. Szálak Európához, szomszéd népekhez. Látom, a fiatalok nemigen akarják megtanulni a szomszéd népek nyelvét. Pedig enélkül nincs összehasonlító kutatás.²⁵⁵

Valószínűleg 1959-ből a másik:

Népzene kutatás (szomszéd népek). Ellenségeink által sokszor hangoztatott vádakat a történeti tények nem igazolják. A magunk ismerete érdekében éppúgy kell tanulmányoznunk az ezer évig velünk élt népek vagy ivadékaik néprajzát, mintha egy országban élnénk.²⁵⁶

Végül pedig Kodálynál találjuk – méghozzá időben egymástól igen távol eső két helyen is – nyomát annak a grandiózus koncepciónak, mely szerint az 1913-ban közösen javasolt új

²⁵¹ Bartók 1942, 153. (Saját fordítás angol eredetiből.)

²⁵² Kodály 1989b, 81.

²⁵³ Kodály 1923a, 657.

²⁵⁴ Kodály 1950, 35.

²⁵⁵ Kodály 1993, 284.

²⁵⁶ Kodály 1993, 282.

egyetemes népdalgyűjteményt az eredeti tervhez képest kiszélesíteni szándékozták, még hozzá oly módon, hogy az ne csak a magyar, hanem az egész – akkori – Magyarország minden népének népzenejét valami módon magába foglalja. A címe is így *Corpus Musicae Popularis Hungariae* lett volna s nem *Hungaricae*.

A kevéssel előbb idéztem 1920-as fogalmazványában ezt írja:

Az eredeti terv kiszélesedésével egy az Etimológiai Szótárhoz hasonló monumentális koncepció lebegett előttünk. Felölelte volna a Magyarországon élő más népek zenéjét, amennyiben az a magyarra valami hatással volt és viszont. [...] Semmi sem bizonyította volna jobban, hogy ezt az ezeréves konglomerátumot nem csak politikai erőszak tartja együtt, hanem a lelki kölcsönhatás számtalan kapcsa. Semmi sem bizonyította volna a magyarság kulturális fölényét, mint kimutatni, hogy a magyarság hatása a népekre nagyobb volt, mint viszont.²⁵⁷

A Néprajzi Társaság fennállásának 70. évfordulóján 1959. október 29-én tartott beszédeben ezt mondja:

Csakhamar beláttuk, hogy a magyar népzene-t nem lehet megismerni az itt lakó többi nép zenéjének ismerete nélkül. Az ezeréves vagy több százados együttélés olyan kölcsönhatásokkal járt, amelyek felkutatása nélkül egyik nép sem állapíthatja meg, mi a sajátja. A mi eredeti tervünk egy olyan Corpus volt, amely felölelte volna minden itt lakó nép zenéjét és feltüntette volna a Pax Hungarica alatti életükben háborítatlanul, híven megőrzött sajátságait. Nagy vállalkozás lett volna. Anyagi és munkaerők hiánya, de legfőképp a háborús események és következményeik, minden néprajzi munka megölei, meghiúsították.²⁵⁸

A nemzeti összkiadások eszméje

Az előző fejezetekben tanúi lehettünk, mint tette Kodály – s vele együtt Bartók – magáévá Krohn látását az összehasonlító népdalkutatás kettős céljáról: kideríteni először is, hogy az egyes népek zenéjében mi az, ami nemzeti sajátosság s mi az, ami másokkal közös, azután pedig kideríteni másodsor, hogy a közösből mi az, ami átvétel valamely néptől s mi az, ami viszont valami ősi közkinccs.

Hogy az összehasonlító népdalkutatás eszméjével Kodály is, Bartók is Krohn *Welche ist die beste Methode...*-ja révén ismerkedett meg, annak további bizonyítéka, hogy nemcsak annak kettős célját, hanem annak *előfeltételét* illető sajátos krohni gondolatot is teljes mértékben magukévá tették s azzal egy életre azonosultak. Mert mit ír Krohn erről az előfeltételről? Főbb már futólag idéztük, most fordítsuk figyelmünket megkülönböztetett módon rá:

Mint hogy az összehasonlító kutatás legszükségesebb előfeltétele az egyes népek dallamainak nemzeti összkiadása – az eredetiben: *Da nationale Gesamtausgaben der Melodien der einzelnen Völker eine notwendige Vorbedingung für die vergleichende Forschung bilden...* –, s a nemzetközi dallamok majd csak azokból lesznek fókusként fölismerhetők és elkülöníthetők, a rendezés kérdését elsősorban a nemzeti gyűjteményekre fogjuk korlátozni.²⁵⁹

Minket most mindenekelőtt e mondat első fele érdekel, vagyis hogy mindennemű összehasonlító kutatásnak alap- és előfeltétele az egyes népek népdalainak nemzeti összkiadása. Mind Kodály, mind Bartók – az összehasonlító népdalkutatás eszméjétől megragadva – egész életpályájuk során ütköztek egyfelől újra meg újra bele ennek az előfeltételnek a hiányába, váltak pedig másfelől – úgy idehaza, mint nemzetközi téren – fáradhatatlan propagátoráivá ez előfeltételek megteremtésének. Hogy pedig ebben ismét Krohn volt „öszönző-

²⁵⁷ Kodály 1989b, 82.

²⁵⁸ Kodály 1964, II. 214.

²⁵⁹ Krohn 1903, 643.

jük”, az világosan kitetszik magán a gondolati egyezésem, de azon túl nem ritkán még a szóhasználaton is; különösen is, mikor szintén németül fogalmaznak.

Kodály például még jó fél évszázaddal a Krohn tanulmányával való megismerkedés után is, 1956-ban német nyelvű cikket ír – mintha egyenesen Krohntól venné a szavakat – *Eine Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung* címmel. Azzal kezd:

Az összehasonlító népdalkutatásnak vannak ugyan bizonyos kezdeti eredményei, mégis mindenkinél, aki ezen a téren munkálkodik, nagy akadályt jelent a zenei szempontból rendezett gyűjtemények hiánya.²⁶⁰

Végző konklúziója pedig az:

Ha mind több [...] áttekintés jelenik meg az egyes területekről, [...] akkor születnek meg az összehasonlító népdalkutatás ma még nem is sejtett, a szájhagyományban élő zene lényegét élesen megvilágító eredményei.²⁶¹

Vegyük azonban sorba korábbi megnyilatkozásait is. Az első egy 1917-ből származó, csak egy hangversenymeghívó hátoldalára futtában odavetett emlékeztető följegyzése:

Összehasonlító dalkutatás előfeltételei: analóg elvekre épült kiadványok.²⁶²

A kiemelés Kodálytól. Mindenképpen figyelemre méltó, hogy e téren való gondolati fejlődésének tehát éppen kiindulópontján szó szerint Krohn szavai csengenek vissza az „összehasonlító dalkutatás előfeltételei” kifejezésben. Ugyanő szintén 1917-ben az *Ötfokú hangsor a magyar népzeneben* első változatának befejező szavaiban – melyeket aztán az 1929-es újrakiadásakor a már fent idézettekkel cserélt ki – immár saját szavaival is megfogalmazza, mennyire akadálya a gyűjteményes kiadványok hiánya bárminemű összehasonlító munkálatoknak:

Nem lehet célunk belebocsátkozni sem a pentatonika lényegébe, sem a különböző népek pentatonikájának összehasonlításába. Elérkezik az efféle vizsgálódások ideje is, majd ha lesz komoly és méltó népdalgyűjteményünk. Addig úgyis homokba épül minden teória.²⁶³

1923-ban a *A máramarosi oláh népzene*-ben:

Szükség volna elsősorban magyar érdekből a körülöttünk és köztünk lakó népek zenéjének mennél teljesebb gyűjteményeire. Közülök csak a cseheknél találunk használható műveket, a tótoknál és délszlávoknál némi kezdetet. A többiek még mögöttünk is elmaradtak.²⁶⁴

És még ugyanabban az évben *A zenei folklór fejlődése*-ben szintén e kérdéstről szólva egy régi, de most egyelőre meghíusulni látszó – nyilván Krohn szavai („az egyes népek dalmainak nemzeti összkidása”) nyomán támadt – vízióját is sejteni engedi:

Ezt az anyagot kezdte feldolgozni az újonnan alakult összehasonlító zenetudomány. De csakhamar belátta, hogy a nagyrészt dilettáns kézzel gyűjtött adatokkal nem sokra megy, s így újabb, pontosabb gyűjtéseket sürgetett. Szaporodtak is ezek mindenfelé, s közelinek látszott az idő, hogy minden ország leteszi a népek asztalára a maga gyűjteményét. Hatalmas könyvtár lett volna ez, s benne a magyar főhelyre jutott volna. A háború mindent megakasztott.²⁶⁵

Megint egy saját célra készült följegyzése valószínűleg 1951-ből:

Első dolog a teljes, hibátlan rendezett anyagközlés, csak azután kezdődhetik a rendszeres tudományos kutatás: a rendezett gyűjtemény morfológiája, történeti rétegződése, irodalmi és zenetörténeti, társadalomtörténeti vonatkozásainak feltárása, téma- és formavándorlások,

²⁶⁰ Kodály 1956a, 7, ill. Kodály 1964, II. 210.

²⁶¹ Kodály 1956a, 8, ill. Kodály 1964, II. 211.

²⁶² Kodály 1993, 253.

²⁶³ Kodály 1917, 252.

²⁶⁴ Kodály 1923a, 657.

²⁶⁵ Kodály 1923b, 26.

nemzetközi összefüggések felderítése. Legérdekesebb és legnehezebben megfogható tárgya: a népdal élete, változásai az egyénben, egy szűkebb közösségben, végül az egész nyelvterületen. Majd a más nyelvterületre átment darabok zenei és szövegbeli alakulása.²⁶⁶

A Magyar Népzene Tára sorozat első kötetének megjelenése után, 1952-ben írt cikkében, *A népzene-kutatás jövőjé*-ben a reményt látjuk benne meglevencedni az összehasonlító kutatás jövőjét illetően:

Nemcsak nálunk, más országokban is mostanában egész sora jelent meg vagy van megjelenőben hasonló jellegű gyűjteményeknek, melyek forrásértéke lehetővé teszi komoly összehasonlító munka megindulását.²⁶⁷

1956-ban *A magyar népzene* német nyelvű kiadásához, a *Die ungarische Volksmusik*-hoz írt előszóban ismét németül fogalmaz. *A Magyar Népzene Tára* immár három kötetének is megjelenéséről számot adva így folytatja:

A végleges áttekintés kidolgozására, a teljes összehasonlító munka megkezdésére csak a nagy gyűjtemény anyagainak lezárása után kerülhet sor. Egy másik feltétel lenne, hogy rendelkezésre álljanak a tekintetbe veendő népek népzenejének szisztematikusan rendezett gyűjteményei. – [Az eredetiben:] ...eine andere Vorbedingung wäre, über systematisch geordnete Sammlungen von den in Betracht kommenden Völkern zu verfügen.²⁶⁸

És még nyolcvanéves korán túl sem lankad régi világméretű víziójának ügyét propagálni. 1964-ben a Nemzetközi Népzenei Tanács budapesti konferenciája alkalmából egy televíziós nyilatkozatában azt mondja:

A legközelebbi lépés az legyen, hogy minden nemzet, amennyiben még nem adta ki, adja ki népzenei anyagát. [...] Akkor kezdődhetik meg a tulajdonképpeni összehasonlító munka...²⁶⁹

Mi ez, ha nem Krohn gondolatainak továbbélése, szavainak visszacsengése jó hatvan év távolából:

Mint hogy az összehasonlító kutatás legszükségesebb előfeltétele az egyes népek dallamainak nemzeti összkiadása...²⁷⁰

Hogy pedig egy pillantást Bartókra is vessünk e téren, azonos problémalátásának – mely tehát az összehasonlító kutatások elengedhetetlen előfeltételének a rendezett nemzeti gyűjteményeket látja – ő már 1912-ben *Az összehasonlító zenefolklor*-ban tanúságát adja. Miu-tán a cikket bevezető szavakban definiálja ezt az „egészen fiatal tudományágat”, mindjárt így folytatja:

Nagyon megnehezíti az ezzel foglalkozók munkáját az, hogy a megbízható népzene-gyűjtemények száma roppant csekély.²⁷¹

Ehhez kapcsolódóan azután valóságos európai körsemlét tart:

Hogy ne menjek az említendő példákkal messzire, használható magyar népdalgyűjtemény nincs. A sok száz dallamot közlő Bartalus-féle úgynevezett „egyetemes” gyűjteményben alig 300–400 a magyar népdal, melyeknek följegyzési módja ugyancsak kihívja a kritikát. Sokkal használhatóbbak az Ethnographiában elszórta megjelenő népdalközlések. [...] A románok még szegényebbek, mert náluk egyáltalán nincsen gyűjtemény, se jó, se rossz. Nálunk a tótoknak van a legjobb népdalgyűjteménye, melyet minden támogatás nélkül adtak ki. Nem szakemberek gyűjtötték az anyagot: papok, tanítók járultak hozzá szerény munkájukkal ennek az

²⁶⁶ Kodály 1993, 258.

²⁶⁷ Kodály 1952, 22.

²⁶⁸ Kodály 1956b, 10, ill. Kodály 1989a, 395. (Bónis Ferenc fordítása német eredetiből.)

²⁶⁹ Kodály 1989a, 401.

²⁷⁰ Krohn 1903, 643.

²⁷¹ Bartók 1912, 109.

aránylag elég jó könyvnek kiadásához [...]. A horvátok „délszláv népdalok gyűjteménye” címen adtak ki 1600 dallamot jó lejegyzésben, szöveg szerint csoportosítva, sajnálatos módon teljesen hiábavaló zongorakisérettel tették terjedelmessé a munkát. Németországban sok kisebb-nagyobb gyűjtemény mellett egy nagy, 1600 számra terjedő munka van, Erk und Böhme: Deutscher Liederhort, melynek számaait szintén szöveg szerint csoportosították, kihagyva Erk kéziratából azt, ami a kiadónak nem tetszett vagy amely dalnak illetlen szövege volt. Vagyis tudományos szempontból ez sem éppen kifogástalan. A franciáknak, angoloknak, oroszoknak kisebb-nagyobb gyűjteményeik vannak; egyik sem összefoglaló dallamvizsgáló; spanyol, portugál, olasz megbízható gyűjtemény egyáltalában nincs.²⁷²

Ezután ismerteti a *Suomen Kansan Sävelmiä* sorozatát, Krohn dallamrendszerezését, annak a magyar anyaghoz való alkalmazására tett kísérleti lépéseket – mindezeket már korábban idéztük –, majd végül a következő eredményre jut:

Ha ilyen rendszerű magyar, tót, román, horvát gyűjteményeink volnának népdalokból, akkor kezdődhetne csak meg a tulajdonképpeni népdalvizsgáló összehasonlítás. És akkor ki lehetne mutatni tudományos alapon, hogy melyek a tisztán magyar népdaltípusok, melyeken észlelhető idegen befolyás, melyek az átvett dallamok.²⁷³

A nemzeti összkiadás programja

Hasonlóan az összehasonlító népdalkutatás eszméjéhez, Krohn másik eszméje, a népdalok nemzeti összkiadása („nationale Gesamtausgabe”) – mint az összehasonlító népdalkutatás elengedhetetlen előfeltétele – sem csupán tudományos gondolkodásukat megtermékenyítő, előttük új távlatokat nyitó gondolatnak bizonyult Kodály és Bartók számára, olyan gondolatnak, amelynek egész életük folyamán az előzőhöz hasonlóan szintén odaadó hívei és fáradhatatlan propagátorai legyének. Ennél sokkal többről volt ezúttal is esetükben szó.

Ők a nemzeti összkiadások eszméjéből is *személyes életprogramot* nyertek. Hamar, talán mindjárt a kezdetek kezdetén világossá vált számukra, hogy a hazai nemzeti összkiadás létrehozása örájuk vár, annak megteremtésére ők vannak elhivatva. Ettől kezdve erre mindketten valósággal rátették, odaszentelték életüket. Mindkettejüknek volt nem egy és nem két életprogramja, mindkettejük tartotta hivatásának nem egy és nem két területén a művészetnek, a tudománynak, a nevelésnek, a közéletnek (vagy még oly sok másnak) kapott talentumait kamatoztani, de senki nem tagadhatja, hogy azok közül egyik sem volt oly mértékben *szívügye* bármelyiküknek is, mint „az egyes népek dallamainak nemzeti összkiadása” krohni programjának reánk, magyarokra eső részének maradéktalan, lehetőleg minél tökéletesebb megvalósítása.

E téren tett fáradozásaik és erőfeszítéseik, elképzeléseik és teljesítményeik számbavétele legalábbis önálló értekezést kíván. Ez tehát még megközelítő teljességgel sem lehet jelen értekezésünk tárgya. Valamiféle vázlatos áttekintésre mégis vállalkoznunk kell, mivel ez életpályájuknak nemcsak legsajátabb vonatkozása volt, de egyben éppen az, melyben Ilmari Krohn ösztönzése és példája talán legkézzelfoghatóbban volt jelen.

Vissza kell térnünk első közös művük, a zongorakiséretes *Magyar népdalok* 1906 decemberével keltezett előszavához. Bevezető szavait már idéztük korábban, tegyük most ugyanazt kissé bővebben:

Népdalok kiadásának kétféle a célja, kétféle a módja. Egyik cél, hogy minden, a néptől került dal együtt legyen, itt a teljesség nézőpontja uralkodik, a dalok kisebb vagy nagyobb értéke

²⁷² Bartók 1912, 109–110.

²⁷³ Bartók 1912, 113.

nem határoz. Afféle „népdalok nagy szótára” az ilyen. Legjobb, ha szótárszerű az elrendezése is, mint például az Ilmari Krohn szerkesztésében megjelenő finn népdalgyűjteményé (Suomen Kansan Sävelmiä, 1906-ig négy füzet). A dalok egy szólamra, hitelesen, gondosan leírva, valamennyi váltózat fölűntetésével jutnak nyilvánosságra. Csak ilyen gyűjtemény lehet alapja mindennemű, a népdalra vonatkozó vizsgálódásnak.

A másik cél, hogy a nagyközönség megismerje és megkedvelje a népdalt. Erre nem alkalmas a „nagy szótár”, mert remek és gyenge vegyesen van benne. Válogatni kell a javából és valamilyen zenei földolgozással közelebb vinni a közönség ízléséhez. Kell rá a ruha, ha már behozzuk a mezőről a városba. De [...] akár énekkarra, akár zongorára dolgozzuk, a kíséret mindig csak az elvesztett mezőt és falut igyekezze pótolni. A dallamok hitelességében pedig a népszerű kiadás se maradjon el a teljes mögött.

Természetes, hogy az elsőféle kiadás csak akkor válik lehetővé, mikor az anyag gyűjtése be van fejezve. Nálunk, ahol ez a munka alig meg van kezdve, még jó ideig nem is gondolhatunk rá. A javát kiválóatni azonban már a gyűjtés kezdetétől fogva lehet. Ez a kiadás ilyen válogatott dalokból készült a nagyközönség számára.²⁷⁴

Vagyis hogy egyelőre csak „a másik cél” megvalósítására gondolhatnak. Ám éppen az – mint már fentebb is rámutattunk –, hogy „az elsőfélével” kapcsolatban azt írják: „...még jó ideig nem is gondolhatunk rá”, bizonyítja véleményünk szerint, hogy már igenis gondolnak. Hogy az eszme megfogant, a program fölűazolódott! Sőt a minta is megvan: „legjobb, ha” szempontjai, „elrendezése” mind olyan, „mint az Ilmari Krohn szerkesztésében megjelenő finn népdalgyűjteményé.”

1913-ban látják a helyzetet megértnek arra, hogy a népdalok tudományos kiadásáról – a Magyar Tudományos Akadémia felkérése folytán – addig gondoskodott Kisfaludy Társasághoz jól előkészített beadvánnyal forduljanak a kiadás ügyében *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete* címmel. Benne először is áttekintik a népdalok kiadásának valóban siralmas adott helyzetét, majd így folytatják:

Így állunk ma, szegényen, minden gazdagságunk mellett. Ha azt kérdi valaki: hol az a magyar zene, melynek híre megjárta a világot? nem tudunk rámutatni. Szégyenkezve kell látnunk kisebb, műveletlenebb nemzetek (hogy messzebb ne menjünk: a tótok) gazdag és jól szerkesztett gyűjteményeit.

Mindez a körülmény arra sarkallt bennünket, hogy magunk fogjunk a gyűjtéshez. Elsősorban a legfélreesebb, legrégeisebb helyeket kerestük föl, s nagy örömünkre még nem hiába: az öregek emlékezete nem egy ismeretlen régiséget őrzött meg számunkra. Nyolc esztendő alatt sok egyéb elfoglaltságunk mellett is sikerült annyira gyarapítani gyűjteményünket, hogy sajtó alá rendezését megkezdhattuk. A mellékelt részletes tervezetben kifejtjük, miképpen szándékunk lehetőleg teljessé tenni és elrendezni az anyagot.

Munkánkat kiadásra a T. Társaságnak ajánljuk föl, mint amely arra hagyományánál, egész múltjánál fogva a legilletékesebb.²⁷⁵

Ezután szögeznek le az egésznek mintegy summáját:

Tervünk: a magyar népdalok és népzene-művek lehetőségig teljes, szigorúan kritikai, pontos kiadása, egy monumentális magyar „Corpus Musicae Popularis” szerkesztése.²⁷⁶

Tovább:

Gerince a saját gyűjtésünk lenne. [...] Bár az anyaggyűjtést éppen nem tartjuk befejezettnek, mégis sürgős szükség a meglevőnek kiadása több okon is. Szükséges, hogy végre közkezen forogjon népdalaink nagy tömege hű és pontos leírásban, hogy segítsen eloszlatni azt a foga-

²⁷⁴ Bartók és Kodály 1906, 3.

²⁷⁵ Bartók és Kodály 1913, 314.

²⁷⁶ Bartók és Kodály 1913, 314.

lomzavart és fejtelenséget, amely a népzene kérdései körül mindenütt ott kísért, s amelynek legfőbb oka, hogy igazi, hasznavehető dallamgyűjteményünk ezideig nincs. A további gyűjtésnek kalauza és mintája lehetne. Végül a külföldnek is módot adna az igazi magyar népzene megismerésére.²⁷⁷

A maguk gyűjtése Vikár Béláéval és másokéval megtoldva

öt-hatezerre szaporodna. Ez a szám bizonyos relatív teljességet jelent, mert alig van fontosabb vidéke az országnak, hogy néhány dallammal ne szerepelne.²⁷⁸

Ezután következik a kiadás tervezett rendszere – melyet a „módosított Krohn-rendszerről” szólva ismertettünk –, a mutatótáblák, külalak, kiállítás stb. Összefoglalóul megállapítják:

Lehetőleg 1000 dal kerülne egy-egy kötetbe, ha sikerül úgy intézni, hogy nem lesz túlságosan testes. Így öt-hat kötetre terjedne az egész mű, egy hetedikbe kerülnének a mutatók és a szükséges jegyzetek.²⁷⁹

Minderre 1951-ben *A Magyar Népzene Tára* sorozat végre megjelenő első kötetének előszavában így emlékszik vissza Kodály:

1913-ban úgy véltük, hogy a Kisfaludy Társaság a rendelkezésére bocsátott nagy összegű államszegély egy részét a helyes népdalkiadás céljaira fordíthatná, ezért ilyen értelmű beadvánnyal fordultunk hozzá. Erre nem jött válasz, de jött 1914, és utána soká nem lehetett szó semmiről.²⁸⁰

Ez előszót talán néhány esztendővel megelőző időpontból származó, a hagyatékából előkerült cédulán hasonló értelmű följegyzést olvashatunk:

A nagy népdalkiadványt nem sikerült kiadni (1913-as memorandum). Pedig már akkor is szép anyag volt együtt. [...] 1914–18 óriási gátat vetett. Utána se lett jobb.²⁸¹

Ezeket az „utána se lett jobb” időket jellemzik Kodály rezignált szavai 1925-ös *Magyar zene* című írásában:

A kettőnk népdalgyűjtése, amely 1900 óta mintegy 3000 alpdallamot mutat fel számos változattal, háború és gazdasági válság következtében mindmáig kiadatlan.²⁸²

Még inkább jellemzi pedig Bartók keserű kifakadása az 1934. január 15-én keltezett *Népzeneink és a szomszéd népek népzenejé*-nek utolsó oldalain. Ott, miután ismerteti Vinko Žganec horvát gyűjtő muraközi horvát gyűjteményének, a *Hrvatske pučke popijevke iz Međumurja*-nak 1924-ben megjelent első kötetét, majd leszögezi, hogy annak tanúsága szerint az ottani horvát népdal föltűnően erős hatása alatt áll a régi magyar népzeneink, így folytatja:

A négy fontosabb nyomtatott magyar népdalkiadványban kb. 230 régi pentaton dallam van; ebben a muraköziben pedig 190. Bátran kijelenthetjük: aki minél alaposabban akarja megismerni a régi magyar népdalstílust, az tanulmányozza át ezt a muraközi horvát szövegű kiadványt. Mindenesetre hálásak lehetünk a zágrábi tudományos akadémiának, hogy – bár horvát dalszöveggel, de mégis – ennyi magyar dallamot adott ki! Ha továbbra is így folynak a dolgok, mint eddig, ha tovább is végeláthatatlanul késik a magyar népdalok egyetemes kiadása – akkor nemsokára az lesz a helyzet, hogy sokkal több magyar dal lesz hozzáférhető horvát, tót, rutén, román dalszövegekkel, mint eredeti magyar szöveggel. A külföld így fogja majd megismerni a magyar falu zenéjét, *idegen* szöveggel, mindenféle más nyelvű nép zenéjének az el-

²⁷⁷ Bartók és Kodály 1913, 314.

²⁷⁸ Bartók és Kodály 1913, 315.

²⁷⁹ Bartók és Kodály 1913, 316.

²⁸⁰ Kodály 1951, XI.

²⁸¹ Kodály 1989b, 160.

²⁸² Kodály 1964, I. 24.

nevezése alatt. Akkor aztán hiába erősítgetjük majd, hogy *bizony ezek átvételek* a magyar anyagból. Hinni annál kevésbé fognak nekünk, mert még csak nem is lesz kezünkben a legnyomósabb bizonyíték, az eddig összegyűjtött 10.000 magyar népdal egyetemes kiadása.²⁸³

Ezekhez a végsőig keserű szavakhoz lábjegyzet is kapcsolódik, mely már az események jobb irányba fordultáról tudósít:

Időközben – kéziratom nyomdába adása után – a Magyar Tudományos Akadémia elhatározta, hogy ebben a félévben és lehetőség szerint a következő esztendőben is a magyar népdalok egyetemes kiadására bizonyos összeget félretesz. Ha más hivatalos fórumok is megemberelik magukat, akkor talán remélhetjük, hogy néhány éven belül megszületik a kiadvány.²⁸⁴

A Magyar Tudományos Akadémia tehát – jó húsz évvel Kodály és Bartók emlékezetes beadványa, illetve memorandumja után – végre döntő elhatározást hozott a teljes magyar népdalkincs kiadásáról. Kodálynak az eseményekre szintén *A Magyar Népzene Tára* első kötetének előszavában tett visszatekintését egy korábbi fejezetünkben már rövidre fogva idéztük. Most idézzük még egyszer, kissé hosszabban:

Az Akadémia [...] érintkezésbe lépett velünk az újabb gyűjtések kiadása ügyében. 1933-ban (éppen száz évvel első határozata után) elhatározta az anyag kiadását. Az előmunkálatok céljaira egy termet és megfelelő felszerelést biztosított, s vállalta a felmerülő költségeket. Bartók Béla 1934 szeptembertől a Tudományos Akadémia kérésére felmentést nyert a Zenei Főiskola-i tanítás alól, és hivatalos elfoglaltsága gyanánt heti három délután a gyűjtemény előkészítő rendezésével és a fonogramok revíziójával foglalkozott. Ezalatt e sorok írója a közgyűjteményekben található régi népdalkéziratok másoltatását és az eredetiekkel való összevetését végezte.²⁸⁵

Ugyanezekről Bartók egy Dohnányi Ernőnek 1934. július 29-én írt levelében lényegében azonos módon számol be:

Mikor a népdalkiadás ügye a Tud. Akadémiában végre komolyabb stádiumba lépett, azt indítványoztam ott, kérjenek ki engem a vallás- és közoktatásügyi miniszter úrtól két esztendőre olyan formán, hogy a miniszter engem erre az időre a főiskolai tanítás alól felment, viszont ehelyett kirendel a szerkesztési munka elvégzésére a Tud. Akadémiába, ahol ugyanannyit fognék dolgozni, mint amennyit a Főiskolán dolgoznék. Ennek fejében lemondok a szerkesztésért járó – a Tud. Akadémia kiadványainál szokásos – honoráriumnak rám eső részéről (amint valószínűleg tudod, Kodállal együtt szerkesztenők a kiadványt). Úgy képzelem el a dolgot, hogy a minisztérium az én felmentésemmel, illetve kirendelésemmel (mintegy két évi fizetésemmel) járulna hozzá anyagilag a mű megjelenéséhez, ami az állam számára alig jelent valami megterhelést.²⁸⁶

Magának Žganecnak is ír Bartók levelet ez év október 27-én. A levélben kitér fönti soraira:

Nagyon szeretném, ha a füzetem 33. lapján az utolsó bekezdés alatt mondottak keserű iróniáját nem értenék félre. Ez az irónia – amint a figyelmes olvasó és a magyar viszonyokkal ismerős azonnal kiérezheti – egyes-egyedül saját honfitársaim közönyének, sőt ellenségeskedésének szól. [...] Ebből a közönyből akartam embereinket felrázni, mikor annyira rikító színben tártam eléjük a magyar népdal körüli helyzetet. Sikerült is élnem azt, hogy a hivatalos körök egy része végre megmozdult, úgy hogy végre-valahára megindulhatott most ősszel a magyar népdal sajtó alá rendezésének – több évig tartó – munkája.²⁸⁷

²⁸³ Bartók 1934, 33–34.

²⁸⁴ Bartók 1934, 34.

²⁸⁵ Kodály 1951, XI.

²⁸⁶ Bartók 1976a, 482–483.

²⁸⁷ Bartók 1976a, 487.

A szerkesztést tehát a megbízás szerint ketten együtt végzik. A feladatokat egyelőre megosztják egymás között. Reményteljes idők ezek, bár azt Bartóknak hamar be kell látnia, hogy heti három délutános elfoglaltsággal a munka két év alatt semmiképpen be nem fejezhető. Ezeknek az éveknek munkájáról – mivel annak gerincét részéről a „gyűjtemény előkészítő rendezése” képezte – annak megfelelő fejezetünkben szoltunk.

Végül hat év múlva, 1940 őszére készül el a maga részével, az utolsó időkben már az elhatározott amerikai kivándorlás előkészületeitől és közeledő kitűzött időpontjától erősen szorongatva. Rácz Ilona visszaemlékezéseiből tudjuk, hogy végül két nappal indulása előtt, 1940. „október 10-én adta át a népzenei anyagot Kodály Zoltánnak az Akadémián.”²⁸⁸ Mind a több mint 13.000 lejegyzés helyére volt téve, be volt számozva. . .

Ezzel azonban a kiadás megindítása nemhogy lehetővé lett volna téve, hanem elébe újabb akadály lett gördítve. Kiderült, hogy Bartók siettében úgy számozta be az egész gyűjteményt, hogy abból kimaradt mindaz, amit Kodály az eltelt hat év folyamán a XIX. századi nyomtatott és kéziratossá gyűjteményekből kimásolt, illetve kimásoltatott. Egyáltalán: Bartók úgy zárta le véglegesen a kiadványt, hogy a társszerkesztővel, Kodállal arról egyetlen egyszer sem konzultált. És most leteszi azt Kodály kezébe, hogy adja ki ő, még hozzá olyan rendszerben, amivel – mint azt már fentebb láthattuk – személyesen sohasem tudott azonosulni.

Ebben a helyzetben Kodály csakugyan nem tehet mást, mint amit tesz is, hogy tudniillik beviszi a Tudományos Akadémiára a saját – továbbra is „módosított Krohn-rendben” lévő – gyűjteményét, és azt gyarapítja tovább. Ő a maga részével még nincs kész. A gyűjtőmunkák is – különösen az akkoriban visszacsatolt területeken – országszerte hatványozott intenzitással folynak.

Megpróbálja fölvenni a kapcsolatot Bartókkal. A következő év folyamán levelet ír neki Amerikába (a háborús állapotokra tekintettel angolul), melyből kitetszik, hogy nem mond le a további közös munkáról:

Miután itt hagyta minket, mint Szent Pál az oláhokat [...] azt kérdeztem magamban, vajon mi tartott vissza attól, hogy őszintén, idejében beszélj nekem munkádról. Elég baj, hogy egyre titokzatosabbá váltál, ez sok hiba forrása lett. Így nem végeztük el, amire vállalkoztunk: egy jó gyűjtemény helyett létrehoztunk két tökéletlen és befejezetlen. [...]

Hatalmas munkát végeztél a ritmikai vizsgálatok terén. Rendszered azonban – A, B, C az új formában –, noha logikusabb, a kiadás alapjaként alig használhatóbb a réginiél. Az osztályozás heterogén szempontok szerint történik: stílus, metrika, forma. Az egész túl bonyolult és nehézkes. [...]

Láthatod: munkád még nincs ezen a téren befejezve, s így alkalmat kell találnod, hogy tudasd velem szándékaidat. El tudnék fogadni egy metrikai elvű felosztást, bár sok rejtett dallami rokonság csak melodikus rendszerben válik láthatóvá.²⁸⁹

Az időközben beállott hadiállapot Magyarország és az Egyesült Államok között, majd Bartók egyre súlyosbodó betegsége és 1945 szeptemberi halála aztán örökre megakadályozza nemcsak Bartókot a válaszküldésben, hanem annál jóval többet: azt, hogy amit 1906-ban együtt kezdtek, azt valaha is együtt vihessék végbe. . .

1942 decemberében Kodály egy újságripot keretében így számol be a munka állásáról:

Ha az előkészítés már ott tart, hogy egy kötet megjelenhetik, akkor több is megjelenhet egyszerre. Az előkészítés munkája az egész anyagra vonatkozik. [...] A kiadványban azonban

²⁸⁸ Rácz 1961, 386.

²⁸⁹ Bartók 1981b, XXXI, ill. Bartók 1991, 19–20. (Ez és a további idézetek belőle: Kovács Sándor fordítása angol eredetiből.)

nemcsak az 1900 óta gyűjtött anyag talál majd helyet, hanem fel kell ölelnie minden, nyomtatásban vagy kéziratban meglevő régibb adatot is. Ezek rendezésével telt el a múlt év. Hátravan még az újonnan gyűjtött dallamok besorolása, többek között a magyar népzenei gramofonfelvételek során felmerült értékes új adatoké.²⁹⁰

Közben gyötri őt a kiadással kapcsolatos sok nehéz kérdés, melyeket most már egyedül kell eldöntenie. Minden valószínűség szerint ezekből az időkből származik az a vívódásairól tanúsító datálhatatlan följegyzés, mely szintén a hagyatékából került elő s melynek címe is van:

Népdalkiadás.

Sok nyílt kérdés. 1) Mit? 2) Hogyan?

Minden változatot? Régi gyűjtemények tökéletlen, suta, hibás lejegyzései kapjanak újra nyomdafestéket? Új lejegyzésekben is vannak hibásan leírt vagy hibásan énekelt darabok. Ezeket rögzíteni? Régiekből *unikumokat* feltétlenül. Mások jó változatait lehetőleg, a rosszakat csak említve, hogy mikor jegyezték le először. [...]

Hogyan? a) Bartók-rendben? b) kadencia-rendben? c) Zahn szerint? [...]

Mindhárom esetben kérdés: a szöveg melléje vagy hátra? Valamennyi szöveg közléséről le kell tennünk, hisz százszor kellene ugyanazt egy-két szó eltéréssel közölni. Dallamváltozatok közlése könnyebb, egy lapon 10–20 változat is elfér, jegyzetekben az eltérő hangok. Szöveggel már nehezebb, és több helyet foglal.²⁹¹

Ezen a ponton Kodály tehát arra hajlott, hogy az egyes dalok további versszakait ne vagy csak talán válogatva közölje. *A Magyar Népzene Tára* kötetei végül is más szempontok szerint, minden szövegversszakot közölve jelentek és jelennek meg. Annál figyelemreméltóbb hát Kodálynak ekkori álláspontja. Ebben az álláspontban ugyanis ismételten Krohn hatását sejtjük, aki a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatában – egyedülálló módon, talán mondhatjuk így: a zenei szempontú népdalközléseknek sajátos kísérleteként – minden dalmot csak egy versszakkal közölt. Ezt ő a finn nyelvű előszóban röviden meg is említette:

A dalok szövegéből szinte kivétel nélkül csupán egy versszakot közöltünk, rendszerint az elsőt, de ha az illetlen volt, valamelyik rákövetkezőt. Magukban a kéziratokban is nemegyszer csak egy versszak volt, olykor még annyi sem.²⁹²

Volt tehát egy pont, melyen Kodály Krohn példáját e téren is követni szándékozta. Azután

1943 októberben kényszerű szünet állott be a légitámadások miatt, az anyagot el kellett csomagolni és biztonságba helyezni.²⁹³

Az ország határaihoz közeledő, majd az országon bő hét hónap alatt végigszántó, azt valószínűsíthető romhalmazzá tévő háborús események jó időre végleg lehetetlenné tették minden enémű munkát. Ahogy Kodály 1952-ben *A népzene kutatás jövője*-ben visszaemlékezett:

A kivitelt újra – ezúttal apokaliptikus – fegyverzaj késleltette.²⁹⁴

Az újrakezdésre Kodály több helyen is visszaemlékezik. 1951-ben *A Magyar Népzene Tára* első kötetének előszavában így:

Az anyag szerencsésen meg is menekült, de a súlyosan sérült akadémiai épület helyreállítása elhúzódott, s a munka érdemleges folytatására csak 1949 őszén kerülhetett sor, egy ideiglenes kis szobát pedig csak 1950 januártól tudott az Akadémia rendelkezésre bocsátani. Mivel az Akadémia 1945-től kiadványok céljaira semmiféle anyagi eszközzel nem rendelkezett, 1946

²⁹⁰ Kodály 1942, 352.

²⁹¹ Kodály 1993, 294.

²⁹² Krohn 1904, V.

²⁹³ Kodály 1951, XII.

²⁹⁴ Kodály 1952, 22.

őszétől a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztérium [...] gondoskodott a kottarajzolás megkezdéséről és eleinte egy, majd több munkatárs díjazásáról [...].²⁹⁵

1952-ben *A népzene kutatás jövője*-ben:

A kényszerű szünet elmúltával a felszabadulás után egyik első gondja volt a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumnak a gyűjtemény kiadását megindítani. Míg az Akadémia anyagi és szellemi ügyei rendezés alatt állottak, 1946 szeptember óta a minisztérium rendelt költséget a kottarajzolásra, majd megindult a sajtó alá rendezés.²⁹⁶

1955-ben a Magyar Tudományos Akadémia úgynevezett felszabadulási ünnepségén *Népzene kutatásunk tennivalói* címen tartott felszólalásában:

Alighogy a felszabadító szovjet hadsereg bevonulása megengedte, hogy gyalázatos patkányéletünkben felszabadulva előkotorjuk a pincébe, alagútba elrejtett és részben megmentett népzeneanyagot, munkához láttunk. Természetesen nagy nehézségekkel küszködve, bár a közoktatási kormányzat eleitől fogva támogatta ezt a munkát. De sem megfelelő helyiség nem volt, sem elég munkatárs. Az Akadémia rombadőlt épületének javítására csak évek múlva kerülhetett a sor...²⁹⁷

Mihelyst lehetőség nyílik tehát az újrakezdésre, Kodály nem ismer sem fáradságot, sem lehetlent az ügy érdekében. Csakhogy megint fölmerül a kérdés: hogyan? Milyen rendben? Ebben kell sürgősen és jó döntésre jutni.

És ekkor váratlan és zseniálisnak nevezhető ötlettel Kodály kettévágja a gordiuszi csomót: fölleveníti Bartóknak a népzenekelet s köztük a magyar népzene is a strófikus (tulajdonképpen) dalok rendezését megelőző, mindenekelőtt *kategóriákra osztó* szemléletét.

Láthattuk, hogy Bartók ezt a szemléletét leginkább román kiadványaiban érvényesítette, de *A magyar népdal*-ban elviekben a magyar népdalra is kiterjesztette. E könyvében ismertette a magyar népzene általa fölállított kategóriáit, szám szerint hatot, csak azután a továbbiakban nem foglalkozott egyébvel, mint azok közül az elsővel, „a tulajdonképpen, alkalomhoz nem kötött dalok dallamaival”. Minderről szövegeztünk már a Bartók saját útjával foglalkozó fentebbi fejezetünkben. Arra is rámutattunk ott – a szemléletegyezésen túl különösen is Bartók kezdeti következetes „kategória” szóhasználatára volt e tekintetben sokatmondó –, hogy véleményünk szerint ebben is kétségek kívül Krohn hatását kell látnunk.

Hogy most aztán Kodály e ponton hozott döntésében mennyi volt Krohn közvetlen hatása s mennyi a közvetett – Bartókon keresztül –, annak a kérdésnek felelős megválaszolására jelenleg nem merünk vállalkozni. Mindenesetre tagadhatatlan az egyenes vonal a *Welche ist die beste Methode...*-től *A magyar népdal*-on át idáig. Krohn 1903-ban:

Jó alapot nyújtanak egy számba vehető felosztáshoz a népdalok fő kategóriái: 1) Epikus dalok, 2) Lírai dalok, 3) Táncdallamok.²⁹⁸

Bartók 1921-ben:

A kategóriák nálunk [...] a következők [...]: a) a tulajdonképpen, alkalomhoz nem kötött dalok dallamai [...], b) lakodalmas-, c) sirató-, d) arató-, e) párosító-, f) regös-dallamok és a velük rokon gyermekjátékdallamok.²⁹⁹

És most Kodálynak két följegyzése is ezekből az időkből, mely időben tehát éppen a nagy népdalkiadvány sorozatának kialakítását érlelte magában:

²⁹⁵ Kodály 1951, XII.

²⁹⁶ Kodály 1952, 22.

²⁹⁷ Kodály 1955, 206.

²⁹⁸ Krohn 1903, 644.

²⁹⁹ Bartók 1924, XIII–XIV.

A magyar népzene (teljes) gyűjteménye (egyetemes tára). Kiadja a Magyar Tudományos Akadémia. Szerkesztő Bartók Béla és Kodály Zoltán. A) Szöveges. I. Gyermekjátékok dalai. Sajtó alá rendezte Dr. Kerényi György. A következő kötetek: Regösénekek. Népszokások. Siratók. Epikus és lírai dalok. B) Hangszeres zene.³⁰⁰

És a másik:

Latin címnek a Corpus Musicae Popularis látszik megfelelőnek. Ez lehet A Magyar Népzene Tára (Egyetemes Gyűjtemény). Szerkesztői Bartók Béla és Kodály Zoltán. I. Gyermekjátékok dallamai. II. Regösénekek, népszokások. III. Siratók. IV. Dalok. V. Hangszeres zene.³⁰¹

Minden látszat ellenére e kategóriákra osztás – ezt is említettük már a fentebbiekben – nem néprajzi, zenén kívüli szempont, tehát nem kompromisszum sem Krohn, sem Bartók, sem most Kodály részéről, hanem szigorúan a *zenei szempontú* rendezés első fázisa. Ezért indokolja Krohn a maga fönti fölosztását így: „E kategóriák *zenei* formái között többnyire éles határ húzódik...”,³⁰² ezért írja Bartók *A hunyadi román nép zenedialektusá*-ban, hogy: „A *dallamok* élesen elhatárolt kategóriákra oszlanak...”³⁰³ és használja *A magyar népdal*-ban a „kategória” szóval szabadon váltogatva a „dallamkategória” szót is. És *A Magyar Népzene Tára* kezdő kötetekre mintegy másfél évtized távolából visszatekintve, a beszélgetőpartner jellemző kérdésére – „Azok a kötetek, amelyek ebből a gyűjtésből megjelentek, ugye témák szerint vannak elrendezve?” – ezért válaszol Kodály is eképp:

Mi egy teljesen új rendszert dolgoztunk ki. A dalok közt nagyon sok van, amit zenei alapon nem tudunk rendszerbe besorolni. Ezek *zeneileg* részben annyira különböznek egymástól, hogy nem lett volna jó, ha beillesztettük volna őket a nagy anyagba. Célszerűbbnek bizonyult, hogy különválasszuk őket.

Mindenekelőtt a gyermekdalokat, hiszen ezeknek egész más a szerkezetük, mint a többi népdalé. Tulajdonképpen ez egészen magától adódott; így hát az első kötet csak a gyermekdalokat tartalmazza. Azért is, mert a gyermekdal a zeneiség egész primitív állapotát képviseli. Hiszen tudjuk, hogy a gyermek az emberiség egész fejlődésén keresztülmegy. Ezért is kell a gyermekdalokat különválasztani, mert a gyermekdal úgyszólván az első lépcsőfok a felnőttek dalai felé.

És a felnőtt-daloknál meg külön kell választani azokat a darabokat, amelyek bizonyos szokásokhoz vagy szertartásokhoz vannak kötve, mert ezek *zeneileg* sem illenek a többihez. Így hát legelőször két kötet anyagát határoztuk meg.³⁰⁴

Így jelennek meg tehát sorban *A Magyar Népzene Tára* első kötetei, lényegében Bartóknak *A magyar népdal*-beli kategóriabeosztása szerint: I. *Gyermekjátékok* (1951), II. *Jeles napok* (1953), III/A és B *Lakodalom* (1955 és 1956), IV. *Párosítók* (1959), V. *Siratók* (1966) – és így nyer egyúttal időt Kodály és a körülötte kialakult munkatársi gárda a nagy kategória, a tulajdonképpeni dalok legmegfelelőbb zenei rendjének kidolgozására.

Ekkorra már valóságos munkaközösség alakul ki körülötte. Sikerül neki a népdalok összkiadását előkészítő néhány fős szerkesztőséget a Tudományos Akadémia ekkortájt szerveződő kutatóintézeti hálózatának mintájára és abba illeszkedve önálló intézménnyé fejlesztenie. A kodályi indítékokat és a Népzene Kutató Csoport illetően létrejöttét *Kodály Zoltán és A Magyar Népzene Tára* című tanulmányában Paksa Katalin így foglalja össze:

Kodály a népzeneatudomány megalapozását a források kritikai összkiadásában látja, mely minden további kutatómunka előfeltétele. A munka nagysága széleskörű és összehangolt tevékenységet igényel; nézete szerint „a népzene kutatás olyan, hogy azt egyes emberek nem

³⁰⁰ Kodály 1993, 300.

³⁰¹ Kodály 1993, 302.

³⁰² Krohn 1903, 644. (A kiemelés tőlem.)

³⁰³ Bartók 1914, 108. (A kiemelés tőlem.)

³⁰⁴ Kodály 1966, 45–46, ill. Kodály 1969, 40–41. (A kiemelések tőlem.)

végezhetik”. Erőfeszítéseinek következtében alakult ki a népdalok kiadásának csoportmunkája. 1946-tól minisztériumi támogatással megindul a sajtó alá rendezés, majd 1953-ban az akadémiai kutatóhálózat keretében létrejön a Népzene kutató Csoport. Magyarországon tehát a népzene kutatás akadémiai műhelye nem *általában* a tudományos tevékenység folytatására szerveződött, hanem sajátos cél, a népdalok összkiadása érdekében, melytől Kodály „egy új tudományág nagyarányú fejlődés”-ét várja.³⁰⁵

A végleges zenei rendet végül is Kodály egyik legközelebbi munkatársa, Járdányi Pál dolgozza ki 1961-re. Kodály a teljesen új szemléletű koncepciót fenntartás nélkül magáévá teszi, s a következő jelentést teszi róla az Akadémia vezetőségének:

A népzene dallamrendjének megteremtése, a népdalgyűjtemények zenei rendezése a népzene tudomány egyik legfontosabb, legalapvetőbb feladata. Évtizedeken át folyt a vita arról, hogy régebbi zenei rendekben jelenjék-e meg az alkalomhoz nem kötött magyar népdalok mintegy ötvenezernyi hatalmas tömege. E rendeknek voltak előnyei, hátrányai. Járdányi Pálnak sikerült olyan dallamrendet kialakítania, amely szintézisbe hozza a két rend előnyeit. A nemzetközi viszonylatban is új rend a dallamok legfontosabb elemére: a dallamrajzra, a dallamvonalra épül. Egységes elvű, ugyanakkor a magyar népzene két legnagyobb stíluscsoportját is kidomborítja. Miután e rend tervezetét a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Bizottsága megvitatta és egyhangúlag jóváhagyta, A Magyar Népzene Tára további (VII. stb.) kötetiben ennek alapján jelennek meg a dallamok.³⁰⁶

Ugyanczt a rendet német beszélgetőtársának így próbálja Kodály megvilágítani:

A hetedik kötetből kezdve jönnek aztán sorjában a tulajdonképpeni dalok, mégpedig egy mostanában kidolgozott rendszer szerint rendezve; ebben az összes variánsok jóformán maguktól kerülnek egymás mellé; a rendszer felépítése a stíluszajátságokat is kidomborítja, és benne a dallamok egymást világítják meg. [...]

Sok kísérletezés után a dallamvonalban találtuk meg a legjobb ismertetőjelet. A dallamvonal vagy elejétől fogva végig ereszkedő, vagy mély kezdetet, magas középrészt és mély végződést mutat – és így tovább.³⁰⁷

A Magyar Népzene Tára további kötetei tehát – ha nem is Kodály elképzelései szerint a VII., hanem a VI. kötettel kezdődőleg – e szerint a rend szerint jelennek meg. A sorozat jelenleg a X. kötetnél tart, és ha a tervezettnél talán lassabban is, de a világon egyedülálló jelenségként *egymást követő nemzedékek munkájaként* folyamatosan készül. Nem ok nélkül hordja címlapján ma is – Kodály fönt idéztük próbálkozásainak végső formába öntéseként – a feliratot: „A Magyar Népzene Tára. A Magyar Tudományos Akadémia megbízásából. Alapította Bartók Béla és Kodály Zoltán.”

Az utóbbi évtizedek történetét már nem tartjuk értekezésünk körébe tartozónak. A mi feladatunk addig terjedt, hogy rámutassunk Krohnnak Kodályra és Bartókra e téren is gyakorolt befolyására s azzal együtt arra, hogy a magyar nemzeti összkiadás („nationale Gesamtausgabe”) eszméje és sorban megjelenő kötetei – mint tehát oly sok más – végső soron szintén Krohn „ösztonzésének és példájának” köszönhetők.

A nagy dallamkonkordancia eszméje

Szóltunk arról, hogy mint tette Kodály és Bartók magáévá Krohn látását egyfelől az összehasonlító népdalkutatás kettős céljáról, majd másfelől pedig annak előfeltételéről (tudniillik a népdalok nemzeti összkiadásáról). Volt ezeken kívül még egy harmadik nagy eszméje

³⁰⁵ Paksa 2001, 239.

³⁰⁶ Kodály 1982, 297.

³⁰⁷ Kodály 1966, 47–48, ill. Kodály 1969, 42.

is Krohnnak az összehasonlító népdalkutatással kapcsolatban, mely mind Kodály, mind Bartók gondolatvilágában valamilyen mértékben láthatólag szintén továbbgyűrűzött. Ez egy jövőbeni *nagy népdalkatalógus*, egy nagy dallamkonkordancia terve vagy legalábbis szükségességének fölvetése volt. Mert mit ér az összehasonlító kutatás szempontjából a magunk anyagát bizonyos zenei rendszerben kiadni, ha ugyanakkor minden más – akár időben régebben, akár térben másutt – kiadott anyag zeneileg áttekinthetetlen rendszertelenségben jelent és jelenik meg? Elengedhetetlen hát az eddig megjelent népdalkiadványok katalógus-szerű feldolgozása, más szóval: egy – bizonyos meghatározott szempontok szerint készült – áttekintő dallamkonkordancia létrehozása.

Krohn ezt már a *Welche ist die beste Methode*-ban világosan, sőt két ízben is megfogalmazta. Először csak mintegy futólag, a módot illetőleg még bizonyos fokig homályosan:

Az átfogó kutatás elősegítésére kívánatos lenne az eddig gyűjtött anyagot áttekinthető módon rendezni.³⁰⁸

Másodjára részletesebben és nyilvánvalóbban:

Elengedhetetlenül szükségesnek látszik hát egy olyan *dallamkonkordancia* létrehozása, melyben minden dal bizonyos jellemző jegyek szerint szótárszerűen rendezve könnyen megtalálható, úgy hogy a dalok összehasonlító egybevetéséhez csak azokat kelljen átnézni, melyeknek sajátosságai a rokonságot valamiféleképpen elképzelhetővé teszik.³⁰⁹

Ugyanerre a *Suomen Kansan Sävelmiä* második sorozatának finn előszavában is céloz – rendszerét ismertetvén – a következő szavakkal:

A dallamok ilyenén elrendezése nagy mértékben megkönnyíti egy tényleges variánskatalógus jövőbeni összeállítását.³¹⁰

Bartók 1919-es *Musikfolklore* című cikkében rezonál Krohn e gondolataira. Sorra véve a nemzetközi népzeneudatás legsürgősebb tennivalóit – „Most az első szükséges lépések ezek lennének...”³¹¹ – egy hosszabb fősorolás végén rátér erre a kérdésre is, és megújítja Krohn fölvetését:

További munka lenne az eddig már nyomtatásban megjelent anyag szisztematikus rendezése. Természetesen jól meg kell fontolni ennek az óriási anyagnak munkába vételét; végrehajtása elengedhetetlen, mivel a gyűjtemények régebbi s tudományos szempontból megtámadható anyagot tartalmaznak ugyan, de az összehasonlító zenei folklór számára használhatót, részben pótolhatatlant is.³¹²

Kodály 1956-ban, a már több témakörben is idéztük *Eine Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung* című cikkében a gondolaton túl Krohn „katalógus” kifejezését is átveszi:

De mi történjék a régebbi kiadványokkal, amelyek gyakran értékes, ma már hozzá nem férhető anyagot tartalmaznak? Itt-ott megjelennek ugyan anasztatikus utánnomások [...], ezeket azonban el kellene látni modern variánsmutatóval. Természetesen mindent újonnan kiadni lehetetlen volna, és nem is szükséges.

Mindegyik nyelvterületen össze kellene állítani egy egységes, teljes, valamennyi nyomtatott, alkalmi és kéziratos gyűjteményt felölölő „Catalogue raisonné”-t, amely minden egyes dalról a legteljesebben tájékoztat.³¹³

³⁰⁸ Krohn 1903, 643.

³⁰⁹ Krohn 1903, 645.

³¹⁰ Krohn 1904, IV.

³¹¹ Bartók 1919, 103, ill. Bartók 1966b, 572.

³¹² Bartók 1919, 105, ill. Bartók 1966b, 574.

³¹³ Kodály 1956a, 7–8, ill. Kodály 1964, II. 210.

Sem Kodály, sem Bartók esetében Krohnnak ez eszméjéből – ellentétben az előbbi kettővel – személyes program nem vált. Nem is volt ez az ő feladatuk. A gondolatot azonban ébren tartották s a következő nemzedékek számára továbbadták.

E témakörhöz tartozik még Kodálynak egy meg nem valósult és feledésbe merült terve, melyről Beke Ödön finnugor nyelvészhez 1940. október 14-én írt leveléből értesülünk:

Egy másik távolabbi tervem az egész meglevő cseremisiz dallamanyag együttes kiadása bizonyos rendszerben. Erre még nincs kiadó, de annyira érdekel, hogy esetleg saját költségemen is elkészíttetem, ha másképp nem lehet. Igen örülnék, ha volna kedve ebben is részt venni a dallamszövegek átírása- és yers fordításával.³¹⁴

A cseremisiz dallamok olyan fontosak voltak számára, hogy azok esetében még a „Catalogue raisonné”-nál is többet tartott volna szükségesnek: az egész anyagnak „bizonyos rendszerben” való újradíását...

Néhány további gondolat

Ilmari Krohnnak a magyar népzene tudományra gyakorolt hatását így nagyobb témacsoportok egységében áttekintve, még néhány olyan elszórt gondolatát kell végezetül számba vennünk, melyek a témacsoportok egyikébe sem illettek, de amelyek Kodály és Bartók írásai-ban időről időre szintén fölbukkannak. Tanúságai az eddigiekhez hasonlóan ezek is annak, hogy Krohn gondolatai Kodály és Bartók tudományos véleményformálását – akár tudatosan, akár tudat alatt – mily meghatározó mértékben alakították.

Ez utolsó gondolatforgácsokat már mind a *Welche ist die beste Methode...*-ban találjuk. Közülük az első az eddigi kiadványok kritikus szemléletű számbavétele, annak megállapítása, hogy sajtószzerű módon minden, csak éppen *nem zenei szempontok* szerint vannak összeállítva.

Krohn azt írja:

A már meglevő dallamgyűjteményeket legnagyobbbrészt nem zenei szempontok szerint rendezték.³¹⁵

Ismerjük már Kodálynak Berlinből 1907 márciusában Bartókhöz írt levelét:

Német rengeteg sok jelent meg, mindenféle országtájból, nagyobb jelentőségű a Böhme Altdeutsches Liederbuch [...] és az Erk–Böhme féle háromkötetes Deutscher Liederhort [...]. Ezek tudományosak, amennyiben hiteles leírásban, egy szólamban közlik a melódiát, raknak hozzá változatokat is, de a csoportokat a szöveg tartalma szerint állapítják meg...³¹⁶

És ismerjük ugyanezt a kritikát – egy európai körszemle részeként – magától Bartóktól öt évvel későbből:

Németországban sok kisebb-nagyobb gyűjtemény mellett egy nagy, 1600 számra terjedő munka van, Erk und Böhme: Deutscher Liederhort, melynek számait szintén szöveg szerint csoportosították...³¹⁷

Bartók ebben a cikkében, *Az összehasonlító zenefolklor*-ban a továbbiak folyamán általánosító kitekintést is tesz:

Általában ezelőtt, ha gyűjtöttek is, vagy a szövegre fektették a fősúlyt és a dallamot csak úgy melleleg jegyezték fel, vagy pedig válogatva gyűjtötték az anyagot, a zenei szépségre, érde-

³¹⁴ Kodály 1982, 152.

³¹⁵ Krohn 1903, 643.

³¹⁶ Dille 1970, 135.

³¹⁷ Bartók 1912, 110.

kességre való tekintettel [...] Ennek megfelelőek a régi kiadások: szemelvényesek, szöveget véve földolgnak stb.³¹⁸

1913-as közös beadványukban, *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezeté*-ben – Kodály megfogalmazásában, de – együtt állapítják meg:

Régebben vagy minden rendszer nélkül vagy a szöveg tartalma szerint osztályozva adták ki a dallamokat.³¹⁹

Az előzőhöz hasonló európai körszemlét tart Bartók újabb néhány év múlva 1919-ben a *Musikfolklore*-ban is, azonos konklúzióval:

A zenei folklórral kapcsolatos munkák kiindulópontja a XIX. századi néprajzi gyűjtemények számbavétele, amelyek keletkezését legnagyobb részben hazafias-soviniszta érzelmeknek kell tulajdonítanunk. Ez magyarázza azt a különös tényt, hogy ezen a téren éppen Kelet-Európának politikai önállóságuktól megfosztott, elnyomott népei aránylag töbet tettek, mint Nyugat-Európa szabad népei. Legyen elég a lengyelek (Kolberg), csehek (Erben, Sušil, Bartoš), szlovákok (Slovenské spevy), jugoszlávok (Kuhač), ukránok (Filaret Kolessa) és a finnek (Ilmari Krohn) nyomtatásban megjelent gyűjteményeire utalnunk. A két utóbbi kivételével ezek a munkák zenei tekintetben kevésbé kielégítő nyújtanak; a melódiákat legnagyobb részben dilettánsok jegyezték fel, az anyagot (éppen úgy, mint Nyugat-Európa népdalgyűjteményeit) majdnem kivétel nélkül a szövegek szerint rendszerezték.³²⁰

Még az 1940-es években, a *Serbo-Croatian Folk Songs* bevezetését írva sem láthat semmi javulást e téren, olyannyira, hogy helyzetképe talán éppen ekkor cseng leginkább egybe Krohn 1903-as helyzetképével:

Sajnálatos, hogy a népdalok kiadói a rendezésben nem zenei elveket használnak; ennek igénye föl sem merül bennük. Anyagukat a szöveg szerint rendezik, vagy földrajzi egységekhez igazodva, vagy egyszerűen sehogy sem.³²¹

A népdalkiadványoknak ez a zenei szempont nélkülsége nemcsak hogy sajátságos, hanem igen fáradságossá, sőt bizonytalaná tesz bárminémű kutatómunkát. Dallamok összehasonlító vizsgálata nem történhet a gyűjtemények örökös újra és újra átlapozásával, egyedül az emberi emlékezetre támaszkodva. Krohn az ilyen gyűjteményekkel kapcsolatos véleményének erőteljesen hangot is ad:

Amilyen fontos a kutatás számára a dalok dallami rokonságának tisztázása, oly nehéznek ígérkezik a feladat: a variánsokat mind megtalálni. Dallamok ezreinek a legalaposabb ismerete kitűnő zenei emlékezettel párosulva sem biztosítja a kutatót a hibázásokkal szemben, nem is beszélve a fáradságos munkáról, melyet az anyag újbóli és újbóli átnézése jelent, csakhogy a dallamokat egymással szembesíteni és összehasonlítani tudjuk.³²²

Krohn e gondolatait és érveit Kodályék „módosítás nélkül” magukévá teszik. Idézett megállapításukat *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezeté*-ben a „minden rendszer nélkül” vagy „a szöveg tartalma szerint osztályozva” kiadott dallamokról így folytatják:

Ilyen gyűjtemény kutatója tisztán emlékezetére van utalva, ha rokon dallamokat keres vagy típusokat akar megállapítani. Az emlékezet pedig fölmondja a szolgálatot, mihelyt a dallamok ezrei és tízezrei forognak szóban.³²³

³¹⁸ Bartók 1912, 111.

³¹⁹ Bartók és Kodály 1913, 315.

³²⁰ Bartók 1919, 102, ill. Bartók 1966b, 571.

³²¹ Bartók and Lord 1951, 14.

³²² Krohn 1903, 644–645.

³²³ Bartók és Kodály 1913, 315.

Krohn szavai még 1951-ben is visszacsengenek Kodálynak *A Magyar Népzene Tára* kezdő kötetéhez írt előszavában:

Rendezetlen népdalkiadások ideje elmúlt. Lehetetlen az összehasonlító kutatás, ha valaminő zenei rendszer nélkül összerakott gyűjteményben lapozgatva, pusztán emlékezetünkben bízva kell a hasonlóságokat keresnünk.³²⁴

S talán még inkább 1956-ban az *Eine Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung*-ban:

Nagy akadályt jelent a zenei szempontból rendezett gyűjtemények hiánya. A kutató kizárólag az emlékezetére kell hogy támaszkodjék, s ez gyakran cserbenhagyja.³²⁵

Krohn e téren egyetlen kivételt ismer az egész láthatáron. Ezért az addigi dallamgyűjteményekről tett főntebbi sommás megállapításához hozzátészi:

Egyetlen kivétel *Johannes Zahn* hatalmas gyűjteményes munkája, a „Die Melodien des evangelischen Kirchenliedes”, melyet ő metrikai szabályok szerint rendezett.³²⁶

Kodály ugyanígy látja Zahn jelentőségét. 1943-ban megjelent *Magyar zenei folklór 110 év előtt* című tanulmányában ő is megállapítja:

Dallamok szótárszerű rendezésére *Zahn* adott először nagyobb szerű példát (Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder, 6 kötet, Gütersloh, 1889–93)...³²⁷

N.B. A mű címét Kodály idézi helyesen. Később, az *Eine Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung*-ban szintén hivatkozik rá mint ősmintára:

Zahn monumentális német egyházi énekgyűjteményétől eltekintve [...] az első fontos rendezett gyűjtemények az Ilmari Krohn és követői, A. Launis, A. O. Väisänen szerkesztésében megjelent finn népdalgyűjtemények...³²⁸

Okkal feltételezzük – noha bizonyítani nem tudjuk –, hogy a római katolikus Kodály figyelmét *Zahn*ra és munkájára az evangélikus (sőt evangélikus egyházzenész) Krohn megjegyzése hívta föl. Ha talán nem is a *Welche ist die beste Methode...*-val való első megismerkedéskor, de néhány év múlva – legkésőbb, mikor a magyar népdalok zenei rendszerezésére alkalmas szisztéma kidolgozásának ideje elérkezett – Kodály nem sajnálta a fáradságot e Krohn említette „egyetlen kivétel”-nek utánajárni s azzal alaposabban megismerkedni.

Ez a *Zahn*nal való – minden jel szerint tehát szintén Krohn-nak köszönhető – megismerkedés Kodály tudományos munkássága szempontjából nagy jelentőségűnek bizonyult. Kodály a hatkötetes művet beszerezte saját könyvtárába és elejétől végig sűrűn telejegyzetelte – el egészen a sajtóhibák kijavításáig! – egyrészt a kottapéldák között, illetve a margón az egyes dallamokkal kapcsolatosan tett konkrét észrevételeivel, másrészt az utolsó üres oldalakon az énekek sorszámait az őt érdeklő kérdések szerint összegyűjtve és csoportosítva (különbféle dallamszerkezetek, magyar vonatkozások, pentatonizmusok stb.). E megfigyeléseit, följegyzéseit aztán bőségesen használta 1937-es nagy tanulmánya, *A magyar népzene* dallamösszehasonlításainak jegyzeteiben.

Lássunk csak egy példát belőle, melyben bizonyos európai vándordallam magyarországi jelenlétét dokumentálja. Először a tanulmánybeli rész.³²⁹

³²⁴ Kodály 1951, XVI.

³²⁵ Kodály 1956a, 7, ill. Kodály 1964, II. 210.

³²⁶ Krohn 1903, 643.

³²⁷ Kodály 1943, 395.

³²⁸ Kodály 1956a, 7, ill. Kodály 1964, II. 210.

³²⁹ Kodály 1937, 48.

iratban fennmaradt spanyol dallam.¹⁰⁰
Magyarját a zaborvidéki falvakban
fonóban szokták dalolni késő éjjel, hogy
egymást ébrentartsák. Második vers-
szaka ugyanis „párosító”:

Egyik csillag Balla József csillagja,
Másik csillag Mónár Máris csillagja.

8. Valószínűleg cseh közvetítéssel ju-
tott hozzánk az alábbi, XIII. sz. kéz-

Ben po de San-ta Ma-ri-a Guarir de to-da po-gon
Ne alugy el két szé-mennek ve-lá-ja

Pois mad-re do que trill-lou O ba-si-lis-que o dra-gon.
Majd fél-kél már pi-ros haj-nal csil-lag-ja.

A hozzá kapcsolódó jegyzet (utalással a Zahnál található hasonló dallamra).³³⁰

¹⁰⁰ *Tb. Gérolt: La Musique au Moyen âge.*
1932. 231. l. V. ö. *Zahn: 1160. A 98. jegyzet-*
ben eml. 1576-os énekeskönyv 722. l.

És a jelzett dallam Kodály saját Zahn-kötetében; a kotta mellett látható (halványan, mert zöld ceruzával történt) a dallam sajátos, feltűnést keltő sorvégzöcképlete, ahogy azt Kodály a „módosított Krohn-rend” szabályai szerint beírta.³³¹

1160. Psalm 48. B. Br. 1566. Bl. 148.

Ich werd er-freut ü-ber-aus, wenn ich hö-re-sa-gen:
Laßt uns gehn in Got-tes Haus, auf daß wir Gott lo-sen.
(Joh. Geleghy.)
B. Br. 1808. 61. 94. 1731. Wolfenstein 1583. Gregor 1784 u. Jafob-Richter 1873.

Kodály különben ezt a saját Zahn-sorozatát utóbb a Népzene-kutató Csoport könyvtárá-nak ajándékozta. Ma is ott található, illetve annak jogutódja: a Magyar Tudományos Akadé-mia Zenetudományi Intézete könyvtárban.³³²

Zahnak a magyar népzene-tudományt illető nagy jelentőségét elsősorban mégsem eb-ben kell látnunk, hanem a zenei szempontú dallamrendezésre gyakorolt hatásában. Már ma-ga az, hogy Krohn *Suomen Kansan Sävelmiä* sorozata mellett egy másik gyűjtemény is a lá-tókörfébe került, mely zenei szempontok szerint, még hozzá Krohnétól egészen eltérő zenei – mert metrikai – szempontok szerint rendezte anyagát, megtermékenyítőleg kellett, hogy hasson Kodály és Bartók útkereső gondolkodására. (Pontosabban bizonyos körülmények-ből – melyekről még alább említést fogunk tenni – úgy kell látnunk, hogy a megtermékenyí-

³³⁰ Kodály 1937, 73.

³³¹ Zahn 1889–93, I. 310.

³³² MTA ZTI Könyvtár 175/1966.

tő hatás ezúttal egyedül személyesen Kodályt érte, ő volt az, aki Zahn művét beszerezte s abba belemélyedt, Bartók csak közvetve részesült abból.)

Ha megismerkedünk Zahn rendezési szempontjaival, azokban – a „módosított Krohn-rendet” ismerők számára – azonnal föl fog tűnni valami. Vegyük hát azokat vizsgálat alá. Az első kötet előszava után külön magyarázat foglalkozik a dallamok rendjével „Reihenfolge der Melodien” cím alatt:

Ezen könyv az evangélikus *egyházi énekek* dallamait tartalmazza. Csupán függelékben szerepelnek a prózai szövegű evangélikus egyházi dallamok.

A strófikus énekek dallamai nagy általánosságban versmértékük szerint vannak rendezve, mégpedig

A) A verssorok száma szerint. Kezdve tehát a kétsoros strófájú dallamokon, folytatva a háromsorosakon, négy Sorosakon stb. [...]

B) A sorok száma adta beosztás után mértékük szerint, még pedig úgy, hogy

a. *Azonos mérték*

1. Jambikus,
2. trochaikus,
3. amphibrachikus,
4. daktilikus;

b. *Nem azonos (kevert) mérték*

1. Jambikus-trochaikus,
2. jambikus-amphibrachikus,
3. jambikus-daktilikus;
4. trochaikus-jambikus,
5. trochaikus-amphibrachikus,
6. trochaikus-daktilikus;
7. amphibrachikus-jambikus,
8. amphibrachikus-trochaikus,
9. amphibrachikus-daktilikus;
10. daktilikus-jambikus,
11. daktilikus-trochaikus,
12. daktilikus-amphibrachikus,
- végül pedig
13. szabálytalan mértékű követik egymást.

C) Az ily módon létrejött alcsoportok a verssorok szótagszáma szerint kerültek rendezésre a legkisebb számtól a legnagyobb felé haladva, mégpedig először is az első sor szerint, majd a második, harmadik sor szerint stb. Például a négy soros, jambikus mértékű dallamok között azok állnak legelől, melyek első sorának szótagszáma a legkisebb; ezek között megint azok kerülnek előre, melyek második sorának szótagszáma a legkisebb stb.

D) Végül pedig a teljesen azonos versmértékű dallamok, melyek olykor meglehetősen nagy csoportot tesznek ki, első megjelenésük időrendjében követik egymást.³³³

Zahnnak ez az utolsó, D) jelzésű – az első megjelenés időpontjához igazodó – rendezési szempontja mindenképpen disszonánsan üt ki a többi közül. Nem szabad azonban megfedelkednünk arról, hogy a zenei szempontú dallamrendezés – és tulajdonképpen milyen dallamrendezésnek szabadna még lennie? – legelső próbálkozásának vagyunk ez esetben tanúi.

Annál tanulságosabb a harmadik, C) jelzésű szempont. Benne egészen pontosan a „módosított Krohn-rend” középső szempontját ismerhetjük föl. Vissza kell e ponton utalnunk a

³³³ Zahn 1889–93, I. 4. (Saját fordítás német eredetiből.)

„módosított Krohn-rend” kialakulásával foglalkozó fejezetünkre. Ott láthattuk, hogy annak első és utolsó (harmadik) szempontja hamar kijegecesedett; ezek voltak a Krohntól részben vagy egészben átvettek: a kadenciák (más néven sorzáró hangok, cezúrák) a maguk sajátos sorrendjében, illetve az ambitus. A középső szempont jó ideig képlékeny volt, mivel az eredeti Krohn-rendszer középső szempontját (a hangnem szerinti szétválasztást) Kodályék eleve nem tartották alkalmazhatónak. E helyére lépett végül az egyes sorok szótagszáma. E szempont csakugyan megfelel a magyar népdal sajtáságainak, s azóta is valami módon állandó eleme szinte minden népdalrendezési próbálkozásnak Magyarországon.

Mivel sem Kodály, sem Bartók e középső rendező szempontjuk eredetéről semmilyen formában soha senkinek nem nyilatkozott, elképzelhető az is, hogy azt a magyar népzene sajtáságaiból ők maguk fejlesztették ki. Ugyanakkor olvashattuk főntebb Väisänen véleményét, ki benne Ljudkevics ukrán folklorista hatását látta. Ljudkevics népdalközleményeihez sajnos nem tudunk hozzájutni, azokat nem láthattuk. Mivel azonban a „módosított Krohn-rendnek” e tehát nem Krohntól származó eleme Zahn harmadik, C) rendező eljárásával mind egészében, mind a *legapróbb részletekig* elmenően *pontosan megegyezik*, benne részünkről a tőle vett kölcsönzést kell legvalószínűbbnek látnunk.

Ha ez valóban így van, úgy – mint azt kevéssel előbb említettük – a zahi hatás közvetítője s egyben a „módosított Krohn-rend” végső formába öntője csak Kodály lehetett. Mintegy véletlen folytán ugyanis kiderült, Bartók nem ismerte Zahnt, illetve Zahn művét. Ez különben annál sajtáságosabb, mivel éppen az ő rendjei – mint ahogy az már másoknak is föltűnt – sokban emlékeztetnek Zahnéra. Nyilván erre tehetett Kodály is megjegyzést utolsó – az akadémiai népdalgyjteményt átadó-átvevő – találkozásukon, mert abban az angol nyelvű levelében, amit következő évben, 1941-ben Bartók után küldött Amerikába, s melyből már főntebb idéztünk, váratlanul ilyen megjegyzést tesz:

Az utolsó nap azt kérdezted tőlem, mi az a Zahn. Nos, eléggé különböző dolgokat tanulmányoztunk ahhoz, hogy ne haszontalanul cseréljünk eszmét...³³⁴

Zahn metrum-, illetve ritmusalapú rendszerezése különben idegen maradt Krohn számára, s azt eltévesztettnek tartotta; dallamok összehasonlító kutatása céljából legalább éppoly használhatatlannak, mint azokat, melyek egyáltalán nem zenei szempontok szerint vannak rendezve. Azt írja Zahn rendjéről:

Ez a rendezés igen megfelel annak a célnak, hogy egy, az emlékezetben élő dallamot különösebb nehézség nélkül megtaláljunk s a vele kapcsolatos kívánt adatokhoz hozzájussunk. Az összehasonlító dallamkutatás számára azonban amilyen jó, olyan használhatatlan is. Rokon dallamok megtalálásához át kell az egész, dallamok ezreit tartalmazó gyjteményt néznünk...³³⁵

És itt most egy rendkívül fontos megjegyzést fűz még hozzá, melyből az ő *abszolút dallamközpontú szemlélete* világlik ki:

...mivelhogy a variánsok akár egészen különböző metrikai osztályokba is tartozhatnak, hiszen ugyanaz a dallam gyakran a legkülönfélébb ritmust vagy metrumot öltheti magára.³³⁶

Krohn dallamközpontú szemléletmódjából következett egész népdalrendezési rendszere, melynek mindhárom eleme (kadencia, hangnem, ambitus) tisztán dallami, és a metrikai szempontoknak abban a legkevesebb szerep sincs szánva. És ezt a szemléletmódot tette Kodály is teljes egészében magáévá, mely aztán legegyértelműbben talán a Lutz Besch-sel

³³⁴ Bartók 1981b, XXXI, ill. Bartók 1991, 19.

³³⁵ Krohn 1903, 643–644.

³³⁶ Krohn 1903, 644.

1964-ben folytatott és már többször idézett beszélgetésében került kifejezésre – benne megint mintha Krohnnak több mint hatvan évvel azelőtt leírt szavai csengenének vissza:

Egymástól eltérő ritmusú daloknak, például a nyolc, tíz vagy tizenkét szótagúaknak is egyező dallamvonaluk lehet.³³⁷

Ez a krohni szemléletmód végső soron óriási, sőt döntő befolyással bírt az egész magyar népzene tudományra, mivel Kodály nyomán, Kodály nyilvánvaló hatása alatt ezt tette aztán magáévá Járdányi is, aki – mint már említettük – *A Magyar Népzene Tára* zenei rendszerének kidolgozója lett. Rendszerét első ízben ismertető nagyszabású tanulmányában, *A magyar népdalok rendjé*-ben így vall koncepciója gyökereiről:

Rendezett dallamgyűjtemény jelent már meg Ilmari Krohn fellépése előtt is. A rend célja bennünk azonban inkább gyakorlati, semmint tudományos. Krohn rendje abban is új, hogy a korábbi, ritmusra (strófa-, szótagszám-, versláb-típusokra) épített kategóriákkal szemben először csoportosítja dallami jegyeik szerint a dalokat.

Dallam vagy ritmus? [...] Melyik alkalmasabb arra, hogy vezérlő főelv legyen a dallamrend kialakításában? Krohn óta minden dallamrendezőnek felelnie kell e kérdésre. Kodály, és részben Bartók is, a dallami elem mellett tört lándzsát. Bartók azonban a ritmus-rendnek is híve maradt [...]. A ritmus alapján csoportosította gyűjteményeit Väisänen és észti gyűjteményét Launis is.³³⁸

Majd valamivel alább még hozzáteszi Krohn fönti utolsó szavainak mintegy visszhangjaként: A dallam maradandóbb, mint a ritmus. A dallamtípusok szívesen változtatják ruhájukat: régen olyan, most ilyen, itt ezzel, ott azzal a ritmussal társulnak.³³⁹

Így alakult ki – *Krohn meghatározó befolyásával* – az a dallamrend, melyben a teljes magyar népzenei anyag jelenleg folyamatosan kiadásra kerül s melyet Kodály röviden így jellemezett:

Ezért a mi módszerünk szerint most úgy állítjuk össze a dallamokat, hogy nem vesszük tekintetbe a ritmusukat.³⁴⁰

Legvégül még két apró, a kiadás gyakorlati oldalához tartozó momentumot említhetünk meg, melyeket Kodály és Bartók jónak láttak *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezet*-ébe Krohn tanácsaiból átvenni. Egyik a kétféleképpen értelmezhető esetek utalással való megoldása. Krohn azt írja a *Welche ist die beste Methode...* végén:

Egyes esetekben kétségeink lehetnek, hogy valamely dallam főhangját tonikának vagy modern értelemben vett dominánsnak kell-e értelmeznünk. Döntésre jutásunk után mindenképpen tanácsos az ellenkező felfogás szerinti helyen is utalnunk a dalra.³⁴¹

Kodály és Bartók *Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezet*-ében:

Ha valaki a keresett dallamnak első két sorvégét tudja, azonnal megtalálja vele együtt minden rokonát. Kivételes eset, hogy valamelyik változat erősebb elváltozás miatt távolabbra kerül; ilyenkor külön utalás van mind a két helyen.³⁴²

Másik a rendszernek az utólagos pótlások befogadására alkalmassá tétele. Krohnak idéztük előző fejezetünkben egy fél mondatát az addig megjelent anyag valamiféle rendszerbe hozásának szükségességéről: „...az átfogó kutatás elősegítésére kívánatos lenne az eddig gyűjtött anyagot áttekinthető módon rendezni...”; ezt ő ott így folytatja:

³³⁷ Kodály 1966, 48, ill. Kodály 1969, 43.

³³⁸ Járdányi 1961, 140–141.

³³⁹ Járdányi 1961, 146.

³⁴⁰ Kodály 1966, 48, ill. Kodály 1969, 43.

³⁴¹ Krohn 1903, 657.

³⁴² Bartók és Kodály 1913, 315.

... méghozzá úgy, hogy minden még utóbb érkező anyag könnyűszerrel beleilleszthető legyen.³⁴³

Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete:

Későbbi gyűjtések minden nehézség nélkül beleilleszthetők a munka egységébe, ha ugyanolyan elvek szerint rendezve, csatlakozó különmutatókkal főszerelve, pótkötetekbe kerülnek.³⁴⁴

Összefoglalás

Vizsgálódásaink végére érve nem marad más hátra, mint azoknak eredményeit röviden összefoglalnunk. Kodály utolsó nyilvános szavait vettük tehát vizsgálat alá:

A magam tudományáról, a népdalkutatásról pedig elmondhatom, hogy elhunyt barátunk, Ilmari Krohn volt legjobb ösztönzőnk és példaképünk.³⁴⁵

Föltettük a kérdést: vajon hát nekik, Kodálynak és Bartóknak, akik munkásságukkal maguk váltak nemcsak nemzetük, hanem az egész világ népzene-kutatásának azóta is utolérhetetlen legjobb ösztönzőivé és példaképeivé, nekik miben volt ösztönzőjük és példaképük, sőt „*legjobb ösztönzőjük és példaképük*” Krohn? Mit tanultak ők Krohntól?

Foglaljuk össze, mit:

1. Hogy egy tudományos népdalkiadványnak milyennek kell lennie; vagyis hogy „a dalok egy szólamra, hitelesen, gondosan leírva, valamennyi változat föltüntetésével” kerüljenek benne közlésre, és ami a legfontosabb, hogy „legjobb, ha szótárszerű az elrendezése”.

2. Hogy erre azért van szükség, „hogy a rokon dallamok egymás mellé kerülve a fő típusokat tisztán mutassák”.

3. Hogy célszerű a dallamokat közös záróhangra hozni, sőt azt is, hogy „erre legalkalmasabb hang a *g'*”.

4. Hogy erre viszont azért van szükség, mert ez „megkönnyíti az összehasonlítást”.

5. Magát a Krohn-rendet, illetve mindazt, amit abból a „módosított Krohn-rend” számára fölhasználtak: mindenekelőtt „a fő elvet, hogy tudniillik elsősorban a sorvégek szerint csoportosítunk”, azután ezeknek a sorvégeknek a fontossági sorrendjét, azt, hogy „a második, mint legfontosabb, alakítja meg a főcsoportokat, az első, végül a harmadik az alcsoportokat”; utolsó szempontként pedig azt, hogy „végül még az ambitus szerint csoportosítunk”.

6. A „módosított Krohn-rend” formális elemeként „a hangok neveinek számokkal helyettesítését”, az alaphang alatti hangokat római, az a fölöttieket arab számjegyekkel jelölve.

7. Először Bartók, majd utóbb – legkésőbb *A Magyar Népzene Tára* szerkesztése során – Kodály is azt a felismerést, hogy a népi dallamok zenei rendezése első lépéseként „a különböző kategóriákba tartozó dalokat előbb el kell választani egymástól”.

8. Bartók ezeken kívül még azt az – utóbb rá oly jellemzővé vált – szemléletmódot, mely szerint a több soros „dallamok is a négysorosak közé kerülnek”; majd egy későbbi időszakban a „kisterces hangsorú és dúr hangsorú” dallamok különválasztását.

9. Kodály viszont – és nyomában még inkább *A Magyar Népzene Tára*-nak irányt szabó Járdányi – azt a szemléletmódot, mely szerint „a dallam maradandóbb, mint a ritmus”.

10. Az összehasonlító népdalkutatás eszméjét, mint amellyel kideríthető, „hogy van-e minden nemzetnek olyan saját, külön nyelve, ami semmi máshoz nem hasonlít, vannak-e közösségek, és meddig mutatnak ezek vissza valami ősi emberi közösségre”.

³⁴³ Krohn 1903, 643.

³⁴⁴ Bartók és Kodály 1913, 316.

³⁴⁵ Kodály 1989a, 596.

11. Végül pedig a népdalok nemzeti összkiadásának eszméjét, melyekkel tartozik „minden nemzet, amennyiben még nem adta ki”, és mint amelyek bárminemű „összehasonlító dalkutatás” elengedhetetlen „előfeltételei”.

Mindezek egyrészt így együtt alakították ki Kodály és Bartók népzene-tudományos gondolkodását, sőt nemcsak az övékét, hanem közvetítésükkel az utánuk következő újabb és újabb kutatónemzedékekét is Magyarországon. Másrészt – ami talán még lényegesebb – mindezek számukra egyúttal programokká is váltak, melyeket meg is valósítottak, s melyek megvalósítására mindketten talentumaik legjavát fordították. Munkásságuk révén Krohn gondolatai – mint a példázatbeli jó földbe vetett gabonamagok – így szöktek szárba és „termettek gyümölcsöt, némely harmincannyit, némely hatvanannyit, némely százannyit”.

Különösen fontosnak tartjuk e gyakorlati megvalósulások közül mindenekelőtt azt a világon egyedülálló tény, hogy maga a teljes magyar népzenei gyűjtemény – mint a kiadás alapja – zenei rendbe került s a folyamatos gyarapodás mellett is állandóan abban van (jelenleg mintegy 170–180.000 lejegyzés). Másodszor a rokon és szomszéd népi összehasonlító népdalkutató iskola megteremtését és annak igen jelentős, a világon szintén párjuk nélkül álló eredményeit. Harmadszor és legvégül pedig a magyar nemzeti népdalösszkiadás – ha a kívánatosnál lassabban is megjelenő, de megvalósultában mégis majd nyilván minde nek számára további „ösztönzőként és példaként” szolgáló – monumentális sorozatát, *A Magyar Népzene Tárát*.

Összefoglalóul azt mondhatjuk tehát, hogy lényegében minden, amitől a magyar népzene-tudomány az, ami, minden, ami annak akár saját maga, akár a külföld szemében különös sajátossága, minden, ami azt a világ népzene-tudománya számára már régóta és alkalmasint a jövőben is ösztönzővé és példaképpé teszi – minden Krohn „ösztönzésére és példájára” vezethető vissza. Kodály valóban nem beszélt hiábavalókat, és ő valóban sohasem túlzott.

Akkor sem, amikor az *egész magyar népzene-tudományt a finnek növendékének* nevezte.

1967. február 17-én, a Fehér Rózsa I. fokozatának parancsnoki érdemrendjét átvéve – hadd emlékeztessünk rá ismételten: tizenhét nappal földi pályája lezárulta előtt – még rövid rádiónyilatkozatot is tett. Ott hangzottak el legeslegutolsó nyilvános szavai, melyeket most már, vizsgálódásunk befejeztével, talán teljes mélységükben meg tudunk mi is érteni:

A mi egész tudományunk a finnek növendéke. Nemcsak a nyelvtudomány, hanem a népzene-tudomány is. Teljesen az ő nyomdokaikon indultunk el, s hogyha másképp mentünk is tovább, azért az indulóponthoz nekik köszönhetjük.³⁴⁶

Idézett és hivatkozott irodalom

BARTÓK Béla

- 1908 Székely balladák. *Ethnographia* XIX. évf. 43, 105.
- 1909 Dunántúli balladák. *Ethnographia* XX. évf. 301.
- 1911 A hangszeres zene folklórja Magyarországon. *Zeneközlöny* IX. évf. 141, 207, 309, 601.
- 1912 Az összehasonlító zenefolklór. *Új Élet – Népművelés* VII. évf. 1–2. sz.
- 1913 *Cântece poporale românești din comitatul Bihor (Ungaria)*. București, Academia Română.
- 1914 A hunyadi román nép zenedialektusa. *Ethnographia* XXV. évf. 2. sz.
- 1918 *Die Melodien der madjarischen Soldatenlieder*. Historisches Konzert am 12. Jänner 1918 im großen Saale des Wiener Konzerthauses veranstaltet von der Musikhistorischen Zentrale des k. u. k. Kriegsministeriums zu Gunsten der Witwen und Waisen österrei-

³⁴⁶ Kodály 1989a, 597.

chischer und ungarischer Soldaten. Wien, Universal Edition. Magyar fordítása:

Bartók 1999.

- 1919 Musikfolklore. *Musikblätter des Anbruch* I. évf. 3–4. sz. Magyar fordítása: Bartók 1966b.
- 1920 Ungarische Bauernmusik. *Musikblätter des Anbruch* II. évf. 11–12. sz. Magyar fordítása: Bartók 1966b.
- 1921 La musique populaire hongroise. *La Revue Musicale* III. évf. 1. sz. Magyar fordítása: Bartók 1966b.
- 1923 *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*. München, Drei Masken Verlag.
- 1924 *A magyar népdal*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa.
- 1929 Magyarországi népzenei kutatások. *Ethnographia* XL. évf. 1. sz.
- 1931 *Román népzene*. ZL II.
- 1932 Neue Ergebnisse der Volksliedforschung in Ungarn. *Anbruch* XIV. évf. 2–3. sz. Magyar fordítása: Bartók 1966b.
- 1934 *Népzeneünk és a szomszéd népek népzeneje*. Budapest, Somló Béla Könyvkiadó.
- 1935 *Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*. Wien, Universal Edition.
- 1936 *Miért és hogyan gyűjtsünk népzeneit?* Budapest, Somló Béla Könyvkiadó.
- 1937 Népdalgyűjtés Törökországban. *Nyugat* XXX. évf. 3. sz.
- 1942 Race Purity in Music. *Modern Music* 1942.
- 1953 Népdalkutatás Kelet-Európában. *Emlékkönyv Kodály Zoltán 70. születésnapjára*. Szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 1956 *Sa vie et son œuvre*. Publié sous la direction de Bence Szabolcsi. Budapest, Corvina.
- 1959 *Slovenské ľudové piesne I*. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied.
- 1966a *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*. Ethnomusikologische Schriften (Faksimilenachdrucke) II. Herausgegeben von Denijs Dille. Editio Musica, Budapest.
- 1966b *Összegyűjtött írásai I*. Közreadja Szöllösy András. Budapest, Zeneműkiadó.
- 1967a *Rumänische Volkslieder aus dem Komitat Bihar*. Ethnomusikologische Schriften (Faksimilenachdrucke) III. Herausgegeben von Denijs Dille. Editio Musica, Budapest.
- 1967b *Rumanian Folk Music I-III*. Ed. by Benjamin Suchoff. Martinus Nijhoff, The Hague.
- 1968 Briefe. *Documenta Bartókiana* 3. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 1970 *Slovenské ľudové piesne II*. Bratislava, Vydavateľstvo Slovenskej Akadémie Vied.
- 1976a *Levelei*. Szerk. Demény János. Budapest, Zeneműkiadó.
- 1976b *Turkish Folk Music from Asia Minor*. Ed. by Benjamin Suchoff. Princeton and London, Princeton University Press.
- 1981a *Családi levelei*. Szerk. ifj. Bartók Béla. Budapest, Zeneműkiadó.
- 1981b *The Hungarian Folk Song*. Ed. by Benjamin Suchoff. Albany, State University of New York Press.
- 1991 *Magyar népdalok – egyetemes gyűjtemény I*. Sajtó alá rendezte Kovács Sándor és Sebő Ferenc. Budapest, Akadémiai Kiadó.
- 1999 *Írásai 3*. Írások a népzeneről és a népzeneutatról. Közreadja Lampert Vera. Lektorálta és szerkesztette Révész Dorrit. Budapest, Editio Musica.

BARTÓK Béla és KODÁLY Zoltán

- 1906 *Magyar népdalok*. Énekhangra zongorakísérettel. Budapest, Rozsnyai.
- 1913 Az új egyetemes népdalgyűjtemény tervezete. *Ethnographia* XXIV. évf. 5. sz.
- 1923 *Erdélyi magyarság. Népdalok*. Budapest, Rózsavölgyi és Társa, é.n.

BARTÓK Béla and LORD, Albert B.

- 1951 *Serbo-Croatian Folk Songs*. Text and Transcriptions of seventy-five Folk Songs from the Milman Parry Collection and a Morphology of Serbo-Croatian Folk Melodies. New York, Columbia University Press.

DILLE, Denijs

- 1970 Bartók und die Volksmusik. *Documenta Bartókiana* 4. Budapest, Akadémiai Kiadó.

DOMOKOS Mária

- 1983 Bartók népzenei rendszerei. *Zenatudományi dolgozatok 1983*. Budapest.

HELISTÖ, Paavo

- 1986 Zoltán Kodály und Ilmari Krohn. *International Kodály Conference Budapest 1982*. Ed. by Ferenc Bónis, Erzsébet Szőnyi, László Vikár. Budapest, Editio Musica.
- 1992 Kodály Zoltán és Ilmari Krohn. *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete*. Szerkesztette Bónis Ferenc. Kecskemét, Kodály Intézet.

JÁRDÁNYI Pál

- 1961 A magyar népdalok rendje. *MTA Nyelv- és Irodalomtudományi Osztálya Közleményei* XVII. évf. 1–4. sz.

KODÁLY Zoltán

- 1905 Mátyusföldi gyűjtés. *Ethnographia* XVI. évf. 300.
- 1906 A magyar népdal strófaszervezete. *Nyelvtudományi Közlemények* XXXVI. évf. (Különlenyomatként is.)
- 1907 Balladák. *Ethnographia* XVIII. évf. 38, 108, 153, 230.
- 1909 Zoborvidéki népszokások. *Ethnographia* XX. évf. 29, 116, 245.
- 1917 Ötfokú hangsor a magyar népzében. *Zenei Szemle* I. évf.
- 1923a A máramarosi oláh népzene. *Napkelet* I. évf.
- 1923b A zenei folklór fejlődése. *Esti Kurir* I. évf. 84. sz. (dec. 25.)
- 1929 Ötfokú hangsor a magyar népzében. (Javitott és bővített változat.) *Emlékkönyv a Székely Nemzeti Múzeum ötvenéves jubileumára*. Sepsiszentgyörgy.
- 1931 *Magyar népzene*. ZL II.
- 1934 Sajátságos dallamszerkezet a cseremisiz népzében. *Emlékkönyv Balassa Józsefnek, a Magyar Nyelv szerkesztőjének 70. születésnapjára*. Budapest.
- 1937 *A magyar népzene*. Budapest, Kir. Magy. Egyetemi Nyomda.
- 1939 Magyarság a zenében. *Mi a magyar?* Szerk. Szekfű Gyula. Budapest, Athenaeum.
- 1942 Beszélgetés Kodály Zoltánnal a magyar zenei élet időszerű kérdéseiről és új műveiről. *Magyar Zenei Szemle* II. évf. 12. sz.
- 1943 Magyar zenei folklór 110 év előtt. *Magyarságtudomány* II. évf. 3–4. sz.
- 1950 A folklorista Bartók. *Új Zenei Szemle* I. évf. 4. sz.
- 1951 Előszó. *MNT I*. Lásd ott.
- 1952 A népzene kutatás jövője. *Akadémiai Értesítő* LIX. évf. 491. füzet.
- 1954 Bartók írásai. *Új Zenei Szemle* V. évf. 1. sz.
- 1955 Népzene kutatásunk tennivalói. *Akadémiai Értesítő* LXII. évf.
- 1956a Eine Vorbedingung der vergleichenden Liedforschung. *Studia Memoriae Belae Bartók Sacra*. Curant Benjamin Rajeczky et Lajos Vargyas. Budapest, Akadémiai Kiadó. Magyar fordítása: Kodály 1964.
- 1956b *Die ungarische Volksmusik*. Budapest, Corvina.
- 1960 Erkel és a népzene. *A Gyulai Erkel Ferenc Múzeum jubileumi évkönyve Erkel Ferenc születésének 150. évfordulóján*. Szerk. Dankó Imre. Gyula.
- 1964 *Visszatekintés I-II*. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest, Zeneműkiadó.
- 1966 *Mein Weg zur Musik*. Fünf Gespräche mit Lutz Besch. Zürich, Die Arche. Magyar fordítása: Kodály 1969.
- 1969 *Utam a zenéhez*. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel. Budapest, Zeneműkiadó.
- 1982 *Levelei*. Szerk. Legány Dezső. Budapest, Zeneműkiadó.
- 1989a *Visszatekintés III*. Hátrahagyott írások, beszédek, nyilatkozatok. Közreadja Bónis Ferenc. Budapest, Zeneműkiadó.
- 1989b *Közélet, vallomások, zeneélet*. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai. Válogatta, szerkesztette és sajtó alá rendezte Vargyas Lajos. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- 1993 *Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*. Kodály Zoltán hátrahagyott írásai. Válogatta, szerkesztette és sajtó alá rendezte Vargyas Lajos. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó.
- 2002? *The letters of Zoltán Kodály*. Ed. by Dezső Legány and Dénes Legány. Sajtó alatt.

KOLLER, Oswald

- 1902 Die beste Methode, Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* IV. évf. (1902–03) 1. sz.

KOVÁCS Sándor

- 1983 A Bartók-rendszerezte „Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye” korai jelzetei. *Zenatudományi dolgozatok 1983*. Budapest.
1991 *A magyar népzene Bartók-rendje*. In Bartók 1991. Lásd ott.

KROHN, Ilmari

- 1900 De la mesure à 5 temps dans la musique populaire finnoise. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* II. évf. (1900–01) 1. sz.
1902 Melodien der Berg-Tscheremissen und Wotjaken. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* III. évf. (1901–02) 3. sz.
1903 Welche ist die beste Methode, um Volks- und volksmäßige Lieder nach ihrer melodischen (nicht textlichen) Beschaffenheit lexikalisch zu ordnen? *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* IV. évf. (1902–03) 4. sz.
1904 *Suomen Kansan Sävelmiä II*. Laulusävelmiä I. Toim. Ilmari Krohn. Jyväskylä, Suomalaisen Kirjallisuuden Seura.

MNGy IV. *Magyar Népköltési Gyűjtemény IV*. Regös énekek. Szerk. Sebestyén Gyula. Budapest, Athenaeum 1902.

MNT I. *A Magyar Népzene Tára I*. Gyermekjátékok. Sajtó alá rendezte Kerényi György. Budapest, Akadémiai Kiadó 1951.

PAKSA Katalin

- 2001 Kodály Zoltán és A Magyar Népzene Tára. *Erkel Ferencről, Kodály Zoltánról és korukról*. Magyar zenetörténeti tanulmányok. Szerkesztette Bónis Ferenc. Budapest, Püski.

RÁCZ Ilona

- 1961 Bartók Béla utolsó éve a Magyar Tudományos Akadémián. *Magyar Tudomány* VI. évf. 6. sz.

SZALAY Olga

- 1998 Kodály-lejegyzések, a „Kodály-támlap”. *Ethnographia* CIX. évf. 1. sz.

VAINIO, Matti

- 1992 Kansan identiteettiä etsimässä: Bartók–Kodály–Krohn. Kodály-tutkimuksen näköaloja. *Suomen Kodály-keskuksen Vuosikirja* 1991–92, Jyväskylä.

V IS NEN, Armas Otto

- 1937 Kansansävelmien „sanakirjallisesta” järjestyksestä. *Kalavalaseuran Vuosikirja* XVII. Helsinki.

VIKÁR Béla

- 1890 Finnországi tanulmányutam. *Ethnographia* I. évf. 5. sz.

ZAHN, Johannes

- 1889–93 *Die Melodien der deutschen evangelischen Kirchenlieder I–VI*. Gütersloh, Der Rufer.

ZL

- 1931 *Zenei Lexikon I–II*. Szerk. Szabolcsi Bence és Tóth Aladár. Budapest, Győző Andor kiadása.

Rudasné Bajcsay Márta

MTA Zenetudományi Intézet

Hangfelvétel és lejegyzés eltérése Kodály Zoltán nagyiszalontai gyűjtésében

A Magyar Népzene Tára VI. kötetének bevezetésében, ahol a népdalok kritikai összkiadásának Járdányi Pál nyomán kidolgozott alapelveit Olsvai Imre ismerteti, a hangfelvétel és lejegyzés kérdéséről is szól:

Zeneileg hitelesnek vagy a gépi felvételt tekintjük, vagy a pusztán hallás után készült, zeneileg kifogástalan lejegyzést. Míg ez utóbbit csak szakképzett zenészek produkálhattak, a gépi felvétel nem zenész gyűjtő anyagát is hitelessé teszi. Kodály hangoztatta sokszor, hogy önmagában a gépi felvétel nem kizárólagos dokumentum, mert csak pillanatképet rögzít, némely jelenséget eltorzíthat, kivált ha az előadó a felvétel miatt izgalomba kerül, vagy nagyon is produkálni akarja magát.¹

Kodálynak egy Bartókhhoz 1907-ben írt leveléből idézünk:

A fonográfból [...] sokat azért nem használhatni éppen, mert fonográfba énekelték. Velem is többször megesett, hogy a fonográfba hibásan énekelték be, aminek az igazi formáját többszöri hallás után följegyeztem. ... Szóval kötve hiszek a fonográfban.²

Kodály több ízben és többféleképpen adott hangot a fonográf-felvétel kapcsolatos véleményének, az alábbi, plasztikus megfogalmazás hátrahagyott írásában jelent meg:

A fonográf ugyanaz az előnye és hátránya, mint a fényképezőgépnek. Híven megörökíti az arcot, de esetleg torzképet, vagy lényegétől idegen, pillanatnyi kifejezést. Ezért igaz művész festette arckép többet mond egy élő ember jelleméről, mint száz fénykép. Ha én százszor hallottam egy dallamot, s azután leírom, igazabb képét adom, mint ha száz fonográf-felvétel után százféleképpen írom le. Mert mind a száz más lesz, s én ha nem hallottam, nem tudhatom, melyik az igazi.³

Más nyilatkozatában a gépi felvétel előnyét domborítja ki:

A fonográf, mint a nagyító-üveg, megmutatja a dallam legapróbb, szabad füllel észre sem vehető részletei, [azonban hozzáfűzi ezt is:] De nincs szükség minden egyes dallam nagyított képére.⁴

A fonográf fent kifejtett előnyének olyankor látja hasznát Kodály, amikor közelről kívánja szemlélni és bemutatni a dallam alakulását, annak előadásmódját és részleteit, mint például a kászonjakabfalvi „Kelemen Kőmies balladája” esetében. Erről így szól:

nagyon megkönnyíti a fonográf a sűrűn melizmás dallamok tanulmányozását. A gép forgását lejátszáshoz tetszés szerint megláthatjuk. Ezzel a felvételt mintegy nagyító üveg alá tesszük. [...] Ez a mikroszkóp módjára való fonográf használat egészen új képet ad lassú cifrázatos dallamainkról.⁵

Hogy a korábbi fénykép-hasonlatban említett hátrányt („pillanatnyi kifejezés”, „torzkép”) kiküszöbölhesse, rendkívüli körültekintéssel fog a hangfelvétel készítéséhez. Visszaemlékezése szerint Bartókkal együtt a következőképpen járt el:

¹ *MNT VI.* 1973. 17.

² *Documenta Bartókiana 4.* 1970. 136.

³ *Kodály Zoltán hátrahagyott írásai.* 2. 1993. 257.

⁴ Kodály Zoltán 1937. 5.

⁵ Kodály Zoltán 1918. 76–77.

előbb mindent írásban rögzítettünk, hallás után. A hengerek mégiscsak drágák voltak, és nekünk előbb meg kellett ítélnünk, mi az, amit érdemes felvenni. Ezért végeztünk el mindent írásban. Ha ez megvolt, akkor aztán kiválogattuk, mit akarunk fonográffal felvenni.⁶

A felvevőgép kiválóan bizonyult rögtönzések megörökítésére, bonyolultan ékesített dallamok, pontosan alig kifejezhető ritmusok, élénk mozgású hangszeres darabok felvételére. A fonográf-felvételeket illető, feljebb említett fenntartásokat azonban mindvégig hangoztatja Kodály. Minthogy a kellő előkészítés dacára, óhatatlanul kerülhetnek hibás vagy egyedi, azaz nem tipikus megszólalások is a hengerekre, Kodály általában az élő hangélmény alapján végzett lejegyzést részesíti előnyben a felvétel automatikus leírásával szemben. Kifejezett elve, hogy: „A fonogramm [...] ne forrása, hanem csak illusztrációja legyen a lejegyzésnek.”⁷ Ezt példázzák a nagyszalontai gyűjtés lejegyzései is.

Kodály nagyszalontai gyűjtésének támlap anyaga egyrészt a Kodály Archivumban, másrészt az MTA Zenetudományi Intézete Kodály- ill. Bartók-Rendjében található. A lejegyzéseken kívül hangzó anyagot tartalmaz a gyűjtés: a fonográf-felvételek (77 hengeren 123 dal) nagy része ma is hallgatható. Olsvai Imre számolt be a hengerek sorsáról:

A fonográf hengerek [...] sokáig lappangtak, maga Kodály sem tudott hollétükről. A hengerekre Sztanó Pál, az MTA Népzene kutató Csoport stúdióvezető hangmérnöke bukkant rá a 70-es években.⁸

A Néprajzi Múzeum fonogram gyűjteményében levő eredeti példányok Sztanó Pál hangrestaurálta másolatai a Kodály Archivumban és a Zenetudományi Intézetben megtalálhatók. Kodály nagyszalontai gyűjtése teljes kiadásának⁹ sajtó alá rendezésekor a szerkesztőknek alkalmuk nyílt arra is, hogy Kodály fonográf-ról vallott felfogását saját gyűjtése konkrét anyagán vizsgálhassák. A könyv kottaanyaga elsősorban az írott forrásra, Kodály kézírataira támaszkodik, s a hangfelvételeken hallható, azoktól eltérő dallam- vagy szövegeltéréseket – ha azok a lejegyzéseken nem szerepelnek – nem tartalmazza (legfeljebb kivételes esetekben, szerkesztői kiegészítésként). Kodály jegyzetei, melyek igen gyakran kitérnek egyes eltérések esetleges vagy gyakori voltára, bizonyítják, hogy a felvételektől némely ponton eltérő lejegyzések is a gyűjtéskor egy-egy dal többszöri meghallgatása alapján végzett gondos mérlegelés eredményeként születtek. Kodály lejegyzéseiben általában „a dalnak mint jelenségnek teljes megragadására törekszik”, állapítja meg Domokos Mária¹⁰ és idézi az ún. „Forráskatalógus”-beli, erre vonatkozó alábbi megfogalmazást:

A korai lejegyzések egyszerű kottaképe egyre több szempont figyelembe vételével gazdagodik. Feltünteteti az egyszeri éleklés dallam- és ritmusvariánsait, megkülönbözteti a gyűjtésnél jelenlevő másik, helybeli énekestől származó eltérést, a fonográf-felvétel előtt és a fonográfba előadott dallam eltéréseit. Számot ad a dal elterjedtségéről: a faluban az énekes egymaga tudja-e, vagy általánosan ismert, korosztályhoz köthető-e, vagy sem. Gyakran utal más faluból, vagy más, olykor távolos vidékről származó dallam- és szövegváltozatokra. [...] Erdélyi és felvidéki gyűjtéseinek legértékesebb darabjairól pedig részletes, végigírt lejegyzést készített, ahol a versszakok úgy vannak egymás alá írva, hogy a kottaképen követhető az előadás során változó főhangok, díszítőhangok, a tempó és a ritmus alakulása.¹¹

⁶ Kodály Zoltán 1974. 36–37.

⁷ Kodály Zoltán *hátrahagyott írásai*. 2. 1993. 232.

⁸ Olsvai Imre 1984. 88.

⁹ *MNGY XV*. 2001.

¹⁰ Domokos Mária 1997. 129.

¹¹ *Kodály Forráskatalógus* lásd Bereczky János–Domokos Mária ... 1984. 8–9.

Ehhez hozzáfűzhetjük, hogy az említett jellemzőket egytől-egyig megtalálhatjuk az egyszerűbb, vázlatosabbtól a részletesig, a több zenei adatot együtt bemutató támlaptól a versszakonként végigírt, minuciózusan részletezőig, sőt a partitúraszerű ábrázolásig mindenfajta lejegyzést tartalmazó nagyszalontai gyűjtésében is. Néha egy dal különböző leírásai a lejegyzés igen eltérő mélységű fokozatait őrzik. A nagyszalontai lejegyzések, a Szalay Olga-féle kategorizálás szerinti csoportok között főként kettőbe (**J** és **R**) tartoznak.¹² Az időben és nagyságrendileg is első csoport jellemzői:

Előre nyomtatott fejléces lapok. A fejlécen a gyűjtői adatok helye kérdőívyszerűen. Főként nagyszalontai és a kaszányai gyűjtések, de más 1916-os gyűjtés is ilyen támlapra készült. Sok az új stílusú dallam, ezért a tempómegfigyelés gyakoribb, valamint a ritmus alkalmazkodásának jelzése – a gyors helyszíni munkából adandóan verslábakkal. A gyűjtői adatok köre (a fejléc miatt is) bővül, pl. elterjedés feltüntetése. Főként helyszínen készített lejegyzések, utólagos revíziókkal.

A másik csoporthoz, a „kivételesen részletes lejegyzések”-hez írt megjegyzés szerint lejegyzések többsége a 20-as években született, valószínűleg Bartók „A magyar népdal” c. könyve és a közös gyűjtemény, az „Erdélyi Magyarság” előkészítése során.

Időben is ehhez illeszkedik a Magyar Népköltési Gyűjtemény XIV., nagyszalontai kötetéhez (1924) készített válogatás, melyhez Kodály több korábbi lejegyzését revidálta, ill. a felvételtől kiegészítette vagy újból lejegyezte. Ebbe a csoportba tartoznak a gyűjtés versszakonként végigírt lejegyzései és a „Bátori Kalára” ballada partitúraszerű, szinoptikus lejegyzése is. A Szalay Olga által összegyűjtött tipikus „kodályos” lejegyzés-vonások szinte mindegyike (az összevont lejegyzések, a figyelem a népdal életmódjával kapcsolatos körülményekre, az előadásmódra, tempóingadozásokra, a rubato ritmusjelenségeire) a nagyszalontai gyűjtés kéziratos anyagát is jellemzi.

Hogy a fentebb már idézett Kodály-elv – „A fonogramm [...] ne forrása, hanem csak illusztrációja legyen a lejegyzésnek” – hogyan érvényesül a nagyszalontai gyűjtés anyagában, az az egyes felvett dalok hangképe és lejegyzése összehasonlításából derül ki. Az alábbiakban három csoportba osztott példagyűjtemény következik, az elsőben a gyűjtés olyan darabjaiból mutatunk be néhányat, ahol Kodály jegyzete kiter a fonográf-felvétel és a lejegyzés eltérésére, a másodikban azokból adunk válogatást, ahol erről külön nem szól, végül pedig a fonográf adta lehetőségeknek a nagyszalontai gyűjtés esetében történt sokirányú felhasználásához sorolunk példákat. A példák sorszámát a szöveg kezdősora, az esetleges kottapélda sorszáma, a felvétel fonográf-száma és a MNGY XV.-beli sorszám követi.¹³

Az első csoportban (1–8.) Kodály alkalmanként megjegyzést tesz arra, hogy az illető dal megszólalása a felvételen valamilyen szempontból különbözik a szokásostól.

¹² Szalay Olga 1998. 314–315.

¹³ A kottapéldák a fent említett könyvben (*MNGY XV. Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése*) közölt, Kodály kéziratos forrásai alapján készített kottaalakokkal azonosak. Ahol szükséges, hozzátesszük ehhez a fonográf-felvétel hallható dallamalak eltéréseit mutató vázlatunkat ill. bekeretezzük a szóban forgó részletet. Kodály jegyzeteit kurzív szedéssel különböztetjük meg.

1. „*ej, Rab vagyok, rab vagyok*” (1. kottapélda) F 71 – MNGY XV. 122. sz.
(Kodály jelzi az eltérést, de nem mindegyiket)

Rubato $\text{♩} = 92$, de gyorsítások és igen hosszú -k

1. (*ej*) Rab vagyok, rab va-gyok, Sza-ba-du-lást vá-rok,
A jó Is-ten tud-ja, Mi-kor sza-ba-dú-lok.

1) 2a) 3a) 3b) 4a) 2b) + 4b) 4c)
fon. 2. f. [így is] [így is] változva, ismétléskor [így is]
4d) [így is]

A fonográf-felvétel eltérései a lejegyzéstől:

ra-ba 3. f. 2-4. 2.
1. 3. 4. ism.
1) 2) 3-5. 4.

1. kottapélda: Énekelte Jámbor János, 67 éves, *pásztor* (a felvételen „gulyás Jámbor János”)

A lejegyzésen Kodály a 3a, 4a variánsoknak megfelelő dallamrészert eredetileg variánsként jelölte, de hozzátéve: *többszörire [így]* (ennek megfelelően az MNGY XV.-ben helyet cseréltek az adott helyek főalaki és variánsjelzet alatti dallamrészei, továbbá a felvételen is ez szól). Ezen a jegyzeten kívül (ami bizonyosan nem csak a felvételi alkalomra utal, ám megerősíti azt) Kodály nem tér ki néhány, a fonográf-fonon hallható változatra: főhang eltérésre a 3. dallamsorban, továbbá néhány díszítőhangbeli változatra sem, szerepelnek viszont a lejegyzésen olyan variánsok, melyek csakis helyszíni megfigyelésekből adódhattak.

2. „*A temető kapujába*” (2. kottapélda) F 73 – MNGY XV. 36a. sz.
(tévesztés a felvételenkor)

Kodály megjegyzése: *A henger első fele hibás.* A felvétel készítésekor először id. Erdős Ferenc, 84 éves kezd el énekelni, csakhogy másik dallamváltozatot. Fia, a felvételen hallatszik, segíteni próbál apjának, de amint ezt a 2. strófa mutatja, apja csak még jobban elbizonytalanodik (lásd a 2. kottapéldát). A tulajdonképpeni dallamalakot végül is ifjabb Erdőstől vette fonográfra Kodály (1–2. vsz.), akinek variánsa három másik énekestől gyűjtött dallamváltozathoz is igen közel áll. Kodály id. Erdős próbálgatását nem is jegyezte le. Ezen a példán világosan látszik, hogy Kodály a többszöri meghallgatás és a dalok teljes változatokörének ismeretében értékelt és jegyezte le. (Az idősebb Erdős Ferenc egyébként a nagyszalontai gyűjtés egyik legjelentősebb adatközlője, sok szép népdal tudója és kiváló előadója. Valószínűleg ezt a dalt is énekelte korábban Kodálynak, és csak a felvételenkor keverte össze másikkal, talán izgalomban.)

2. *Rubato* ♩ = 80

1. A te - me - tő ka - pu - já - ba Há - rom ár - va sír ma - gá - ba.

Kej fől, kej fől, é - dős - a - nyánk, Mind lő-ron-gyol-lott a ru-hánk!

♩ = 50

♩ = 63

♩ = 58-60

Id. Erdős Ferenc így kezdi el a dalt:

1)

2)

3)

4) [fia becsénekei]

5)

1. vsz. 1. 1. 1. 2.

2. vsz. 1. 1. 1. 2.

3. vsz. 1. 1. 1. 2.

4. vsz. 1. 1. 1. 2.

2. kottapélda: Énekelte Erdős Ferenc, 53 éves, *pásztorviselt* és id. Erdős Ferenc, 84 éves, *pásztor*

3. „Ha fülülök kis pej lovam hátára” (3. kottapélda) F 60b – MNGY XV. 121. sz. (tévesztés a felvételtkor)

Nb. az 1. str[ófa] második felét ismételve elhibázza, egy másik [dallam]ba csap (ezt le sem írja Kodály, lásd az 1. vsz. utólagos kiegészítését a 3. kottapéldán). Fonográfban csak az 1. vsz. szerepel. Részletes, végigírt lejegyzésben az 1–2. vsz. megjelent az MNGY XIV. kötet zenei függelékében, az ismétlés nélkül. Létezik egy másik, vázlatosabb, dallam- és ritmuseltérésekre kitérő lejegyzés is a dalról, ahol szót sem ejt Kodály az illető ismétlésről (bár ez nyilván korábban is készült, mint a felvételtől készített részletes lejegyzés). Biztosra vehetjük, hogy Kodály alkalmi tévesztésnek ítélte az énekes szokatlan, bár igen érdekes variációját, s ezért nem tartotta közlésre érdemesnek. (Ezen a ponton kivételesen eltértek a szerkesztők attól az alapelvtől, hogy csupán a kéziratokra támaszkodnak.)

4. „Hallgassátok meg, magyarok, ammit beszélek” F 22, 23 – MNGY XV. 39., 40. sz. (szövegtévesztés, ennek jelölése ill. nem jelölése)

A Rákóczi-kesergőt Kodály Czégé Lajosnétól és Kajtor Ferencről is fonográfra vette (F 19, 20, 22, 23), többször lejegyezte, szövegével is sokat foglalkozott. A felvételek alapján összevont, szinoptikus lejegyzést is készített a dallam- és ritmusváltozások közelebbi vizsgálatához. Kajtor Ferenc a 6. vsz.-ban egy különös szövegsort: „Ahoz pompásosan készült sok palotáim” a felvételen elhibáz, és így énekel: „Ahoz készült pompásaim, szép palotáim”. Kodály meg is jegyzi: *a fon[ográfbán] hib[ásan]*, azon a kéziratlapon, ahol az énekes kézírásával szerepel a szöveg. Szinoptikus lejegyzésén viszont, ahol mindent, a szöveget is a lehető legpontosabban a felvételek alapján rögzített, ez a hibás szövegváltozat szerepel. Itt ugyanis a lejegyzés mechanikusan felvétel-követő, objektív jellegű, ezért az egyszerű, konkrét megvalósulásra koncentrál (mint a harmadik példacsoport darabjai), továbbá Kodály az összevont alakot nem kiadásra szánta, hanem csupán saját munkapéldányként készítette.

3. Rubato $\text{♩} = 100$

1. Ha fel-ül-lök kis pej lo-vam há-tá-ra,
Be-ug-ra-tok az o-to-si pusz-tá-ra.
Ki-vá-lasz-tok a gu-lyá-ból hat ti-nót,
BÉ-tyár ku-péc a-zér ád bor-ra-va-lót.

2. Ha fel-ül-lök pej lo-vam te-te-ji-re,
Be-ug-ra-tok a gu-lya kö-ze-pi-be.
Haj-tok any-nyi tí-nót egy hód-vi-lá-gon,
Jó bort i-szok, még é-lék a vi-lá-gon.

1) 2a) 2b) 2c)
igy is így is így is

3. kottapélda: Énekelte Tógyer János, 56 éves, pásztor

5. „De méguntam ezt a kislányt szeretni” F 34a – MNGY XV. 161. sz.

(tévesztés a felvételnél)

Nyilvánvaló tévesztés, amikor a felvétel alkalmával az énekes egy új stílusú népdal bővített 3. dallamsorából kihagy egy szövegismétlő 2. ütemet. Kodály ezt a lejegyzésen nem veszi figyelembe, csak ennyit jegyez meg: a 2. vsz. *ism[étlését]* elhibázza.

6. „Kis pej lovam, szépen szedjed a lábod” F 56a – MNGY XV. 92. sz.

(tévesztés a felvételnél)

Balog Erzsitől és Csete Juliskától is gyűjtötte Kodály a dallamot, melyek szövege csaknem teljesen egyező. Kodály Balog Erzsiet jegyezte le,¹⁴ pedig fonográfra Csete Juliskától vette, a felvételen hangzó változatot az összevont lejegyzésen csupán jelzi. Csete Juliska dalát Kenyeres Lajos, diákgyűjtő – az egyetlen, akinek Kodály a gyűjtés során igazán hasznát látta – írta le, Kodály javításait és kiegészítéseit megtaláljuk a lapon. Megjegyzi: *A fon[ográfb]an a dallam[ot] hibásan énekl[i] a 3. vsz.[ban]: az 1. sor helyett a 2.-at.* Érthető, hogy a felvett formát nem tartotta lejegyzésre méltónak.

¹⁴ Lásd MNGY XV. 91. sz.

7–8. „Nem azér danolok” (4/1. kottapéllda) F 67b – MNGY XV. 115. sz.,
 „Szalontai városháza” (4/2. kottapéllda) F 69b – MNGY XV. 197. sz.
 (tévesztés a felvételtkor?)

Rubato, lassú, hosszú fermtűk

1. Nem a-zér da-no-lok, Hogy jó ke-dá-ve-m vó-na, Se nem a-zér, (ba-bám, (logy batt it-lain vó-na) ró-zsám, (r)

2. Csak a-zér da-no-lok, Bú-val (tel-ve va-gyok, Ugy faj az én szi-ve-m, Hogy ki-šem mond-ha-tom. (incm)

3. Keress ró-zsám, ke-ress Sze-re-tőt ma-gad-nak, De tu-dom, nem ta-lálsz Ná-lam i-ga-zab-bat. (a hegyer végc)

4/1. kottapéllda: Énekelte Jámbor János, 67 éves, pásztor

Poco rubato $\text{♩} = 96-100$ és lassabb

1. Sza-lon-ta-i vá-ros-há-za Kö-rül van zsandár-ral áll-va. (1) (2)

A-zér van a' kö-rül-áll-va, Be-tyár-faty-tyú (3) (4) (5) (6) (7) (8) (a csár-dá-ba) (b) van zár-va.

1) 2a) 2b) 2c) 3) 4a) 4b) 5a) 5b) 6)

2) 2) (így is) (így is) (így is) (így is) (így is) (így is) (így is) 2 először

7a) 7b) 8)

2 először 2 (így is) Nb

4/2. kottapéllda: Énekelte Jámbor János, 67 éves, pásztor

Nem tisztázható, hogy ez esetekben is lámpalázból eredő tévesztés magyarázza-e az eltérést fonográfba énekléskor. Mindenesetre Jámbor János egy tipikus záróformulájával kapcsolatban Kodály mindkét dallamnál megjegyzi, hogy azt felvételtkor soha nem alkalmazza. Az előbbiben az 1) variánshoz írt megjegyzés: *Nb. Jámbor János erősen hajlik erre [a zárásra], bár a fon[ográfbán] egyszer sem énekelte így.* A lejegyzés a felvételtől készült, itt Kodály csak a variáns feltüntetésével és idézett jegyzetével hangsúlyozza a tipikus alaktól való alkalmi eltérést. Az utóbbiban: *Nb. Fon[ográf felvétel] előtti próbán az erdélyies végz[ődés]ekkel [énekelte (var. 8)], közvetlenül utána, bele a gépbe nem úgy. [...]* Jámbor János hajlandó ilyen végzésre más dalokban [lásd 115. sz.] is.

Kodály számos esetben egyáltalán nem tér ki a hangfelvétel és a lejegyzés különbségeire. A felvételek hallgatója, ha nincs tisztában a jelenség már ismertetett hátterével, könnyen

zavarba esik, mikor a nagyszalontai gyűjtés kottáival a kezében akarja követni a dallamokat. A felhangzó dallamok a kottaképpel ugyanis sok helyütt nem egyeztethetők. Ezek a lejegyzések nem lemezkiadások, mint a Pátria-felvételek híres Bartók-lejegyzéssorozata és nem is hangzó kiadvány kottás alakja. Itt az írott forma a helyszíni (és a felvételek révén később is előhívható) élmények együttes, leszűrt, elemzett megjelenítője, s mint ilyen, az egyes dalok elsődleges „adathordozóját” kell benne látnunk. A hangfelvétel legfeljebb megeleveníti, életközébe hozza a papíron feltárolt adatot, és csupán kiegészítésként szolgál a leírtakhoz, amint azt a teljes nagyszalontai gyűjtést publikáló könyvhöz csatlakozó CD lemez is példázza.¹⁵

A következő példacsoportban (9–13.) nincs arra vonatkozó Kodály-jegyzet, hogy a lejegyzés eltér a fonográf-felvételtől.

9. „(Éj) Bóthajtásos az én szobám” F 75 – MNGY XV. 123. sz.

(a felvétel lejegyzése nem minden ponton követi az egyszeri elhangzást)

A felvétel 1–3. vsz. végigírt, részletes lejegyzése (ismétlésekkel) megjelent az MNGY XIV. zenei függelékében. Az MNGY XV. is ezt a lejegyzést közli, kiegészítve a másik két autográf további variánsaival. Kodály mindháromra, tehát a felvétel részletes lejegyzésére is rávezette (néhol zárójelbe téve) a kezdő ütemet, pedig az a felvételtől hiányzik. Úgy látszik, az előadás tipikus jelenségének tartotta.

10. „hÉj, Ócsó mán a pásztor” F 62a – MNGY XV. 139a. sz.

(a felvétel lejegyzése nem minden ponton követi az egyszeri elhangzást)

Az előzőhöz hasonló eset: a nyomdai kéziratosságon, mely végigírt lejegyzés (Kodály szavaival: *strófánként kiírva*) az 1–3. vsz.-ről, rajta van az indító felkiáltás (*hÉj*) félkottája, holott a felvételen nem hangzik, a Kodály Archívum-beli kéziratot ugyanez az ütem ki van húzva. A hangzó forráson az 1. és a 3. strofa 3. dallamsora lekanyarodik g¹-ig, ezt nem jelzi Kodály, pedig a dallam újabb szövegegységének dallamát (a „Kiszáradt a tóbul” kezdetű folytatást¹⁶) minden egyes díszítőhangig részletezi a lejegyzés, és benne, továbbá az „Ugyan, kedves mamám”-mal induló egységben¹⁷ is többször szerepel a dallamnak ugyanezen a helyen ez a díszítőmotívum. Feltehetőleg a „hÉj, Ócsó mán a pásztor” három versszakát általában a szóbanforgó helyen nem díszítette id. Erdős Ferenc a többiben jelölt módon, az indító kiáltást viszont jellemzőnek és hangsúlyozandónak ítélte Kodály (mint azt előző példánkban is láthattuk).

11. „Éj, mēnjünk el innen, mert itt mēgvernek” (5. kottapéllda) F 63b, F 65b: I^a-II^a – MNGY XV. 67. sz.

(a felvételek közül Kodály az összes elhangzás figyelembe vételével választja ki a közlésre leginkább alkalmasat)

Id. Erdős Ferenc előadását nyolc írásos forrás (hét különböző leírással) képviseli Kodály lejegyzésében. Az MNGY XIV.-beli megjelenéshez készült lejegyzés tördelt korrektúrapéldányán látható javítás az F 63b felvétel alapján történt. Az MNGY XV.-ben ezt az alakot a szerkesztők kiegészítették a másik két, fonográfra vett éneklet többszöri lejegyzése (köztük a felvételek részletes metronómjelzésekkel ellátott, végigírt pusztá ritmuslejegyzése) néhány adalékával. A lejegyzések leginkább a 3. dallamsor első felének ritmizálása és az ütembeosztás tekintetében térnek el egymástól, a tördelt korrektúrán is ezt érintette a javítás (az 5. kottapéldán bekarikázva). Az értelmezési folyamat egyes fázisaiban nyomon követhető, hogyan törekedett Kodály a többszöri előadás eltérései és a közlésre legalkalmasabb forma megragadására.

¹⁵ Rudasné Bajcsay Márta 2001.

¹⁶ Lásd MNGY XV. 139b. sz.

¹⁷ Lásd MNGY XV. 139c. sz.

5. Rubato ♭ - 112-116

Éj, mēn-jünk el in - nen, mert itt mēg-ver - nek!

Nē mēn-jünk ad - dig el, míg he - ge - dül - nek.

Hozz bort a magyarnak, pá - jin - kát a tót - nak,

Sért a nī - mēt - nek!

5. kottapélda: Énekelté id. Erdős Ferenc, 84 éves, pásztor

12. „Jó estét, jó estét” F 54 – MNGY XV. 241. sz.

(a felvétel tévesztései nincsenek jelölve, a tempóhoz viszont megjegyzés csatlakozik)

A lejegyzéseken Kodály nem jelzi a felvétel esetlegességeit: a szövegváltozatot (az 1. vsz.-ban: „Hol van az a legény”) és a 2. dallamsor 2. ütemében (az 5. és 6. vsz.-ban) szóló alsó oktávtréseket. Mindez tévesztés. Az oktávtrérest ez esetben semmi nem indokolja, hiszen az első négy versszak tanúsítja, hogy a hangmagasság megválasztása megfelelő volt. Hogy nem a tipikus előadás került épp a fonográfra, azt Kodály megjegyzése mutatja, a szokásos tempójáról írja: *Élénken, a fon[ográfban] rendkívül lassú.* (Nem ez az egyetlen eset, hogy a gyűjtésben megjegyzés nélkül hagyott, helyreigazított oktávtréssel találkozunk, pl. F 21 – 264. sz.: „Nēm úgy van mán, mint volt rég” alsó oktávtrései a 2. és 3. dallamsorban.)

Láttunk már arra példát (6.), hogy Kodály egy dal különböző változatai közül a helyszínen lejegyzettet részesíti előnyben a fonográfra került, elhibázott dallamalakkal szemben. Az alábbi esetben (ahol szintén két különböző énekes dallamváltozataról van szó) hasonló eljárást tapasztalunk.

13. „Sárga pikét a kötóm” F 24c és „Színát észik az ökröm” (6/1., 6/2. kottapélda) – MNGY XV. 246., 247. sz.

(a felvétel másodlagos jelentőségű)

A fonográfra felvett dallam (246. sz.) teljesen ép, sőt megállapítja róla Kodály, hogy: *ez a közönsége-sebb* (vagyis elterjedtebb), *többynire így [ismert]*. Kodály az összevont lejegyzésen a felvételt mégis csak a másik (Jámbor Sándor változata) dallameltéréseként jelzi, még Balog Erzsébet fonográfra vett szövegvariánsát sem (lásd a 6/1. kottapélda ** -gal jelölt sorait) tünteti fel. A dallamalakok – mivel a kézirat alapján egyértelműen el lehetett különíteni a kettőt egymástól – rekonstruálhatók voltak, így az MNGY XV. kötetében külön szám alatt szerepelhetnek. Kodály ebben az esetben is másodlagosként kezelte a fonográfra felvett dalt a helyszíni, másik adathoz viszonyítva. (Igaz, ennek technikai oka is lehet, a helyszíni lejegyzés ugyanis korábbi, mint a felvétel.)

6. fonográfra véve:

1. Sár - ga pi - két a kö - lőm,
 El - ha - gyott a kökény - szé - mű sze - re - tőm,
 Ha jel - ha - gyott, hagy - jon is,
 [ism - re] Ha jel - ha - gyott, nem bá - nom,
 Meg - é - lek én már ez - u - tán ma - gam is. **
 Nyl - lik még a ba - zsa - ró - zsa a nyá - ron. **

Hun 1
elosztó
2
így!

6/1. kottapélda: Énekelte Balog Erzsi, 21 éves

♩ = 80

1. Szi - nát é - szik az ök - rőm,
 Ha jól - la - kik, meg - i - ta - tom, be - kö - tőm.
 El - më - gyék a ri - gi ba - bám - hoz,
 Mëg - kér - dë - zëm, jön - i hoz - zám a nyá - ron.

1)
(így is)

6/2. kottapélda: Énekelte Jámbor Sándor, 15 éves

Az utóbbi (és a 6.) eset leírásából téves tanulságot vonnánk le, ha azt állapítanánk meg, hogy Kodály a gépi felvétel lehetőségét egyáltalán nem méltányolta. Hogy ez mennyire nem áll, annak szemléletes bizonyítéka a harmadik példacsoport (14–20.). Ebben olyan eseteket idézünk fel (már csak a felsorolás szintjén), ahol Kodály a fonográf előnyeit aknáztta ki, és bizonyos jelenségek vizsgálatára cél-lejegyzéseket készített.

14. „Az orosi halom alatt” (részben fonográf-on:) F 66b, 67a – MNGY XV. 99. sz.
(cél-lejegyzés változásvizgálatra)

Az összevont lejegyzés a felvételtől külön, részletesen leírt (és publikálásra kiszemelt) „Egy-két hete...” kezdetű egység eltéréseit is tartalmazza. Kodály megjegyzése: *Nb. soha kétszer egyformán [nem énekl].*

15. „Hallgassátok még, magyarok, ammit beszélek” F 22, 23 – MNGY XV. 39, 40. sz.
(cél-lejegyzés dallam- és ritmusvizgálatra)

A 4. példára utalunk itt vissza, ahol jeleztük, hogy Kodály összevont, szinoptikus lejegyzést is készített a fonográf-felvételekről abból a célból, hogy a dallam- és ritmusalakulásokat tanulmányozhassa.

16. „Hová mész, té három árva” (4 hengeren:) F 13-15, 18 – MNGY XV. 41/I. sz.
(cél-lejegyzés hangmagasság vizsgálata)

A dallam összesen 36-szor hangzott el. Kodály egyes ingadozó, bizonytalan hangokról (a hangsor 2. és 3. fokáról a dallam meghatározott helyein) a felvételek alapján táblázatot készített magának, a következő megjegyzéssel: *Pontosabb mérés sirénákkal lehet[ne]. [S. Kenéz Jánosné] a dallam némely hangját bizonytalanul intonálja, bár különben tisztán énekel* (itt következik a dallam megjelölt pontjainak felsorolása és a statisztika, hogy a megfigyelt esetekből hányszor melyik hanghoz állt közelebb az intonáció).

17. „Sír az éggyik szemém” F 44, 45 – MNGY XV. 22. sz.
(cél-lejegyzés rögtönzéses műfaj vizsgálatára)

Kodálynak eme sirató szinoptikus lejegyzéseihez írt jegyzete bizonyítja az egyszeri előadás visszahozhatatlanságának és a gépi felvétellel való megragadhatóságának megtapasztalását. *Eleinte ingadozik, lásd F 44: 1–3. vsz. A 4. versszaknál közelíti meg először (=F 45: 3. vsz.), de még ez is hibás. 5. és 6. (=F 45: 5–6., és 3a.) szintén nem az igazi. Így hát a két henger összesen 14-szeri intonálása csak 4-szer egyezik a közismert dallammal, akkor sem hangról hangra, de lényegében. A próbálgató dallam (F 44: 1.) és a b3 (VII) b2 változat (F 45: 5–6.) önálló, másutt is meglévő dallamok? Úgy látszik, a versek csak az általános formulák, és van rögtönzés is.*

18. „Émaradt éggy anya” F 38, 39 – MNGY XV. 24/II. sz.
(cél-lejegyzés tempóvizgálatra)

F 38: ♩ = 108; 3. vsz. ♩ = 96–100; F 39: ♩ = 104; 3. vsz. ♩ = 88–92; 4. vsz. ♩ = 96–100; 5. vsz. ♩ = 104. Az ötféle mért metronómszám (a legalacsonyabb és legmagasabb között 20 egységnyi különbség) megmutatja, hogy Kodály a fonográf-felvételeket a tempóváltozások közelebbi megfigyelésének is alávetette.

19. „Éj, mēnjünk el innen, mert itt mēgvernek” F 63b, 65b I–II^a – MNGY XV. 67. sz.
(cél-lejegyzés ritmus- és prozódiavizgálatra)

A 11. példaként hozott dal bemutatta, hogy a strófa háromszori felvételéről készített lejegyzések tanúsága szerint a változásvizgálatok körében különös súlyt fektetett Kodály a ritmus- és prozódiavizgálatra is.

20. „Először is mondom, / Bátor Kalára” F 16, 17, 25, 47 – MNGY XV. 131–134. sz.
(cél-lejegyzés ritmusvizgálatra)

Az előzőhöz hasonlóan azt példázza, hogy Kodály igen fontosnak tartja a ritmus és a prozódia vizsgálatát, de különösen áll ez a népballadákra. Ezt a balladát pedig kitüntetően sokat emlegeti a népballada versformájával kapcsolatban, mivel ez az ún. stichikus tévtanítás cáfolatához gyűjtött bizonyítékainak egyike (vö. bővebben: MNGY XV. 35. o. „A dalszöveg formája”). Az egyik felvétel részletes ritmuslejegyzését tartalmazó tábláján szerepel a következő megjegyzés: *„A m[agyar] népballada versformája”-hoz bemutatandó hengerek, és következik a felsorolás, a „Bátor Kalára” után a már*

említett „Három árva” balladája is: Szalonta, Bátor K[alára:] F 25 [Balog Imréné], F 16 [S. Kenéz Jánosné], F 17 [S. Kenéz Jánosné], F 48 (Szabóné), F 15, F 18 = *Három árva oláh mel[odia]. Teljes szöveg leírva, kótával szemléltetően az ismétlések.*

Kodály lejegyzéseit fonográf-felvételeihez hasonlítva, nagyszalontai gyűjtésének néhány darabján keresztül láhattuk, hogyan valósul meg ideálja: „*A fonogramm [...] ne forrása, hanem csak illusztrációja legyen a lejegyzésnek.*” Arra is hoztunk példákat, hogy bizonyos esetekben elengedhetetlennek tartotta a gépi hangfelvétellel történő rögzítést.

A teljes nagyszalontai gyűjtés könyvben és a hozzá mintegy hangzó mellékletként csatlakozó fonográf-válogatás lemezen való megjelenése nyilván felébreszti a közönség szűkebb és szélesebb körének kíváncsiságát a lejegyzésekre vonatkozóan is. A Pátia-felvételekről készített Bartók-lejegyzések napvilágra jutása óta¹⁸ köztudott, milyen minuciózus részletességgel írta le Bartók a felvételeket. Kodály nagy pályatársa lejegyzésmódjáról szólván kijelenti, hogy „*Főcélja a végletekig hű anyagközlés ... volt.*”¹⁹ Önkéntelenül is felmerül, mint ahogy az már akár beidegződésként is elkönnyvelhető szokás,²⁰ hogy kettejüket összehasonlítsuk, ezúttal lejegyzéseik szempontjából. Ha Kodály nagyszalontai gyűjtésének támlapjain egyértelműen és kizárólag a fonográfra vett dalok leírását találánk, erre az összevetésre itt is volna most a megfelelő alkalom. A fent ismertetettek azonban világossá teszik, hogy a monografikus vizsgálati megközelítés miért hoz magával olyan egyéb szempontokat, amelyek miatt a „pillanatfelvétel” értékű hangrögzítés egyenes tükrözéséről alkalmanként le kell mondania Kodálynak. A Nagyszalontán készült fonográf-felvételekből válogatott CD-lemezhez ezért nem illeszthető kottás kísérőfüzet. Különböző céllal készült lejegyzések összevetése pedig nyilvánvalóan értelmetlen.

Érdekes egyébként, ami az említett Bartók-lejegyzések tanulmányozása során is kiderül, s amire tanulmányában Somfai László külön kitér:

A mikroszkopikus részletezésű lejegyzés néhány különösen díszes előadású dallam esetében annyira elfedi a tulajdonképpeni főhangokat, hogy Bartók kisebb kottával külön leírja a népdal leegyszerűsített formáját. Ezek a gerinc-lejegyzések a ritmusában – dallamfordulataiban legépebbnek feltételezett alakot emelik ki ...²¹

Bartók is készít olykor elvont, a ténylegesen elhangzott előadástól elvonatkoztatott leírást. Másrészről a hangfelvételeken alapuló részletes Kodály-lejegyzéseket nézve (akár ha csak az említett, 3. csoportba sorolt nagyszalontai eseteket vesszük is), találunk számos olyat, mely a Bartók-támlapokra emlékeztető bonyolult képével a Bartókéhoz hasonlatos módszerességre utal. A népdal írásbeli rögzítése tekintetében közös alapot képez kettejük között egyfelől az elemzés igényével való, lényeglátó megközelítés, másfelől az egyszerű, tűnékeny előadásbeli jelenségek megragadási módjára irányuló fáradhatatlan kísérlet.

A két népzeneudósi munkásságot csak nagy vonalakban nézve lehet általánosítani, mondván, hogy Bartók inkább hajlott az apró részletekig (az ameddig az „emberi fül műszerek nélkül” eljutni képes határáig) menő leírásra, Kodály pedig az egyedi helyett a tipikus, a konkrét helyett az elvont leszűrésére, írásbeli visszaadására. Kodály megállapítását Bartók végletekig hű anyagközlésre irányuló fő céljáról – még a fenti általánosítás mellett is, bár némiképp módosított, árnyaltabb jelentéskörrel – vonatkoztathatjuk magára a kijelentést te-

¹⁸ Somfai László 1981.

¹⁹ Kodály Zoltán 1950. 455.

²⁰ (Bár nem korlátozódik kettejükre az effajta összevetés, gondoljunk ugyancsak „ikercsillag” költőinkre: Petőfi és Aranyra)

²¹ Somfai László 1981. 10.

vőre is. A valóság megragadásának különböző lehetséges módjait követő, lejegyzésmódjukban általában nagyon is eltérő úton haladó két kutató mikroszkopikusan részletező és az elemző, összegző elme elvonatkoztatott, alkalmanként a hangfelvételtől eltérő lejegyzéseit a tudomány egyaránt hitelesnek tartja.

Visszatérve a bevezetesként érintett kérdéshez (hangfelvétel és lejegyzés hitelessége és a népzenei kritikái összkiadás), Olsvai Imre meglátása szerint akkor kaphatnánk a népzene életéről igazabb képet, ha észrevétlenül készülhetnének gépi felvételek. Mivel akkor

a leghitelesebb a dallam tempója, ritmusa, abszolút magassága, előadásmódja, szövegkiejtése, szövegkapcsolata és az énekléssel járó mozgás, arcjáték stb. is.²²

Ezért, Kodályhoz hasonlóan ő szintén magasabbra helyezi – néprajzi és zenei érték tekintetében – a helyszínen rögzített, ilyen irányú megfigyeléseket is regisztráló lejegyzést, mint a gépi felvételt, „ahol viszont a részletkérdések vizsgálatára” nyílik lehetőség. Mára már, hozzátehetjük, a technikai feltételek sokat változtak, hosszú felvételek készíthetők kedvezőbb körülmények között, s akár észrevétlenül is (és a mai gyűjtőknek már nem kell annyira szigorúan válogatniuk, mint a fonográf idejében). Ha néha akadnak „torzképek” is, a sorozatfelvételek között a jól sikerültekkel megférnek. A valósághoz tartoznak azok is, éppúgy mint egy különleges pillanatot rögzítő portré-fotó, mely talán rejtett fintort őriz. A hitelesnek minősített, ám alkalmasint nem a legtipikusabb dallamot vagy szöveget közvetítő hangfelvételtől készülő lejegyzés belesimul az illető dal változatainak ép környezetébe, a dallamtípust kirajzoló variánsok sokaságába, s összefüggései révén esendőségében is értelmezhetővé válhat az értő elemző számára.

Irodalom

- BERECZKY János–DOMOKOS Mária–OLSVAI Imre–PAKSA Katalin–SZALAY Olga
Kodály népdalfeldolgozásainak dallam- és szövegforrásai. Budapest, Zeneműkiadó 1984.
- Documenta Bartókiana 4*
 Szerk.: Denijs DILLE, Budapest, Akadémiai Kiadó 1970.
- DOMOKOS Mária
 Gépi hangfelvétel és népzenei lejegyzés, in: *Néprajzi Értesítő*. Budapest, Néprajzi Múzeum 1997.
- KODÁLY Zoltán
 A folklorista Bartók, 1950. in: *Visszatekintés 2*. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc. Budapest, Zeneműkiadó 1982.
- KODÁLY Zoltán
A magyar népzene, Bevezető, in: *A magyarság néprajza IV.*, Budapest 1937.
- Kodály Zoltán hátrahagyott írásai, 2. köt. Magyar zene, magyar nyelv, magyar vers*, szerk. és sajtó alá rendezte VARGYAS Lajos. Budapest, Szépirodalmi Kiadó 1993.
- KODÁLY Zoltán
 Kelemen Kómiás balladája, 1918. in: *Visszatekintés 2*. Sajtó alá rendezte Bónis Ferenc, Budapest, Zeneműkiadó 1982.
- KODÁLY Zoltán
Utam a zenéhez. Öt beszélgetés Lutz Besch-sel. Budapest, Zeneműkiadó 1974.
- MNGY XIV
Magyar Népköltési Gyűjtemény XIV. Nagyszalontai gyűjtés, KODÁLY Zoltán közreműködésével szerk.: SZENDREY Zsigmond. Budapest, Kisfaludy Társaság 1924.

²² MNT VI. 1973. 17.

MNGY XV

Magyar Népköltési Gyűjtemény XV. Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtése, sajtó alá rendezte és szerk.: SZALAY Olga és RUDASNÉ BAJCSAY Márta. Budapest, Balassi Kiadó 2001.

MNT VI

A Magyar Népzene Tára VI. Népdaltípusok I. Budapest, Akadémiai Kiadó 1973.

OLSVAI Imre

Kodály Zoltán és más népek zenéje, in: *Utunk Kodályhoz. Tanulmányok, emlékezések*. Szerk. László Ferenc. Bukarest, Kriterion 1984.

RUDASNÉ BAJCSAY Márta (szerk.)

Fonográf-felvételek Kodály nagyszalontai gyűjtéséből, (CD). Budapest, Balassi Kiadó 2001.

SOMFAI László (szerk.)

Magyar népzenei hanglemezek Bartók Béla lejegyzéseivel. LPX 18058-60, lemez-kísérőfüzet. Budapest, Hungaroton 1981.

SZALAY Olga

Kodály-lejegyzések, a „Kodály-támlap”, in: *Ethnographia*, 1998.

Berlász Melinda

MTA Zenetudományi Intézet

Dincsér Oszkár kutatásai a „Pátia”-felvételek összefüggésében

Egy évtized a Néprajzi Múzeum népzenei műhelyében (1935–44)

... a kutatás ... teljes összefüggő életével együtt vizsgálja a kiválasztott anyagot ... olyan újabb módszerű monografikus módon, amilyen a népzene és a népmese kutatásában eddig egy-egy falu életének vizsgálatával hozott új eredményeket... Dincsér figyelme mindenre kiterjed, ami valami fényt vet a két hangszer használatára s a vele való használat különböző vonatkozásaira... Mindezen túl a zenélés társadalmi vonatkozásait is vizsgálja... Ilyen részletes kutatás különösen a hangszeres népzene területén örvendetes, mivel erre vonatkozólag még alig rendelkezünk részletekbe menő megfigyelésekkel. Mindent egybevetve, Dincsér munkája rendkívül érdekes és újszerű gyűjtés eredménye, s alapos, szakszerű feldolgozásával népzenei irodalmunk nyeresége.

A méltatás több mint fél évszázada jelent meg: e sorok Dincsér Oszkáról máig a legtömörebb kutatói értékelésnek tekinthetők népzene-kutatástörténeti irodalmunkban. A recenzens Vargyas Lajos 1943-ban a *Néprajzi Múzeum Értesítőjének* Könyvszemle rovatában¹ vetette papírra az akkor 32 éves Dincsér önálló kiadványáról – a *Két csiki hangszer. Mozsika és gardon* című munkájáról – szakszerű véleményét, és elsőként hívta fel a figyelmet a *Néprajzi Múzeum Füzetei* sorozat 7. köteteként megjelent munka tartalmi és szemléletbeli értékeire.²

Dincsér neve hat évtized elmúltával már csak napjaink legszűkebb kutatógárdája előtt ismeretes: gyűjtései – melyek nagy része az ú.n. Pátia-felvételeken megőrződött – fényt derítenek az 1930–40-es években páratlan arányban fellendülő Néprajzi Múzeum-beli gyűjtő-programra, a Pátia-sorozat felvételeinek előkészítő kutatásaira. A múzeumi dokumentumok szerint Dincsér éppen abban az időszakban állt a népzenei osztály szolgálatába, amikor a Magyar Rádió Rt. és a Nemzeti Múzeum Néprajzi Tára illetve népzenei osztálya közös szervezésében egy minden korábbi vállalkozást felülmúló hanglemezfelvételi akció körvonalazódott. Nyilvánvaló volt, hogy a Lajtha László irányításával működő népzenei osztály, illetve gyűjtemény a hirtelen felmerülő tudományos előkészítés feladatát egyetlen fizetési munkatársi állományával nem teljesítheti, ezért egy fizetéstelen gyakornoknak, az akkor még bölcsész hallgatóként és zeneszerző növendékként tanuló Dincsér Oszkárnak alkalmazása szükségessé vált. Tanulmányainak befejezését követően Dincsér a II. világháború magyarországi harci eseményeinek bekövetkeztéig dolgozott a Múzeumban. Mintegy nyolc éves tudományos alapkutatásainak eredményei több területen is maradandó értékűnek mutatkoznak: főként a hangszeres népzene körében végzett, a Pátia-hanglemezfelvételeket előkészítő gyűjtőmunkája által, amely arányában és jelentőségében meghatározó alkotórésze a II. világháborút megelőző felvételek összességének. Ugyancsak történeti értékűnek bizonyultak adatközlő és értékelő publikációi is, valamint az a páratlan jelentőségű fényképgyűjtemény, amely személyes gyűjtéseinek helyszíni adatait és adatközlőit,

¹ 35. évf. 213–214.

² A *Néprajzi Múzeum Füzetei*. 7. Szerk.: Domanovszky György. Magyar Történeti Múzeum, 1943, 71. – Dincsér hangszertörténeti tanulmányát Lakatos István recenziója is méltatta, *Pásztortűz*, 1943, 430–431.

valamint a fővárosban végzett hangfelvételeken résztvevő népi énekesek fotóit őrizte meg az utókor számára.³ Ez utóbbi gyűjteményből máig legismertebbek azok a Budapesten készített portrék, amelyek az ú.n. *Pátria* hangfelvételek idején a vidékről érkező népi énekeseket és zenészeket örökítették meg. (Így a széki zenészekről, a bözödi énekesekről, a Lajtha-gyűjtések „mellékleteként” készített fotók ugyancsak Dincsér munkái, ezek az általa készített fényképfelvételek illusztrálják napjainkban is mindazon kiadványokat, amelyek a *Pátria*-lemezsorozat történetével foglalkoznak. Ezzel a gazdag anyaggal élt a 2001-ben CD-ROM-ként megjelent *Pátria*-kiadvány is Sebő Ferenc szerkesztésében.)

Dincsér Oszkár kutatói pályájának tudományos eredményei a háború okozta folytonossági zavar, majd Dincsér hadifogsága és végül emigrációs döntése miatt gyakorlatilag csak töredékben váltak ismertté a mai kutatónemzedékek előtt. Ebben a tájékozatlanságban fontos szerepe van a háborút megelőző és követő népzenei műhelyekben bekövetkezett változásnak. „szerepcserének” is, amely a munkatársi gárda kicserélődését, nemzedékváltását is magával vonta. Az 1940-es évek végétől, Lajtha nyugdíjazását követően a Néprajzi Múzeum népzenei osztályának korábbi műhely-funkciója fokozatosan elhalványult, és az osztály történeti jelentősége, munkatársainak kutatói érdeme – Lajtha munkásságát tekintve is ez a helyzet érvényesült az 1980-as évekig – az emlékezet és a hagyomány töredékességében él a kutatástörténet mai szemléletében. E kutatói és történeti korszakváltás áldozatává vált Dincsér pályája, aki a háborút követően személyes jelenlétével már nem képviselhette munkásságát, s akinek szerepével, emigráns státusza miatt évtizedeken át nem volt időszerű foglalkozni. A történelmi, kutatói és személyi változások eredményeként Dincsér több mint egy tucatnyi szakmai publikációjáról, másfélszáz fonográfhangrögzítésének egységes képeről és félezer néprajzi–népzenei fényképfelvételeiről napjaink kutatója részleteket érintő irodalmi hivatkozások és a nagy múltú népzenei gyűjtemények különböző kéziratos forrásainak használata során esetleges módon szembesül. A jelen tanulmány e tudományos pályára széttöredezett képének egységes szemléletű bemutatására tesz kísérletet elsősorban Dincsér egykori munkahelyének, a Néprajzi Múzeumnak adattári és népzenei dokumentumai alapján. Rekonstrukciónk Dincsér pályaképének négy területére irányul: életrajzának forráskutatáson alapuló kidolgozására, gyűjtői tevékenységének és a gyűjtései alapján megvalósult több *Pátria*-hangfelvétel dokumentálására, továbbá népzenei tárgyú írásainak bibliográfiájára. A pályaut emigrációs időszakáról (1945–77) Dincsér egykori tudós „mesterehez”, Kodályhoz és Lajthához intézett levelei alapján adunk áttekintést.

Pályakezddés, kutatómunka a Néprajzi Múzeum népzenei osztályán

Hatvan év távlatából a magyar népzene-kutatás történetében jelentős fellendülést eredményező „aranykorként” tekintünk vissza azokra a vészterhes évekre a II. világháború küszöbén, amelyek során, a fenyegető pusztulás előérzetének súlya alatt nagyszabású, páratlan intenzitású néprajzi–népzenei akció bontakozott ki, melyet a Magyar Rádió- és a Néprajzi Múzeum közös szervezésében folyó *Pátria hangfelvételek* néven tart számon a kutatástörténet. A szóban forgó akció lényeges pozitívuma volt, hogy az éveken át tartó népzenei hangrögzítés során a felvételi lehetőségeket sem előre megadott arányok, sem műfaji szempontok nem korlátozták: első ízben valósulhatott meg a tudományos szempontok széleskörű érvényesítése, mint például ugyanazon dallam különböző változatainak rögzítése

³ A Néprajzi Múzeum Fényképtára jelentős nagyságrendű tudományos fényképanyagot őriz, melynek készítője és értelmezője Dincsér Oszkár volt.

hangfelvételen. A Pátria hanglemezfelvételek számos kérdésével Lajtha László irányító szerepével kapcsolatosan már több ízben, többféle összefüggésben foglalkoztunk.⁴

Jelen témánk is közvetlenül kapcsolódik az 1937–38-tól fellendülő néprajzi–népzenei kutatómozgalomhoz, amely több fiatal kutató pályakezdésében ösztönző szerepet játszott, főként a helyszíni népzenei gyűjtések megszaporodó lehetősége által. A Néprajzi Múzeum kötelékében – a népzenei gyűjtőmunka intézményi feltételeivel összhangban – több fiatal önkéntes kutató kapcsolódott be a felvételeket előkészítő gyűjtő-programba: Dincser Oszkárón kívül Vargyas Lajos, Manga János, Veress Sándor és mások több gyűjtői megbízást kaptak a múzeumtól. A hanglemezfelvételeket előkészítő gyűjtőmunkában és a felvételek gyakorlati, szervezői feladataiban – az irányító szerepet betöltő Lajtha Lászlón kívül – a Néprajzi Múzeum részéről a tudományos és gyakorlati kötelezettségek tetemes részét Dincser végezte.

a Rádió Rt. pénzjéért népzenei gramofonlemez, felvételek előkészítésére meggyűjtésére

1940. I. Vargyas Lajos (Lajos Tomá)	12 fon. hanglemez
1940. II. Pátria Gyűjtő (Lajos Tomá)	17 fon. hanglemez
1940. III. Dincser Oszkár (Manga János)	11 fon. hanglemez
1940. IV. Dincser Oszkár (Manga János)	10 fon. hanglemez
1940. V. Lajtha László (Lajos Tomá)	57 fon. hanglemez
1940. VI. Dincser Oszkár (Manga János)	35 fon. hanglemez
Összesen 136 fon. hanglemez	
Folyókézi gyűjtés	
1940. VII. Lajtha László (Manga János)	2 " "
1940. VIII. Vargyas Lajos (Lajos Tomá)	9 " "
1940. IX. Dincser Oszkár (Manga János)	3 " "
Összesen 14 fon. hanglemez	

1. faksimile: Dincser Oszkár kéziratos gyűjtői jelentése a Néprajzi Múzeum irattárából az 1940. év gyűjtéseiről

⁴ Berlász Melinda: Lajtha László. in: *A múlt magyar tudósai*. Budapest, Akadémiai Kiadó 1984., lásd „A népzenei hanglemezfelvételekért” c. fejezetet 153–176.l., továbbá Berlász Melinda: Dokumentumok az 1940–44-es erdélyi gyűjtések és hanglemezfelvételek történetéhez. *Magyar Zene*, 1992 (33. évf.) 115–138.

Dincsér hivatalosan 1935–49-ig állt a Néprajzi Múzeum szolgálatában: 1943-ig mint önkéntes fizetéstelen gyakornok, 1944 januárjától mint Horthy Miklós-ösztöndíjas, és csak 1944. június 30-tól nyert kinevezett múzeumi gyakornoki alkalmazást. Ez utóbbi megbízatása alig fél évig tartott: Dincsér 1944 végén tényleges hadiszolgálatba kényszerült. Felesége múzeumnak szóló tájékoztató levele szerint Dincsért 1945. február 26-án Nemeskoltánál elfogták. Hadifogságának következményeiről nincs ismeretünk. Egyik későbbi múzeumi dokumentum szerint Dincsér 1945 júniusában Svájcban, Lausanne-ban tartózkodott. Onnan kereste meg levelével Kodályt az év november 14-én (lásd a Függelékét). Ezt követően évekig nem tudott hazatérni, mindaddig, amíg az 1948-as magyarországi politikai fordulat hatására, – mint az akkoriban pályát kezdő értelmiség számos kiválósága, – ő is az emigráció mellett döntött. A múzeumi dokumentumok őrzik az éveken át tartó levelezés fontos mozzanatait és a várakozás után bekövetkezett döntést, amelynek értelmében Vargha László igazgató 1949-ben megszüntette Dincsér éveken át fenntartott állását. E döntéséről a múzeum levélben tájékoztatta Dincsér feleségét.⁵ Az emigráció évtizedeiben egyértelműen megmutatkozott, hogy Dincsér népzenekutatói munkásságának feltételei Svájcban nem biztosíthatók. Pályamódosító törekvéseiről némi tájékoztatást nyújtanak Kodályhoz és Lajthához intézett levelei (lásd a Függelék levél-közleményeit).

*

Dincsér Oszkár 1911. március 19-én született Egerben. A zenei hivatás vonzásában hegedű- és zeneszerzés szakon tanult a Zeneakadémián.⁶ Néprajzi érdeklődése szinte egy időben jelentkezett zenei tanulmányaival.⁷ Mint a magyar népzene kutatás legtöbb elkötelezettjét, Dincsér kutatói érdeklődését is minden bizonnyal mestere, Kodály inspirálta. Kutatóvá nevelője azonban kétségtelenül Lajtha László volt, aki mellett éveken át asszisztensként működött a Néprajzi Múzeum népzenei osztályán. Lajtha közvetlen hatása nyilvánvalóan érvényesült Dincsér pályakezdésében, témaválasztásaiban, hangszeres népzene iránti érdeklődésében, publikációinak szemléletében (egy közös tanulmányuk is volt: *A tekerő* címmel) és tudományos módszerében is.

Az 1935-ben megkezdett múzeumi önkéntes munka első éveit nyilvánvalóan a népzenei gyűjteménnyel való megismerkedés jegyében teltek, a kutatói gyakorlat és az osztályon folyó adminisztrációs kötelezettségek különböző feladatköreiben. Tanulói éveinek első publikációja 1937-ben jelent meg zeneelméleti kérdésben, *A cigányhangsor* címmel. E nem kis bátorságot eláruló cikkében Dincsér a cigányhangsorként nevezett hétfokú dallamsor (*m-f-szi-l-t-d-ri-m*, valamint a *l-t-d-ri-m-f-si-l*) és a hindu hangsorok közötti kapcsolat bemutatására tett kísérletet.

Dincsér tényleges kutatói pályakezdése azonban csak a Lajtha mellett folytatott két-három éves betanulást követően, 1937–38-tól datálható: ekkortól kezdve a múzeum éves je-

⁵ Vargha László 1949. január 5-én kelt levelében közli Dincsér állása január 15.-től való megszüntetését.

⁶ Dincsér Oszkár 1935-ben hegedűszakos hallgatóként kezdte meg felsőfokú zenei tanulmányait a Zeneakadémián. Az 1939/40-es tanévben Kodály zeneszerző növendéke lett, majd a következő tanévtől 1942-ig Siklós-nál folytatta tanulmányait. (T. i. Kodály 1940-től az MTA kötelékében teljesített kutatói szolgálatot, és a későbbi években is csupán néhány korábbi tanítványa folytatólagos oktatását vállalta a Zeneakadémián.)

⁷ A Gulyás Pál életrajzi lexikonában közzétett szűkszavú szócikk alapján csupán annyit tisztázható, hogy Dincsér bölcsészettudományi (néprajzi, művészettörténeti, filozófiai) tanulmányokat folytatott a Tudományegyetemen, ahol 1942-ben doktorált. Tanulmányom fogalmazásakor hívta fel figyelmemet Tari Lujza népzenekutató egy általa írt, megjelenés előtt álló Dincsér lexikon-szócikkre.

A zeneakadémiai évkönyvek szerint Dincsér egyetemi tanulmányaival egy időben, 1942-ben tanára, Siklós Albert halálát követően fejezte be zeneszerzés tanulmányait.

lentéseiben nyomon követhető a fiatal kutató évről-évre végzett munkája, publikációinak sora. Dincser első, múzeumi megbízás alapján folytatott gyűjtőútja 1938 nyarán Erdély magyarlakta területeire vezetett, ahol – mint beszámolójában említette – az évtizedekkel korábbi Bartók-, Kodály- és Lajtha-gyűjtések nyomdokain vizsgálta a hagyomány változását.

Az 1938. évi múzeumi egyéni munkajelentése tényszerűen rögzítette Dincser tevékenységét. Ezt a jelentést, mint kutatómunkájának részleteibe betekintést nyújtó dokumentumot, közelebbről ismertetem. Ennek alapján a szóban forgó évben valamennyi általa végzett gyűjtésre fény derül: egy Nógrád és Hont megyében végzett gyűjtésre, továbbá egy későbbi, Erdély magyarlakta területein folytatott helyszíni terepmunkára.

A jelentés Dincser évi publikációit is említi: két gyűjtőútjáról szóló beszámolóját a *Néprajzi Múzeum Értésítőjében*: előbb a Szokolyán végzett, utóbb az erdélyi gyűjtőútról tájékoztatott. A jelentés alapján a múzeumi gyakornok feladatkörei is áttekinthetővé válnak: Dincser végezte a beérkezett hengerek és a lejegyzett népzenei anyag leltározását, az új gramofonlemezek múzeológiai elhelyezését. Továbbá ő foglalkozott a múzeum hangszergyűjteményének revíziójával, és egyre több területen segédkezett a Rádió Rt. gramofonfelvételeinek előkészítő munkájában. Gyakorlatilag ő látta el a népzenei osztály folyó munkájának minden technikai és adminisztratív feladatát (hengercsiszolás, támlapok másolása stb.), és részt vállalt az intézmény publikációs kötelezettségeiben a legújabb néprajzi–népzenei irodalom recenzenseként a *Néprajzi Múzeum Értésítőjének* hasábjain. Alaputatásai a népzenei osztály tudományos munkájának viszonylatában is értékelhetők: például az évi 100 fonográfhengernyi gyűjtői gyarapodásból 66 fonográfhengernyi az övé.

Népzenei gyűjtőutak 1938–42

Az 1938. évi, példaként idézett Dincser-jelentéshez hasonló, a későbbi évekre vonatkozó dokumentumok leíró ismertetése helyett a továbbiakban Dincser Oszkár népzenei gyűjtőútjainak időrendi rekonstrukciójára tesztek kísérletet a Néprajzi Múzeum különféle forrásainak (évi munkajelentések, a MH /Múzeumi hengerek/ leltárkönyve, a Pátria hanglemez felvételi jegyzőkönyv múzeumi példányának MTA Zenetudományi Intézet-beli másolata, valamint a Dincser által készített fényképfelvételek múzeumi anyaga és a Dincser- publikációk) egyeztetése alapján.

A gyűjtés ideje	A gyűjtés helye	MH jelzet	A fonográf hengerek száma
1938 nyara	Erdély magyarlakta területei (Bartók, Kodály, Lajtha nyomán) (Nagytusnád, Csíkszentgyörgy, Csikmenaság, Kászonfeltíz, Csikkarcfalva, Csikszenttamás, Gyergyócsomafalva, Dánfalva, Kászonimpér...) v.ö. Jelentés, Népr. Ért/1938. Kolozs m. (Nyárszó)	2936–2942	7
1938 ősze	Nógrád m. (Ságújfalu) (Étes) (Kishartyán)	2943–2952 2953–2971 2972–2975	33
1938. okt. –nov.	Hont m. (Bernece) (Kemence)	3761–3765 3768/c–3785	4 18 + fotók

A gyűjtés ideje	A gyűjtés helye	MH jelzet	A fonográf hengerek száma
1938.	Nógrád m. (Szokolya) v.ö. Jelentés Népr. Ért./1938.	3766–3768	3
1939. máj.	Csongrád m. (Szentés, Fábiansebestyén) (v.ö. <i>A tekerő</i> , Népr. Ért. 1939)	3848–3854	7 + fotók
1939.	Zala m. (Galambok) és Somogy m. (Szentá)	3855–3858 3859–3861	4 3
1939. jún.	Komárom m. (Martos)	3862–3864	2
1939 nyara	Borsod m. (Domaháza)	3865–3872	8
1939. aug., szept.	Borsod m. (Sáta) (Domaháza)	3791–3795 3796–3807	5 12+ fotók
1939. aug.	Gömör m. (Bánréve)		
1939. nov. 14.–	Nógrád m. (Kishartyán, Zabar, Egyházasgerge)	3900–3906 3907–3908	9 + fotók
1940. jan.–febr.	Ung m. (Nagygejőc)	3909–3925	17 + fotók
1940.	Ung m. (Nagydobrony)	3873–3899	27
1940. márc.	Nógrád m. (Liptagerge, Kutas, Ipolyvarbó, Órhalom)	3926–3936	11+ fotók
1940. aug.–szept.	Nógrád m. (Nagygyeher, Bálintpuszta, Kishartyán, Kutas, Ilíny, Karancsberény)	3940–3949	10 + fotók
1940. nov. 22.–	Hont m. (Nagycsalomja, Lukanénye)	3946, 3948–49	3 + fotók
1940. dec. –1941. jan.	Udvarhely- és Kolozs m. (Kecsetkislalud) Máramaros m. (Hosszúmező, Técső) (kisorosz anyag, Técső) (román anyag, Szarvaszó, Hosszúmező)	az előző gyűjtéssel együtt 4027–4053 4054–4056 4057–4063	27 + fotók 3 7
1941. márc.–ápr.	Baranya m. (Mohács)	4066–4075	10
1941. okt.	Baranya m. (Mohács környéke) (sokác anyag)	4076–4084	9
1942. jan.	Csík m. (v.ö. az 1938. évi erdélyi gyűjtést és a következőt)		
1942. júl.	Csík m. (Gyimes, Gyimesbükk, Gyimesközéplek, Csíkszépvíz, Csíkborszova, Csíkszenttamás, Csíkszentmihály, Csíkrákos, Kostelek)	4140–4187	47 + fotók
év nélkül	Budapesten tartózkodó énekesektől: Váralja (Tolna m.) Galgamácsa (Pest m.) Szada (Pest m.) Bolgárkertészektől gyűjtött anyag	3938–3939 3786–3790, 3937 is 4064–4065	2 5 3 5

Az írásbeli források alapján Dincser Oszkár gyűjtői tevékenysége 1942 nyarán lezárult: az ostromállapot közvetlen veszélye, a múzeumi osztály hangzó gyűjteményének mentése, csomagolása és a folytatódó hanglemezfelvételekkel kapcsolatos feladatok elsődleges kötelezettségként hárultak a fiatal gyakornokra. Öt éven át folytatott gyűjtő munkája mintegy 150–200 fonográfhengernyi hangfelvétel gyarapodást jelentett a magyar népzenei gyűjtemény számára. Becslés szerint a mintegy 500–600 vokális és hangszeres dallamnak mintegy 90%-a magyar, 10 %-a román, kisorosz, sokác és bolgár nemzetiségű. Dincser megkülönböztetett figyelemmel fordult a hangszeres népzene hagyománya felé (hegedű, gardon, duda, tekerő, citera, furulya, tülök hangfelvételek, hangszeres tárgyú publikációk és az általa készített helyszíni fényképek tanúsága szerint). Sokoldalú kutatói szemléletét és néhány éven át folytatott intenzív vizsgálatainak eredményeit komplex, analitikus módszerű tudományos publikációi öröközték meg. Ezek tükrében Dincser már a negyvenes évek kezdetén – mintegy Lajtha erdélyi gyűjtéseivel egyidejűleg – a kibontakozó magyar hangszeres népzene kutatás megalapozó szakkutatója volt.

Dincser-gyűjtések a „Pátria”- hanglemezekben

Dincser múzeumi alkalmazásának legfőbb indítéka az 1937 nyarán megkezdődő Pátria-lemezfelvételek lebonyolításához szükséges tudományos és gyakorlati előkészítő munka feltételeinek megteremtése volt. E nagyszabású vállalkozás során a tudományos előkészítő kutatások feladatát a Néprajzi Múzeum népzenei osztálya vállalta magára, ami azt jelentette, hogy Lajtha László osztályvezető irányításával külső és belső munkatársak gyűjtőmunkája alapján szervezték meg a Magyar Rádióban megrendezésre kerülő felvételek sorozat-szerű alkalmait.

Az előkészítő gyűjtésekben a múzeum által megbízott számos külső munkatárs vett részt, az újabb nemzedék köréből például – mint említettük – Balla Péter, Domokos Pál Péter, Manga János, Veress Sándor, Vargyas Lajos, Volly István és múzeumi munkatársként Dincser Oszkár: az általuk végzett helyszíni gyűjtések biztosítottak lehetőséget egy széleskörű országos áttekintést nyújtó dallamanyag és előadógárda fővárosban történő, folyamatos felvételezésére. Ma már nehezen rekonstruálható, hogy az 1940-es évek elején milyen gazdasági, művelődési, közlekedési, szociális és gyakorlati kérdésekkel kellett foglalkozniok a múzeumi szervezőknek a távoli megyékből felutazó énekesek és hangszeresek utazási feltételeinek és ellátásának biztosítására. Az elmondottak példájaként Lajtha körispataki gyűjtésének előkészítéséről szóló, már közzétett levelezésre utalhatok.⁸ Itt nemcsak a cigány muzsikások szükséges ruházatának előteremtése körüli gondok, hanem számos gyakorlati teendő, szervezési feladat említődik, amely akkoriban kizárólagosan Dincser feladatkörébe tartozott.

Dincser e „látványos” segédkutatói teendőjén túl fontos részt vállalt a tényleges tudományos előkészítés feladatában gyűjtőként, illetve előgyűjtőként, melynek következményeként számos hangfelvétel megvalósulása vált lehetővé.

A helyszínen vezetett hangfelvételi jegyzőkönyvek részletes dokumentációt tartalmaznak a felvett dallamanyagról, a közreműködő előadókról, a helyszínekről és az irányító tudományos munkatársakról, azonban a felvételi anyagot a helyszínen előkészítő gyűjtők

⁸ Berlász Melinda: Dokumentumok az 1940–44-es erdélyi gyűjtések és hanglemezfelvételek történetéhez. *Magyar zene*, XXXIII. évf., 115–138.

személyének megnevezésére – talán éppen az akkor evidenciának tűnő ismeretek birtokában – a feljegyzések nem térnek ki.

E hiányosságok számos, máig nehezen megválaszolható kérdést vetnek fel Dincsér előkészítő gyűjtésével kapcsolatosan is. Kutatásaink éppen e problematikus kérdések megvilágítására és részleges tisztázására irányulnak az általunk ismert források összevetése alapján. E források a következők:

- a) a Dincsér gyűjtéseire vonatkozó néprajzi múzeumi dokumentumok, (jelentések, igazolványok, feljegyzések, levelezés, fényképfelvételek és publikációk),
- b) a Dincsér-gyűjtésekről részletes dallam-jegyzéket tartalmazó MH (Múzeumi Hengerek) leltárkönyvek,
- c) a múzeumi Pátria-jegyzőkönyv MTA ZTI-ben használatos másolati példánya és az abba utólagosan bevezetett kézírásos kiegészítő feljegyzések,
- d) a Pátria-lemezek új – CD-ROM formájában, Sebő Ferenc szerkesztésében 2001-ben megjelent – kiadásában közzétett információk,
- e) a II. világháború után, a Pátria-felvételeket követően elsőként közzétett népzenei dallamtár, amely a magyar népzene egészét átfogó igénnyel képviseli a kor népzene-történeti szemléletét – (Kodály Zoltán: *A magyar népzene* 1952-es kiadásában Vargyas Lajos dallamtára).

E kiadvány több szempontból is példaértékű témánk összefüggésében: ismeretanyaga még szorosan összeforrott a Pátria-felvételek hagyományával, szerzője munkatársi kapcsolatban állt a múzeumi Lajtha-műhellyel és egykori kutatóival, s ezáltal szemléletében a folytonosságot képviselheti a múzeumi kutatás továbbélése és átadása szempontjából. Ugyanakkor viszont az 1950 után megjelenő népzenei kiadványok szempontjából is az alapvetés szerepét töltötte be e dallamtár a háborút követő időszak népzene-kutatói szemléletében, nemcsak tágabb értelemben, de a történeti dokumentáció továbbvitele szempontjából is. Ezért Vargyas példatárának Dincsérről vonatkozó hivatkozásait kulcsfontosságúnak tekintettem a Dincsér-hagyomány és az ismeretek történeti változásának értelmezésében.

A következőkben Dincsér Oszkár Pátria-„előkészítő” gyűjtéseire (illetve a nevével jelzett, feltételezett gyűjtéseire) vonatkozó ismereteket közlöm.

1. Az I. felvételi alkalom: 1937. július 6–8.

Borsosberény (Nógrád m.)

Koós József énekes, dudás által előadott anyag (Gr 7A, 7B, 8A, 9A, 9B)

- a) Az MTA ZTI Pátria-jegyzőkönyv példánya⁹ utóbbi évekbeli kézírásos feljegyzése és a CD-ROM egybevágó feltételezése szerint a gyűjtő: Dincsér Oszkár.
- b) A dallamcsoport első Pátria-lejegyzése, értelmezésem szerint: Lajtha- kézírata.
- c) Vargyas példatára (1952) a vonatkozó, általa gyűjteménybe felvett dallamokat L névvel ellátva – Lajtha-gyűjtésnek tekinti, a Lajtha-kézirat alapján.
- d) *Megjegyzés*: A Lajtha- és Dincsér-kutatásaim körében előkerült dokumentumok nem adnak támpontot sem Lajtha, sem Dincsér Borsosberényben végzett gyűjtését illetően.

⁹ Az MTA ZTI Pátria-hanglemezjegyzőkönyv példánya a Néprajzi Múzeumi jegyzőkönyv másolata, melyet az évek során a kutatók kiegészítő feljegyzésekkel láttak el. Minden tanulmányombeli hivatkozás erre a másolati példányra vonatkozik.

2. A XII. felvételi alkalom, 1938. június 13.**Rimóc** (Nógrád m.) (Gr 49A,B, 50A,B, 51A,B)

a) Az MTA ZTI Pátria-jegyzőkönyv példánya utóbbi évekbeli kézirásos feljegyzése és a CD-ROM egybevágó feltételezése szerint a gyűjtő: Dincser.

b) A vonatkozó dallamcsoport Pátria-lejegyzései a kopista másolat jelölése szerint Lajtha nevét viselik (kézirata nem ismeretes).

c) Vargyas példatára az általa közölt egyik rimóci dallamot (Gr.51B) Dincser gyűjtéseként jelöli, miszerint a rimóci felvételek gyűjtőjének Dincsert tekinti.

d) *Megjegyzés:* kutatásaim szerint Lajtha 1937-ben gyűjtött Rimócon, Dincser ismereteim szerint nem gyűjtött a helyszínen. V.ö. Lajtha népzenei gyűjtőútjainak jegyzékével, Berlász M.: *Lajtha László*, Budapest, Akadémiai Kiadó 1984, 248. l. A fentiek értelmében Lajtha gyűjtése valószínűsíthető.

3. A XIV. felvételi alkalom: 1939. június 12–13.**Szentes** (Csongrád m.) (Gr 52A,B, 53A,B, 53A,B, 54A,B, 55A,B, 56A,B)

a) Az MTA ZTI Pátria-jegyzőkönyv példánya utóbbi évekbeli feljegyzése és a CD-ROM egybevágó feltételezése szerint a gyűjtő: Derzsi Kovács Jenő.

b) A gyűjtésről a Pátria-lejegyzések keretében nem készült lejegyzés, v.ö. CD-ROM.

c) A múzeumi dokumentumok szerint a felvételt megelőzően Dincser helyszíni gyűjtéseket végzett Szentesen (lásd fentebb). Dincser 1939 májusában végzett előkészítő felvételeinek dallamanyaga (az MH-leltárkönyv alapján) és előadói (Pátria-jegyzőkönyv) egybevágnak a felvett anyaggal. Dincser gyűjtésének tudományos alaposságát a témakörben írt tanulmánya is megerősíti (lásd *A tekerő c.*, Lajthával közös szerzőségben készült tanulmányt és az általa készített helyi fénykép felvételeket: 1. *Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1939., 2. *Lajtha László összegyűjtött írásai*, szerk.: Berlász M. Budapest 1992.)

d) *Megjegyzés:* Míg Derzsi Kovács szentesi gyűjtőmunkája közismert, addig Dincser szentesi előkészítő kutatásai és tanulmánya a Pátria-felvételek összefüggésében feledésbe merültek (lásd a fonográf felvételek dallamanyagát, a publikációt és a fényképfelvételeket). A Pátria-történet forráskutatásai során szükséges lenne a gyűjtő személyének újbóli tisztázása.

4. A XVI. felvételi alkalom: 1939. december 11–13.**Domaháza** (Borsod m.) és **Kishartyán** (Nógrád m.)

(Gr 62A,B, 63A,B, 64A,B, 65A,B, 66A,B)

a) Az MTA ZTI Pátria-jegyzőkönyv utólagos kézirásos kiegészítése és a CD-ROM szerint a felvételek gyűjtője: Dincser Oszkár.

b) A hangfelvételekről készült öt dallamlejegyzés (Pátria-lejegyzések) kopista által készült tisztázatok, melyek a lejegyző személyére vonatkozóan nem adnak tájékoztatást.

c) *Megjegyzés:* Dincser 1938-ban háromszor, 1939 novemberében negyedik alkalommal gyűjtött Kishartyánban, Domaházán 1939 nyarán végzett előkészítő gyűjtést. A gyűjtésekkel egyidejűleg nagyszámú fényképfelvételt készített. Gyűjtősége nem vált kérdésessé az utókor értékelésében.

5. A XVII. felvételi alkalom: 1940. április 22–23.**Nagygejőc és Nagydobrony** (Ung m.): (Gr 67A,B, 68A,B, 69A,B, 70A,B, 71A,B)

a) Az MTA ZTI Pátria-jegyzőkönyv utólagos kézirásos feljegyzése és a CD-ROM megállapítása szerint az anyag gyűjtője: Pálóczi Horváth Lajos.

b) A nagygejőci felvételekről csak három Pátria-lejegyzés ismeretes (v.ö. CD-ROM), mindegyik kópián *gyűjtőként Dincser, lejegyzőként Lajtha van feltüntetve*. A nagydobronyi kopista tisztázatokon (2 lejegyzés) sem a gyűjtő, sem a lejegyző neve nem szerepel.

c) Az Ung megyei felvételek gyűjtője kétséget kizáróan Dincser volt, vonatkozó munkáját számos néprajzi múzeumi dokumentum (jelentések, igazolások), az MH leltárkönyv dallam szerinti bejegyzései és a helyszíni fényképfelvételek egybevágó adatai bizonyítják.

d) *Megjegyzés*: E dokumentumok értelmében javasolom a korábbi nézet revideálását: Pálóczi Horváth Lajos helyett Dincser Oszkár gyűjtésének vonatkozásában.

6. A XIX. felvételi alkalom: 1940. november 26.

Kishartyán (Nógrád m.) Bertók Mihály anyagából készült felvételek: Gr 75/B

a) Az MTA ZTI Pátria-jegyzőkönyv utólagos kézirásos feljegyzése és a Pátria-CD-ROM alapján a teljes hanglemezzel anyagának gyűjtője: Manga János. Azonban egy jegyzőkönyvbe helyezett kézirásos kiegészítő adat már különbséget tesz a lemez egészének és részleteinek vonatkozásában: a kishartyáni anyag gyűjtőjeként Dincser nevét tüntette fel.

b) *Megjegyzés*: A néprajzi múzeumi dokumentumok alapján (jelentések, fényképfelvételek) a hangfelvétel nevezett előadótól származó anyagának gyűjtője Dincser volt.

7. A XXIII. felvételi alkalom: 1941. október 24–25.

Mohács (Baranya m.): Gr 169–178

a) Az MTA ZTI Pátria-jegyzőkönyv utólagos kézirásos feljegyzése valamint a Pátria CD-ROM szerint a dallamanyag gyűjtője: Schneider Lajos.

b) A mohácsi felvételekről a CD-ROM szerint Pátria-lejegyzések nem készültek.

c) *Megjegyzés*: Dincser 1941 márciusában és áprilisában gyűjtött Mohácson a jelentések és egyéb dokumentumok tanúsága szerint, ahová a lemezfelvételt megelőzően ismételtén visszatért. Ekkor újabb 9 fonográfhengernyi anyagot gyűjtött: ezúttal sokác dallamokat. Dincser felvételt előkészítő gyűjtésének dallamai és előadói egybeesnek a Pátria-beli felvételek anyagával és előadóival. Helyszíni ismereteit nagyszámú fényképfelvétellel is alátámasztotta. Bár a lemez-jegyzőkönyvbe bevezetett utólagos feljegyzés és az új CD-ROM kiadás Schneidert tekinti az anyag gyűjtőjének, Dincser mohácsi Pátria-előkészítő gyűjtése éppen a hanglemezzel kiadás-történetben minden kétséget kizáró.

8. A XXV. felvételi alkalom: 1943 február 16–18.

Gyimes, Gyimesbükk (Csík m.)

A felvétel megsemmisült.

(Jegyzőkönyvi felv. számok: 39, 40, 41, 44, 45, 46, 47, 50, 51, 52, 53, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63)

a) Az MTA ZTI Pátria-jegyzőkönyv és a Pátria CD-ROM szerint a hangfelvétel gyűjtője: Dincser Oszkár.

b) *Megjegyzés*: Dincser Csík megyei, Gyimesből és Gyimesbükkből való hangszeres népzenei anyagát az ostromot megelőzően, az utolsó előtti felvételi alkalommal rögzítették. E lemezfelvételek a háború alatt megsemmisültek. A gyűjtő – tekintettel anyaga értékére – alapos, részletekre kiterjedő tanulmányban dolgozta fel gyűjtését, és megjelentette a *Néprajzi Múzeum Füzetei* című kiadványsorozatban (v.ö. bibliográfia) rendkívül gazdag fényképanyaggal illusztrálva. Dincser 1942 januárjában és júliusában gyűjtött a helyszínen.

Összefoglalás

A fenti áttekintés nyolc Pátia-felvételi alkalmat mutat be, amelyeken feltételezetten, illetve ténylegesen Dincser-gyűjtötte anyag lemezfelvételére került sor. Az időrendi áttekintés alapján arra törekedtünk, hogy a gyűjtésekkel kapcsolatos kutatástörténeti ismereteinket a korábbi nézetekkel összevevessük. Szándékunkban állt egy gyűjtő munkásságának feldolgozásával a Pátia-felvételek gyűjtői feladatkörét tekintve újabb ismereteket bemutatni. Kutatásainkat nem vezérelte az a szándék, hogy az elhomályosult Dincser-hagyományt túlzó feltételezésekkel gazdagítsuk: több esetben mutattunk rá a neki tulajdonított gyűjtések esetleges tévedéseire, bizonytalanságára, nevezetesen a borsosberényi és a rimóci gyűjtések esetében. Tanulmányunk számos nyitott kérdést hagy maga után, melyeket további forráskutatások tisztázhatnak: egyrészt a múzeumi osztály anyagának még behatóbb ismerete, másrészt a Lajtha-hagyaték illetve helytörténeti dokumentumok forrásai.

1940. évi feljegyzés

népzenei gramofonlemezoldalak:

Nagygejzér (Dincser)	2	oldal
Nagydobrony (Dincser)	8	"
Aj (Vargyas)	4	"
Gyolgyváró, Liptágerse Kisharatóján	(Dincser)	6 "
Kécskesfalud (Kécskesfalud)	(Dincser)	4 "
Összesen		24 lemezoldal

(Első két felvétel nem érkezett be a múzeumba mint kiadandó felvétel, hanem a két utolsó tétel (6+4))

2. faksimile: Dincser Oszkár kéziratos feljegyzése az 1940-ben készült népzenei gramofonlemezoldalakról és az előkészítő gyűjtésekről (Néprajzi Múzeum irattára)

A jelenlegi ismeretek szerint Dincser előkészítő gyűjtéseire hat hanglemezfelvételi alkalommal épített a sorozatos akció: *a kishartyáni, domaházi, nagygejőci, nagydobronyi, szentesi, mohácsi és csiki* személyes gyűjtések esetében. A magyar népzenei hagyomány ismeretét Dincser főként a *Felvidék, az Alföld, Déldunántúl és az erdélyi hangszeres népzene területén végzett gyűjtőmunkájával gyarapította*. Sajnálatos, hogy személyes gyűjtéseit éppen a Pátria-felvételek körében végzett sürgető tudományos és gyakorlati feladatok teljesítése miatt nem jegyezte le. Kétségtelen, hogy a lejegyzések hiánya is közrejátszott abban, hogy Dincser munkássága kihullott a népzene kutatás szemléleti folytonosságából.

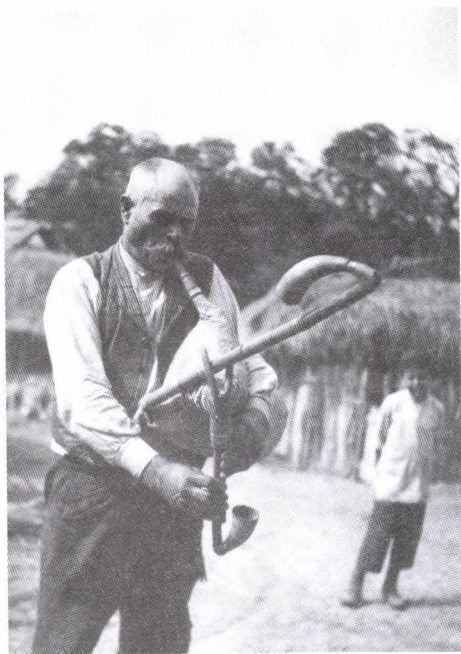
Néprajzi–népzenei fényképfelvételek (1938–42)

A Néprajzi Múzeum fényképtárában őrzött, Dincser-készítette népzenei–néprajzi fotógyűjtemény nagyságrendjében, minőségében, készítője tudományos szemléletében teljesen egybecseng Dincser helyszíni népzenei gyűjtőmunkájával. E kollekció népzenei gyűjtőútjainak kiegészítő, vizuális forrásaként értelmezhető: rendkívüli alaposágú megfigyeléseket közvetít adatközlőiről, az általa megismert hangszerekről, azok használatáról, szerkezetéről, továbbá számos néprajzi sajátosságról (viseletről, épületekről és egyéb tárgyokról). Dincser fényképfelvételei már önmaguk összefüggésében kirajzolják a vizsgálat tárgyát, folyamatát, a megközelítés módszerét. Sorozatainak megtekintésekor az az érzése a szemlélőnek, hogy az anyag bemutatásában szinte benne rejlik a közlés és feldolgozás alaposágának és mélységének igénye. A fotók és a hozzájuk fűzött magyarázó feljegyzések a kutató sokoldalú tudományos szemléletéről tanúskodnak. Azonban itt is, mint Dincser munkásságának minden területén, a háborús akadályoztatás miatt saját anyagának értékelését és feldolgozását nem fejezhette be: így például gyimesi fotó-anyagát Gönyei Sándor datálta és értelmezte a háború utáni években.

Dincser fényképsorozatai a hagyományőrzés szempontjából rendkívül kritikus időszakban, a világháború éveiben örökítették meg főként a Felvidék és Erdély népzenei–néprajzi hagyományának állapotát. A mintegy félezer darabból álló gyűjtemény szervesen kapcsolódott népzenei kutatómunkájához. Fényképeiből tanulmányaiban és hangszer-történeti kiadványában gazdag anyagot közölt (az utóbbiban hetvenegy felvételt). A csak részleteiben ismert és gyakran szerzői megnevezés nélkül publikált Dincser-gyűjtemény egykor majd talán a gyűjtője megálmodta szemléleti és gyűjteményi egységben képviselheti a magyar néprajz és népzene háború előtti vizuális örökségét.¹⁰

Külön hangsúlyozzuk e gyűjtemény egyedülálló érdemét a Pátria hanglemezek előadói-ról, helyszíneiről készült, gyakran közzétett fotó-anyagot illetően. Ismeretem szerint a számtalan újabb kiadványban megjelentetett népzene-történeti fényképanyag – főként a *Pátria-felvétellel kapcsolatos fotók* – nagy részben Dincser felvétele. Azonban – ismeretek hiányában, vagy egyéb tisztázatlan kérdések okán – a képek szerzőségére vonatkozó tájékoztatás a közreadások nagy részében elmarad. E tanulmány ebben a vonatkozásban is szeretné a Dincser-örökség rehabilitációját javasolni.

¹⁰ Ideális megoldásként kínálkozna Dincser dallamgyűjteményével egységben közzétenni felvételeit, hasonló módon Veress *Moldvai gyűjtésének* kiadásához. Budapest, Múzsák kiadó 1989.



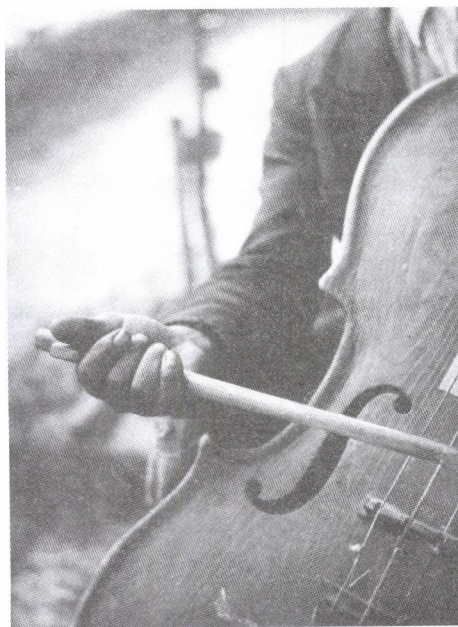
1. fénykép: Bálintpusztai béres dudál
(Varsány, Nógrád m., 1940.)



2. fénykép: Zsíros Péter furulyázik
Liptagerge, Nógrád m., 1939.)



3. fénykép: A hegedűvonó tartása
(Gyergyóújfalu, Csík m., 1942.)



4. fénykép: Tekerőgardon verése közelről.
(Gyergyóújfalu, Csík m., 1942.)

Népzenei írásművek: tanulmányok, cikkek, recenziók

Dincsér Oszkárrol és népzenei írásműveiről magyar zenei lexikonaink egyikében sem olvasható tájékoztatás, kivételt a zenei szakterülettől független kezdeményezésként Gulyás Pál magyar írók lexikonában közölt szócikke képvisel.¹¹ A jelen bibliográfia az első kísérlet Dincsér írásműveinek átfogó számbavételére.

1. A cigányhangsor. *Ethnographia*, 1937/4. sz. 668–471. l.
Jelentés a Szokolyán végzett népzenei gyűjtésről. *A Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1938. (30. évf.) 305–309. Budapest, 1939. [Recenzió]
2. Jelentés erdélyi népzenei gyűjtésről. *A Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1938. (30. évf.) 353–354. Budapest, 1939.
3. Väisänen, A. O.: Wogulische und ostjakische Melodien (Helsinki, 1937.) *A Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1938. (30. évf.) 124. [Recenzió]
4. Adnan Saygun: Rize Artvinve kars havasili türkü saz ve oyunlari... (Istambul). *A Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1938. (30. évf.) 129. [Recenzió]
5. Väisänen A. O.: Untersuchungen über die Ob-ugrischen Melodien. (Helsinki, 1939.) *A Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1939. (31. évf.) 412–413. [Recenzió]
6. A Bánát-rákai Társadalmi Intézet Szemléje. (Temesvár, 1937.). *A Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1939. (31. évf.) 90. [Recenzió]
7. A tekerő (Lajtha Lászlóval). *A Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1939. (31. évf.) 103–111. 2. *Lajtha László összegyűjtött írásai*. Szerk. Berlász Melinda. Budapest, Akadémiai Kiadó 1992.
8. Népdalgyűjtés Erdélyben. *A Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1940. (32. évf.) 126–136.
9. Közlemények a Néprajzi Múzeum Ethnológiai Adattárából. *A Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1940. (32. évf.) 418–420. [Recenzió]
10. Journal of the English Folk Dance and Song Society. Vol. III. no. 4, (London 1939.) *A Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1940. (32. évf.) 435. [Recenzió]
11. Adatok a közép-Ázsiai dallamtípus elterjedéséhez. Néhány megjegyzés Szabolcsi Bence cikkéhez. *Ethnographia*, 1941. (LI évf.) 142–145.
12. A régi stílusú magyar népdal szövegsorainak szótagszám vizsgálata. *Ethnographia*, 1941. (LII évf.) 3–4. sz. 280–282.
13. A változat a magyar népzenei kutatásban. In: *Kodály-émlékkönyv*, szerk.: Gunda Béla, Magyar Néprajzi Társaság 1943. 128–138.
14. Wolf, Siegfried: Zum Problem der Nasenflöte. (Leipzig, 1941.) *Ethnographia*, 1943. (LIV évf.) 3–4. sz. 262–263. [Recenzió]
15. Két csíki hangszer. Mozsika és gardon. In: *A Néprajzi Múzeum Füzetei*. 7. Szerk.: Domanovszky György, Budapest, 1943. 87.
16. Járdányi Pál: A kidei magyarság világi zenéje. *A Néprajzi Múzeum Értesítője*, 1943. (35. évf.) 124–125. [Recenzió]
17. Dr. Oskar Dincsér: Die Probleme der Varianten in der Volksmusikforschung. Mit besonderer Hinweis auf die ungarische Folklore. In: *Cahiers de Frontenex*, 1947. Librairie de l'Université à Genève, 59–86. (A tanulmány a Kodály-émlékkönyvben közzétett munka bővített változata.)¹²

A bibliográfia tükrözi a pályakezdő népzene kutató érdeklődési köreit: a hangszeres népzene iránti elsődleges vonzalmat, a zeneelméleti és verstani kérdésekben megnyilvánuló érdeklődést, továbbá a magyar és idegen nyelvű népzenei irodalomban való jártasságot,¹³ a vélemény nyilvánítás bátorságát. Jelzi az ifjú kutató agilis alkatát, vitakészségét, határozott nézetalkotását, amelyet az idősebb kutatógeneráció viszonylatában is érvényre juttat.

¹¹ *Magyar írók élete és munkássága*. Új sorozat. Szerk.: Gulyás Pál, V. kötet Budapest, 1943.

¹² A Néprajzi Múzeum könyvtárában található különlenyomat a szerző ajándékként került a gyűjteménybe, szerzői ajánlással, 1948-ban.

¹³ A külföldi népzene tudomány új kiadványaira elsőként reflektáló recenziók Dincsér írásai voltak.

Emigráció, pályamódosítás, kísérletek a zenei pályára folytatására

Dincser emigrációban töltött éveiről főként két mesteréhez, Kodályhoz és Lajthához, illetve a Múzeum vezetőségéhez intézett leveleiből alkothatunk képet. Ezek szerint Dincser a hadifogságból való szabadulása után Svájcban telepedett le. Eleinte francia Svájcban, Lausanne-ból jelentkezett több ízben is, 1947-ben pedig Genfben közölte utolsó, német nyelven megjelent népzenei tanulmányát a népzenei változatok kérdéséről (v.ö. a fenti bibliográfia utolsó adatával). Az ötvenes években írt levelek szerint Bernben telepedett le, itt kötötte második házasságát, és itt élt 1977-ben bekövetkezett haláláig.¹⁴ Némiképp meglepő, hogy a népzene kutató honfitárssal és kortárssal, az ugyancsak Bern városában emigránsként élő Veress Sándorral évtizedeken át szorosabb kapcsolatba nem került, de lehet, hogy egykori érintkezésükről nincs tudomásunk. (Annak idején a Néprajzi Múzeumban a két fiatal népzene kutató nyilvánvalóan személyes kapcsolatban állt egymással.)

E megválaszolatlan kérdéssel ellentétben, az bizonyos, hogy az emigrációt követően Dincser levél-kapcsolatot tartott fent régi mestereivel: Kodállyal és Lajthával. A Kodály Archívum gyűjteményében négy Kodályhoz intézett Dincser-levél őrződött meg: 1945-ből, 1957-ből, 1959-ből és 1961-ből. E levelek indítékaik alapján többnyire személyes vagy történelmi cseményhez kapcsolódtak, amelyeknek aktualitása okán Dincser ismételt megkereste Mesterét. Példaként említhető az első, 1945-ben Lausanne-ból írt francia nyelvű levél (Függelék: 1. levél), melyben Dincser gratulál Kodály operaházi tisztségéhez és e figyelmességhez fűzi hozzá saját személyes közölnivalóit. A következő, 1957-ben keltezett levél már reflexió Kodály köszönő levelére (Függelék: 2. levél). Minthogy Dincser az 1956-os magyar forradalom leverését követően élelmiszercsomagot küldött Kodályéknak, a régen nyomavesztett egykori tanítvány küldeményét Kodály örömmel nyugtázta.¹⁵ Köszönő levelére válaszként ismét jelentkezett Dincser 1957 júniusában. E levélből tudható, hogy Dincser ekkoriban építészként működött, és alkalmanként, ha felkérték, lehetősége nyílt a berni rádiónál egy-egy zenei előadás felolvasására. E ritka ajánlattal Dincser éppen egy Kodály-előadás keretében kívánt élni, nevezetesen a 75. születésnap közelgő alkalmával, és előadásához életrajzi adatokat kért Kodálytól. Kodály válasza jelzi, hogy elküldte Dincsernek a kért, személyéről szóló nyomtatott anyagot.¹⁶ Dincser harmadik Kodálynak szóló levelét (Függelék: 3. levél) Emma asszony halála alkalmából írta, egyúttal viszont Yehudi Menuhinnek szóló ajánlólevelet is kért Kodálytól saját karmester karrierjének támogatása céljából.¹⁷ (A későbbi évekből sincs tudomásunk Dincser karmesteri működéséről.) Ismereteink szerint az utolsó Kodálynak írt Dincser-levelet Kodály szimfóniájának luzerni bemutatója ösztönözte 1961 augusztusában. A mű főpróbája alkalmával Dincser szeretne volna viszontlátni Mesterét, s bár ott mégsem találkozhattak, meghívás formájában kérte Kodályt, hogy svájci tartózkodása idején adjon lehetőséget személyes találkozásra (továbbá felajánlotta a szimfónia magnetofon-felvételének elküldését.)¹⁸ Ez utóbbi levél a Dincser és mestere közötti levélváltás utolsó dokumentuma. A Kodálynak szóló négy Din-

¹⁴ Dincser halálának dátumában eltérőek az ismeretek. A magunk részéről Legány Dezső 1977-es megállapítására támaszkodunk. *Kodály Zoltán levelei*. Szerk.: Legány Dezső. Budapest, Zeneműkiadó 1982, jegyzet a 811. levélhez.

¹⁵ 811. levél.

¹⁶ 812. levél.

¹⁷ Az 1959. október 23-án kelt válaszában Kodály „konkrétabb tervet” hiányolva nem teljesíti Dincser kérését; Legány, i.m., 979. levél.

¹⁸ Az 1961. aug. 16-án kelt levelet lásd a Függelékben: 4. levél.

csér-levél közzétételéhez való szíves hozzájárulásért ezúton szeretném köszönetemet kifejezni Kodály Zoltánné Péczely Saroltának.

Dincsér Lajtha iránti megnyilvánulásai a többéves napi munkakapcsolatban edződő kollegiális együttműködésnek és Lajtha nyersebb-nyíltabb, szókimondó egyéniségének köszönhetően közvetlenebbek voltak. Kettőjük levelezéséből Dincsér első megkeresését és az erre válaszul szolgáló Lajtha-levelet közlöm a Néprajzi Múzeum Adattára anyagából.¹⁹ (Lásd a Függelék 7. és 8. dokumentumát.)

A komoly tehetségről valló népzene kutató lendületesen felfelé ívelő pályakezdése az emigrációban végérvényesen lezárult. Az 1947-ben datált egyetlen emigrációbeli tanulmányt, az itthon megkezdett kutatói pályát az idegen terepen folytatni nem lehetett. Dincsérnek számos próbálkozása ellenére nem nyílt többé alkalm a svájci környezetben tudományos és zenei pályája folytatására.²⁰ Fent ismertetett pályakezdése jól példázza népzene-tudományunk területén a II. világháború táján komoly ígéretként jelentkező tudósnevezdék „elvesztését”, az emigrációban megtört utakat, melyeknek a magyar tudomány területéhez való visszacsatolására a történelem már nem adott lehetőséget. Erdemeinek tisztázása viszont a kutatástörténet feladata.

Jelen tanulmány a Dincsér-kérdés tisztázásának első alkalmául szolgált: biográfikus, kutatástörténeti és bibliográfiai alapvetéssel kívánt hozzájárulni a jeles, befejezetlenül maradt népzene kutatói pályaképhez, amely korunk szétszakadozott szellemi életében szinte feledésbe merült. Kezdeményezésemmel a kép teljesebb kidolgozásának, a szakkutatás újabb és tágabban értelmezett forráskutatásainak ösztönzését szorgalmaztam.

Függelék

1/a: Dincsér Oszkár levele Kodály Zoltánhoz

14. XI. 45.

Monsieur!

Je suis heureux de pouvoir vous rendre mes félicitations à l'occasion de votre haute nomination comme intendant récréatif [!] de l'Opéra de Budapest.²¹

Veuillez m'excuser, si je vous gêne avec ma lettre, mais malheureusement il me manque le manuel du folklore musical hongrois, hommage à votre soixantième anniversaire, livre édité de la Société Ethnographique. Voulez vous avoir la bonté m'envoyer le livre, dont j'ai grand besoin pour mes études, qui vont bien. Peut-être me trouverai-je quelque jour assez [!] heureux pour reconnaître par un autre service celui que je vous prie de me rendre en ce moment.

Dans l'espoir d'une réponse favorable, je vous prie, Monsieur, d'agréer l'assurance de ma plus haut considération.

Votre
Oscar Dincsér

Adresser: S. Herz
Lausanne
Avenue de la Gare, 22.

¹⁹ Az 1980-as évek elején a Néprajzi Múzeum Adattárában folytatott Lajtha-kutatásaim alkalmával kiválasztott dokumentumok közléséhez kapott hozzájárulásért ezúttal mondom köszönetet.

²⁰ Veress Sándor kivételes helyzetben volt abban a tekintetben is, hogy az emigrációban zeneszerzői és népzene-tudományos munkáját más munkaterepen, de gyakorolhatta.

²¹ Kodály akkor a Magyar Művészeti Tanács elnöke volt, az Operával kapcsolatos funkciójáról nincs tudomásunk. A közlésben a vastagon szedett betűkkel Kodály javításait jelöltük. A levelet Szalay Olga fordításában adjuk közre..

1/b: A levél fordítása

1945. XI. 14.

Uram,

Örömmre szolgál, hogy gratulációmát küldhetem a budapesti Opera újjáépítési biztosává való magas kinevezése alkalmából.

Elnézését kérem, amiért levelemmel zavarom, de sajnos hiányzik nekem az Ön hatvanadik születésnapja tiszteletére a Néprajzi Társaság által kiadott magyar népzenei kézikönyv. Legyen szíves, küldje el nekem a könyvet, amelyre a tanulmányaimhoz, amelyek jól haladnak, nagy szükségem van. Talán jön még olyan boldog nap, amikor a jelenleg Öntől kért szívességet másikkal viszonyozhatom.

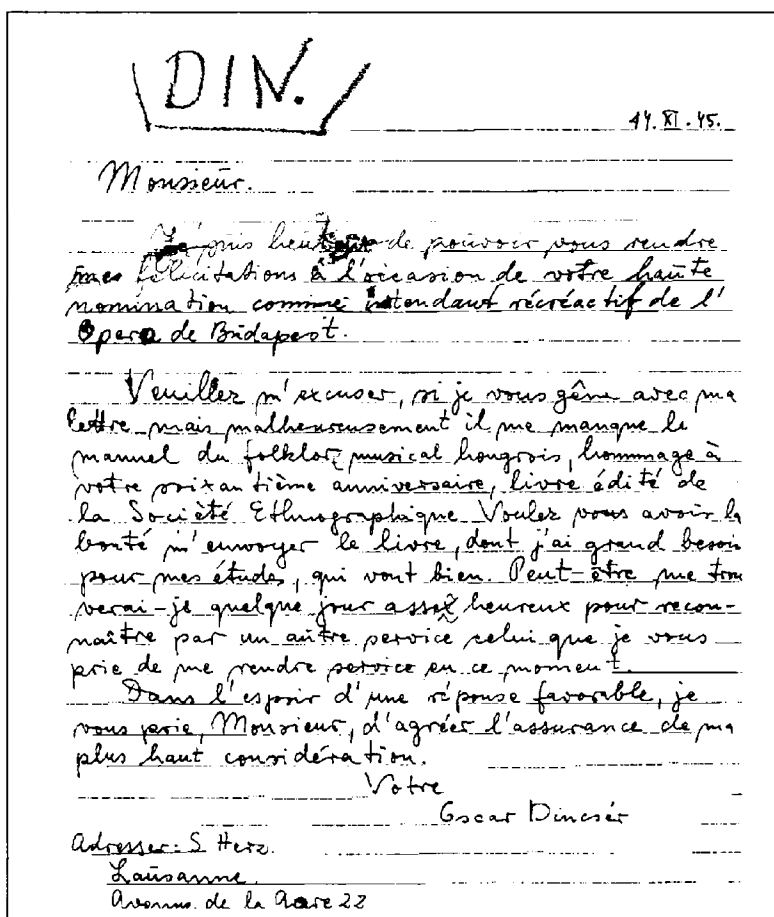
Kedvező válaszát remélve, nagyrebecsüléssel az Ön

Dincser Oszkárja

Levélcím: S. Herz

Lausanne

Avenue de la Gare, 22.



3. faksimile: Az 1. levél kézírata (Kodály Archivum)

2. Dincser Oszkár levele Kodály Zoltánhoz

Bern, 1957. január 20.

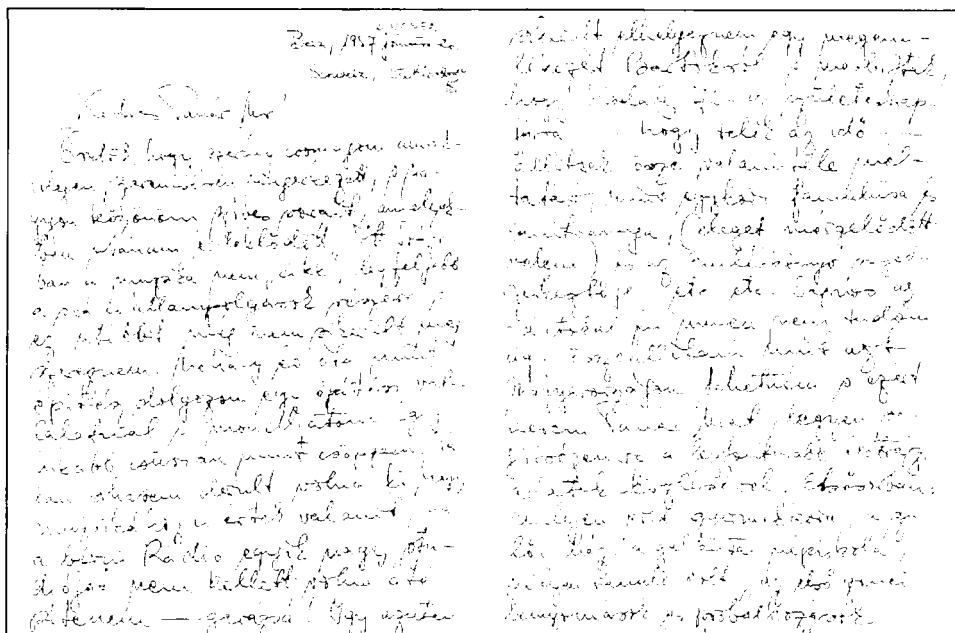
Kedves Tanár Úr!

Örülök, hogy szerény csomagom annak idején szerencsésen megérkezett, s nagyon köszönöm szíves sorait, amelyekben utánam érdeklődött. Itt Svájcban a muzsika nem „cikk”, legfeljebb a svájci állampolgárok részére, s ez utóbbit még nem sikerült megszereznem. Néhány év óta mint építész dolgozom egy építési vállalatnál, s mondhatom így inkább csurran, mint csöppen. Talán sohasem derült volna ki, hogy muzsikához is értek valamit, ha a berni Rádió egyik nagy stúdióját nem kellett volna átépítenem – garázzsá! Így azután sikerült elhelyeznem egy megemlékezést Bartókról, s megbíztak, hogy Kodály 75-ik születésnapjára – hogy telik az idő – állítsak össze valamiféle méltatást, mint egykori famulusa és tanítványa, (eleget mérgelődött velem) és az Emlékkönyv segédszerkesztője, etc. etc. Sajnos az adatokat én innen nem tudom úgy összeállítani, mint azt Magyarországon tehetném, s ezért kérem Tanár Urat, legyen segítségemre a legfontosabb életrajzi adatok közlésével. Elsősorban: milyen volt gyermekkorra, a szülői ház, a galántai népiskola, milyen tanuló volt, az első zenei benyomások és próbálkozások, a nagyszombati évek, a cellista, egyetemi doktorsága, családi élete, tanárkodása és tanítványai, sikere és csalódásai – mindez akkor volna autentikus, ha Tanár Úr néhány szóban leírná és elküldené részemre, hogy innen, a távolból méltón köszönthessem születésnapjára a berni rádión keresztül. Ha minderről időközben valami nyomtatásban megjelent, úgy kérem, legyen segítségemre, és küldje el, mert itt aligha lehet beszerezni. Ellenszolgáltatásul szívesen küldök bármit is, amire szükség lehet. Ha valamilyen kívánsága volna a zenei illusztráció tekintetében, úgy kérem, írja meg azt is, bár a berni rádió nem nagyon gazdag lemezek dolgában.

Előre is minden jót kívánva, sok szíves üdvözzellett

köszönti

Dincser Oszkár



4. faksimile: A 2. levél kézirata (Kodály Archívum), 1–2. lap

a nagyzenekarokéval, a cellisták, egyetemi doktora, családja életé, tanácsok és tanítványai, műve és valószínűleg — minden alkalommal autentikusan, ha Tanár Úr mellette próbában leírta és elhirdetné részleteit, hogy innen a távolból méltóan közönlösessen jelentsék meg a béni rádió kértjeit. Ha mindezt időközben valamely nyomtatásban megjelentetjük, kérem legyen segítségemre és küldje el, mielőtt a világ felé kerülne. Előzetes engedély nélkül nem szabad közzétenni. Előzetes engedély nélkül is, amire szükségem lehet. Ha valamelyben kívánságja volna a zenei illusztráció felkérésében, hogy kérem, írja meg azt is, ha a béni rádió nem nagyon gazdag lemezgyűjteményében.

Előre is minden jót kívánva, az önzetlen szeretettel
-Régmúlt
Zinár úr foglalkozik

4. faksimile (folyt.): A 2. levél kézírata, 3–4. lap

3. Dincser Oszkár levele Kodály Zoltánhoz

Milano, 1959. szept. 8.

Nekünk, tanítványaink szintén sokat jelentett Emma néni. Tanár Úr talán nem is gondolta, mennyire szerettük őt, mennyire szívesen elbeszélgetett velünk, s magam is mennyire reménykedtem, hogy egyszer még viszontláthatom őt Tanár úrral együtt, jó egészségben. A sors másképpen döntött, fogadja Tanár Úr, innen a távolból, őszinte részvétem kifejezését.

Egyben egy kéréssel fordulok Tanár Úrhoz. Bár én itt csak magamnak foglalkozom zenével és komponálással, mégis sikerült némi kapcsolatot találnom Yehudi Menuhinnal. Még nem tudom, hogy mint karmester beérkezem-e, de azt hiszem, ilyenféle terveim nincsenek messze a megvalósulástól. Én nem szívesen kérek bármit is, de ha most Tanár Úr segíthetne rajtam, úgy kérem, ne utasítson el. Egy pár soros írás angol nyelven, hogy Tanár Úr tanítványa voltam, s hogy mint muzsikusként nem éppen a legrosszabb fajtából való vagyok, sokat jelentene számomra.

Kérem Tanár Urat, ha módjában áll, legyen szíves írjon egy pár sort angolul direkt Yehudi Menuhinak vagy az én címemre. S ha szabad viszonzásul valamit felajánlanom, úgy bármi kívánságát készséggel teljesítem, kóta, könyv vagy bármi más megküldöm.

Fáradtságát előre is nagyon köszönöm, adja Isten, hogy még egyszer erőben, egészségben viszontláthassam. Ki tudja, mit hoz a jövő. Sero molunt deorum molae.

Sok szíves köszöntéssel, volt Tanítványa

Dincser Oszkár

Y. Menuhin címe: Schweiz, Gstaad, Kanton Bern, Chalet Wasserngrat.

Az én címem: Bern, Stettlerstrasse 15.

Üdvözlétem és köszönetem Szabolcsi Bencének.

Berlin, dem 16. August. 61.

Dincser

Kedves Tamás! /o!

Összettel böngésztem a te leveledet is a
luzerni főpostán délelőttjein, azonban annyira
ajánlóztalak is bizodal - bizodal adtad, hogy nem
juthattam hozzá, tolatodni pedig nem
szoktam.

Az ideje nagy nyugodt, zivoren meg-
szendegelyem itt Berlinben, jóval feleségem
nem tud magyarul, de magyarul főzni
megtanult tolem. Nagy ha én meglatogal-
hatnam, nagy kegyességgel felkérésném, permi-
ssioem nem akarok azonban toherre lenni.

A gyimfiat ma este magyetoforra
delozenem; ha jödeleli Tamás /oat, zive-
dem com alhatok poole egy miavolatot meg-
bulekezesem

Kivajutok saji telegkodásához gép-
időt, a további megbeszélést. Sokszor
üdvözlet

Oszkár Dincser

Berlin, Steglitzerstrasse 15.

Tel: 030/448339.
655010.

5. Dincser Oszkár levele Lajtha Lászlónak

Genève, 18. 9. 46.

Sajnos eddig nem írhattam k. Tanár Úrnak, hiszen jóformán azt sem tudom, ki vészelte át épségben a nehéz időket, de most, miután örömmel hallottam hírt Tanár Úrról, megpróbálom felvenni a kapcsolatot, bár nem tudom, hogy a régi lakás épségben maradt-e, hiszen az a környék különösen veszélyes volt. Most tehát őszinte szívből gratulálok, amidőn a legnehezebb időben a tudományos élet egyik felelősségteljes posztójában viszi előbbre a folklore ügyét, s kívánom, hogy a sors adjon erőt és kitartást ahhoz, hogy magas posztójának terhét fáradhatatlanul viselje, s minél tovább, annál inkább sikerrel.

Hogyan van k. Családja, a két nagy fiú, az ismerősök? Magam csak hézagosan vagyok tájékozva az eseményekről, bizony elég messze sodort az élet Budapestről, talán sohse gondoltam volna, hogy ma itt leszek, s bármennyire is fáj a távollét, változtatni nem igen tudok rajta, mert nem rajtam múlik. Egészen természetes, hogy kötelességemnek tartom, mielőbb hazatérni, de hát ez igen sok nehézségbe ütközik a közbeeső zónák miatt, s egyelőre kilátástalan a különféle katonai hatóságok belegyezésének hiányában. Egyetlen lehetőség valami Vörös Kereszt transzporttal eljutni, ez azonban egyelőre nem indul, s ki tudja mikor, hányan fognak felférni rá?

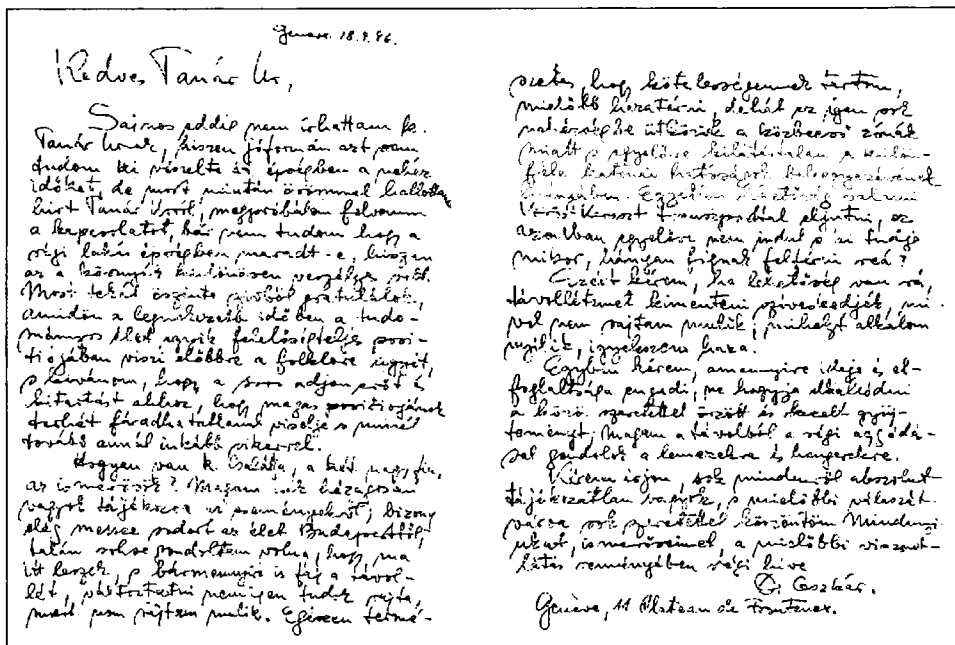
Ezért kérem, ha lehetőség van rá, távolléteket kimenteni sziveskedjék, mivel nem rajtam múlik, mihelyt alkalom nyílik, igyekszem haza.

Egyben kérem, amennyiben ideje és elfoglaltsága engedi, ne hagyja elkallódní a közös szeretettel örzött és kezelt gyűjteményt, magam a távolból a régi aggódással gondolok a lemezekre és hengerekre.

Kérem írjon, sok mindenről abszolút tájékozatlan vagyok, s mielőbbi válaszát várva, sok szeretettel köszöntöm Mindannyiukat, ismerőseimet, a mielőbbi viszontlátás reményében, régi híve

D. Oszkár

Genève, 11 Plateau de Frontenex.



7. fakszimile: Az 5. levél kézírata (Néprajzi Múzeum, Budapest)

6. Lajtha László válaszelevele Dincser Oszkárnak

Budapest, 1946. szept. 30.

Kedves Dincser fiam,

örvendeztem, levele olvasásakor és köszönöm minden kedves figyelmét és szíves jókívánatát.

Először hadd kezdjem a „helyesbítésekkel”. Emlékszik, mindig jobb szerettem így.

Nem tudom, hogyan gondolta, amit pozícióról, stb. stb. írt. Akármilyen komolyan írja, mégsem vagyok bizonyos, ne vegyem-e gyenge, avagy titkolt gúnynak. Hiszen ismemie kell engem. Tudja, mindig úgy vélekedtem, nem az állás teszi az embert, hanem az ember az állást. Én az új állásban sem vagyok egy szemernyivel sem több, és higyjük talán, kevesebb sem, mint aki voltam. Gyenge, hitvány ember az, aki valami új pozícióban hirtelen mássá lesz.

Ezen túlestünk, de itt van még abbéli „kérese, hogy ne hagyjam elkallódni a közös szeretettel őrzött és kezelt gyűjteményt.” Hát ez micsoda? Ha valakit, úgy engem igazán nem kell biztatni a gyűjtemény szeretetére. Magyarul úgy mondják ezt: rossz kocsis az, aki azt a lovat üti, amelyik úgyis húz. Régen szeretem ezt a gyűjteményt, kedves Dincser fiam, sokkal régebben, mielőtt Maga „népzenész” társam lett. Szeretem ma is. Ezért vagyok itt és nem másutt, ahol könnyebb, jövedelmezőbb, magát mutogatóbb, hangosabban beszélő és beszéltető a munka. De ha már szeretetről és aggodalomról van szó, inkább csomagolták volna gondosabban és helyezték volna el jobb helyre a hengereket. Én most szellőztetem, fertőtlenítem ezt a kényes holmit, és nyugodt lehet, új kár nem fogja érni.

Most kezdtük meg a múzeumi anyag általános szétrakását és kezelését. Ahogy eddig látom, a többivel összehasonlítva, a népzeneben a legkisebb a kár. Pár lemez, néhány henger. Adja Isten, hogy a további vizsgálat ne mutasson több bajt.

Ezek után térjünk át, kedves Dincser fiam, a Maga dolgaira. Állását fenntartottuk, amint hazajön, zökkenő nélkül foglalhatja el és folytathatja régi munkáját. Állását meg akarom őrizni a Maga részére a jövőben is, ameddig csak lehet. E tekintetben egyelőre nem látok semmi veszélyt. Az ujságokban olvasom, hogy a nyugati hadifoglyok rendszeres hazaszállítása megkezdődött. Úgy írták a lapok, hogy egyelőre hetenkint 3000 ember jön haza. Csak akkor várható újabb kormányrendelet, ha már ez a hazaszállítás vagy befejeződött, vagy olyan stádiumba jutott, hogy az állások tekintetében ilyen intézkedés szükséges.

Ezért jó volna, ha minél hamarabb hazajönne. Életünk itthon nem rózsás. Fizetésünkhöz képest minden drága. De azért együtt vagyunk és dolgozunk itt a múzeumban és otthon a családban is. Feleségem, fiam egészségesek, és a múzeumban is mindenki a helyén van.

Elmenni? Itt maradni? Külföldön élni? Hazajönni? Oly kérdések, amit mindenki saját magával kell elintézzen. Nem lehet és nem szabad tanácsot adni. Sors vállalásról van szó.

Honvágya nagyon meghatott. Igen értékelem, hogy amikor olyan sok muzsikus elhagyta már az országot, és még több szeretné elhagyni, Maga hazakíváncsozik. Ha döntése végleges, és eltökélte magát arra, hogy elcseréli a finom svájci csokoládét az itthoni barna kenyérré, – én szeretettel várom. Állása is várja. Írja meg, mit tehetek. Szívesen közbelépek, persze hivatalosan, mint Magyar Nemzeti Múzeum, akár a Vöröskeresztnél, akár a hazahozatali Kormánybiztosságnál, hogy minél hamarabb és minél simábban jöhessen vissza. Irjon – én kívánsága szerint cselekszem.

Most, kedves Dincser fiam, őszinte jókívánatokkal búcsúzom legközelebi levélváltásig,

a régi és változatlan jóakarattal
melegen köszöntöm.

[Lajtha László]

Budapest, 1946, szept. 30.

Kedves Dincsér fiam,

Örvendetek, levele olvasásakor és köszönöm mindon kedves figyelmét és szíves jókívánságait.

Először hadd kezdjem a "holyosbitfocokkal". Széleszik, mindig jobb szerettem így.

Nem tudom, hogyan gondolta, amit pozi cífról, stb. stb. írt. Akármilyen komolyan írja, mégsem vagyok bizonyos, ne vegyem-e gyenge, vagy titkolt guynak. Ebben ismernie kell engem. Tudja, mindig úgy viselkedtem, nem az állás teszi az embert, hanem az ember az állást. Én az új állásban sem vagyok e y szemernyivel sem több, és hiszjék talán, kevebb e sem, mint aki voltam. Gyenge, hitvány ember az, aki valami új pozícióban hirtelen másná lesz.

Ezen tustünk, de itt van még abbéli "kórdeset, hogy az hanyam elkallódni a közös szeretettel őrzött és kezelt gyűjteményt." Mit ez micsoda? Ha valakit, úgy engem igazán nem kell biztatni a gyűjtés-szeretetre. Magyarul úgy mondják ezt: rossz kocsis az, aki azt a lovat üti, amelyik ugys haz. Eögen, szeretem: főgen szeretem ezt a gyűjteményt, kedves Dincsér fiam, sokkal régebben, mielőtt maga "népszerűs" társas lett. Szeretem ma is. Ezért vagyok itt és nem másutt, ahol könnyebb, jó-vedelmesebb, magát autogatósbb, hangosabban beszélni és beszéltetni a munka. De ha már szeretetről és aggodalomról van szó, inkább csomagolták volna gondosabban és helyezték volna el jobb helyre a hengereket. Én most szel-lyőtettem, fertőtleníttem ezt a könyves holnit, és nyugodt lehet, új kár nem fogja érní.

Most kadták meg a muzsuni anyag általános széttraknít és kezelésót. Ahogy eddig látna, a többivel összehasonlítva, a népszerűben a legkisebb a kár. Pár lemez, néhány hangor. Adja Isten, hogy a további vizsgálát se mutatnon több bajt.

8. faksimile: A 6. levél első lapja (Néprajzi Múzeum, Budapest)

Lázár Katalin

MTA Zenetudományi Intézet

Magyar népi játékok nemzetközi párhuzamai az MTA Zenetudományi Intézet játékgyűjteményében

Az MTA Zenetudományi Intézetében a népi játékok gyűjteménye mintegy harminczer adatot tartalmaz. 1951-ben dallamos gyermekjátékok jelentek meg a *Magyar Népzene Tára* I. köteteként Járdányi Pál és Kerényi György gondozásában. Abban még nem voltak sem magyarországi nemzetiségek, sem más népek játékaik, de a jegyzetekben található ilyenekre utalás, illetve ott közölnek is néhányat. Ukrán játékdalt találunk a 672. jegyzetben, német és román gyermekdalt az 1048.-ban, további német dalokat az 1050. jegyzetben, horvát változatra utalással, illetve az 1060–1064, 1070, 1072–1075, 11076–1081, 1083–1084, 1085–1087, 1089–1090 és 1091–1092 játékokhoz írott jegyzetekben. Minden esetben a dallamok közötti párhuzamról van szó, és a jegyzetek nem is mindig gyermekjátékok dallamát közlik, de több esetben kifejezetten gyermekdalról van szó.

Kerényi nagy mennyiségű jegyzetet készített más népek játékaikat közlő könyvekből (Lcwalter, Hirn stb.); ennek az anyagnak nagyobb része még feldolgozásra vár. Azt mindenestre megállapíthatjuk, hogy a játékgyűjtemény kezdettől fogva készen állt arra, hogy befogadja más népek játékaikat, és azokat a magyar anyaggal összehasonlítsa. Kerényi jegyzetei már nem elsősorban dallamhasonlításra vonatkoznak, sokkal inkább a játékcelekmény hasonlóságaira hívják föl a figyelmet.

Ezt a hagyományt a játékananyag későbbi kutatói is folytatták, és ma is ugyanez a helyzet. Gyűjteményünkben a magyar mellett elsősorban a magyarországi nemzetiségek játékaik szerepelnek, de előfordulnak más népek játékaik is. Tudunk német, francia, olasz, finn, zürjén, votják stb. játékokról, amelyek különböző forrásokból kerültek a gyűjteménybe.

Ma már lehetetlen visszanyomozni, hogy a típusrend kialakításakor hány olyan adatunk volt, amelyek a magyarországi nemzetiségektől származtak, de az biztos, hogy az 1990-es években számuk jelentősen megnőtt. Egy részük kiadványokból származik, más részük pedig a hazai nemzetiségekkel foglalkozó gyűjtőktől. Sajnos más népek játékaik célzottan nem kerülnek a gyűjteménybe, de a távlati tervek között ez is szerepel.

A típusrend kialakításakor mindenképpen figyelembe kellett venni azokat a játékokat, amelyek más népektől származnak. Ez így is történt, és hogy az összehasonlítás könnyebb legyen, ezeket a hasonló magyar játéktípusokba soroltuk be, külön altípusokat alakítva ki az egyes nemzetiségeknek és más népeknek. Az altípusok számát láthatjuk a következő táblázatban: a cigány adatokat mindig az 1-es, a finnt a 10-es, az olaszt a 14-es altípuszám jelöli, függetlenül attól, hogy a többi néptől az adott típusban szerepel-e játék. A típusok számának oszlopában az látható, hogy egy-egy nemzetiség, illetve nép játékváltozatai összesen hány típusban található meg pillanatnyilag (ennek összesítése itt nem történt meg, hiszen egy-egy játéktípusban több nép játékaik is megtalálhatóak, és amíg az összesítés eredménye 361 volna, valójában ennél jóval kevesebb típusról van szó), az adatok száma pedig azt, hogy összesen hány játék található az adott nemzetiség vagy nép játékananyagából a típusrendben.

Az egyes nemzetiségeket és népeket eltérő mennyiségű játéktípus képviseli. 2002. májusában a több mint 2800 típusba és altípusba beosztott csaknem 30.000 adatból összesen 218 típus, illetve altípus 1740 adata származott 17 nemzetiségtől, illetve más néptől:

Nép (nemzetiség)	Adatok száma	Típusok száma	Altípusok száma
Német	1234	107	2
Angol	223	82	16
Szlovák	164	79	3
Olasz	33	16	14
Finn	19	17	10
Délszláv	17	9	6
Francia	11	7	15
Obi-ugor	8	8	7
Kazah	7	6	11
Votják	5	5	8
Orosz	4	3	12
Román	4	3	5
Cigány	4	3	1
Japán	3	1	30
Zürjén	2	2	9
Skandináv	1	1	13
Cseh	1	1	4
Összesen	1740		

A legtöbb nemzetiségi anyag gyűjteményünkben a németektől származik. 107 típusban összesen 1234 játék van beosztva a típusrendbe, de nyelvi nehézségek miatt ennek többszöröse vár beosztásra. Jómagam csak azokat az adatokat tudom beosztani, amelyeknek legálább típusmegjelölése szerepel a táblapokon (Wiegenlieder, Auszählreime stb.). A német játékok egy részét a nyelvjárási eltérések miatt azok sem értik, akik az irodalmi német nyelvet beszélik. A beosztott német játékok nagy része, több mint 1000, kiadványból, a többi gyűjtés eredményeképpen került hozzánk. A német altípusokkal kapcsolatban meg kell jegyeznünk, hogy hármat közülük szöveg szerint érdemes volt tovább bontani, mivel a nagy mennyiségű változat ezt lehetővé tette. Van egy olyan állatmondókánk is (a pattanóbogárhoz szóló mondóka), amelynek csak német változata szerepel gyűjteményünkben. Ez mutatja a típusrend rugalmasságát, azt, hogy olyan játékot is besorolhatunk, amelynek nincs magyar változata.

Jóval kevesebb gyűjteményünkben a szlovák adat: 79 típusban 164-et találunk. Ezek háromnegyede kiadványból, egynegyede pedig gyűjtésből származik. Csak szlovák adatunk van (magyar nincs) a hollóhoz és a gyíkhöz szóló mondókára.

A délszlávoktól kilenc típusban 17 adatot találunk. A típusok között szerepel két fogócskátípus, egy vonulás, egy szellemi játéktípus, a párválasztó körjátékok típusa, egy bölcsődal-típus és három kiolvasó-szövegtípus.

A románoktól három típusban 4 játékunk van: két höcöggető, egy párválasztó körjáték és egy békamondóka.

Cseh játék mindössze 1 szerepel a gyűjteményben, a sima fogó ház nélküli altípusában.

Cigány adatunk összesen 4 van a gyűjteményben, 3 típusban. Ennél jóval több dallamos és dallamtalan adat van a cigány gyűjteményben, Kovalcsik Katalin szerint elsősorban tárgykészítő játékok és bölcsődalok. Ezek beilleszthetők lesznek a típusrendbe.

Más népek játékaik közül a finn, az olasz, a francia és az angol kivételével 10-nél kevesebb található gyűjteményünkben. Érdekes kivétel az angol nyelvű játékok altípusa, amely 82 típusban 223 adatot tartalmaz. A viszonylag sok adat forrása egyrészt egy ausztráliai mondókákat és kiolvasókat közlő kötet, amelynek anyagát részben már bedolgoztam a gyűjteménybe (nagyobb része még feldolgozásra vár), másrészt Forrai Katalin *Music in Preschool* c. könyve anyagának támlapokra másolása és beosztása. Az utóbbiak nem mind népi adatok, némelyiknél fel van tüntetve a szövegíró vagy zeneszerző, de nagy részük – Forrai szóbeli közlése szerint – gyűjtés eredménye.

A 218 játéktípus között mindössze 21 olyat találunk, amelyekben egynél több néptől legalább 10 példa szerepel.

Az ölbeli gyermek játékaik típuscsoportjában összesen 87 adatunk van, ebből 24 höcögtető (5 néptől), 16 tapsoltató (3 néptől) és 12 ujj-játék (2 néptől). A mozgásos ügyességi játékok között összesen 129 más népektől származó játékot találunk, ebből kiemelkedik a szöveg-megjatszások csoportja 3 nép 32 adatával, az egyedi játékoké pedig 4 nép 13 adatával: guggolós körjátékból mindössze 11-et találunk 2 néptől. A szellemi játékok közül főleg a különböző mondogatók és talalós kérdések népszerűek. A mondogatók között összesen 42 adatot találunk, ebből 2 néptől származik 19 egyedi mondogató. Az összesen 24 talalós kérdés közül csak a láncra vonatkozóból van 2, a többiből 1–1; a 13 egyedi egyszerű talalós kérdés 4 néptől származik. Más néptől származó párválasztó körjátékunk összesen 60 van, ebből 56 egyedi. Az 513 mondókából 31 naphívogató és szintén 31 az esőhöz szóló mondóka. A bölcsődalok között 7 néptől összesen 323 adat található: ebben a nagy mennyiségben döntő szerepe van annak a 283 német bölcsődalnak, amelyet a „Wiegenlieder” megjelölés alapján be lehetett osztani. A többi mondókára összesen 128 adatunk van (ebből 4 német, 26 angol nyelvű tandal, 11 pedig 3 néptől származó egyedi mondóka). A kiolvasók száma összesen 587, ezek közül az „Egyedem-begyedem, kukoda bé” kezdetűekre 4 néptől 28, az „Egy, kettő, három” kezdetűekre 3 néptől 74 (ebből 71 német), az „Antanténusz” kezdetűekre 3 néptől 19, egyéb kiolvasókra pedig 8 néptől 392 adatunk van.

Az összesítés után megállapíthatjuk, hogy a kiolvasók, a bölcsődalok és a párválasztó körjátékok Magyarországon és más európai népeknél is nagy népszerűségnek örvendenek a gyűjtők és a pedagógusok körében egyaránt; hagyományosan ezeket gyűjtik és tanítják a legnagyobb számban. Kiss Áronnak már az 1800-as évek második felében gazdag választéka volt ilyenekből, míg más csoportokba tartozó játékok közül kevesebb állt rendelkezésre.

A különböző népek játékaiknak egy része az adott nép nyelvén íródott, de magyar nyelvű magyarázat, sőt gyakran a szövegek magyar fordítása is szerepel a támlapokon. Az ilyen adatok többsége a magyarországi nemzetiségek anyagából származik. Beosztásuk nem utközik nehézségekre, ami azt mutatja, hogy a népi játékanyag nem különbözik népenként, nyelvenként: ugyanazt a játékot különböző népek természetesén változatokban játsszák, de az alapsoportokat mindenhol ismerik.

A játékgyűjteményben szerepel néhány olyan játék, amit magam gyűjtöttem más népek között. A keleti osztjásoknál gyűjtőtűjaim során néhány játékot videokazettára vettem, az udmurtok között az ottani hagyományörző idős asszonyokkal való játék után a játékmódot magam írtam le, a szöveget udmurt kollégám, a magyarul is kiválóan beszélő Andrej Prokopjev írta le a fordítással együtt. Ekkor ötlött fel valójában az a gondolat, hogy ha játé-

kaink alappondolata ennyire hasonlít, akkor érdemes volna a játékgyűjteményt kibővíteni a nemzetiségekén kívül más népek játékaival is.

Vannak a gyűjteményben olyan játékok, amelyek kizárólag az adott nép nyelvén íródtak: a szöveg és a játékleírás is németül, szlovákul, angolul vagy franciául készült el. Ezeknek egy részéről a típusmegjelölés alapján kideríthető, hogy melyik típuscsoportba vagy típusba tartoznak. Ahol pl. szerepel a „Ballspiele” megjelölés, azokat a labdajátékok végére lehet tenni, bár az nem derül ki, hogy az elkapós vagy a kidobós labdajátékok közé tartozik. A beosztás jelenleg van folyamatban: nagy segítséget jelenthet, ha sikerül a nemzetiségek kultúrája iránt érdeklődő kutatót találni, aki lefordítja az idegen nyelven leírt játékot. Azok a játékok, amelyekről semmit nem tudtam megállapítani, külön dossziékba kerültek és feldolgozásra várnak.

A játékgyűjteményben számos olyan cédula található, amelyeken utalás van más országok játékokát is tartalmazó kiadványaira. A cédulák többsége Kerényitől származik: a hivatkozott kötetekből a játékokat ki kell másolni, és Kerényi megjegyzéseivel együtt betenni a játékgyűjteménybe. Ez a munka a jelenleg folyó ellenőrzés és adatbázis-bővítés része.

A következőkben részletesebben megvizsgáljuk azokat a típusokat, amelyben egynél több néptől legalább 10 játékváltozat található a gyűjteményben.

Az **egyéb elkapós labdajátékok** típusában a 36 német adat mellett egyetlen angol leírás szerepel. A német változatok mind A. Riedl és K. M. Klier kiadványából származnak.

Az angol játék (Forrai 1998, 70) leírása szerint az a játészó, akihez a szöveg végén kerül a csillag alakú babzsák, kívánhat valamit. A játék dallama *s–m–s–m* ütempárokból áll.

Az **ujjasdi** típusában német, szlovák, zürjén, finn és olasz változatokat találunk. Noha a változatok száma nem éri el a tízet, érdemes bemutatni, mivel sok néptől, köztük rokon népektől is van adatunk.

A magyar változatokat szövegük szerint három altípusra osztottam. Az elsőben található a következő szöveg: „Ez elment nyulászni, Ez megfogta, Ez hazavitte, Ez megfőzte, A kicsinek semmi se maradt” (Kapuvár, Sopron, AP 8918m). Más változatban „Ez elment vadászni, Ez meglötte, Ez hazavitte, Ez megsütötte, Ez az icike-picike meg megette!” (Tallós, Pozsony, Gágyor 1982, I/897). A második altípus szövege: „Hüvelykujjam körtefa, Mutatóujjam lerázta, Középső ujjam fölszedte, Gyűrűsujjam hazavitte, Ez az iciri-piciri mind megette!” (Szegilong, Zemplén, AP 8942a). A harmadik altípusba az egyéb szövegűek kerültek, amelyek közül számunkra most a következő adat érdekes: „Édesanya főzött kását, Ennek is adott, Ennek is, Ennek is, Ennek is, A legkisebbiknek nem jutott. Ment... ment, ment... csingilingi!” Az utolsó sorra a felnőtt mutatóujjával fölfelé lépeget a kicsi karján, majd a végén megrázza az orrát.

A németektől három változatunk van. Egyikben (Riedl–Klier 1957, 288) az szerepel, hogy „hány ujjad van?” 7, 8 és 9 elhangzik a mondókában, a szöveg többi része nem világos. Egy adat (Tarján, Komárom, MTA ZTI 45026) sima számolás egytől tízig, egynél pedig (Szigetszentmárton, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, MTA ZTI 45027) szerepel a magyar fordítás is: ez kútba esett, ez kihúzta, ez hazavitte, ez lefektette, ez a kis huncut felébresztette. Ez utóbbiban ugyanaz történik, mint a magyar változatokban, csak a történet másról szól.

Szlovák ujjasdi három szerepel a gyűjteményben (jelenleg nagyobb mennyiségű szlovák adat áll fordítás alatt, abban valószínűleg lesznek még változatok). Kettőnek megegyezik a története: a mama kását főzött, ennek a tárgyára tett, ennek lábasba, ennek kanálba, ennek villájára, ennek a kicsinek levágták a fejét. Közben a hüvelykujjtól kezdve végigszámolják az ujjakat. A két adat közül egy Tótmegyerről (Nyitra), egy másik Körmöcbánya vidékéről (Bars) származik (Bakos 1953, 18. l. 8. jegyzet/1, ill. Versényi 1893, 10. l.). A kása-

főzés mint kezdőmotívum a tallói egyedi adatban is megjelent, de a magyar adat nem tekinthető fordításnak. Ugyanezzel kezdődik a harmadik szlovák adat is, amelyet Pilisszántón gyűjtöttek (Kormos 1990, 332): az előző két változat segítségével az első sor érthető belőle, továbbá a „kanál” és a „villa” szavak. Az adat a szöveg rokonsága miatt ide került, játékleírás nincsen hozzá.

A zürjénektől származó szöveg (Fokos 1916, 57) fordítása: „Szarkának való kását főzünk. Ez megette, ez megitta, ez összekaparta, ez összekotorta, ennek semmi se jutott. A kúthoz ment vízéért, tyup, tyup, tyup”. „A kúthoz ment” szövegre a felnőtt mutatóujjával fölmegegy a kicsi karján, „tyup-tyup-tyup”-ra megcsiklandozza. A történetben a szlovák kása után fölfeledehető a magyar párhuzam: mindenki kapott az ételből, a kicsinek nem maradt semmi.

A finn ujjasdi szövege (Bakos 1953, 18–19. l. 8. jegyzet/3) szintén mutat hasonlóságot mind a szlovák, mind a magyar változatokhoz. „A szarka kását főz, a szarka kását főz. Ad ennek a madárnak, meg ennek, meg ennek, meg ennek. Ennek nem ad. Kőre ugrik, fatönkre ugrik, fészkébe ugrik tojást rakni.” A kásából tehát mindenki kap, csak a kicsi nem. Hogy a kása motívuma honnan származik, egyelőre nem tudjuk. A finn szövegben ugyanakkor megmaradt a finnugor népeket jellemző költői gondolatpárhuzam: „Kőre ugrik, fatönkre ugrik, fészkébe ugrik”.

Viszonylag a legkevésbé költői az olasz változat szövege, amely mintha az ujjak funkciót sorolná fel: „Kis ujj, kicsike, Gyűrűnek való, Mindnél nagyobb, Szemdörgölő, Tetűölő” (Kőrösi 1892, 206). Játékleírás ugyan nincs hozzá, a közlésben „Egyéb gyermekversikék” címszó alatt szerepel, de a szöveg mutatja a valószínű játékmódot.

Az **egyéb ujj-játékok** között tíz német és két angol változat található.

A német változatokhoz sem magyar, sem német nyelvű leírás nincs, csak annyi derül ki, hogy az ujjakkal való játékról van szó. Dallama egyiknek sincsen.

A két angol változatban egy-egy történetet játszunk el kezünkkel, ujjainkkal: az egyikben (Forrai 1998, 13) azt, hogy kinyitjuk a templom ajtaját, benézünk, a miniszter fölmegegy a lépcsőn és elmondja az imádságot. A másikban (Forrai 1998, 57) megmutatjuk anya késeit, villáit, tükrét és a bölcst. Mindkét változat dallamtalan, a szöveget ritmikusan mondják. Hasonló játéokra a magyar ujj-játékok között nincsen példa.

A **tapsoltató** típusának magyar változatait négy altípusra osztottam, szintén a szövegeknek megfelelően.

Az első altípusban a következő szöveg változatai találhatók: „Süti, süti pogácsát Aptyának, annyának, Isten kis bogarának” (Ósi, Veszprém, MTA ZTI 45119). A pogácsát a változatokban leginkább pácsának mondják, máshol pedig kalács szerepel helyette. A második altípusba a „Tapsi, baba, tapsi” kezdetű szövegek tartoznak, amelyek magukban is állhatnak, folytatódhatnak is különböző szövegmotívumokkal, pl. „Holnap lesz a lakzi” (Szuhogy, Borsod, N. Bartha 1943, 415. l.); „Ennivalót adj ki Ludaknak, kacsának, Apró halacsáknak” (Kassa, Abaúj-Torna, MTA ZTI 45125).

Érdemes megemlíteni, hogy ebben a szövegtípusban tíz Pozsony megyei változatot találunk, amelyek közül hétben található az a szöveg, hogy anya szép cipőt, szép ruhát hoz a babának, és csak háromnak van más folytatása. Ez a szövegmotívum inkább a bölcsődalokban szokásos. A harmadik altípusba a „Tapsi, tapsi mamának, Holnap meg a papának” (Bugyi, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, AP 8987c) szöveg változatai kerültek, a negyedikbe pedig az egyéb kezdetű szövegek.

A németektől hét változatot találunk ebben a típusban. Közülük öt „Patsch Händi z'samm” szöveggel (Katymár, Bács-Bodrog, Linthoudt 1993, 18/III), illetve annak külön-

féle nyelvjárási alakjaival kezdődik: Patsch Handerl zsmm (Környe, Komárom, Horak 1994, 51), Posch Handi zamm (Tarján, Komárom, MTA ZTI 45135), Batschi batschi Händele z'sm (Rém, Bács-Bodrog, MTA ZTI 45136), Patschi, patschi Handili (Bácska, MTA ZTI 45137). A „csapd össze a kezedet” nagyjából megfelel a „Tapsi, baba, tapsi” szövegnek. Folytatásaként az derül ki, hogy megjött az apa, és szép ruhát, cipőt hozott a kicsinek (lásd a Pozsony megyéből említett szövegváltozatokat). Egy változat (Versényi 1893, 10. l.) szövegkezdete „Schrekn, schrekn”, folytatása ennek is az, ami az előbb említett szövegeké; a papa megjött, és finomságokat (süteményt) hozott. Egy további német változat (Versényi 1893, 10. l.) szövegkezdete „Zibu, zap-zap, zibu, zap”, folytatása is különbözik.

Szlovák tapsoltató-változatunk 8 van, amelyekből 7 a következő szöveget variálja: „Tap, tap, tapsika, elmentek a macskák körtét szedni, eltépték a nadrágocskájukat” (Tótmegyer, Nyitra, Bakos 1953, 17–18. l. 4. jegyzet/1). Más változatban az urak mentek körtéért, széttépték a bundát és átdobták a kerítésen a szomszéd fiúcskára (Tardos, Komárom, MTA ZTI 45140). Egy adat szövegének fordítása: „Itt a mama cicije, itt, hopp” (Bánhida, Komárom, MTA ZTI 45139): ez a szöveg nem illik a tapsoltató funkcióhoz, de a gyűjtő annak jelezte.

Egy angol adatunk is van (Forrai 1998, 42), amelynek funkciója tapsoltató. Szövegkezdete „Patty cake, patty cake, baker's man”, fordítása: „Pástétomos sütemény, pástétomos sütemény, pék, süss nekem egy süteményt, amilyen gyorsan csak tudsz, tekerd és csavard, és jelöld B betűvel, és tedd a sütőbe a babának és nekem”. Ritmusára kitűnően lehet tapsolni, de szájbarágós tartalma nagymértékben különbözik a magyar népi szövegektől.

A tapsoltató szövegekben tehát közös elem mindössze a „tapsi”, „patsch” ill. „čapuski” szó, amelyhez valószínűleg a hasonló hangzású angol „patty” is kapcsolható, bár annak van értelme (húspástétomos sütemény). A magyar változathoz hasonló „Süti, süti pácsát”, amely a sütés munkafolyamatára utalna, a rendelkezésünkre álló adatok között nem fordul elő. Feltétlenül meg kell jegyeznünk, hogy a más népektől származó anyag olyan kevés és tartalma annyira véletlenszerű, hogy abból valamely adat, játék- vagy szövegtípus hiányára egy-egy népnél következtetni nem lehet.

A **höcögтетők** magyar változatait is szöveg szerint osztottam altípusokra (Csett Pápára, Höc-höc, Így lovagolnak stb.). Az egyéb népek közül a németektől, a szlovákoktól, a románoktól, az olaszoktól és az angoloktól vannak változataink.

A 12 német változatból 8 kezdődik „hot”, „hotta”, „upf”, illetve „hutsch” („hutschi”) szavakkal: talán nem járok messze az igazságtól, ha a „höc, höc” szövegkezdettel tartom őket rokonnak. Dallama mindössze 5-nek van, közülük egynek viszont nincsen szövege (a gyűjtő csak a szövegkezdetet írta le). A két Komárom megyei változat (Dunaszentmiklós, MTA ZTI 45212, ill. Várgesztes, MTA ZTI 45214) *s-f-m* hangkészletű, ütempáros dallam, a három bácskai (Rém, Bács-Bodrog, MTA ZTI 25349; Bácska, MTA ZTI 45217; Bácska, MTA ZTI 45218) pedig *s-l-s-m* magú, szintén ütempáros dallam. Ezeknél csak a szöveg mutatja, hogy nem magyar változatról van szó.

A hat szlovák változat között is vannak hasonló szövegűek. Három kezdődik „Hi, hi na koni”, azaz „Hi, hi, a lóra” szöveggel. A Nyitra megyei (Tótmegyer, Bakos 1953, 19. l. 12. jegyzet) és a Körmöcbánya vidéki (Versényi 1893, 15. l.) szöveg szóról szóra egyezik. A tőlük messzebb lévő Pilisszántón gyűjtött szövegnek (Kormoš 1990, 315) csak az eleje egyezik meg velük. A másik pilisszántói (Kormoš 1990, 316) és a két Komárom megyei (Bánhida, MTA ZTI 45221, ill. Tardos, MTA ZTI 45222) adat teljesen más szövegű. Dallamot csak a Komárom megyei adatokhoz írt a gyűjtő; a tardosi *s-m* magú ütempáros dallam,

furcsa módon bölcsődal-szöveggel (fordítása: „Csicsij, kicsi, te kicsike gyermek, olyan vagy, mint a cigányok gyereke”). A bánhidai höcögtetőhöz a „Vékony vászon lepedő” dallam változatát írta a gyűjtő, a szöveg fordítása pedig: „Ugorj, Jankó, a padlásra, mutasd meg, hogy milyen mellény van rajtad”.

A két román adat egyikének (Méhkerék, Bihar, MTA ZTI 45219) érdekessége, hogy ebből a szövegből („Hop, țup, pui dă lup, fuj dîn cale și mă duc” stb.) származtatjuk az „Apa cuka funda luka” kezdetű kiolvasó-szövegtípust. A másiknak (Méhkerék, Bihar, MTA ZTI 45220) csak az eleje egyezik ezzel a szöveggel („Hop, țup, țupuiene, cu fetele-n buruiene” stb.). A játékleírás mindkettőnél félreérthetetlenül azt mondja, hogy a felnőtt a térdére ültetett gyereket a ló vágatásának ütemét imitálva igyekszik szórakoztatni. Dallama egyik változatnak sincsen, könnyen elképzelhető, hogy ezekhez elég volt a ritmikus szövegmondás.

Olasz adatunk egy fiumei változat (Kőrösi 1892, 204./1), amelynek szövege nem rokonítható egyik magyar változattal sem. Fordítása: „Birsalma, mely szeleteket vagdal, ezekkel a kacsókkal nem tudok szelni. Kakas szól, virrad. Szegény öreg asszony hova megy? Szent Mihályhoz megy. Szent Mihály már meg volt halva, Boldogasszony a kertben vala Rendes társaságával, Az olvasóval s Máriával.” A szöveg olvastán az lehet az érzésünk, hogy a gyermeket lovagoltató felnőtt összevissza mondta, ami éppen az eszébe jutott. Nem valószínű, hogy ez állandó szöveg lenne.

A három angol adat közül az egyiknek (Forrai 1998, 58) a szövege teljes mértékben rokonítható az egyik magyar szöveg-altípussal. A magyar szövegek egyike (Mátraderecske, Heves, MTA ZTI 45206) így hangzik: „Így lovagolnak az urak, Így a parasztok, így, így, így”. Az elején lassabban mozgatták a térdüket, a parasztnál már gyorsabban, „mert azoknak mindig sietni kellett”. Az angol változat fordítása: „Így lovagolnak a hölgyek: jiggity jog, jiggity jog. Így lovagolnak az urak: clippity-clap, clippity-clap. Így lovagolnak a parasztok (tkp. „farmerek”): gallopy, gallopy, gallopy.” Az első részben lassan, a másodikban gyorsabban, a harmadikban nagyon gyorsan lovagoltatják a kicsit. A lovaglás módját illusztráló hangutánzó szövegek jól aláfestik a lassabb, fürgébb és sietős lovaglást. A másik két angol adat egyikének (Forrai 1998, 49) a témája annyiban egyezik a magyar változatókéval, hogy lóról van benne szó, tehát a mozgást lovaglásnak értelmezi. Körülbelüli fordítása: „Lovagolj egy kakason a Banbury útkereszteződésig. Hogy láss egy szép hölgyet fehér lovon, Gyűrűket hord az ujján és harangocskákat a lábujjain, És zene kíséri, bármerre megy.” A harmadik angol szövegnek (Forrai 1998, 61) semmi köze az eddigiekhez; sülő kolbászokról szól, amelyek közül az egyik kipukkadt, és valószínűleg az ezt kifejező „bam” szóra ugrattak egy nagyot a gyereken (a játékleírás itt hiányzik).

A **guggolós körjátékok** típusában német és angol változatokat találunk. A kilenc német adatból hármat Lewalter könyvében találunk meg (1911): ezek a támlapok Kerényi György cédulái alapján készültek. Hat német játék szövege kezdődik a „Ringe, Ringe” szavak valamely formájával, háromnak más a szövegkezdeté. Az adatok közül egynek (Szigetújfalu, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, MTA ZTI 45737) ismerjük a fordítását: „Körbe-körbe, a sorban hármán vagyunk, mindannyian az orgonafán ülünk, kiabáljuk: jungfrau mám, jungfrau mám a kertben van, várhatja a pipiket, jön a kikes-kakas, a kis csirkéket mind elzavarja, ks-ks-ks-ks-ks-ks-ks”. Ez a szöveg, illetve rövidebb vagy hasonló hosszúságú változata még három változatban fordul elő (Bakonynána, Veszprém, MTA ZTI 54520; Dunaszentmiklós, Komárom, MTA ZTI 45735; Tarján, Komárom, MTA ZTI 45736); két másik „Ringe, Ringe” kezdetű dalnak (Rém, Bács-Bodrog, MTA ZTI 25350; Lewalter 1911, 255) más a folytatása. A dallamok (a Lewalter által közöltek is) a magyar népi játékokban megszokott *s-l-s-m* ütempárra

épülnek. Ez alól egy változat kivétel (Bánhida, Komárom, MTA ZTI 45734), amelyet a „Vékony vászon lepedő” dallamára énekelnek. A két angol adat Forrai könyvéből származik (Forrai 1998, 95 és 140), szövegüknek magyar párhuzama nincs.

A **szövegmegejtéséről** Borsai Ilona megírta, hogy a magyar népi kultúrára nem jellemző, abban idegen hatásra jelent meg. A magyar változatokat szövegek szerint osztottam altípusokra, amelyek természetesen a mozdulatokat is meghatározzák. Az „Egyszer egy királyfi” valószínűleg pedagógusi hatásra került a gyerekek repertoárjába. Egyik változatából (MNT I. 866) már eltűnt a szövegmegejtés, sima párválasztó körjátékként játsszák (az éneklés módja és a többi változat mutatja, hogy valaha megejtészhatták: a kör közepén álló maga éneklé a szöveget, a többiek pedig a refrént). A szövegtípus másik változatát (MNT I. 838) viszont szereposztással szabályos színjátékként adják elő. A Békés megyei Sarkadon gyűjtött változat (MTA ZTI 68791) töredékes, de egy újszászi gyűjtésen kívül az óvodai énektankönyvre is utal. Gazda Klára könyve szerint (Gazda 1980, 547) a balladát az esztelenek gyerekek az iskolai tankönyvből tanulták, iskolai színpadon többször is eljátszották, és 1972-ben alakították játékká; 1975-re már feledésbe merült. Mindez a pedagógusi hatást igazolja. Hasonló a helyzet a gunaras lány balladájával, amelyet a játékleírások tanúsága szerint szintén szereposztásban játszottak a gyerekek. A 3 közölt adathoz (MNT I. 890, 891, 892) játékleírás nincsen. – Az altípusok többségének („Hogy veti el a paraszt”, „Mariska ül egy kövön”, „Teríti a lány a vásznat” stb.) szövege és dallama is mutatja az idegen eredetet. Más népi adataink német, francia és angol kiadványokból származnak.

A 14 német változathoz 13 Lewalter közlése, a játékmód fordítását Kerényi György írta ki cédulákra. Valamennyi egyedi történet; kicsi férj és nagy feleség története, illetve katona, halász, cipész, vagy cipész, szabó, öltözködő asszony, mosónő, vagy paraszti munkák és kocsmázás stb. Az egyik változat (Lewalter 257) a „Mariska ül egy kövön” típushoz hasonló: Anna sír, a bátyja bejön és kérdez, a vadász megöli. Bars megyei német adatunk (Verényi 1893, 24. l.) a csizmadiák utánzása.

A francia adat a „Sur le pont d’Avignon”, amelynek játékmódja Kerényi György cédulája szerint szövegmegejtés: „megejtsszák az urak és hölgyek köszönetét, a gaminek ‚ped de net’-t csinálnak, mosnak stb.”.

A 17 angol adat közül 16 Forrai könyvéből származik, egy pedig Kerényi cédulája, amelyről ballada története olvasható. Jenny Jones-t udvarlója keresi, mondják neki, hogy ruhát mos, öblít stb. Végül kiderül, hogy meghalt, nem jön többé haza, és a temetést is eljátszák. A többi adat mind az énekelt szövegek eljátszása: a papa halat fog, a mama megsüti, a baba megeszi stb. Minden szöveg más történetről szól (a macska átugrotta a holdat, a kutya nevette, a tál elszaladt a kanállal, illetve Humpty Dumpty egy fal tetején ült, leesett, a király összes lova és embere sem tudta megint összerakni őt stb.).

Az **egyedi mozgásos ügyességi játékok** között 13 más népektől származó adat található. Ebben a típusban 8 német, 1 szlovák, 1 kazah és 3 angol játékunk van.

A német változatok egyikének (Máriaalom, Jász-Nagykun-Szolnok, MTA ZTI 47489) a leírás szerint olyan a felállása, mint a mi páros forgónknak, de a keresztezett kézfogással álló pár a lábát váltogatja ütemre. Négy bácskai változat az Ethnographiai Értesítőből származik (Hajnal 1907, 139, 302, 303. l.): az egyik szerint körben forognak, majd kettesével ugrálnak. A másik egy „Deda” nevű szerepjáték: krajcárt kérnek a nagypapától irkára, cukorra stb., de cigarettát vesznek rajta, mire a „deda” (ez minden bizonnyal a szláv „nagypapa” szó) elveri és összeszedi őket. A harmadikban ketten szembeállva és egymást derékon fogva jobbra-balra himbálódznak, majd körbeugrálnak, a negyedikben ketten fát járnak

körül, majd bokor alá ülnek. Az erdélyi szász játékok egyikét Szebenből és Brassóból is ismerjük (Wlislöcki 1892, 27. l.): eszerint egy sor első játékosának kell megfognia az utolsót, anélkül, hogy a sor felbomlana. Kerényi kicédulázott még egy játékot (Lewalter 247), amelyben a belső csukott szemmel áll, és a dal végén hátrálva rásik valamelyik körbenállóra, akivel cserél. Az egyedi változatoknak nincsen magyar párhuzamuk.

A szlovák játékok (Nagyamánya, Bars, MTA ZTI 71152) lányok zsebkendővel csapkodják egymást, miközben körben futkosnak. A kendős játékok típusának fő szabálya (a kendőnek egyik gyerektől a másikhoz való kerülése, illetve a kört kerülő játészó kiválasztása) a játékban nem szerepel, ahogy a fogócskákban fontos megfogás sem. A szövegkezdő „Hela, hela, hela, heluska” változatai bújó-vonuló és párválasztó körjátékokban egyaránt megtalálhatóak, de ebben a játékban egyikre sem ismerhetünk rá (még elemeiben sem).

A kazah játék (Bagirov 1936, 186. l.) háborúsi-féle: két csapat játészsa, mindegyiknek van egy háza és egy vezére. A két vezér közötti párbeszédet az „Adj, király, katonát” játékhoz hasonlíthatjuk, utána viszont az egyik csapatnak el kell foglalnia a másik házát; azok persze akadályozzák. Ez a háborúsi játékre emlékeztethet, abban viszont nincsen ház: a két csapat harca egy dombtetőért folyik, ahonnan le kell rángatni azt, aki fönt van.

Az angol változatok szintén egyediek. Az elsőkben (Forrai 1998, 123) a gyerekek körbesétálnak, megfordulnak maguk körül és összeszaladnak egy csomóba (a magyarázat a szövegben rejlik, amely szerint, ha fúj a szél, mind összegyűlünk). A másik angol játék (Forrai 1998, 118) szövege az öreg mókust biztatja ugrásra: két csapat gyerek közül hol az egyik, hol a másik ugrik a felszólításra. A harmadik játékban (Forrai 1998, 129) egy gyerek hátat fordít a többinek, és a dal végén megfordulva torzképet vág rájuk. Egyik játéknak sincsen magyar párhuzama.

A **bújó-vonuló** játékok négy típusában (egy kapu alatt bújnak, sok kapu alatt bújnak, két csapatban bújnak, illetve egyéb) összesen 10 játékot találunk németektől, szlovákoktól, kazahoktól, illetve angoloktól.

Az egyetlen német játék (Lewalter 308) az egyéb bújó-vonulók közé került. A Kerényi céduláján olvasható fordítás szerint a kör megszakad az „aranyhal” szóra, a szélső a mellette állót ruhájánál megfogja, amíg mind egymás mögé nem kerülnek: egy sorból tehát kettő lesz.

A hat szlovák változat közül egyben egy kapu alatt bújnak a játészók. Ennek a közlésnek (Vyletel 1955, 91a) a szövege a magyarázattal együtt szlovák nyelvű. A rajzból kiderül, hogy a lánc kerül a kapusokat, a végén pedig rétesbe tekerednek. Dallama motivikus, de nem ütempár-jellegű, magja a *s-s-l-s-m* motívum ismételtetése.

Négy szlovák játékban sok kapu alatt bújnak a játészók. Egyet közülük Abaúj, egyet Borsod megyében, kettőt pedig Kiskőrösön gyűjtöttek. A négy adat szövege különbözik egymástól. Kékeden (Abaúj-Torna megye, MTA ZTI 25271) az oszlopban álló lányok kaput tartanak, és a hátulsók folyamatosan előrebújnak a kapuk alatt, így halad előre a csapat. A borsodi adat (Vyletel 1955. 95) elejétől végig szlovák nyelvű, a játékmódra a rajzból lehet következtetni. A kiskőrösi változatok (MTA ZTI 24760 és 24758) játékleírása szerint a fiúk és a lányok párosan összefogódkodtak, és körüljárták egész Kőröst. A dallamok között van ütempáros *s-f-m-s-d* dallammaggal, hatszótagos strófikus dallam, 6, 7 és 6 szótagos sorokból álló strófa „Haja gyungya haja” szöveggel (v.ö. a magyar szövegtípussal: „Mért küldött az úrasszony, haja, gyöngyöm, haja”), valamint egy dallam, amely két 8 szótagos sor után átvált ütempáros szerkezetre, *l-s-f-m-r-d* hexachord hangkészlettel.

Az egyéb bújó-vonuló játékok típusában is találunk egy szlovák játékváltozatot (Lami 1984, 88. l.). A közlés elejétől végig szlovák nyelvű, rajz nélkül. Dallama két részből áll. Az

első rész 3/8-os 2 soros strófa, a második egyveleg: két hétszótagos sort követ két ütempár „Káč domov káč, ožeňiv sa tkáč” szöveggel (ez refrén, a további versszakok során is előfordul), majd két 3/8-os ütem, végül egy ütempár. A „Káč domov káč, ožeňiv sa tkáč” szöveg hatására kerülhetett a Galga menti bújó-vonuló játékok változataiba a „Kács domi kács, hévízi (vagy turai, zsámboki stb.) szakács” szöveg.

Egyetlen kazah játékváltozatunk (Bagirov 1936, 186. l.) lényege, hogy a csapat vagy dob, vagy duda hangját utánozva átvonul a másik csapat vezetőjének karja alatt. Dallam, szöveg nincs hozzá.

Mindkét angol változatunk Forrai könyvéből származik. Az egyiket (Forrai 1998, 108) két csapatban játsszák; szemben állnak egymással, az egyik csapat kérdez, a másik felel, a felelgetős után pedig a felelgető csapat sora kaput tart, a másik átbújik a kapuk alatt. Ez a játéktípus a magyar nyelvterületen is ismert a dunántúli és az északi dialektusban, illetve a Galga mentén. A másik angol játékban (Forrai 1998, 138) két szembenálló sor között haladnak el az utolsó párok, így halad előre a csapat. Ilyen játékmód a magyar változatok között nem található.

A **mondogatók** között 1 olasz és 18 angol adatot találunk. Az olasz mondogatót (Kőrösi 1892, 207. l. 2). Kőrösi „Egyéb gyermekversikék” címszó alatt közli, fordítása: „Esik eső, esik, Cica elrejtezik, Konyhába; ágy alatt Süteménybe harap; Azt mondja, hogy jó, Ráút a nagy dobra, Anyja elnadragolja”. A szöveg stílusa a mi tandalaink szövegére emlékeztet.

A 18 angol mondogatót Forrai könyvében találjuk meg. Mind egyedi szöveg, vannak köztük csak ritmikusak és dallamosak is, a dallamok között felütések és felütés nélküliek, két- és négysorosak, illetve ütempár-jellegűek egyaránt.

A **találós kérdések** témaköre nem tartozik a népi játékokhoz, mégis ki kellett alakítanom ilyen típusokat is, mivel a gyermekekhez való kötődésük miatt sok került a játékgyűjteménybe. Elhelyezésük nem okozott problémát (nyilvánvaló, hogy a szellemi kitalálás játékok között van a helyük), rendszerezésük annál inkább. A gyűjteményben lévő adatok alapján a következő csoportok alakultak ki: egyszerű találós kérdések egyszavas válasszal, egyszerű találós kérdések többszavas válasszal, beugratós találós kérdések és találós történetek. Az egyszerű találós kérdéseket az egyszavas válaszok betűrendje alapján raktam sorba, és természetesen közöttük is van jó néhány egyedi adat, amelyek az „egyéb” típusba kerültek. Az egyéb egyszerű találós kérdések típusában német, szlovák, olasz és angol adatokat találunk.

A hat német adat mind az Esztergom megyei Csolnokról származik (MTA ZTI 47668, 47667, 47672, 47675, 47677, 47678). Láthatóan kedvelik a hosszabban megfogalmazott kérdéseket, pl. „Öt ujj kéz nélkül, Cipő talp nélkül, Hol krétafehér, mint a fal, Hol fekete, mint a szén”. A megfejtés: kesztyű.

A szlovák adat Pilisszántóról származik (Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Kormoš 1990, 314). Számolásról van benne szó, megfejtése: száz.

A négy olasz „találós mese” Fiuméból származik (Czink 1892, 194. l.). Úgy tűnik, a németekhez hasonlóan az olaszok is a hosszabb szövegeket kedvelik: a kérdéseket többnyire 4 soros versformában fogalmazzák meg. Egyiknek a fordítása: „A hegyen áll Károlyka, áldott az arca, zöldbe játszó a farka, gavallér, ki eltalálja”. A megfejtés: szegfű.

Két angol találós kérdésünk egyike (Forrai 1998, 171) azt kérdezi, hogy mi lehet magasabb a háznál és magasabb a fánál: megfejtése csillag. A másik (Forrai 1998, 170) arról szól, aki bejött a városba sárga kalapban és csinos zöld köpönyegben: ő a sárga nárcisz.

Valamennyi találós kérdés egyedi, semmilyen párhuzamot nem mutat sem a magyar, sem a más népektől származó találós kérdésekkel. Kesztyűre, szegfüre, nárciszra és a többi, itt nem idézett megfejtésre vonatkozó találós kérdések az egyedi magyar adatok között sincsenek.

Az **egyéb párválasztó körjátékok** között 24 német, 8 szlovák, 1 román, 7 délszláv, 2 olasz, 3 francia és 11 angol adatot találunk.

A német változatok nagy része egyedi szöveg, néha előfordul köztük két hasonló is. A „Blauer, Blauer Fingerhut” kezdetű változatokra pl. van Bars megyéből (Versényi 1893, 28. l.) és a Bácskából (Hajnal 1906, 66. l.) is egy-egy adatunk. Mindkettő dallamtalan; a 24 adatból mindössze hatnak a dallamát ismerjük. Három Komárom megyei dallamunk az 1970-es évekből származik Tarjánról (MTA ZTI 48858), illetve Várgesztesről (MTA ZTI 48859 és 48860); mindhárom ütempáros, *s-m*, ill. *s-l-s-m* dallammal, felütés nélkül. A három dallamos bácskai adatot Rémszalombán gyűjtötték (MTA ZTI 25351–3): mindhárom szövegének csak az első néhány szava szerepel a támlapon. Az egyik *s-l-s-s-m-d* dallamú, esetenként felütéssel; a másik *s-l-s-f* dallamú, a dallamban felütés nem látszik; a harmadik dallamban világosan látszanak a felütések, és a kétsoroság nyomait mutatja a pentachord hangkészleten belül. A szövegek magyar nyelvű párhuzamait nem tudtam fölfedezni (amelyikét igen, azok a párválasztó körjátékok megfelelő szövegtípusaihoz kerültek), dallamuk részben hasonló a magyar ütempáros dallamokhoz, részben (elsősorban a felütések miatt) eltér azoktól.

A szlovák változatok között van kevert nyelvű is: egy bédói „Hej, széna, széna szakadéka” párválasztó körjáték előtt kétsornyi háromnegyedes szekvenciás szlovák szöveges dallam áll (MNT I, 1070). A jegyzet szerint a játék szlovák része a szomszéd Szalakuszról került Bédre. Valamennyi szlovák adatunk dallamos: van köztük ütempáros és strófikus, sőt olyan is, amelyben dallamsorok keverednek motivikus részekkel. A dallamok többsége kisambitusú (hexachord).

A román adat (Kolozsvar, Kolozs, MTA ZTI 38296) Borsai gyermekkori emléke, feljegyzése szerint a román iskolában szünetekben énekelték. Dallama strófikus, rokonságot mutat a nálunk valamikor énekelt „Hegyek között, völgyek között zakatol a vonat” szövegű játékdallal.

A délszláv változatok mindegyike dallamos. Az „Elvesztettem zsebkendőmet” dallamára párnatáncot járnak (Kuhač 1880, 1001). Dallamaik többsége kétsoros, szövegeik között vannak felelgetősök is, de a (gyakran hiányos) játékleírásokból, illetve szövegfordításokból párválasztó körjátékokra lehet következtetni.

A két olasz változat Fiuméből származik (Czink 1892, 197. l. VI/1 és Kőrösi 1892, 204. l. 4). Szövegük és játékmódjuk a „Fehér liliomszál” játékkal mutat rokonságot: a középén álló a szöveg szerint ugrik, meghajol, mellét veri, majd a végén kiválasztja egyik társnőjét, és megcsókolja. (A leírásból mindkét esetben hiányzik, hogy utána az megy-e a körbe, akit választott.) Dallama egyik változatnak sincsen.

A francia adatok csak Kerényi céduláin szerepelnek a gyűjteményben, vizsgálatukhoz a teljes közlések lemásolása szükséges.

Az angol adatok Forrai könyvéből származnak, egynek csak ritmusa van, a többiek dallamosak. A szövegek egyediek, a dallamok között vannak strófikusak és motivikusak, rövidek és hosszúak, 2/4-es és 6/8-os üteműek, *s-m* vagy *s-l-s-m* hangokból állók és hexachord hangkészletűek egyaránt. A magyar anyaggal párhuzamokat nem sikerült fölfedeznem.

A **naphívogatók** között 27 német, két szlovák és két kazah változat található. 26 német adatot Riedl és Klier közléséből ismerünk, egyet Versényi közöl Kőrömbánya vidékéről.

Valamennyi kizárólag szövegközlés, sem a funkcióról nem esik szó, sem dallamot nem találunk hozzájuk.

A szlovák adatok egyike a Nyitra megyei Tótmegyeréről való (Bakos 33. l. 4. jegyzet), a másik Körmöcbánya vidékéről (Bars, Versényi 1893, 20. l.). A kettő szinte szó szerint egyezik, a fordítás: „Felszállnak a kalapocskák, hívják az Úr Istent, hogy legyen tiszta az idő, mint a vaj a fazékban”. A magyar változatokban a katicabogarat küldik az égbe gyerekek, hogy kérjen meleget, de az a mondóka a katicabogárhoz szól, nem a naphoz.

A két kazah változat (Bagirov 1936, 186. l.) jelentősen különbözik mind a magyar, mind a német, mind a szlovák adatoktól: az egyik szerint a hosszú esős időszak után kiderült időt azzal köszöntik a gyerekek, hogy egyikük dalocskát énekel arról, hogy ő szüleinek az első gyermeke, és így őrzik meg a derült időt. A másik arról szól, hogyan igyekeznek a gyerekek a jó időt „kihívni”, ez azonban nem a napnak való éneklés, hanem házról házra járás és a megfelelő dal eléneklése. A házaknál kapott tojást, vaját közösen elfogyasztják. Ez a mi adománygyűjtő szokásainkkal sokkal inkább rokonítható, mint a naphívogató mondókákkal.

Az **esőhöz** szóló mondókák között 27 német, 2 szlovák és 2 angol változatot találunk. Valamennyi német változat Riedl és Klier közléséből származik. Közülük mindössze egy dallamos (Riedl–Klier 1957, 1294); a dallam a magyar anyagban is ismert *sssl s md* ütempár, bár a német szöveg felütéses formára alakítja. A többi ugyanúgy szövegközlés, mint a naphívogatók, a funkciót csak a „Regen” szó jelzi.

A két szlovák változat közül az egyik Körmöcbánya vidéki (Versényi 1893, 20. l.), a másik pilisszántói (Kormoš 1990, 328). Versényi így fordítja az általa közölt szöveget: „Esik, esik, esik eső, ki fog kecskét őrizni? Jön Árvából Janó, hoz nekünk kalácsot”. A pilisszántói szöveghez nincsen fordítás, a szöveg az „esik, esik” szavak után különbözik a körmöcvidéki változattól. Dallamközlés vagy a funkció leírása egyik mellett sem található.

A két angol változat érdekes tanulsággal szolgál. Amíg a magyar változatok többsége üdvözlí az esőt („Ess, eső, essen”) vagy legalábbis közömbös vele szemben („Esik az eső”), mindkét angol változat (Bakos 1953, 67. l. 9. jegyzet és Forrai 1998, 64) elküldené: „Rain, rain, go away!” Mindkét angol mondóka arra hivatkozik, hogy a kisgyerek játszani akar. Könnyen érthető persze, hogy amíg a magyar paraszt mindig nagy becsben tartotta az esőt, az angolok úgy gondolták, hogy túl sok jut nekik belőle.

A **bölcsődalok** között találunk 2 cigány, 283 német, 29 szlovák, 2 délszláv, 1 votják, 1 finn és 5 angol adatot. A cigány bölcsődalok közül az egyik Baranyából, a másik Békésből származik. A Baranya megyei bölcsődal két ütempárnyi dallam és szöveg, *s–m* hangokon; határozottan emlékeztet a magyar nyelvű dallamváltozatokra. A Békés megyei gyűjtés 20 sor, dallama a felnőttek dalaira emlékeztet. Az utána következő beszéd is cigány nyelvű.

A 283 német bölcsődal szöveg szerinti rendezése megkezdődött, de ennek ellenőrzése és finomítása a további feladatok közé tartozik. A szövegek közül 90 a „Heidl, puepeidl” szavak különböző formáival, 88 pedig a „Schlaf, Kinderl, schlaf” szöveg változataival kezdődik. Az adatok többsége csak szövegközlés, ám számos dallamot is találunk, ezek pedig igen színes képet mutatnak. A strófikus, szekvenciás, 3/4-es ütemekből álló dallamoktól a magyarhoz hasonló, *s–l–s–m* ütempárszerkezetig mindenfajta dallamra tudunk példát hozni. Leggyakoribb az ütempár-jellegű, de strófikussá szilárdult dallam; különösen a „Schlaf, Kinderl, schlaf” szöveg dallamai között találunk igen sok ilyet, ezek tulajdonképpen egy és ugyanazon dallam variánsai.

A 29 szlovák bölcsődal túlnyomó többsége dallamos. A dallamok kisebb része motívikus, vagyis ütempár-jellegű; az ütempárok között van csak *s–m* hangokra épülő dal-

lam is, és olyan is, amely kisterces jellegű (*r-d-l-s* hangkészletű). A magyar anyagtól eltérően több parlando dallamot is találunk a bölcsődalok között, de a legtöbb a hat, illetve nyolc szótagos strófikus dallam (a 29-ből 20 ilyen). A szövegek között a magyar változatokból ismert „buvá” és „csicsij” rengetőszavak is megjelennek.

A két délszláv bölcsődal közül az egyik (MTA ZTI 594) Vas megyéből származik. Adatközlője a szöveget 10-es szótagszámú strófikus dallamra énekli, amelyet a magyar népdaltípusok rendjében is megtalálunk. A másik dallam mohácsi (Baranya, Vujičić 1978, 109. l.), szövege az „Aludj, baba” szövegtípus délszláv megfelelője.

Votják bölcsődalra egy adatunk van (Munkácsi 1887, 294. l.); szövegének fordítását ismerjük, de a dallamot nem. A szövegben a baba testrészeit bemutató hasonlatokról van szó: magyar párhuzama nincsen.

Szintén egymagában lévő finn bölcsődalunk (Bakos 1953, 13. l. 1. jegyzet) fordítása: „Aludj, aludj, réti madár, Fáradj, fáradj, kis vörösbegy, Pihenj le a fehér földre, Aludj el a tiszta réten”. Az alváásra való felszólításra a magyar anyagból is ismerünk párhuzamokat, de azok egészen mások, és kivétel nélkül mindig a babát biztatják alváásra. A finn szövegben megjelenik a finnugor népköltészetben gyakori gondolatpárhuzam, mutatva, hogy archaikus népköltésről van szó. Az állatok a magyar anyagban legfőképpen a tandal-szövegekben, műköltésben jelennek meg „nyuszika is alszik”-féle fordulatokban.

A gyűjteményünkben lévő angol nyelvű bölcsődal (Forrai 1998, 69) ezt mondja: „Jó éjszakát, aludj jól, holnap este barátok jönnek.” Dallama *s-m* ütempárból áll, aminek látán-olvastán fölmerül a kérdés, mennyire tekinthető ez eredeti angol népköltésnek.

Az **egyedi mondókák** típusában egy cigány, három német és hét szlovák leírást találunk. Mindegyik dallam nélküli, közülük jó néhánynak játékleírása sincs.

A cigány nyelvű adat (MTA ZTI 49823) vizsgálatához szükséges a szöveg fordítása.

A három német mondóka egyike babonázó Körmöcbánya vidékéről (Versényi 1893, 28. l.); bigézés közben mondják a játszó, hogy a többiek ne tudják leütni az ütőfát. A másik (Versényi 1893, 33. l.) olyan adat, amelyet Bars megyében mulató parasztok énekelnek a kocsmában, Versényi azonban megemlíti: „Vernaleken-Branky a gyermekversek közé sorolja ezt is”. A magyar anyag kutatásának az a tapasztalata, hogy felnőtt dalok töredékeit is gyakran sorolják a gyermekversek közé, és maga a „gyermekvers” kategória is eléggé kérdéses. A gyerekek, mint tudjuk, nem korlátozzák ismereteiket kizárólag a gyermekdalokra és gyermekjátékokra, bőszéggel ismernek felnőtt dalokat és tanulnak (régebben is tanultak) iskolában tandalokat. A gyermekvers tehát valószínűleg annyit jelent, hogy gyerekek szájáról jegyezték le a szöveget, és funkciójáról ezen kívül mást nem lehet tudni. A német változat felnőtt dallam szövegének tűnik; a német mondókaanyag alaposabb ismeretében kell dönteni arról, hogy helye van-e benne. A harmadik német adatnak (MTA ZTI 49822) fordítását is ismerjük: „Muskotályért gyere velem a pincébe, Én nem megyek, mert megharap a kisliba, Fogj egy vesszőt és üss a csőrére, Nem fog többet megharapni”. A szövegnek magyar párhuzama nincsen, bár az első sorral eszünkbe juthat a „Lementem a pincébe vajjat csipegetni”, a másodikról pedig a „Gyertek haza, ludaim! Nem megyünk! Miért? Félnünk!” felelgetős rész a libásdiból. Ezeknek azonban semmi közük egymáshoz, lévén az egyik kiolvastó, a másik fogócskajáték szövegének részlete.

A hét szlovák mondóka Körmöcbánya vidékéről származik. Van köztük „versike különböző nevekre” (Versényi 1893, 24. l.); története, hogy az Úr angyalának hogyan segítette Éva, Terka, Vince, Dávid és Tamás megjavítani a szánkát. Két ébresztő mondókánk szövege teljesen különböző (Versényi 1893, 14. l.), éppúgy, mint az a kettő, amelyet „minden különösebb

cél nélkül” mondanak (Versényi 1893, 32. l.): „Gyermekeim, üljetek a padlóra, adok nektek egy darab kenyeret, Ne lopjatok, amit láttok, ragadjátok el”, illetve „A híd alatt tányérka, a te apád angyalka”. Van köztük egy fürdés utáni mondóka (Versényi 1893, 21. l.), ám a magyar mondókaanyagban előforduló „Kigyó, béka, bújj ki a fülemből”, ill. „Ingem, gatyám, ne ragadj rám” szövegekkel nem mutat rokonságot. Öltözködés közben hangzik el: „Aki hamarabb felöltözik, himlő, szeplő essék rá”. A drótostót-szöveg (Versényi 1893, 33. l.) fordítása: „Én vagyok a kis drótos Trencsén vármegyéből, Tudok jól drótozni fazekat, tálakat, lábasokat, fazekat, tálakat, kis lábasokat, kicsi gyermekeknek kávéhoz”. Hasonló található a magyar folklórban is, de nem a játékok, hanem a vegyes szokásdalok, azon belül a mesterségcsúfolók között. A szövegek jellegzetes csoportját alkotják a „Trencsén vármegyének közepén születtem” kezdetűek (Tolna, Nógrád és Hont megyéből 1–1, Verőcéből 2 adat). A Nógrád megyei Száto-kon följegyzett szöveg részlete (MTA ZTI 37878): „Asszonyok, valami foltoztatni, Serpenyő, vasfazék, rosta igazgatnyi, Rossz esernyő reparálnyi, Azt is meg tudom csinányi”. Mivel mindegyik szöveg más, és a magyar változatoktól éppúgy különböznek, mint egymástól (még az azonos funkciójúak is), jogosnak érzem az egyedi mondókák közé sorolni őket. Az anyag bővülésével ezekből is létrejöhetnek újabb típusok.

A kiolvasók között más népeknél is megtalálható az „*Egyedem-begyedem, cukoda bé*” szövegkezdet. Nem meglepő a német változatok sokasága, annál inkább a délszláv, orosz és olasz példák.

A 24 német adat közül 19-et Sopron, Moson, Vas és Pozsony megyéből Riedl és Klier közöl. Grete és Karl Horak kiadásában is találunk három példát Baranya és Pest-Pilis-Solt-Kiskun vármegyéből. Versényi Körnöcbánya vidékéről egy, Désről egy másik változatot ír le. Az „Ekati, pekati, zugati me (Riedl–Klier 1957, 2979) vagy „Aeggädäm, bäggedem, ziginee” (Horak 1994, 266) jellegű szövegekben nem nehéz felismerni a magyar változat kezdősrát.

Délszláv (horvát) változatunkat Kliment Ondrejka idézi (Ondrejka 1981, 30. l.). Ennek a változatnak a beosztását megkönnyítette a második sor: „Edede-medede, cicka ré, Ábr-fábr, domine”.

Az orosz kiolvasó (MTA ZTI 67749) Leningrádból származik, és szövege megdöbbenően hasonló a magyar változatokhoz. Latin betűs átírása: „Egita-pegita cugata mü, Faber faber dumanü, Iki-piki grammatyiki En-klen-zensz!”

A két olasz változatot Fiuméből ismerjük (Kőrösi 1892. 203. l.); közlőjük a fordítást is megadja. Az egyik töredék: „Enchete, penchete, Zucar di me, Avoli, favoli Bene per te”. Fordítása: „Egyedem, begyedem, Cukor tőlem, (*Avo* = *ös*, *fava* = *bab*), Jó neked.” A másik szövege: „Engele, bengele, Zucar di me, Fave, fave, Domine, Ex pux, traus, Marsch hinaus”. Az „Engele, bengele” fordítása is „Egyedem, begyedem”, a „Zucar di me” pedig ugyanúgy „cukor tőlem”, mint az előző változatban. A „Fave, fave Domine” magyarul „Bab, bab, Domine”; csak ezután következik a „(Latin, német értelmetlen vegyülék)” megjegyzés az „Ex, pux, traus” sorra. Érdekes, hogy ennek fényében a közlő számára az „Egyedem, begyedem” értelmes szövegnek számít, nem beszélve a folytatásról. Az egyes szavaknak természetesen lehet értelmük, magának a szövegnek azonban nincs. Az „Egyedem-begyedem” szövegkezdet más folytatással is megtalálható: erre német, zürjén, olasz és angol nyelvű példáink vannak.

A hét német változatnak az Egyedem-begyedem szöveggel rokonítható szövegkezdete (Enele, benele; Ekate-pekate; Engeli, Bengeli stb.) után különféle szövegek következnek, fordítása egyiknek sem szerepel a közlésekben.

A zürjén változatot Bakos idézi a Magyar Nyelvörből (Bakos 1953, 99. l. 15. jegyzet). A zürjének kiolvasó-változatainak részletesebb ismerete volna szükséges ahhoz, hogy megmondjuk, töredékről van-e szó: „Ögödym, ögödym, Tyvjän, konjön”. A szöveg érdekessége, hogy a minden ismert adatban előforduló ikerszóképzés helyett szóismétléssel kezdődik.

Az olasz kiolvasót Kőrösi közli (Kőrösi 1892, 203. l.), és az „Andjol, banjol” kezdősört „Egyedem, begyedem”-nek fordítja. A halandzsaszöveget csak kipontozza, egy „olaszos hangzású szó” (Cumpagnol) és a befejező „Zip, zip” (Csip, csip) kivételével.

Angol kiolvasónk Forrai könyvéből származik (Forrai 1998, 16), és a többi változattól eltérően szövege értelmes. Ehhez a típushoz csak a kezdő szavak kötik: „Hickety, pickety, my black hen, She lays eggs for gentlemen, Gentlemen come every day To see what my black hen doth lay”. A szöveg értelme a kiolvasó utáni játékra is utal: akire az utolsó szótág jut, annak egy kosárban lévő letakart tárgyak egyikét tapintással föl kell ismernie.

Az *Egy, kettő, három* kezdetű kiolvasók között 71 német, 2 szlovák és 1 angol változatot találunk. A szlovák és angol adatok jelentősége elsősorban az, hogy jelzik hasonló kiolvasók létét; a német anyag nagyobb mennyiségénél fogva alkalmas rendszerező és összehasonlító munkára is.

A német változatok közül 37 az „Eins, zwei, drei” rész után „Bicka-backa, hei”-szerű szöveggel folytatódik. Ezeket külön alcsoportba soroltam, a többi 34 pedig egy „egyéb folytatások” nevű alcsoportba került. Ha több ilyen kezdetű kiolvasónk lesz, valószínűleg újabb alcsoportok alakíthatók majd ki a szöveg folytatása szerint.

A szlovák változatok egyike a Komárom megyei Tardosról származik (MTA ZTI 50647), a másik a Pest-Pilis-Solt-Kiskun megyei Pilisszántóról (Kormos 1990, 317). Mindkettő egyformán kezdődik: „Egy kettő, három, mi vagyunk a három barát”. A folytatás különbözik, a szövegnek magyar párhuzama nincsen.

Az „Antanténusz” kezdetű kiolvasók között német, délszláv és olasz változatokat találunk. 15 német kiolvasónk közül a magyar változatokhoz a Bars megyei adat (Versényi 1893, 25. l.) hasonlít a legjobban: „Ententinus, Sarakatinus, Saraka-tikitaka, Ene-bene, bumbus!” A szöveg végig halandzsa. Hasonló a két délszláv (egyik szerb, a másik horvát) és a két olasz változat is. Az olasz változatokat közlő Kőrösi a szövegek fordításával nem kísérletezett.

Az **egyéb kiolvasók** között 355 német adatot találunk. Ezeknek több mint egyharmadát (151-et) szöveg szerint lehetett csoportosítani. Az első altípus a számolásoké, amely további alcsoportokra bontható. Az első alcsoportba (68 adat) az „1, 2, 3, 4, 5, 6, 7”, a másodikba (4 adat) az „1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8”, a harmadikba (1 adat) az „1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9”, a negyedikbe (5 adat) az „1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10”, az ötödikbe (19 adat) az „1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13”, a hatodikba (6 adat) az „1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20” kezdetű kiolvasók kerültek. A hetedik altípus (6 adat) az egyéb számolásoké, és csak ezután következnek más szövegkezdetek altípusai: „Asel, Wasel” (11 adat), „Ich bin Peter, du bist Paul” (7 adat), „Ich und du” (12 adat), „... tintenfass” (12 adat). További 204 kiolvasó az egyediek közé került: részletesebb feldolgozásuk, csoportosításuk a jövő kutatás feladata.

A magyar nyelvű kiolvasók között is találunk számolással kezdődőeket. Közöttük azonban elsősorban az „Egy, kettő, három”, az „Egy, kettő, három, négy”, „Egy, kettő, három, négy, öt” és „Egy, kettő, három, négy, öt, hat” kezdetű számolások, valamint az „E, ke, há, né, ö, ha” (stb., egészen hunyó-ig) kiolvasó változatai fordulnak elő (a szintén számolás-eredetű „Egyedem-begyedem”, „Eke-peke” stb. szövegkezdeteket nem számítva).

Szlovák nyelvű egyéb kiolvasónk mindössze egy van (Tardos, Komárom, MTA ZTI 50585). A gyűjtő által leírt fordítása: „Du, du, víz alatt, zöld eper alatt, az eper haragszik, a tehén pokolban ég, ördög áll a tölgyfa alatt, beszél a galambbal, hát te, kedves galambom, lépjél ki, mert már fehér nap van”. Magyar nyelvű párhuzama nincsen.

Ugyancsak egy kiolvasónk van a szerbektől (Zenta, Bács-Bodrog, Burány 1972, 32. l), amelynek négyesornyi szerb szövegét a „Zsipp-zsupp, kenderzsupp, Ha megázik, kidobjuk” magyar szöveg követi. A gyűjtő és közlő szerint közismert szerb kiolvasó magyar szöveggel való keveredéséről van szó.

Finn kiolvasóra két példánk van. Egyiknek a fordítása: „A kerítés, csónak pereme, puh-pah, ki!” (Bakos 1953, 104. l. 53. jegyzet/1). A másiké: „Festő festett házakat, kéket és pirosat, este jöttén azt mondta: én most megyek el!” (Bakos 1953, 104. l. 53. jegyzet/2). Egyiknek sincsen magyar párhuzama.

Két orosz kiolvasónk közül az egyik rokonítható azzal a magyar kiolvasó-típussal, amelyben annak, akire az utolsó szótag jutott, mondania kell egy számot, és ahányat mond, annyit számolnak: akire az jut, az lesz a fogó vagy a hunyó (MTA ZTI 57882). A másik példa a magyarral nem rokonítható szöveg, fordítása: „Ebben a kis kosárban pomádé és illatszer van, szalag, csipke, félcipő, ami kellemes a léleknek” (MTA ZTI 67788).

A 11 olasz kiolvasót Kőrösi, illetve Czink Lajos közli Fiuméből. A szövegek fordításából kiderül, hogy mind egyedi, és semelyik magyar szövegtípussal nem rokonítható.

Angol változatunk 17 van. Nyolcat Turner közölt, kilenc pedig Forrai könyvéből származik. Egy részükben annak, akire az utolsó szótag jutott, színt kell választania, és a kiolvasó a választott színhez tartozó szöveget mondja tovább; akire az utolsó szótag jut, az áll ki (Canberra, Australia. Turner 1971, 10. l. 11001A). A szövegnek Turner két változatát közli, a többi egyedi adat, akárcsak a Forrai könyvében lévők. Magyar párhuzama egyiknek sincs.

A gyűjteményben található három japán kiolvasót (MTA ZTI 72504, 72635, 72668) 1960-ban jegyezte fel latin betűkkel ismeretlen gyűjtő Ruriko Uchida japán énekesőtől.

Az előbbieknél talán elég meggyőzően illusztrálják, hogy a különböző népek játéktípusait érdemes összehasonlítani, azok eltérései és hasonlóságai fontos tanulságokkal szolgálhatnak. Jelenleg az összehasonlításra alkalmas anyag kicsi is, hiányos is, mégis ki lehet belőle mutatni néhány érdekességet, és olyan kérdéseket vet föl, amelyekre nagyobb anyag a választ is megadhatja.

Mindez azt mutatja, hogy jócskán van még tennivaló ezen a téren is, és egészen biztos, hogy ez nem egyetlen ember által elvégezhető munka. Olyan nemzetközi együttműködés szükséges hozzá, amely már megindult a finnekkel, lappokkal, norvégokkal, udmurtokkal. Célunk, hogy az egyes népek kutatói saját játékaikat be tudják osztani a játéktípusrendbe, ilyenformán pedig az egyes típuscsoportok, típusok más népeknél élő változatai összevetethetők lesznek, mégpedig nemcsak szórványosan, hanem nagyobb méretekben is. A közvetítő nyelv az angol lehetne, az első lépés pedig a népi játékok típusrendjének angol nyelvű megjelentetése. Ez a célkitűzések szerint 3–4 éven belül megvalósulhat.

Irodalom

- BAGIROV 1936
Azerbajdzsáni gyermekjátékok és népszokások. In: *Szovjetszkaja Ethnographia* 1936. 4–5. sz.
- BAKOS József 1953
Mátyusföldi gyermekjátékok. Budapest.
- BURÁNY Béla 1972
A mi utcánk játéka. In: *Hungarológiai Intézet Tudományos Közlönye*, IV. évf. 11–12. sz. 147–216. Újvidék.
- CZINK Lajos 1892
Adalékok Fiume néprajzához. *Ethnographia* III. évf. Budapest.
- FOKOS Dávid 1916
Finn-ugor füzetek. 19. sz. Budapest.
- FORRAI Katalin 1998
Music in Preschool. (2. bővített és átdolgozott kiadás.) London.
- GAZDA Klára 1980
Gyermekvilág Esztelneken. Bukarest.
- GÁGYOR József 1982
Megy a gyűrű vándorútra I–II. Budapest.
- HAJNAL Ignác 1907
Bácskai gyermekjátékok. *Ethnographiai Értesítő*. Budapest.
- HORAK, Grete und Karl 1994
Kinderlieder, Reime und Spiele der Ungarndeutschen. Budapest.
- KORMOŠ, Alexander 1990
F santofském Piliši... Budapest.
- KŐRÖSI Sándor 1892
Adalékok Fiume néprajzához. *Ethnographia* III. évf. Budapest.
- KUHAČ, Franjo Š. 1880
Južno-slovjenske narodne popijevke. Kn. 3. Zagreb.
- LAMI, Štefan 1984
Výročné zvyky a ľudové hry. Budapest.
- LEWALTER, Johann 1911
Deutsches Kinderlied und Kinderspiel. Kassel.
- LINTHOUDT, Kurt van 1993
So sangen sie in den dreissiger Jahren. Wien.
- MUNKÁCSI Bernát 1887
Votják népköltési hagyományok. Budapest.
- MNT I 1951
Gyermekjátékok. Budapest.
- ONDREJKA, Kliment 1981
Deti det'om VIII. Bratislava.
- RIEDL, Adalbert – KLIER, Karl M. 1957
Lieder, Reime und Spiele der Kinder im Burgenland. Eisenstadt.
- TURNER, Ian 1971
Cinderella Dressed in Yella. Melbourne.
- VERSÉNYI György 1893
Körmöcvidéki gyermekversikék és mondókák. In: *A körmöcbányai m. kir. áll. főreáliskola 1892–93 tanévi értesítője*. Körmöcbánya.

VUJIČIĆ, Tihomir 1978

Muzičke tradicije južnih slovena u Madarskoj. Budapest.

VYLETEL, Vtak 1955

Szlovák népdalgyűjtemény. Budapest.

WLISLOCKI Henrik 1892

Erdélyi szász gyermekjátékok. In: *Ethnographia* III. Budapest.

Verbum caro-antifónák az európai zsolozsmarepertoárban

A tanulmányban összefoglalt gondolataink kiindulópontjául a középkori prágai zsolozsma egyetlen pontja, a karácsonyi completorium *Verbum caro* kezdetű zsoltárantifónája szolgált. Mielőtt szemügyre vennénk európai elterjedtségét és megjelenésformáit a különböző hagyományokban, tekintsük át a completorium összeállítását a rendelkezésünkre álló cseh kódexekben,¹ meghatározva a szóban forgó darab liturgikus környezetét.²

Funkció	Incipit	4D9	12	6	10	HK-4	1492
Nat, C/a	<i>Verbum caro</i> (maior)	Magnum	+	+	+	+	+
Nat, C/An	<i>Magnum nomen Domini</i>	Verbum caro	+	+	+	+	+
Nat, C/Tr	<i>Resonet in laudibus</i>	-	-	-	+	-	-
Nat, C/Ac (?)	<i>Verbum caro</i> (minor)	-	-	-	+	-	-

Egymás mellett szemlélve a hat kódex anyagát nyilvánvaló, hogy a leggazdagabb tételválasztékot a 14. sz. második felében készült hangjelzett breviárium (Pra-10) kínálja. A karácsonyi completorium e forrásban „*super psalmos consuetos antiphona*” meghatározással a *Verbum caro factum est* (maior) antifónával kezdődik. Az ebben a liturgikus funkcióban következetesen feltűnő, az időszakhoz kapcsolódó saját zsoltárantifóna önmagában is szokatlan jelenség; ezen a ponton többnyire az egyazon hagyományhoz tartozó források sem egységesek. Annál szembeűnőbb, hogy a *Verbum caro* (maior) a források tanúsága szerint a középkori cseh zsolozsmagyakorlat szilárdan rögzült elemei közé tartozott. Az ugyancsak szigorú egyöntetűséggel hagyományozott tételek közt tarthatjuk számon a *Magnum nomen Domini* antifónát, amely a legkorábbi ordináriust (Pra-4D9) kivéve valamennyi forrásban a completorium *Nunc dimittis* canticumához kapcsolódik. Pra-10 két további darabja, a „*trophus*”-ként megjelölt, valójában a kanciók családjába tartozó *Resonet in laudibus* és a pusztán „antiphona” megnevezéssel ellátott *Verbum caro* (minor) ezzel szemben inkább a kódex egyedi, mint hagyományoszerű vonásait gazdagítja.

Az egyes források áttekintése és összevetése alapján a karácsonyi completorium prágai alapformájának a források többsége (Pra-6, Pra-12, Pra-1492, HK-4) által hagyományozott összeállítást tekinthetjük. Ezek szerint a *Magnum nomen Domini* a *Nunc dimittis* canticumot keretező antifóna, a *Verbum caro* (maior) pedig a hóra elején álló zsoltárantifóna. A *Resonet in laudibus* kanció egyedül a Pra-10 breviáriumban fordul elő, sem a korábbi, sem a későbbi középkori cseh zsolozsmaforrások nem tartalmazzák.³ A két tétel szerves összekapcsolódására a prágai hagyományban csak később, a középkort követő századokban ke-

¹ Vizsgálatunkba három hangjegyes (Pra-10, Pra-6, HK-4) és három nem hangjegyes forrást (Pra-4D9, Pra-12, Pra-1492) vontunk be. A felhasznált cseh források jegyzékét tanulmányunk végén közöljük.

² Nat – nativitas, C – completorium, a – antiphona, An – antiphona ad canticum *Nunc dimittis*, Tr – tropus, Ac – antiphona commemorationum.

³ A *Magnum nomen* és a *Resonet in laudibus* közép-európai szöveg- és dallamváltozataival készülő disszertációinkban foglalkozunk.

rült sor. Együttes megjelenésük Pra-10-ben így olyan későbbi összeállítást vetít előre, mely a kódex keletkezésének idején még kivételesnek számított.

A három hangjelzett cseh forrásban (Pra-10, Pra-6, HK-4) a karácsonyi completoriumot indító *Verbum caro* zsolttárantifóna egy késő középkori dallamosságot idéző, a dúr tonalitást megközelítő darabot állít elénk. Tonális „modernségéről” tanúskodik bizonytalan elhelyezése a nyolc modus rendjében: az antifónát, amely a kódexekben néhány jelentéktelen módosulástól eltekintve azonos dallamalakban jelenik meg, a három forrás háromféle tónusban értelmezi (Pra-10 hatodik tónusú, HK-4 ötödik tónusú, Pra-6 pedig *tonus peregrinus* zsolttárdifferenciával kapcsolja össze). Az antifóna megjelenésformáit és elterjedtségét a nyugat- és közép-európai hagyományokban vizsgálva a *Verbum caro*-komplexum különösen érdekes szövevényére bukkantunk.

A János-evangéliumból származó *Verbum caro factum est* kezdetű szakasz a középkorban több antifóna szövegéül szolgált. E tételek már a legkorábbi fennmaradt európai zsoltszmaforrásokban felbukkannak, a későbbiekben is megőrzött helyükön, a karácsonyi oktáva hétköznapijaira szánt commemoratiós antifónasorban.⁴

A múltban több kutató is felfigyelt arra, hogy a csaknem azonos szöveg mögött különböző dallamok rejtőznek. Hesbert kiadásában három antifónát különített el,⁵ az egyes tételeket azonban pusztán szövegváltozataik alapján különböztette meg.

Az első (nr. 5361) a legrövidebb: *Verbum caro factum est alleluia, et habitavit in nobis alleluia*. A második (nr. 5362) valamivel hosszabb szövegrészt használ fel az evangéliumból: *Verbum caro factum est, et habitavit in nobis, et vidimus gloriam eius, gloriam quasi unigeniti a Patre*. A harmadik (nr. 5363) a hosszabb szöveget egy hármasszerű záradékkal bővíti ki: *Verbum caro factum est, et habitavit in nobis, et vidimus gloriam eius, gloriam quasi unigeniti a Patre, plenum gratiae et veritatis, alleluia alleluia alleluia*.

Az első helyen megadott rövid antifóna Európa-szerte általánosan elterjedt, s azonos a Pra-10-ben a completoriumot feltehetőleg commemoratiós tételként záró *Verbum caro* minorral. A szöveg az ismert 6. tónusú responsorium breve-típusdallamhoz kapcsolódik, mind szövege, mind dallama az egész középkor folyamán egységesen, számottevő eltérés nélkül hagyományozódik.⁶ Minthogy prágai dallamalakja sem tűnik ki egyéni vonásaival, s – mint említettük – a Pra-10 breviáriumon kívül a későbbi cseh forrásokban nem maradt fenn –, a továbbiakban e darabral nem foglalkozunk.

Annál érdekesebbnek mutatkozik a másik két, hosszabb szövegű *Verbum caro* antifóna⁷ középkori életútja a különböző európai forrásokban és hagyományokban. Ha vizsgálódásunk kiindulópontjaként szemügyre vesszük a darabok előfordulását a Hesbert által közreadott 12 korai antifónáléban, azt látjuk, hogy a második (a prágai forrásokkal egyező szövegű) darab a

⁴ Lipphardt szerint a karácsonyi oktáva napjaira elosztott canticum-antifónák az antifónarepertórium fiatalabb rétegébe tartoznak, és számuk a középkor folyamán egyre nő: „Die Antiphonen dieses Supplements gehören sicher (...) einer jüngeren Schicht an.” Walter Lipphardt: *Der Karolingische Tonar von Metz*. Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen, Bd. 43, Münster 1965, 127.

⁵ René-Jean Hesbert: *Corpus Antiphonale Officii* (a továbbiakban: CAO) III, *Invitatoria et Antiphonae*. Rerum Ecclesiasticarum Documenta, Roma 1963–79, 532.

⁶ A *Verbum caro* (minor) egységes dallamalakjának kutatásunkban egyetlen, feltehetőleg késő középkori variánsát találtuk a következő három forrásban: Breviarium notatum Sarum s. 14–15 (London, British Museum Add. 52359), Antiphonale Koblenz/St. Castor s. 15 (Trier, Bistumsarchiv Hs. Nr. 491), Antiphonale Gdansk 1513 (Gdansk, Biblioteka PAN, Ms. Mar. F. 408). Mindhárom forrásban az antifóna eleje és vége egy-egy allelujával bővül, a 6. tónusú típusdallam helyét kis ambitusú, *f-a* sávban mozgó 5. tónusú dallam foglalja el.

⁷ Minthogy a továbbiakban csak a hosszabb szövegű *Verbum caro* antifónákkal foglalkozunk, a „*Verbum caro*” megnevezést – elhagyva a „maior” jelzőt – csak ezek megjelölésére használjuk.

tizenkettőből mindössze háromban jelenik meg: a 12. sz. végi beneventán (L), a 11. sz.-i észak-francia (G) és a 12. sz. végi bambergi (B) antifonáléban. A harmadik, a leghosszabb szövegű antifonát ezzel szemben hat forrásban találjuk: a források provenienciája a Verbum caro e harmadik változatának meglepően tág elterjedtségére utal: a három nyugat-francia antifonále (C, D, F) anyagában éppúgy helyet kapott, mint az észak-olasz (veronai) forrásban (V), a dél-német St. Gallen-i Hartker antifonáléban (H) és a 13. sz.-i rheinai kódexben (R).

Vizsgáljuk meg, vajon a Verbum caro két, szövege alapján elkülönített változata dallamában is eltér-e egymástól, hogy a szövegi–zenei különbség megragadható-e már a legkorábbi európai zsolozsmaforrásokban, s nyomon követhető-e bennük valamiféle következetes, hagyományoszerű tendencia. A korai kódexek anyagában végzett vizsgálatok eredményei hozzásegíthetnek bennünket a Verbum caro későbbi, nyugat- és közép-európai (nem utolsó sorban prágai) megjelenésformáinak megértéséhez, eredetük feltáráshoz, az esetleges dallamhagyományok körvonalazásához.

Első lépésként a fennmaradt korai vonalrendszeres hangjegyírással készült zsolozsma-kódexeket vettük szemügyre, amelyekben nemcsak a Verbum caro szövegét, hanem dallamváltozatait is tanulmányozhattuk. A következő kilenc 11–13. sz.-i antifonálét és hangjelzett breviáriumot állt módunkban megvizsgálni:⁸

Par-12044	Antiphonale OSB, Saint-Maur-les-Fossés, c. 1100. Paris, Bibl. Nat. lat. 12584, f. 11v.
Par-1236	Antiphonale Nevers, s. 12. Paris, Bibl. Nat. lat., Nouv Acq. 1236, f. 41v.
Lu-601	Antiphonale Lucca, s. 12. Biblioteca Capitolare 601, f. 39. Ed. Pal. Mus. 1, IX.
Aug-60	Antiphonale OSB Zwietafeln, s. 12, 13/14. Karlsruhe, Badische Landesbibliothek Aug. LX. Ed. H. Möller. ⁹
Ver-CLXX	Breviarium notatum (vlsz. lotharingiaia), s. 13/ in Vercelli, Bibl. Capit. CLXX, f. 20.
Wor-160	Antiphonale Worcester, s. 13. Cath. F. 160, f. 18v. Ed. Pal. Mus. 1, XII.
Vat-4756	Breviarium notatum Chartres, s. 13. Roma, Bibl. Apost. Vat., Vat. lat. 4765, f. 91v.
Rou-261	Breviarium notatum Rouen, s. 13. B. N. Rouen, Ms. A. 261, f. 1.
Rou-190	Antiphonale OSB Fécamp, s. 13. B. N. Rouen, Ms. A. 190.

A vonalrendszeres források vizsgálatából nyert eredmények ismeretében immár a vonalrendszer nélküli neumas kódexeket is bevonhattuk kutatásunkba, azonosítva a bennük található dallamformát. Ezeket a következő táblázatban foglaltuk össze:

N	Antiphonale Noyon (?), s. 10/11. Manuscrit du Mont-Renaud. Magántul. Ed. Pal. Mus. 1, XVI.
H	Antiphonale Hartkeri St. Gallen, c. 1000. St. Gallen, Stiftsbibliothek 390–391.
Qu	Antiphonale Quedlinburg, s. 11/1. Berlin, Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Ms. ms. 40047. Ed. H. Möller. ¹⁰

⁸ Hesbert forrásai közül csak a *Paléographie Musicale* sorozatban kiadott Hartker antifonálét (H), ill. a bambergi kódexet (B) tudtuk tanulmányozni.

⁹ Hartmut Möller: *Antiphonarium Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, Aug. perg. 60*. Codices illuminati medii aevi 37, München 1995.

¹⁰ Hartmut Möller: *Das Quedlinburger Antiphonar*. Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 25/1–3, Tutzing 1990.

Civ-XCI	Breviarium notatum Aquileia, s. 11–12. Cividale, Bibl. Museo Archeologico Nazionale, XCI, f. 111v.
Sal-24	Breviarium notatum OSB Salzburg/St. Peter, s. 11–12. Stiftsbibliothek St. Peter a V. 24, f. 121v.
Ox-366	Breviarium notatum Brixiense (Brescia), s. 11–12. Bodleian Library, Canon Lit. 366 (19450), f. 63.
Vi-2700	Antiphonale Salzburg, St. Peter, s. 12. Wien, ÖNB, Ser. nov. 2700, p. 517.
Mü-23037	Breviarium notatum OSB Prüfening, s. 12. München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 23037, f. 83 v.

A felsorolt vonalrendszeres és neumas források aprólékos elemzése után elmondhatjuk, hogy a Verbum caro antifóna nem csupán a Hesbertnél föltüntetett szövegváltozatokban fordul elő, s a dallamok nem az általa megadott források mentén válnak el egymástól.

A 11–13. sz.-i zsolozsmakódexek a Verbum caro két dallamát őrzik. Mindkét dallam 8. tónusú, az azonos modális rendszerből fakadó hasonlóságokon túl azonban egyértelműen elkülönülnek egymástól. Az első (a továbbiakban *Verbum caro A*) túlnyomórészt nyugat-európai (francia és olasz) forrásokban bukkan föl, s a karácsonyi *infra octavam* időszak antifónasorába illeszkedik. Leggyakoribb megjelenésformája a Hesbertnél bemutatott hosszú szövegű, a végén hármás allelujával záruló változat, e zárlat azonban olykor két allelujára szűkül (*Ver-CLXX*), sőt, el is marad (*Rou-261, Rou-190*). Az A-dallam alapformáját a 12. sz. eleji Saint-Maur-les-Fossés bencés antifonáléból közöljük – amely tudomásunk szerint e dallam legkorábbi vonalrendszeres forrása –, feltüntetve az antifónához kapcsolódó alleluja-végződés eltérő megoldásait.

Par-12044

Ver-bum ca-ro fac-tum est et ha-bi-ta-vit in no-bis et vi-di-mus glo-ri-am e-ius
glo-ri-am qua-si u-ni-ge-ni-ti-a pa-tre ple-num gra-ci-e et ve-ri-ta-tis
al-le-lu-ia al-le-lu-ia al-le-lu-ia. Euouae.

Ver-CLXX

al-le-lu-ia al-le-lu-ia.

Rou-261, Rou-190

[a szövegsorban hiány!]

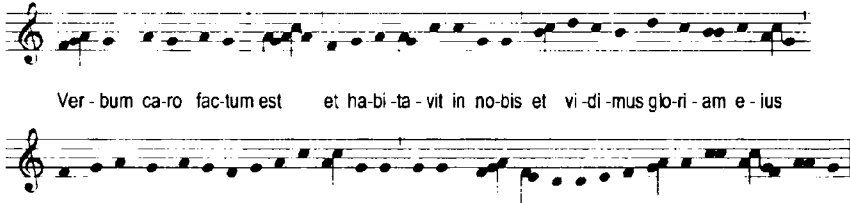
Az A-dallamot eddigi kutatásunk során összesen nyolc korai vonalrendszeres forrásban találtuk. Bár a neumas kódexek dallamainak elemzése nem hoz minden kétséget kizáró eredményt, a Verbum caro két dallamváltozata közti különbség olyannyira jellegzetes, hogy az a neumák alakjában és összetételében is tapintható. Forrásjegyzékünket így módon további két kódexszel bővíthetjük: mind a 10–11. fordulóján készült, a legújabb kutatások

alapján Noyonba lokalizálható antifónale (N), mind a száz évvel későbbi bresciai brevium notatum (Ox-366) a Verbum caro antifóna A változatát tartalmazza, annak leghosszabb, hármasszerű záródó alakjában.

Bár – mint már jeleztük – a korai forrásokban végzett vizsgálat alapján az A dallamot túlnyomórészt Európa nyugati felén ismerték, mégsem tekinthetjük a Verbum caro „nyugat-európai” változatának, hisz az 1000 körül készült Hartker-antifónáléban (H) is ez rögzült.¹¹

A korai kódexek valamivel kisebb csoportja (1 vonalrendszeres, 5 neumas forrás) – azonos liturgikus funkcióban – egy másik Verbum caro-dallamot őriz (a továbbiakban: *Verbum caro B*). Szövege megegyezik az A dallam alapszövegével, a hármasszerű záródék helyét azonban egyetlen – amazzal ellentétben következetesen megjelenő – *alleluja* foglalja el.¹² E szövegváltozat Hesbertnél nem szerepel. Az antifóna dallama a forrásokban kevésbé változékony, egyedül a záró *alleluja* módosul. A darabot ismét a legkorábbi vonalrendszeres – a 12. sz.-i zwicfalteni antifónáléban (Aug-60) olvasható – lejegyzése alapján közöljük:

Aug-60



Ver-bum ca-ro fac-tum est et ha-bi-ta-vit in no-bis et vi-dí-mus glo-ri-am e-ius
glo-ri-am qua-si u-ni-ge-ni-ti-a pa-tre ple-num gra-ci-a et ve-ni-ta-te ai-le-lu-ia.

A Verbum caro A antifónával szemben a B-dallamot elsősorban a Rajnától keletre eső német térség forrásaiban találjuk. Korai előfordulásai a 12. sz.-i Aug-60 antifónalét kivéve vonalrendszer nélküli neumas lejegyzések; legkorábbi lelőhelye a 11. sz. első feléből származó quedlinburgi antifónale (Qu). Ez a dallam terjedt el egyes 14–16. sz.-i dél- és közép-német, ill. Rajna-vidéki forrásokban (Tri-491, Kas-124), a legkövetkezetesebben azonban a hirsai reformmozgalom befolyása alatt álló bencés kolostorok kódexei (Aug-60, Mü-23037, Sal-24,¹³ ill. Civ-XCI¹⁴) hagyományozták. A következő táblázatban a B-dallam e későbbi, általunk megvizsgált forrásait soroljuk fel:

Ein-610	Antiphonale OSB Einsiedeln, s. 14. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Ms. 610, p. 124.
Ein-611	Antiphonale OSB Einsiedeln, s. 14. Einsiedeln, Stiftsbibliothek, Ms. 611, f. 31v.

¹¹ H, p. 54. A neumaformák elemzése egyértelműen az A dallamot mutatja, a szöveg végén a nyugat-európai források többségével egybehangzó hármasszerű *alleluja*.

¹² Az egyetlen forrás, amely nem tartalmazza a záró *alleluját*, a 11–12. sz. fordulóján készült aquileiai antifónale (Civ-XCI).

¹³ A kódexben nem szerepel a teljes kiírt Verbum caro, csupán annak kottás (neumas) incipitje (f. 121v). Az incipit fölötti neumas egyértelműen a B-dallamra utalnak.

¹⁴ Vizsgálatunk alapján úgy tűnik, az aquileiai repertóriumban is a *Verbum caro B* rögzült. Minthogy az újabb kutatások kiemelik a patriarchátus szoros kapcsolatát a délnémet térség (azon belül a hirsai kolostorok) liturgikus hagyományával, feltételezhetjük, hogy az antifóna meggyökerezése is e befolyást jelzi. Vö: Raffaella Camilot-Oswald: *Die liturgischen Musikhandschriften aus dem mittelalterlichen Patriarchat Aquileia*. Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia II, Teilband I, Kassel–Basel, 1997, XXXIII–XXXV.

A 12. sz. elején készült, feltehetően aquileiai antifónale (Civ-XCI) eddig az egyetlen forrás, amely a Verbum caro B antifónát a záró *alleluja* nélkül tartalmazza. Az antifóna nyomára bukkantunk két későbbi aquileiai forrásban is – Gorizia, Biblioteca del Seminario Teologico Centrale I GO B (s. 13–14.), I GO D (s. 14) –, az immár teljes, *allelujával* ellátott szöveg fölött azonban mindkét helyen üres kottasorokat találtunk. Az aquileiai forrásokról l.: R. Camilot-Oswald, op. cit., 43–49, 67–72, 75–78.

Kas-124	Antiphonale Fritzlar, s. 14. Kassel, Bibl. der Stadt Kassel, Ms. Theol. 124. 2o, f. 40.
Mü-15502	Antiphonale OSB Rott am Inn, s. 15. München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 15502, f. 50.
Tri-491	Antiphonale Koblenz/St. Castor, s. 15. Trier, Bistumarchiv, Hs. Nr. 491, f. 32.
Mü-14084	Antiphonale OSB, St. Emmeram, s. 16. München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 14084, f. 16.

Míg az A-dallamot meglehetősen biztonsággal azonosíthatjuk a Hesbert által közreadott két *Verbum caro* szöveg második, hosszabb alakjával (A = nr. 5363), a B-dallammal együtt járó "köztes" szövegváltozat egyik Hesbert-alaknak sem felel meg.¹⁵ Ugyanakkor a felsorolt források egyikében sem találtunk a Hesbert rövidebb *Verbum caro* szövegét (nr. 5362) alapul vevő dallamot. Vajon a prágai *Verbum caro* antifóna, amelynek szövege egyezik Hesbert e rövidebb változatával, milyen dallamot hordoz?

Amint arra tanulmányunk elején figyelmeztettünk, ez utóbbi, rövidebb szövegű antifónát Hesbert mindössze három forrásból dokumentálta (G, B, L). E három kódexből egyedül a 12. sz.-i bambergi antifonálét (B) tudtuk megvizsgálni. A *Verbum caro* vonalrendszer nélküli neumas lejegyzését elemezve azt tapasztaltuk, hogy az itt fellelhető dallam sem az A-, sem a B-változattal nem egyezik, megfelel azonban a cseh kódexekben hagyományozott dallamalaknak (a továbbiakban: *Verbum caro C*).

Hogy valamelyest rekonstruálni tudjuk e dallam európai elterjedtségét és vándorlását az egyes források, ill. hagyományok közt, célszerűnek láttuk szélesebb körű forrásvizsgálatnak alávetni. Kutatásunk eredményeként a C-dallamot a következő forrásokban azonosítottuk:

Bam-23	Antiphonale Bamberg, s. 12/ex. Bamberg, Staatsbibliothek Ms. Lit. 23, f. 21v.
Cam-38	Antiphonale Cambrai, s. 13. Cambrai, Mediathèque Municipale C 38f. 32. ¹⁶
Br-625	Breviarium notatum, s. 14. Brno, Universitní knihovna R 625, f. 42.
Wro-503	Antiphonale Wrocław, s. 14. Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka R 503, f. 19. ¹⁷
Ant-Vin	Antiphonale Vindobonense, s. 14–15. Győr, Egyházmegyei Kvt. Mss I. 2, f. 22v.
Pra-ID20	Antiphonale Pataviense, s. 15/1. Praha, Universitní Knihovna I D 20, f. 17.
Cra-53	Antiphonale Cracoviense 1471. Kraków, Biblioteka Kapitulna, ms. 53 (olim 85). 1471, f. 26v.
Cra-47	Antiphonale Cracoviense, s. 15. Kraków, Biblioteka Kapitulna, ms. 47.
Wal-168	Antiphonale templi Waldenburgensis 1495, Waldenberg, Bibl. Kapit. Rkp. 168. p. 60.
Cam-C4	Antiphonale Cameracense (impr.), s. 16. Cambrai, Bibliothèque Municipale XVI C 4, f. 6.
Ful-71	Antiphonale Rahsdorf, s. 15–17. Fulda, Landesbibliothek Aa 71, f. 23v. ¹⁸

A vizsgálat az új, 5. tónusú C-dallam önállóságát, az A- és B-dallamoktól való függetlenségét erősítette meg. E kettővel összehasonlítva azt tapasztaltuk, hogy a *Verbum caro C*

¹⁵ Nem kizárt, hogy Hesbert 5363. számú antifónaszövege mögött kétféle dallam bújkál meg. Hesbert ugyanis jegyzetben figyelmeztet arra, hogy a veronai antifonále (V) a hármás alleluja helyett egyetlen allelujával zárja a darabot (*V: un seul alleluia*), s ilyen alakjában a szöveg a mi B-dallamunknak felel meg.

¹⁶ A *Verbum caro C* kétszer fordul elő a kódexben: a karácsonyi első completoriumban *Nunc dimittis*-antifónaként (f. 32.) és ugyanebben a funkcióban a karácsonyi második completoriumban (f. 37v.). A két lejegyzés között egyetlen dallami eltérés van: az első esetben a *Ver-* szótag fölötti kezdőhang *f-c*, a másodikban *f*.

¹⁷ Wro-503 eddig az egyetlen forrás, amely egymás mellett tartalmazza a *Verbum caro A-* és *C-dallamát*. A második a szokott módon a karácsonyi oktáva antifónaciklusába illeszkedik (f. 28v).

¹⁸ Az antifóna a kódex 17. sz.-i, a nagyobb ünnepek zsolozsmáit tartalmazó tordalékában (*Festa Decani et Ordo Ministrantium in eis*) fordul elő.

szövege és dallama is hajlamosabb a variálódásra. Rövidebb változata, amelynek szövege a Hesbertnél megadott rövidebb Verbum caro antifónával egyezik, az egyetlen bambergi antifonálén kívül¹⁹ a Cambrai-i, prágai, wroclawi és krakkói hagyományban rögzült.

Pra-10



Verbum ca-ro fac-tum est et ha-bi-ta - vit in no - bis et vi-di-mus glo-ri-am e - ius

Cra-53



Wro-503



Pra-10



glo-ri - am qua-si u - ni - ge - ni - ti a pa-tre. Euouae.

Cra-53



Wro-503



Cam-38



glo - ri - am qua-si u - ni - ge - ni - ti a pa-tre.

Amint az a kottapéldából kitűnik, a három hagyomány eltér a *gloriam quasi unigeniti a Patre* zárószakasz dallami megformálásában. Míg a két lengyel forráscsoport csaknem végig *a-n* recitál, s csak a legvégén hajlik le a finalisra, a prágai repertóriumban az *a-c*, ill. *f-c* sáv dallamosabban kidolgozott változata honosodott meg. A két Cambrai-i antifonále variánsa leginkább a lengyel forrásokéhoz közelít, attól mindössze egyetlen ponton tér el: míg amazok a *gloriam* szakaszon recitálva siklanak át, addig a két nyugat-európai változat *f-re* hajlik le zárlatot képezve a szó fölött.

A Verbum caro C antifóna hosszabb szövegű variánsára bukkantunk néhány német, túlnyomórészt a passauai rítust reprezentáló forrásban (Ant-Vin, Br-625, Pra-ID20, Ful-71). Bár egy még szélesebb körben végzett összehasonlító forrásvizsgálat minden bizonnyal több adatot hozna a felszínre, eddigi tapasztalataink alapján úgy tűnik, ez a variáns az előzővel ellentétben elszórta jelenik meg egy-egy forrásban, s nem a hagyomány része.

¹⁹ Különös, hogy az antifóna a Bam-23 antifonálén kívül egyetlen másik bambergi forrásban sem maradt fenn. Az egyetlen vonalrendszeres későbbi bambergi forrás (Bamberg Staatsbibliothek Msc. Lit. 25, s. 13.), amely igazolhatná a C-dallam jelenlétét, sajnos e helyen hiányos. A többi fennmaradt 12–13. sz.-i antifonálék ezt a darabot nem tartalmazzák, s az 1484-ben nyomtatott bambergi breviárium sem vesz róla tudomást. Az antifóna így semmiképpen sem sorolható a bambergi zsolozsmarepertoárium hagyományoszerű elemei közé.

A dallami és szövegi különbségen túl a *Verbum caro C* liturgikus funkciójában is eltér az A- és B-dallamtól. Míg azok a karácsonyi oktáva hétköznapjaira szánt hosszú *in evangelio* antifónák sorába illeszkedtek, addig a C-dallam szilárd helyet talált a karácsonyi completoriumban. A források többsége a Nunc dimittis canticummal kapcsolja össze.²⁰

Milyen tanulságokat vonhatunk le vizsgálatunkból a prágai *Verbum caro*-antifónára nézve?

A három *Verbum caro* szöveget feldolgozó, eltérő szövegű, dallamú és liturgikus funkciójú antifóna úgy tűnik, keletkezési idejét tekintve is különbözik egymástól. Lelőhelyeik és hatósugaruk kiterjedése alapján korban első helyre az A-dallamot helyezjük, amely már a legkorábbi nyugat-európai forrásokban megtalálható.²¹ Bár nyomát megtaláljuk a közép-európai térségben is (H, R); a későbbi adatok ismeretében azonban feltételezzük, hogy hamarosan átadta helyét az újabb, B-dallamnak.

A *Verbum caro B* a kelet-közép-európai térség dallama, ezt hagyományozza a német források többsége, köztük a hirsau kódexek.²²

A prágai szekuláris hagyományban a *Verbum caro C* rögzült. Dallamanyaga és előfordulási helyei arra utalnak, hogy ez az 5. tónusú darab az A és B dallamokhoz képest később keletkezett, s azoknál jóval szűkebb körben vált ismertté.

A nyugat-európai hagyományok közül a *Verbum caro C* egyedül a cambrai-i antifonálékban jelenik meg. Bár Cam-38 későbbi időből származik, mint legkorábbi bambergi lelőhelye (Bam-23), mégis feltételezhetjük, hogy az antifóna a cambrai-i hagyományban honos, s onnan került át Közép-Európába. A szöveg- és dallamváltozatok sokfélesége nem teszi lehetővé, hogy a darab pontos útját s az út valamennyi állomását meghatározzuk. Csupán annyit mondhatunk el, hogy a prágai hagyomány ezen a ponton meglehetősen önállóan mutatkozik. Nem a környező délnémet térségben uralkodó 8. tónusú *Verbum caro B* antifónát építette be repertoárjába, hanem a jóval szűkebb hatósugarú f-tónusú C-dallamot, amelyhez a források tanúsága szerint mindvégig ragaszkodott.

A felhasznált cseh források

(Adatok: siglum, műfaj, kor, könyvtár, jelzet, proveniencia)

- Pra-4D9, Liber Ordinarius, 13/14. sz., Praha, Universitní knihovna, IV D 9, St. Vítus.
 Pra-12, Breviarium, 14. sz. / 2., Praha, Universitní knihovna, VII A 12, cseh.
 Pra-6, Antiphonale/1, 14. sz./2., Praha, Knihovna Metropolitní kapituly, P VI/1, St. Vítus.
 Pra-10, Breviarium notatum, 14. sz./2., Praha, Knihovna Národního muzea, XV A 10, St. Vítus.
 HK-4, Antiphonale/1, 15. sz./2., Hradec Králové, Muzeum Východních Čech, II A 4, cseh.
 Pra-1492, Breviarium Pragense, 1492, Praha, Universitní knihovna, 42 G 28, cseh.

²⁰ A C-dallam a tizenkét forrásból mindössze kettőben (Ant-Vin, Pra-ID20) fordul elő a completorium kis zsoltárantifónájaként.

²¹ Kulcsfontosságú volna meghatározni, vajon a metzi tonáriusban melyik *Verbum caro* antifóna szerepel. A tonáriusban elfoglalt helye alapján (VIII, 4) csupán abban lehetünk biztosak, hogy nem a rövid, 6. tónusú, és nem is az 5. tónusú C-dallamról, hanem a 8. tónusú (A vagy B) változatról van szó. W. Lipphardt, *Der Karolingische Tonar*, 119, nr. 190.

²² Minden bizonnyal utóbbiak hatására került a dallam az ugyancsak Hirsau hatása alatt álló prágai Szt. György kolostor zsolozsmarepertóriumába is.

Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. századi Magyarországon

A főúri udvartartások zenei életének, az arisztokrata mecénások tevékenységének bemutatásához rendelkezésünkre álló forrásanyag rendkívül egyenetlen eloszlású: az Esterházy hercegi rezidenciák Haydn működésével kapcsolatos hatalmas fennmaradt iratanyagát nemzetközi kutatógárda egyedülálló alapossággal dolgozza fel (a munka módszertanilag fontos vonása, hogy magukat a levéltári dokumentumokat publikálják).¹ E kiemelkedően legfontosabb mellett meglehetősen részletes adatok forognak közközeen néhány további, már saját korában híressé vált és azóta is folyamatosan számon tartott intézménnyel kapcsolatban: a korabeli színházi zsebkönyvek és a *Preßburger Zeitung* alapján jól ismert a pozsonyi Edödy-opera² és Batthyány-zenekar tevékenysége – ez utóbbit újabb, levéltári kutatásokra épülő publikációk is tárgyalták.³ A Patachich püspök hasonló kategóriába tartozó nagyváradi együttesét tárgyaló cikkek – a levéltári anyag tudományos feldolgozásának hiányában – szűkebb és kevésbé megbízható „tényanyag” ismétlésére szorítkoztak.⁴

Mindez azonban a vizsgálandó teljes anyag igen kis hányadát teszi ki: ezen kívül pedig kevés újabb publikáció⁵ és néhány újonnan megismert levéltári adatszoport áll rendelkezésre.⁶ Így sokszor az sem tisztázható, hogy az ismeretanyagban mutatkozó fehér folt a kutatás vagy a források hiányából adódik, ill. magának a zenei aktivitásnak – történeti okokkal magyarázható – hiányára vezethető vissza.

A második világháborúban és utána sok főúri irattár elpusztult, a fennmaradt anyag felmérése zenetörténeti szempontból azóta sem történt meg: az arisztokrata zenei élet kutatása sokáig nem volt aktuális, a gyűjtemények jelentős része a legutóbbi időszakig hozzáférhetetlen maradt: a pozsonyi és erdélyi levéltárakban (magyar) kutató csak 1989 után dolgozhatott (volna). A főúri családi levéltárak szisztematikus kutatásának hiányában az indokoltnál fontosabb szerepet játszottak a másodlagos források: a témával foglalkozó zenetörténetesek e publikációk jelentős részét kivevő, nem zenetörténeti tájékozottságú, nem tudomá-

¹ Bartha Dénes – Somfai László: *Haydn als Opernkapellmeister*, Budapest 1960; Hárich János: *Haydn Documenta*, HJb 2–5 (1963/1964–68); 7–8 (1970–71); Hárich *Inventare*, 5–125; Landon *Haydn* 1–5; Tank *Studien*; Ulrich Tank: *The Acta musicalia*, HJb 13–18, 1982–1993, E. Radant – H. C. Robbins Landon (ed.): *Dokumente aus den Esterházy-Archiven in Eisenstadt und Forchtenstein. Herausgegeben aus dem Nachlaß von János Hárich I–II*, HJb 18–19 (1993–94).

² HETA 1787, 1788; két korabeli libretto (Salieri: *Axur*, Sarti: *Julius Sabinus*), a gothai *Theaterkalender* (ld. Seifert); Heppner Antal: *A pozsonyi német színészet története a XVIII. században*, Pozsony 1910. Az újabb irodalomból alapvető: Staud I, 26–123, Cesnaková-Michalková 81 és Seifert *Familie Erdödy*. 51–163.

³ PZ, ld. Pándi–Schmidt 165–266; Meier *Kontrabaß*, Meier *Batthyány* 81–88, Mezei 5–18.

⁴ A zenekarok a korabeli sajtóban nem szerepeltek, a későbbi publikációk főleg könyvészeti leírásokra és mellettük elsősorban Ditters 1801-ben megjelent, nem tudományos forrásnak szánt önéletrajzára épültek (de ez utóbbit is csak 1900 után használták, ld. Staud II, 35–90).

⁵ Seifert levéltári forrásokra is támaszkodó cikkei: Seifert *Familie Erdödy*, Seifert *Grafen Erdödy* 191–208, a Batthyány érsek zenészeivel foglalkozó publikációk: Rennerné *Batthyány* 275–280, Sas *Druschetzki* 53–73, Galván *Batthyány* 315–318.

⁶ Pozsonyi állami levéltár, Erdödy- és Pálffy-anyag: Bárdos ZTI. Bárdos az Esterházy grófok kapcsán nem a családi iratanyagot, hanem a helyi forrásokat dolgozza fel, ld. Bárdos *Tata*.

nyos igényű helytörténeti, családtörténeti irodalomra támaszkodtak⁷ és a konkrét ismeretek hiányát gyakran a meglevő adatok túlértékelésével pótolták.⁸

Mindezzel együtt az is világos, hogy a rendelkezésünkre álló adatok idő- és térbeli eloszlásának aránytalansága nemcsak a kutatási lehetőségek korlátozottságát, hanem valószínűleg a mecénási tevékenység különböző intenzitását is tükrözi; véleményünk szerint a jövőbeni kutatások új adatai az alább megrajzolt általános kép alapvető vonásait nem módosítják.

A fentiek csak a háború utáni kutatások szünetelését magyarázzák: az érdeklődés korábbi hiánya viszont az arisztokratikus és idegen főúri kultúra kritikájaként létrejött 19. századi, polgári és nemzeti szellemű zenetörténeti felfogás továbbélésének folyamánya.⁹ Az álláspontot Szabolcsi fogalmazta meg a legpregnansabban,¹⁰ és a téma tanulmányozását nemcsak személyesen negligálta,¹¹ hanem mérvadó személyiségként hosszú időre a kutatási prioritásokat is meghatározta.¹² A 18. századi magyar zenetörténet egészéhez azonban a főurak mintaadó elit-rétegének zenekultúrája is hozzátartozik, és ez – nemzeti királyi udvar hiányában – csak a Habsburg-monarchia központja, a bécsi udvari zenei életének viszonylatában vizsgálható, miután a században, az abszolutizmus korában a főúri kultúra lényege a vezető hatalom udvari kultúrájához való hasonulás volt.

A hatás általános értékelésekor nem elhanyagolható a mintaadó udvari kultúra minőségének és összetettségének mérlegelése sem: a konzervatív bécsi udvar a század első felében kétségtelenül igen magas színvonalat képviselt, és az olasz, ill. az udvarban működő olasz szerzők operái mellett francia opera-, balett- és hangszeres zene, valamint német–osztrák komponisták egyházi műveinek jelenléte jellemezte – vagyis repertoárját az európai zenei produkció meglehetősen gazdag választékából ötvözte. A klasszika korában Bécs európai zenei vezető pozíciója kétségen felül állt, és a sokszínűség még szembeszökőbb lett a század végén – amikor már nem annyira az udvar, mint inkább Bécs egyedülállóan komplex udvarközelni nagyvárosi kultúrája vált példaadóvá.¹³

Az elsődleges befolyás nem zárta ki más közvetlen hatások érvényesülésének lehetőségét: az általános tájékozottság részeként a franciás műveltségét¹⁴ (a Rousseau-t olvasó Esterházy Pál Antal francia operákat gyűjtött és fuvolaműveket játszott),¹⁵ a felvilágosodás

⁷ Pl. Staud összefoglaló munkájában 18 család, ill. személy színházait tárgyalta, miközben három családi levéltárba való bepillantásra és összesen hat levéltári adatra hivatkozott.

⁸ Példák: Zoicas 176–178 (két kürtös szerződésének felmutatásával nagyzenekar működését látta bizonyított-nak); Bárdos *Tata* 18: „A zenekar (!) szereplését természetesnek tartjuk, ha az építkezés krónikása szerényen nem is említi a saját közreműködésüket.”; Nováček *Hudba* 81: „A Pálffy-család tagjai kapcsolatban álltak a korabeli bécsi zenészekkel, akiket gyakran meghívtak udvarukba. Olykor teljes zenekarok, ... jeles zenészeszerek érkeztek a birtokra” (konkrét adatra való hivatkozás nélkül).

⁹ Ez az szemlélet nem magyar sajátosság: német zenetörténészek (pl. Köchel, Sandberger, Einstein, Senn) nemcsak a 17–18. századi olasz opera udvari importját ítélték meg negatívan, hanem még a németalföldi énekesek és olasz hangszeresek 16. századi „invázióját” is (Reimer *Hofmusik* 10, 69–71).

¹⁰ „... a magyar főúri rezidenciák 1700 után hűtlenné lesznek régi hagyományaikhoz, s oly buzgalommal tár-nak kaput a nyugati zenének, hogy mellette közel száz évig nem is igen ügyelnek a parlagi magyar muzsikára. A konok keleti várak európai kastélyokká alakulnak, ahol szomjasan várják Bécs, Prága, Nápoly és Milánó muzsikusaít és muzsikáját” (MZT 44).

¹¹ Ld. pl. MGG-szócikke 18. századi szakaszának témaköreit (¹1980: *Ungarn*).

¹² A 18. századi magyar zenetörténet korszerű tárgyalását ld. Dobszay László: *Magyar zenetörténet*, Budapest 1984, (új kiadás 1998), 270–275.

¹³ Ludwig Finscher: *Zur Struktur der europäischen Musikkultur im Zeitalter des Aufklärung. Europa im Zeitalter Mozarts*, 202.

¹⁴ Ld. a fiatal főurak szokásos *Kavaliertour*jait, a számos francia családi kapcsolat hatását és nagy francia könyvtá-
rákat (Csáky István, Forgách Miklós, Apponyi Antal, Ráday Gedeon stb., vö. Kosáry 558–559).

¹⁵ Landon *Haydn* 1, 324 és Hárlich *Inventare* 32–88.

eszmével, a szellemi-politikai orientációval összefüggésben a francia zenéét (a hangsúlyosan francia neveltetésű és műveltségű Sztáray Mihály kizárólag polonézeket komponált), ill. a francia repertoárnak az eszmerendszertől független jelenlétét (a konzervatív Batthyány zenekarának műsorán a legfrissebb – a Breitkopf-cég által közvetített – párizsi *sinfonia concertanték* és versenyművek szerepeltek).¹⁶ A helyszínen ismerték meg az olasz műveket a Rómában tanult főpapok (Erdődy László nyitrai püspök, Eszterházy Károly, Batthyány Ignác, Barkóczy, Patachich etc.) és nápolyi követek (Esterházy Pál Antal és Széchényi Ferenc), másokat pedig itáliai „beszerzők” láttak el kottaanyaggal (pl. Esterházy Miklóst Durazzo gróf és Pichl). A protestáns főurak külföldi tanulmányaihoz ekkor már a zenei képzés is hozzátartozhatott: a hagyományosan német irányban tájékozódó evangélikusoknál éppúgy (Berzeviczy Gergely a göttingai egyetemi tanulmányok mellett hegedült,¹⁷ Podmaniczky József azok végeztével Hamburgban C. Ph. E. Bachnál tanult), mint a svájci egyetemeket látogató reformátusoknál (Teleki Sámuel Bázelen járt fuvolaórákra¹⁸).

Egyébként pedig a klasszikus udvari kultúra hanyatlása idején, 1760 után, tehát későn kibontakozó magyar főúri zenei élet exkluzivitása viszonylagos volt, sőt a korszaknak megfelelően inkább nyitottság jellemezte: még az Esterházyak vidéki rezidenciális zenekara sem volt elszigetelt, a másik két legjelentősebb együttes, Batthyány érsek és Erdődy grófé pedig egyenesen a (pozsonyi) városi zeneélet fontos tényezőjévé vált.¹⁹

1. A reprezentáció és a mecénatúra formáinak változása: az udvari zenekultúrától a polgári koncertélet felé

Míg a középkori és reneszánsz reprezentáció lényege a kifelé irányultság volt, és a nyilvánosság előtt, a „nép” jelenlétében a nemesség valamennyi tagja megjelenítette társadalmi státusát, addig a barokkban a reprezentatív nyilvánosság a „fejedelmi udvarban” összpontosult, az önálló vidéki nemesség vesztett reprezentatív erejéből. A barokk ünnepély a közterekről részben az udvar zárt tereibe vonult vissza, de változatlanul igényt tartott (közvetettebb) közönségre is.²⁰ Az arisztokrata reprezentáció az abszolutizmus korában elsősorban tehát nem kifelé, hanem fölfelé nyilvánult meg és kialakult az udvarok hierarchikus rendje: a felső arisztokrácia az udvart, az alsó nemesség a felsőt követte – az udvar-közelséget az udvari gyakorlat átvétele demonstrálta.²¹ A főúri zenekarok növekvő népszerűsége mögött inkább a konvenciók figyelembevétele és a társadalmi szerephez való alkalmazkodás állt, mint egyéni zeneszeretlet (bár az is lehetett az igazodás tárgya,²² mint pl. a Habsburgok esetében²³). A mértékadó udvarok változásainak követéséhez hozzátartozott az exkluzivitás

¹⁶ Meier *Batthyány* 86, ill. Békefi *Batthyány* 401–421 és Brook *Breitkopf*, passim.

¹⁷ Fuchs–Reittere 233.

¹⁸ Szabolcsi MZT 55 és Kosáry 559.

¹⁹ Sehna! szerint a morva együttesek sem voltak izoláltak: befolyásukat elsősorban a templomi-kolostori együttesekkel fennálló személyes zenészkapcsolatok biztosították, de a nyilvános előadások is, ld. Sehna! *Musikkapellen*, 217.

²⁰ Jürgen Habermas: *A társadalmi nyilvánosság szerkezetváltozása*, Budapest 1971, 14–23 és 32.

²¹ Reimer *Hofmusik* 15.

²² DeNora 328–329.

²³ Komponista-császárok (ld. *Kaiserwerke*) és dilettáns-zenész családtagok, pl. III. Károly lányai: Mária Terézia főhercegnőként Caldara-tanítvány volt és vituóz énekesként tartották számon (New Grove 1980: *Vienna*, Theophil Antonicek, Herbert Seifert: *Musizieren der kaiserlichen Familie und des Hochadels*, J. J. Fux Symposium Graz 1991, Graz 1992, 57–62). A hagyomány a század végén is élt: II. Ferenc felesége, Mária Terézia császárné az *Évszakok* szopránszólamát énekelte (Somfai László: *Joseph Haydn élete képekben és dokumentumokban*, Budapest 1977, 182).

hangsúlyozása: a városi-polgáritól való távolságtartás (mely együttes-típusok, játékmódok tilalmában, az udvari zeneszerzők műveinek kisajátításában nyilvánult meg). A polgári nyilvánosság megszületésének idején az arisztokrata vezető pozíció megmentésének kísérlete egyfelől az új intézmények irányításának megszerzésére, másfelől újfajta exkluzivitás, a hozzáértés kizárólagosságának megteremtésére irányult.²⁴

Az egyházi és városi zenei intézmények (püspöki- és plébániatemplomok zenekarai, városi toronyzenészek testületei) működési körülményeinek viszonylagos folyamatosságával szemben a társadalmi változások szorosabb követése miatt a főúri osztály zeneéletét többszöri átalakulás jellemezte. Az udvari zenekultúra 16. századi első jelentős struktúraváltását, az egyházi és világi műfajok elkülönülését az abszolutizmus konszolidációja idején, a 17. század második felében újabb követte: az olasz opera intézményesítése az udvarokban (*Kirche, Kammer, Theater*). Ez nemcsak új műfaj bevezetését jelentette, hanem a politikai és gazdasági feltételek változását is tükrözte: a gazdaságilag erős, a rendek kontrollja alól felszabadult udvarok „presztízsfogyasztásának” fellendülését (operák építése és költséges fenntartása, drága olasz énekesekkel).²⁵ A 18. század alapvető zenetörténeti vívmányának, az autonóm zenének a megszületése is elsősorban az arisztokrata zenei intézményrendszer keretében, annak módosulásai, majd lebomlása közepette ment végbe.

A bécsi fénykor a Habsburg-ház felemelkedésének idején következett be és hatalmának gyengülésekor a túlhajtott zenekultusz eladósodásához is vezetett. Az udvari operák felszámolását, az udvari zenekarok hanyatlását mégsem elsősorban a főúri osztály politikai és gazdasági gyengülése okozta,²⁶ hanem az új formák megjelenése. A polgári keretek kialakulása mellett az arisztokrata tevékenység is átalakult, és pl. udvar által ellenőrzött nyilvánosság – a színházak, félnyilvános és nyilvános koncertek, ill. a privát rendezvények különféle típusaiban talált magának teret.²⁷ A különböző társadalmi szintű szalonok a zenei produkciók széles skálájának adtak otthont: a Beethoven köré rendeződött szalonok „zenei nagyság, zseni”-kultusza, az *ezoterische Kammermusik* művelése jelentette az egyik – az arisztokratikus végetet,²⁸ a *Liebhaber*-repertoárra épülő dilettáns házimuzsika a másikat. A koncertrendezés és zeneműkiadás támogatására sajátos, kollektív mecenatúra is kialakult (*Subskription-, Pränumeration*-rendszer), mely még közvetlen, személyes kapcsolatot jelentett művész és pártfogója között.²⁹

2. A magyar főúri zenekultúra korszakai

A magyar nemesség helyzetét a török kiűzése és a szatmári béke után – az eddigi többpólusú igazodási rendszer helyett – egyetlen uralmi tényező, a bécsi udvar határozta meg: az abszolutizmus konszolidációja, a nemesi hatalmi funkciók leépítése után a főúri udvarok már nem működtek önálló gazdasági-politikai központként.³⁰ Noha a kompromisszumos béke lehetővé tette volna az együttműködést, a cseh-osztrák nemesség mellett a magyar főrendek nem játszottak szerepet a birodalom irányításában.

²⁴ DeNora 310 és 342–343.

²⁵ Reimer *Hofmusik* 88–95.

²⁶ DeNora 330–331: a zenekarokat az 1790-es években feloszlatták, a hiperinfláció 1809 után következett be (a profi zenekar valóban jóval drágább volt, mint a háziszolgák együttese, ld. Lobkowitz herceg csódjét).

²⁷ Morrow 1–33.

²⁸ DeNora 336, 340.

²⁹ Bödeker 159–166.

³⁰ A cseh és német történelemben ez korábban következett be, a fehérhegyi csata (1620), ill. a harmincéves háború lezárása (1648) után, ld. alább az osztrák–német, cseh és morva főúri zenekultúra aszinkronitását.

A bécsi udvar az arisztokrácia központjaként a periodikusan ismétlődő ünnepek rendszerével a nemesség stabilizálására és a dinasztiahoz-kötésére törekedett: I. Lipót az osztrák, cseh és magyar nemeseket bécsi paloták és Bécshez közel eső rezidenciák építésére ösztönözte. A korszakváltás alatt kiváltságos helyzetét megőrző kevés számú főnemesi család mellett kezdetben nálunk a betelepített katona-arisztokrácia volt túlsúlyban (ahogy a cseheknel is), a század közepe táján a nemesség gazdasági megerősödése, az udvar és a magyar arisztokrácia közeledése a hazaiak viszonylagos térnyeréséhez vezetett. A köznemesség számára az udvari szolgálat nyújtotta az egyetlen felemelkedési lehetőséget.

A 18. századi nemesség egészét nem lehet a bécsi palotával rendelkező, lojális és „elidegenedett” arisztokráciával azonosítani, hiszen számottevő különbségek léteztek az egyes nemesi rétegek között,³¹ így a hierarchikus besorolás, a rang szerint (mely nem feltétlenül esett egybe a gazdasági különbségekkel) vagy akár a birtokok földrajzi elhelyezkedése szerint: a védettebb nyugati országrészben birtokló családok tetemes előnyt élveztek. Pregnánsan eltérő volt a különböző vallási csoportok helyzete is: a Habsburg-felemelkedéssel egyidejű ellenreformációban résztvevő katolikusoké, ill. a közhivatal-viseléstől, városi palota építésétől eltiltott protestánsoké – az udvari és vidéki nemesség közti differenciák pedig még egy családon belül is megjelenhettek.³² A halmozottan előnyt élvező, a nyugati országrészben hatalmas birtokokkal rendelkező katolikus arisztokraták és a többi réteg közötti, valóban létező, sőt növekvő gazdasági és presztízs-különbségeken csak a legmozgékonyabb réteg, az udvari hivatali újnemesség legsikeresebb képviselőinek sikerült felülkerekednie (ld. Grassalkovicsok).

2.1. A középkori-reneszánsz eredetű udvari zenekultúra továbbélése

Az európai királyi, fejedelmi és főúri udvarokkal ellentétben, ahol az egyházi és világi szolgálat elkülönítése a 16. században általában megtörtént (amennyiben az orgonista és a vokalisták, ill. trombitások és hangszeres szolgák feladatköreit szétválasztották), a magyar főúri udvarok többségében még a 17. században sem alkalmaztak speciálisan templomi zenészeket. Csak néhány nagyobb rezidencián került sor a szinte kötelezően kiállított trombitások–dobosok mellett legalább kisméretű templomi zenészcsoporthoz időleges foglalkoztatására: Esterházy Miklósnál 1627–30 között három vokalista és egy lantos működött, Nádasdy Ferenchez 1645-ben diszkantisták és zenészek érkeztek (és spinétet is használtak), 1648-ban három diszkantista és egy *Kapellmeister* tartozott személyzetéhez,³³ a Csáky család székesi várkapolnájában rendszeresen „zenekar” játszott (1640).³⁴

Az erdélyi udvar, mint uralkodói székhely vallási okokból nem követte a fejlődést: a református fejedelmek a trombitások és szórakoztató zenét játszó hangszeresek mellett csak egy-egy kántort tartottak. A protestáns főurak közül Rákóczi I. Ferencnél több énekes és egy orgonista szolgált (1667), Thököly Imre orgonistát keresett (1680), s úgy látszik, talált is: udvartartásának kimutatásaiban 1683-ban számos hangszerese mellett két magyar kántor (énekesek), és egy orgonista szerepelt.³⁵

³¹ Horst *Fürstenhof* 50–58.

³² Pl. a Zichyek Bécsben, ill. Pozsonyban és Székesfehérvárott, ld. alább.

³³ Tank *Studien* 6, MZt II 120, 119.

³⁴ Terminológiai problémák: 1. a Nádasdy-adatok kontextusában nem értelmezhető a „karmester”, 2. a zenekar fogalmának használata bizonytalan: Rákóczi György temetése, 1660 kapcsán a trombitások–dobosok együttese és Thököly összes, nyilván nem együttes alkotó zenésze (15 trombitás, 6 sípos, 4 hegedűs, 1 virgínás, 1 dudás és 2 dobos) szerepel „zenekarként” (MZt II 119, 114 és 124).

³⁵ MZt II 124 és Petneki 206–207.

A magyarországi első, folyamatosan működő templomi együttest 1674-ben Esterházy Pál hívta életre Kismartonban, a nemesség többsége pedig még a 18. század elején is megelégedett az archaikus feladatkörű zenész-csoportok, kisebb-nagyobb létszámú trombitás-dobos együttesek, valamint a síposok, asztali és tánczenét zenét játszó hangszeresek foglalkoztatásával.

2.1.1. Udvari reprezentáció: trombitások

A főúri udvarokban a középkor óta a hatalom jelképeként használt trombitás-testületek a 16–17. században éltek fénykorukat, majd egy késői, utolsó kulminációs periódus (1700–50) után elvesztették fontosságukat.³⁶ Nemcsak a kutatás helyzete magyarázza, hogy míg a 17. századi, tényleges hatalommal rendelkező feudális nagyurak udvartartásából több adatot ismerünk (az időszakot jól jellemzi Bethlen Gábor mondása: „Dob, Trombita nélkül mi nem járhatunk” 1619),³⁷ a 18. századból alig tudunk ilyen reprezentatív testületeket felmutatni, miután az utolsó nagy fellendülés nálunk történeti okokból nem realizálódhatott.³⁸

Magától értetődően trombitások és dobosok, ill. síposok (török síposok) által szolgáltatott tábori zene szólt a katonai testületek eseményein. Így feltehetően trombitás volt Fritl, Johann „Hoff Musicus”, Bercsényi Miklós zenésze (1705), Rákóczi erdélyi fejedelmi beiktatására vonuló menetben török síposok, rézdobosok és hat trombitás zenélt (1707).³⁹

A főúri-nemesi udvarokhoz tartozó trombitásokról csak szórványos adatot említhetünk. Széchy Péter kőszegi udvartartásában az étekgógók és szakácsok mellett öt trombitást soroltak fel (1685),⁴⁰ Esterházy Ferenc grófhhoz – valószínűleg a pozsonyi palotába – két trombitás állt be, akik a nagyszombati jezsuitákat hagyták ott kedvéért (1701). Pozsonyban azidőtájt több nemes tartott trombitásokat: 1708-ban a jezsuita templom egyik legnagyobb ünnepén, Szentháromság vasárnapján a bécsi udvari zenészekkel együtt „a nádor [Esterházy Pál] és más nemesek trombitásai és egyéb zenészei” is közreműködtek.⁴¹ A meg nem nevezett urasági trombitások között valószínűleg ott voltak már a Pálffyaké és az Esterházy grófoké is: a Pálffy-trombitásokról (és kornétásokról) számos feljegyzés maradt fenn, sőt a jezsuita napló 1717-ben be is számolt arról, hogy karácsony előtt az utolsó *Roratén* Pálffy gróf két trombitása játszott,⁴² az Esterházy-család grófi ágának egyéb tagjai pedig már a század elején is tartottak trombitásokat Pozsonyban.⁴³

A helyi templomokban a nagyobb ünnepeken gyakran kíségtettek nemesi trombitások: Andrassy Ferenc báró pl. rendszeresen kölcsönadta zenészeit a rosznyói jezsuitáknak (1746). Sőt, miután az Andrassy-családnak a renddel való kapcsolata már korábban is fenn-

³⁶ Altenburg 24 és 27.

³⁷ Idézi Papp–Király 261. (MZt II az erdélyi fejedelmekről: Rákóczi György 1655: 12, Batthyány, 1644 „seregnyi” és 1682: 7 trombitás, továbbá Nádasdy- és Thurzó-adatok.)

³⁸ Az 1720–30-as években pl. még a Széchenyieknek sem voltak trombitásaik, lakodalomra soproni, pozsonyi és székesfehérvári városi zenészeket hívtak (Bárdos *Sopron* 265–266, Bárdos *Székesfehérvár* 17).

³⁹ ZTI-Lt: Selmezbánya VI. forrás (Vjk) és Bárdos ZTI: Marosvásárhely.

⁴⁰ Takáts Sándor: *A magyar múlt tarlójáról*, Budapest é.n., 358.

⁴¹ ZTI-Lt: Nagyszombat, IV. SJ és Pozsony, III. Historia Collegii SJ, 1672–1720.

⁴² Pálffy Tamás kancellár, nyitrai püspök udvari zenészei és trombitásai, 1673 és 1680 (MZt II, 48), további adatok 1714–17 (Bárdos ZTI: Pozsony, *A Pálffyak központi családi levéltára*, 978r) és ZTI-Lt: Pozsony III. (Az Erdődy család trombitásairól csak későbbi adataink vannak: 1736 és 1747, ld. Bárdos ZTI: Pozsony, Erdődy lt. 976–977).

⁴³ Adatok: 1701, 1710–11 és 1712–14 (Rennerné *Esterházy*). 1734–41 között Mária Terézia férje, Lotharingiai Ferenc herceg, mint helytartó alkalmazott két trombitás/kürtöst és egy kamaramuzsikust Pozsonyban (Galván PAK).

állt (pl. 1735–36-ban), szinte biztos, hogy zenészeik már akkor is közreműködtek – elsősorban azokon az ünnepeken, amikor a szokásosnál nagyobb apparátust említ a naplóíró.⁴⁴

A főpapok trombitás-együttesének templomi jelenléte még kézenfekvőbb volt. Nyilván valamennyien tartottak trombitásokat, de csak Esterházy Imre és Csáky Miklós esztergomi érsek (1730–44 és 1756/57), ill. Michael Karl Althan váci (1747–54/55),⁴⁵ Erdődy Gábor és Barkóczy Ferenc egri püspök kíséretének tagjait ismerjük. Erdődy trombitásai nemcsak a helyi jezsuiták ünnepein szerepeltek, hanem a püspök egri és talán családja pozsonyi reprezentációját is szolgálták,⁴⁶ a legimpozásabb kórust pedig Barkóczy igényelte: bártfai vizitációja alkalmával 12 trombitás haladt a menet élén, a nyári rezidenciába való szokásos ünnepélyes kivonulást négy trombitás vezette.⁴⁷

A trombitás-testületek létszámáról keveset tudunk: a fennmaradt beszámolók többnyire a kiemelkedő eseményeken résztvevő, felduzzasztott együtteseket emelik ki, mint pl. Barkóczy püspök esetében (vizitációkor 12, egyébként 4 trombitás). Ugyanígy kíségetők is játszottak abban a 14 fős kórusban, mely Esterházy Pál kíséretéként 1666-ban Bécsben, a császári ünnepségen vett részt, hiszen abban az évben ő csak 6 trombitást és 1 dobost tartott.⁴⁸ Esterházy a legnagyobb együttest a nádorrá választása utáni két évben foglalkoztatta (1682–83: 12 trombitás és 1 dobos), és ingadozó létszámú kórusa csak 1700 után vált 7–8 főből álló stabil együttesé.⁴⁹ (Fejedelemhez méltó, népes trombitáscsapat vette körül viszont Thökölyt – 1683-ban 15, 1685-ben 11 tagot számlált⁵⁰ – de ez, ismert okokból, rövid ideig maradhatott fenn.)⁵¹

Azok a főurak, akik egyházi és világi szolgálatra is alkalmaztak zenészeket, a trombitások kiválasztásakor is igényesebbek voltak, és a képzetesebb, nemcsak a szignálok és fanfárok, hanem a többszólamú darabok játszására képes „német”⁵² (francia, lengyel) trombitásokat preferálták.⁵³ Thököly német és francia trombitásokat keresett munkácsi udvarába (1682), a következő évben már működött is a kórusban négy német és több, a Felvidékről származó zenész (lásd a neveket, pl. Krumpholz és Kalivoda). Az egyéb hangszeresiről maradt adatok szerint a „síposok” (tárogató-, krummhorn-, dulcián-, cink-, pommer- etc. játékosok) közül egy német volt és négy török (1685), a négy hegedűs közül az egyik cigány

⁴⁴ ZTI-Lt: Rozsnyó (1731: vendégtrombitások és énekesek, és 1732: 3 trombitás, 1738: trombiták, dobok, kürtök és fuvalók a körmenetben etc.), vö. Szacsvai 293 és F. Zagiba: *Literárny a hudobný život v Rožňave v 18. a 19. storočí*, Košice 1947, 67–69 (*canonica visitatio* 1753).

⁴⁵ Galván PAK és ZTI-Lt: Máriavölgy II., ill. Galván PAK, valamint Bohumír Štedron: *Die Landschafts-Trompeter und -Tympenisten im alten Brünn*, Mf XXI (1968) 453.

⁴⁶ Adatok: 1719, 1729, ill. 1725–38 és 1736 (Bárdos ZTI: Pozsony, 976v–977r).

⁴⁷ Bárdos ZTI: Bárta, Bibl. Batthyaneum 24 és Bárdos *Eger* 17, továbbá Bárdos ZTI: Pozsony, 1765/1768-as pozsonyi leltár (4 kürt és 8 trombita).

⁴⁸ MZt II 122 és Tank *Studien* 96–98.

⁴⁹ Tank *Studien* 105–106. Tank a szilárd együttes kialakítását a hercegi cím elnyeréséhez (1687) kapcsolta, ld. 46.

⁵⁰ MZt II 124.

⁵¹ Összehasonlításként egyéb létszámok: bécsi udvar 1698: 7, 1712: 13. A német fejedelemségek közül Berlin kiemelkedő: 1701, 1712: 24+2 [!], átlagos: Drezda 1709: 13+1, Hannover 1710: 12+1, Koblenz 1711: 10+2, Schwerin 1701: 9+2 és Ansbach 1701: 9+1, szerény: Kassel 1701: 5+2, Weimar 1700: 5+1 trombitás és dobos. Későbbi adatok: Salzburg 1757: 10+2, Boroszló 1754: 2 kürt, 2 trombita, Stuttgart 1745: 6+1, Schwerin 1747? 7+1, Ansbach 1747, Eisenach 1750, Weissenfels 1746: 8+1, Koblenz 1741 9+1, Mainz 1742: 10+1, Mannheim 1745: 13+1 trombitás+dobos. (Altenburg 11–20, MGG: *Orchester /Mahling–Becker/, Sehna Musikkapellen*).

⁵² A meghatározás nem annyira a tényleges származásra, inkább a képzettségre utalt.

⁵³ Bethlen Gábor és I. Rákóczi György udvarában a helyiek mellett felbukkannak német és lengyel trombitások is, rendszerint 3–4 fő. Nádasdy Ferenc 1648-ban német és magyar trombitásokat tartott (MZt II).

(1683), és ezen kívül még egy virginás, egy dudás, és két dobos is állt szolgálatában, továbbá az említett kántorok, énekesek, orgonista és talán tábori zenészek.⁵⁴

Esterházy Pál kezdetben változó számú magyar és német trombitást vett fel, később aztán mindig német zenészre bízta az együttes vezetését és a testület alsóbb tagjai között is növekvő arányban alkalmazott garantáltan képzett trombitásokat, míg végül kizárólag csak a németek trombitások jelentkezését fogadta el.⁵⁵ A magyar főurak közül egyébként ő volt az egyetlen, aki az udvari trombitások és dobosok, a „Ritterliche Trompeter-Kunst” képviselőinek a német-római császárság területén 1623-ban alakított céhéről⁵⁶ tudott, noha annak szabályzata a birodalomban – így Magyarország nyugati részén is – 1767-ig érvényben volt.⁵⁷ A területileg illetékes bécsi *Feld- und Hoftrompeter*-társaságot is egyedül ő respektálta: 1672-ben és 1678-ban trombitásait Bécsben, ill. a Wittelsbachok neuburgi rezidenciáján taníttatta, és a végzett növendékeket Bécsbe küldte „fölszabadéttatni”.⁵⁸ Trombitásainak képzettségét illusztrálja, hogy köztük majdani templomi énekes és gyakorlott kottamásoló is akadt.⁵⁹

Fia, Esterházy Mihály még fenntartotta a trombitás testületet és katonazenészként két tárogatóst is fizetett, halála után azonban a két trombitás és a timpanista a gránátosokhoz került. Pál Antal herceg idején elsősorban a templomban és a kamaragyüttesben használták a fúvósokat, bár szerződésükben katonazene játszására is kötelezték őket (a mellékszolgáltatért külön fizetést kaptak). 1753-ban aztán, a kor divatjának megfelelően a trombitások helyére két oboistából, két kürtösből és két fagottosból álló *Feldharmoniet* vettek fel, mely a gránátosok kivonulásakor muzsikált.⁶⁰ (Így állt elő az a helyzet, hogy a korai szimfóniák előadásakor Haydn és zenekara már kiegészítő városi trombitásokra szorult.)

A hajdan tekintélyes trombitás testület fénye ekkorra már megkopott, az uralkodók maguk is egyre inkább lemondtak róla.⁶¹ A szabadtéri nyilvános eseményeken azonban továbbra is megjelentek trombitások, a rendek és a városok ünnepein egyaránt, különböző társadalmi csoportokhoz – de esetenként még mindig a nemességhez rendelve. 1781-ben Kollonich László nagyváradai püspök felszentelésekor a díszmenetben száz lovon ülő nemes haladt trombitász kíséretével, majd a klérus vonult, szintén trombitákkal, végül száz polgár zászlókkal és trombitákkal.⁶² Késői, anakronisztikusnak tűnő szereplésükre került sor pl. a királyi adminisztrátor váradi installációján, 1808-ban: a menetben egy banda török muzsikával, a nemesek egy csoportja tábori muzsikával, más két csoportja a saját, ill. a vármegeyebeli nemesség trombitásaival, az adminisztrátor bandája fúvós muzsika-szerszámokkal, végül egy gránátos osztály a regiment bandájával és tábori muzsikával haladt. Vagyis a ne-

⁵⁴ MZT II 124 és Petneki.

⁵⁵ Tank *Studien* 41–3.

⁵⁶ MGG¹1980, Suppl.: *Stadtppfeifer* (H. W. Schwab) és Altenburg 48, 53.

⁵⁷ Altenburg 50.

⁵⁸ Tank *Studien* 53 és Hárich János: *Esterházy-zenetörténet II*, gépirat 1946 (OSzK), 20. A magyarországi főúri udvarok trombitás-testületeiről rendelkezésre álló adatok arra utalnak, hogy a szabályzat nálunk csak igen korlátozott mértékben érvényesült: egyfelől a főurak nem igényelték szavatoltan magas szinten képzett trombitásokat, másfelől a hazai rezidenciákon nem működött olyan létszámú és öntudatú trombitás-testület, mely érdekeit érvényesíteni tudta volna.

⁵⁹ Tank *Studien* 51.

⁶⁰ Tank *Studien* 269.

⁶¹ Pl. a porosz király, II. Friedrich Wilhelm 1786-ban elhagyta a trónfoglaláskor szokásos trombitás-dobos *Te Deumot*, 1788-ban pedig eltörölte az udvari színház előadásának kezdetekor szokásos bevonulási trombita-intradát (Reimer *Hofmusik* 140).

⁶² ZTI-Lt: Nagyvárad IIIc.

mességhez kapcsolódó trombitás testületekkel és különböző archaikus elnevezésű és/vagy felállású csoportokkal („török muzsika”, „tábori muzsika”) együtt ekkor már két korszerű banda, *Harmonie* is hozzájárult az esemény pompájához.⁶³

2.1.2. Egyházi házi zene a főúri udvarokban

A magas művészet szabályai szerint komponált figurális egyházi zene megszólaltatása még képzetesebb zenészeket igényelt. Az első templomi együttes szerződötetésére – mint említettük – a királyi Magyarország területén, az ellenreformáció megerősödésének idején került sor, a politikai szerepre aspiráló vezető katolikus főúr, a vallásosságáról és zeneszeretetről egyaránt ismert Esterházy Pál jóvoltából (1674).

Elcinte tulajdonképpen nem is igazi együttesről volt szó: 1674–86 között mindössze két zenész, kántor szerepében egy „karmester”-basszista és az orgonista foglalt helyet az újonnan épült kápolna kórusán,⁶⁴ 1687-ben állandó tagként egy tenorista csatlakozott hozzájuk – tehát még minimálisnak számító *Kirchentrio* sem működött. Nagyobb zenészegettes szerződötetésére csak 1706-ban került sor: ekkor Esterházy a bécsi muzsikus Ferdinand Andreas Lindt gyerekeit vette magához és zenére taníttatta őket. Apjuk két évi *Hofkapelle*-tagság után, csak 1711-ben csatlakozott a gyermekeiből (két énekes lány, három hegedűs, egy /később/ orgonista és egy fagottos /később bőgős/ fiú) és két kasztrált énekesből álló, basszista-orgonista karnagy által vezetett együtteshez.⁶⁵ Az alkalmanként trombitásokkal bővített zenekar addigra valószínűleg minden kívánalomnak megfelelt: rekonstruálható repertoárjuk a bécsi egyházzenei termés standard darabjaiból állt, és a miséken, litániákon és vesperásokon, motettákon és Mária-antifonákon kívül hangszeres kamarazene is szerepelt műsorukon.⁶⁶ A megfelelő színvonalat az orgonisták és karmesterek garantálták, s többen közülük zeneszerzőként a repertoár bővítéséhez is hozzájárultak: az együttes vezetői közül elsősorban a bécsi zenészcsaládból származó Franz Schmidtbauer és utódja, Franz Rumpelnig, az orgonisták sorában pedig Georg Hörger, a Fux-tanítvány Ignaz Prustmann és Franz Zeller.⁶⁷ Esterházy zenekara nemcsak az udvari szolgálatokat látta el, hanem gyakran nyilvánosan is szerepelt. Azon kívül, hogy a különböző zarándoklatokra a trombitásokon és dobosokon kívül litániát éneklő zenészek több csoportja is elkísérte őt (1678, 1692),⁶⁸ rendszeresen játszottak az általa támogatott jezsuita intézményekben, a pozsonyi *St. Salvator* templomban és a soproni gimnáziumban is.⁶⁹

A 10–12 fős egyházi együttest a következő uralkodó herceg, Esterházy Mihály (1713–21) is megtartotta, sőt, létszámukat és feladatkörüket is bővítette (kantáták, oratóriumok és operák előadásával, ld. alább).⁷⁰ Templomi repertoárjuk viszont csak kevéssé, első-

⁶³ Bárdos ZTI: Nagyvárad, *Magyar Kurir*, 810v. A század első feléből több adatunk van főleg vadászat idején játszó kürtösökről is: Szentiványi bárónál 1723 (ZTI-Lt: Ungvár II, SJ), Csáky Antalnál 1740 (Galván PAK), Esterházy Józsefnél 1739 és 1742 etc. (Rennerné Esterházy).

⁶⁴ Hárlich szerint már 1673-tól szolgáltak, sőt néha hegedűs és egyéb hangszeres is, ld. Tank *Studien* 106–107.

⁶⁵ Tank *Studien* 54–127. A zenekar kezdeti állapotáról ld. még: Hárlich *Inventare* 7–10. (A családi jelleg olyan hangsúlyozott volt, hogy a legtovább működő fiút még Haydn idején is „Sieben-Kinder-Karl”-nak hívták.)

⁶⁶ Tank *Studien* 85–91.

⁶⁷ Sas Esterházy 14–15.

⁶⁸ MZt II 122, Tank *Studien* 93.

⁶⁹ A pozsonyi templomban 1708-ban kétszer szerepeltek: a császári zenészekkel és más nemesek trombitásaival, ill. többszámú vesperáson, 1710-ben a nagyszombati körmenetben a trombitások vettek részt (ZTI-Lt: Pozsony III). A soproni gimnáziumban az 1660-as évektől kezdve rendszeresen közreműködtek (Tank *Studien* 93–94, Bárdos *Sopron* 222 és 231).

⁷⁰ Ugyanakkor tánczene játszásától megkímélte őket – erre a kismartoni zenészek, ill. a bécsújhelyi toronyzenészek közül bérelt muzsikusokat (Tank *Studien* 154).

sorban a karmester, Wenzel Zivlhofer (1714–20) műveivel gazdagodott. A herceg halála után, a következő másfél évtizedben az együttes lassan elfogyott, s végül szinte csak egy alapegyüttes maradt.⁷¹ Pedig az új karmester, Gregor Joseph Werner (1728–66) lendületesen gyarapította a rendelkezésre álló művek körét: összesen mintegy 350 darabot komponált, ebből kismartoni szolgálatának első tíz évében mintegy százat.⁷²

Esterházy Pál Antal idején (1734–62) komplett templomi együttes működött,⁷³ mely időnként kampányszerűen felvett, rövid ideig szolgáló 5–6 új fúvóssal bővült (1737, 1749), majd lemorzsolódásuk után újból karmesterre, orgonistára, énekesekre és vonósokra szűkült. A szintén bécsi repertoárt (sok Reutter-művet) játszó zenekar tisztos működését továbbra is Werner karmester biztosította, aki említett számos egyházi műve mellett 1729-től évente nagypénteki oratóriumot írt.⁷⁴ Werner olasz hatást mutató hangszeres művei, szimfóniái, versenyművei és kamarazeneje szintén az udvari zenekar számára készültek,⁷⁵ s ezek egy része a templomon kívül is előadásra kerülhetett.⁷⁶ a gyakran távollevő, zenekedvelő herceg figyelme ugyanis elsősorban a világi műfajokra irányult – előbb főleg instrumentális műveket (maga számára elsősorban fuvoladarabokat) gyűjtött, később a majdani udvari opera műsorára szánt operák megfelelő készletének létrehozásán és az operajátás körülményeinek megteremtésén fáradozott.

Jelenlegi ismereteink szerint az Esterházy-zenekar magyarországi viszonylatban egyedülálló volt: más főúri udvartartásban folyamatosan alkalmazott templomi együttesről nincsenek részletes adataink.⁷⁷ Pedig nagyon valószínű, hogy a század elején legalább a vezető katolikus arisztokraták elengedhetetlennek tartották védett s egyben exponált pozsonyi palotáik kápolnájában templomi zenészek közreműködését.

A Pálffy-testvérek, Miklós (1657–1732) és a német műveltséget preferáló János (1664–1751) Pozsony mellett Bécsben és Pesten tartottak fenn palotákat, melyekben kiemelkedő alkalmakkor operaelőadásra és kölcsön-muzsikussal zenés ünnepségekre is sor került.⁷⁸ De a Pálffyak önálló zenei gyakorlatukat is megteremtették: 1727-ben több alkalommal a palotában levő templomi pozitív javításáról, egy hegedű és egy húros hangszerhez való pengető vásárlásáról esik szó a családi iratokban, 1728-ban rendkívüli kiadásként zenészeknek fizettek, akik egy új oltár felszentelésekor muzsikáltak.⁷⁹ Későbbi feljegyzés a család folyamatos alkalmazásban álló, képzett zenészek csoportját említi: 1734-ben a pálos rend máriavölgyi templomában a többszólamú zene kíséretével celebrált fogadalmi misén Mik-

⁷¹ Karmester, öt énekes, orgonista, két hegedűs, egy trombitás (Tank *Studien* 219–221).

⁷² Tank *Studien* 183.

⁷³ 1734–36: Werner + 4 énekes, 4 (5) hangszeres és orgonista, 1 trombitás, összesen 11 (12) fő.

⁷⁴ 1729–60 között 22 mű, fennmaradt 19 (Farkas Zoltán: *Imitáció és ellenpont Gregor Joseph Werner oratórium-áriáiban*, Magyar Zene 35/2 /1994/ 123–124).

⁷⁵ 1721–62 között a zenekar kottaanyagáról csak 1737–38-ban készült inventárium, ebben a liturgikus műveken kívül adventi és karácsonyi énekek, pastorellák és Werner két szimfóniája szerepelt. Az 1740-es és 1759-es katalógusok többségükben használaton kívüli anyagot tartalmaztak, de 3 szimfóniát, 1–1 versenyművet, triót, duót, etc. 1737–41-ben ezek közül is játszottak (Hárich *Inventare* 22–88. Tank kizárólag egyházi műveket tartalmazó repertoár-rekonstrukciója az 1858-as katalógus alapján készült, i.m. 296–302).

⁷⁶ Rajta kívül Johann Pazelt (működött 1734–36), Johann Novotny (1736–65) orgonisták és Franz Gletzga hegedűs (1734–37) foglalkozott zeneszerzéssel is (Tank *Studien* 224–343).

⁷⁷ Tipikus információ: Draskovich Lipót sárvári várkápolnájában nyilvános istentiszteleteket és úrnapi körmenet tartottak (1734), de zenéről nem szólt a feljegyzés (Szigeti Kilián: *A szombathelyi egyházmegye egyházzenéjének története*, A 200 éves szombathelyi egyházmegye története, Szombathely 1977, 386–387).

⁷⁸ Bárdos ZTI: Nagyvárad, 813 r.

⁷⁹ Bárdos ZTI: Pozsony, Pálffy-lt., 977r-v. (Nem világos, hogy csak ez egyszer játszottak zenészek vagy a saját zenészek mellé, az alkalomra hívott kiségitők voltak.)

lós nádor fia, Pálffy Ferenc (1686–1735) generális zenészei játszottak.⁸⁰ A legújabb kutatók szerint az Esterházy-nemzetség grófi ágának pozsonyi otthonában már az 1730–40-es években élénk zenei élet folyt (zenés istentiszteletről azonban nincs adat),⁸¹ és azidőben már az Erdődyek is foglalkoztattak trombitásokat és (színpadi) énekeseket, de a fennmaradt dokumentumok kápolnájuk létezését is csak 1769–71 körül említették.⁸²

A vidéki körülményeknek megfelelő volt a Széchényi család kastélykápolnáinak késői zenei gyakorlata: ők ugyanis egyetlen orgonistát, a későbbi győri *succentort* és kiemelkedő zeneszerzőt, Istvánffy Benedeket alkalmazták, Széchényi László (1713–60) Sopronhorpácson, majd Széchényi Antal (1714–67) Nagycenken, 1757-ben, ill. 1758–66 között. Példájuk felveti annak a lehetőségét, hogy egy-egy orgonistát valószínűleg más vidéki, alsóbb nemességhez tartozó család – talán már korábban is – foglalkoztatott.⁸³

A század első felében fennállt főpapi magánzenekaroknak viszont az egyházzene megszólaltatása volt az elsőrendű feladata, így pl. Csáky Imre kalocsai (1710–32), és Eszterházy Imre esztergomi érsek (1725–45) kiemelkedő együttesének is: Csáky énekesei és hangszeresei, Esterházy érsek népes zenészgárdája a korszerű elvárásoknak megfelelő színvonalon játszott többszólamú templomi zenét.⁸⁴

2.2. Hofoper- (ill. Hofkapelle-) fénykor helyett ...

A század első felének reprezentatív udvari műfaja az opera volt, mely a birodalom területén a 17. sz. közepétől kezdve intézményesült: az 1666–68 között épült bécsi udvari operaház azonban nemcsak politikai súlyának köszönhette mérvadó jellegét, hanem folyamatosan működő „opera-üzemének” is.⁸⁵ A grazi, innsbrucki udvarok és a császári házasságok közvetítésével érkezett olasz befolyás az 1710-es évekig meghatározó volt Bécsben: a repertoárt itáliai és bécsi olasz szerzők operái uralták, olasz énekesek és zenészek előadásában, később aztán – elsősorban az egyházi zenében – német-osztrák szerzők is szerepet kaptak (pl. Fux). Az udvari együttes hatalmas méreteket öltött: I. Lipót 107, VI. (III.) Károly 1723-ban 134 zenészt fizetett, köztük drága énekeseket, a vezetést két karmesterre bízta, a repertoár frissességéről egy udvari zeneszerző mellett további három komponista gondoskodott. A *Hofkapelle* mellett kisebb magánzenekarok is rendelkezésre álltak (pl. az özvegy császárné részére), és az udvari muzsikások nemcsak az együttesekben szerepeltek, hanem házi zenéléseken, kamarakonzerteken is játszottak. Rajtuk kívül független trombitás-testületet is fenntartottak, a trombitások és más fúvósok közt már ekkor megjelentek a cseh zenészek.⁸⁶ Az udvari zeneélet olyan mértékben dominált, hogy az osztrák főúri zenekarok csak a század második felében jutottak szerephez: elsőként Hilburgshausen gróf rendezett zenei akadémiákat 1750–61 között (és talán előbb is), együttese télen Bécsben és nyáron

⁸⁰ ZTI-Lt: Máriavölgy II.

⁸¹ 1739-ben a grófnő kismartoni temetésén, 1740-ben egy zenés misén a kismartoni hercegi zenészek működtek közre (Rennerné Esterházy).

⁸² Bárdos ZTI: Pozsony, Erdődy lt., 976v–977r.

⁸³ 1740 előtt Csehországban a világi főnemesi gyűjtemények túlnyomó részét is egyházi darabok alkották, kiemelkedő együttesek működtek F. J. Salm grófnál (17. sz. vége, Tovačov/Tobitschau); T. V. Collalto grófnál (Brtnice/Pírnitz, 1710–69); Kinsky grófnál (Lysá nad Labem, 1743k.); J. A. Questenbergnél (1678–1752) Jaroměřicében, és ekkor a Schwarzenberg-hercegek udvarában is főleg egyházzene szült (Sehnal *Musik-kapellen*, Bužga 334–368 és Vladimír Lébl, szerk.: *Hudba v českých dejinách. Od stredoveku do nové doby*, Prága² 1989, Pilkova 249–277, Biba *Beobachtungen* 213–214).

⁸⁴ ZTI-Lt: Eperjes II. SJ., ill. ZTI-Lt: Pozsony II és VI, valamint Bárdos ZTI: Pozsony 962v és 963r, ill. 919 v.

⁸⁵ 1658–1705 között kb. négyszáz opera- és oratóriumelőadásra került sor (*Kaiserwerke* XVI).

⁸⁶ Theophil Antonicek: *Die Vollendung des Barock im Zeitalter der höfischen Repräsentation*, MgÖ 30–31.

*Schloßhof*ban koncertezett, Bonno és Gluck vezetésével, a fiatal Ditters közreműködésével, a vidéki rezidencián operák is színre kerültek.⁸⁷

A politikai ambíciókkal fellépő német hercegségekben Béccsel egyidőben épültek operák, legkorábban Münchenben és Drezdában (1651–54 és 1664–67),⁸⁸ a 17. sz. végén Ansbachban, Bayreuthban, Braunschweig-Wolfenbüttelben, Hannoverben, Stuttgartban és Weissenfelsben is. Így a 18. század elejére német földön mintegy ötven operajátszásra alkalmas helyszín létesült⁸⁹ (ez nem ötven operaegyüttest jelentett: a többség vándortársulatok fogadására rendezkedett be). A többé-kevésbé tartós intézményekben játszó társulatok a velencei opera-gyakorlatot követték,⁹⁰ a zenekarok nemcsak az előadásokon működtek közre, hanem általában hangversenyeztek is. A birodalmi katonai arisztokrácia tulajdonában levő cseh és morva rezidenciák helyi zenészekből álló kiváló zenekarai a 18. század első felében éltek fénykorukat: a gyakori koncerteken kívül olasz énekesek és társulatok közreműködésével elsősorban olasz operákat adtak elő, de műsorokon – kuriózumként – Lully-művek is szerepeltek, és nagyon hamar német *Singspiele*k is.⁹¹

A magyar főurak közül a bécsi *Hofoper* előadásait Esterházy Pál követte a leghűségesebben: 1662–1707 között több, mint húsz művet látott az udvarban, néhányat pedig a társulat soproni és pozsonyi vendégszereplésekor (1681, 1687).⁹² A megismert darabok nagy száma és a szövegek könyvek gondos megőrzésének ténye arra utal, hogy az előadásokon nemcsak kötelességszerűen, mint udvari társadalmi eseményeken vett részt, hanem maga a műfaj is érdekelte. Mégsem gondolt kismartoni meghonosítására.

Magyarországon először rendszeres opera- és oratóriumelőadásokra csak fia, a rövid ideig uralkodó Esterházy Mihály (1713–21) udvartartásában került sor. A maga is zeneértő (a soproni Wohlmuth orgonista-zeneszerzőnél virgináljátékokat tanult) herceg és olasz felesége a születés- és névnapokat ünnepelte színpadi művek bemutatásával. Az első alkalommal 1715-ben az udvari zeneszerző, Zivilhofer kantátáját „bécsi komédiások” mutatták be, és a következő két évben is Bécsben szereplő olasz vándortársulat, ill. bécsi énekesek és színészek léptek fel. 1718-ban három előadást is tartottak: nyáron, Anna-nap tiszteletére komédiát és egy pásztorjátékokat, Szt. Mihály-napkor egy ismeretlen művet, télen, a hercegnő születésnapján operát játszottak. A következő évben az özvegy császárné látogatása alkalmából Zivilhofer új művet komponált (valószínűleg kantátát), nyáron valamilyen színpadi mű, Szt. Mihálykor egyéb kompozíció készült. 1720-ban csak az őszi produkció műfaját ismerjük, akkor olasz opera buffa került színre, a szokásos nyári és téli ünnepélyekkel kapcsolatban csak a kottamásolási számlák maradtak fenn. Az előadások ünnepélyességéhez baltetűbetűk, jelmezek, díszletek és nyomtatott szövegek könyvek járultak hozzá. Az operajátszás mellett, szintén bécsi mintára, a nagypénteki oratóriumok előadását is bevezették: az 1717–18-ban megszólaltatott művek elvesztek, de a szövegek könyvek nyomtatásával és a szövegek másolásával kapcsolatos számlák fennmaradtak. A herceg életének utolsó két

⁸⁷ Gernot Gruber: *Die Zeit der Wiener Klassik*, MgÖ 188–191 és Morrow 368–369.

⁸⁸ Ténylegesen működésre Münchenben csak 1679–90 között, majd 1715 után került sor, Drezdában csak 1686–94-től, fénykor 1733 után (Reimer *Hofmusik* 88–89).

⁸⁹ Bernd Baselt: *Die frühdeutsche Oper am Schwarzburg-Rudolstädtschen Hofe unter Philipp Heinrich Erlebach (1657–1714)*, Arolser Beiträge zur Musikforschung 1, Köln 1993, 32–51.

⁹⁰ Reimer *Hofmusik* 88–90.

⁹¹ Sehnal *Musikkapellen* 215. Kiemelkedő mecénások: žerotín gróf, Velké Losiny (1667–1716); J. A. Questenberg gróf, Jaroměřice (1678–1752); Schrattenbach püspök, Olmütz és Kroměříž (1711–38); Schwarzenberg család, Bécs és Český Krumlov/Krumau (1713–27, 1743–); Fr. A. Sporck gróf, Kuks és Prága (1724–35); F. A. Rottal gróf, Holešov/Holeschau (1733–39). (Pilkova 3. fejezet, Sehnal *Musikkapellen* és Bužga passim.)

⁹² 14 szövegek könyv és a Haydn-operakatalógus (1804) korabeli címei (1665–1704), ld. Sas *Esterházy* 20–21.

évéből a vonatkozó iratok hiányoznak, a meghonosított szokás folytatása azonban feltételezhető.⁹³

A század első felében tehát – ismereteink szerint – ez volt az egyetlen, házi komponistával, saját zenészekkel és vendégénekesekkel működő magyar „udvari operaház”. Kortárs naplófeljegyzés szerint Pálffy János pozsonyi palotájában udvari *Comodiát* játszottak, melyben „szép énekszó és muzsika alatt” jelenítették meg a császár győzelmét az ellenség (miután az előadásra 1687-ben került sor, nyilván Buda visszafoglalását ünnepelték).⁹⁴ Következő adatunk fél évszázaddal későbbi: az Erdődyek az 1740-es években a pozsonyi jezsuita gimnázium két diákjának fizettek, „akik felvették a színpadi énekesek közé”. (A „két éneklő diák” már 1736-ban is szerepelt az iratokban, akkor további részletek nélkül.) Barkóczy Ferenc egri püspök viszont valódi operaelőadásra alkalmas együttest szervezett: zenészei és három kasztrált énekes 1757-ben a *Cyrus, a perzsák királya* c. olasz művet színelőadta meg.⁹⁵ A bécsi császári és a német fejedelmi udvarok operakultuszával, a cseh-morva főúri rezidenciák pezsgő zeneéletével összehasonlítva a magyar arisztokrata zenekultúra ebben a periódusban meglehetősen szegényes volt: a kevésszámú együttes műsorán az opera és a világi műzene csak néhány esetben tűnt fel,⁹⁶ az osztrák és a sziléziai főúri zenekarokhoz hasonlóan a magyar arisztokrata együttesek működése is később bontakozott ki.

2.3. Megkésett „fénykor” – a felvilágosult abszolutizmus árnyékában (1760–90)⁹⁷

A szatmári béke után meginduló magyarországi konszolidáció, az elhúzódozó birtokrendezési ügyek, a betelepített idegen birtokosok számának lassú csökkenése után a főnemesség egészének vagyoni helyzete a század közepére rendeződött, s ezidőtől az udvari zenekultúra szélesebb alapokra, erősebb gazdasági bázisra épülhetett. Míg korábban elsősorban a főpapság és mellette a szűk körű, végig háborítatlanul vezető pozíciót élvező katolikus arisztokrácia volt kész mecénási szerepre is, most szélesebb kör aktivizálódhatott: a gazdasági feltételek javulása mellett a hosszabb békeidőszak is kedvezett a művészetek támogatásának. Amikor azonban e tevékenység gyakorlására végre lehetőség nyílt, a nemesség és a főpapság közéleti-politikai súlya a század eleji pozícióvesztés után, az egyre erősebb központi

⁹³ Tank *Studien* 146–149.

⁹⁴ Papp–Király 265.

⁹⁵ Bárdos ZTI: Pozsony, Erdődy lt. 977r és Bárdos *Eger* 17.

⁹⁶ Barkóczy együttesének tagjai a misén való közreműködésen kívül olasz (és francia) dalokat adtak elő, sőt az érsek pozsonyi kottatárának fennmaradt jegyzéke számos szimfóniát és versenyművet is tartalmazott (1765/68). Versenyművek az Esterházy grófok pozsonyi palotájának műsorán is szerepeltek, Esterházy érsek zenekara színpadi kísérőzenét játszott, kasztrált énekesei és zenészei olasz műsorral hangversenyt adtak 1739–47, ill. 1734–37 és 1745 (a templomi zene kapcsán mindkét együttest említettük).

⁹⁷ A magyar főúri zeneéletre az osztrák-birodalmi, ill. az attól nem független német zenei intézménytörténetből kiinduló korszakolások nem alkalmazhatók. Riedel 1740-re tette a fordulópontot és a második periódust az uralkodóváltások alapján osztotta tovább (1740–80, 1780–90, ld. Friedrich Wilhelm Riedel: *Musik und Geschichte*, München/Salzburg 1989, *Studien zur Landes- und Sozialgeschichte der Musik* 10, *Einleitung* 6–13); az MgÖ szerint az udvari zeneélet fénykora 1740-ig, a főúri *Hauskapelle*-korszak 1750–75-ig tartott (188, ua. DeNora – mindkettő Hanslick felosztását követi), noha a felsorolt tények – köztük a késői magyar adatok – ennek ellentmondanak. Reimer szerint, aki a bécsi udvar befolyását a birodalom egészére meghatározónak tartja, a bécsi opera politikai okokon nyugvó bezárása nem jelentette a német udvari operák hanyatlásának kezdetét: a *Hofoper* intézménye ott 1750-ig (és tovább) változatlan maradt – még a kulturálisan szorosabban függő délnémet területeken is (pl. Stuttgart 1769, Reimer *Hofmusik* 125ff). A cseh tartomány különböző területei sem képeztek egységet: Pilkova szerint a cseh-morva főúri udvari zenekultúra súlypontja a század első felére esett, Sziléziában viszont csak az 1770–80-as években működtek főúri együttesek (i.m. 241). Szlovákia zenetörténetében Múdra 1760–1830-ra tette a klasszicizmus korát (1740–60 előkészületek, 1760–85 terézianus aranykor, c. 1785–1810 hanyatlás, 1810–30 polgári fellendülés, ld.: Múdra *Klasszicizmus* 17.)

irányítás következtében tovább csökkent.⁹⁸ A társadalmi rang megjelenítésében a Mária Terézia uralkodását kezdettől jellemző gyakorlatiasság és puritanizmus mértéktartásra ösztönzött, később a felvilágosult uralkodók tudatosan korlátozták a „presztízfogyasztást”.⁹⁹

A korlátozásoknak leginkább a főpapi reprezentáció esett áldozatul, miután az egyházi reform szükségességét sürgető párt befolyása egyre erősödött az udvarban.¹⁰⁰ Az új szellem (némi intrikával előmozdított) realizálásának első példája Patachich Ádám püspök együttesének kényszerű feloszlása volt 1769-ben.¹⁰¹ Az intézkedés hatása nemcsak a nagyváradi zenekar felszámolásában nyilvánult meg, hanem hosszabb távon is érvényesült: a zenekedvelő főpap kalocsai érsekként (1776–84) – amikor pedig még több oka és lehetősége lett volna a reprezentációra – már meg sem próbálkozott zenekar felállításával. Az egyházi tisztségviselők hivatáshoz méltó magatartására irányuló elvárás később konkrét formát öltött: 1783-ban II. József rendeletileg megszüntette a főpapi magánzenekarokat – ekkor kényszerült Baththyány József primás kiemelkedő együttesének gyors elbocsátására. A drasztikus intézkedések mellett az udvar új koncepciójának érvényesülése azonban finomabb formában, a reprezentáció „önkéntes” korlátozásában – világi környezetben is – megnyilvánulhatott, miután II. József idején a hivalkodó pompa már végképp elképzelhetetlen volt. Az általános korszellem az udvartól függetlenül is érvényre juthatott: a francia felvilágosodás és a polgárisodás eszméi a főúri rend legműveltebb tagjaira közvetlenül is befolyást gyakorolhattak.

Mindezek eredményeképp a későn megerősödött, rövid ideig virágzó főúri zenekultúra már nem a klasszikus módon töltötte be szerepét: ez a legjelentősebb teljesítményekben, a dinasztikus hagyományra épülő, kiemelkedő udvari zenekar, ill. a személyes használatra létrehozott, rövid ideig fennállt városi együttesek összetett és ellentmondásos jellegében – pozitív és negatív értelemben egyaránt – világosan megnyilvánult.

2.3.1. A vidéki rezidencia típusa:

Kismarton–Esterháza – operaház és koncertterem

Nem a visszafogottság és mértéktartás jellemezte viszont az Esterházy udvar legendás korszakát létrehozó Miklós herceg magatartását: 1763–75 között fényes udvari ünnepek sorát rendezte, méltán kiérdemelve a „Pompakedvelő” jelzőt.¹⁰²

A *Glanzperiode* előkészítésében fontos szerepet játszott bátyja, Pál Antal (1711–62), a talán legszelesebb látóköri Esterházy. Az alapos zenei képzésben részesült, lelkes zenebaráttá vált herceg európai utazásai, nápolyi követi szolgálata és bécsi tartózkodásai idején személyes élményeket gyűjtött,¹⁰³ műveltségét fennmaradt könyvtára, zenei ízlését, isme-

⁹⁸ E tekintetben az MT IV szerint 1765 a történelmi korszakhatár, ld. II. k. 831–836.

⁹⁹ Ld. pl. a zenés ünnepeket is rendező Hadik András erdélyi királyi biztos pazarló pompája elleni feljelentéseket, 1764–67 (Gálos 489).

¹⁰⁰ Az 1749-es pápai enciklika nyomán a trombita-használat tiltása (1753–67); 1753/1754: az ünnepek számának csökkentése etc. A *Hofkapelle* létszáma Reutter alatt jelentősen csökkent, a színvonal erősen hanyatlott (Fr. W. Riedel: *Liturgie und Kirchenmusik*, Joseph Haydn in seiner Zeit, Eisenstadt 1982, 122).

¹⁰¹ Az 1760-ban, Michael Haydn vezetése alatt létrehozott templomi elitegyüttes Dittersdorf idején nyílt világi jelleget öltött, s ez jó alapot szolgáltatott felszámolására. A rövid ideig fennállt briliáns zenekar az adott körülmények között nem válhatott országos jelentőségűvé, hatását inkább feloszlása után gyakorolta, amikor tagjai szétrajzoltak a legjobb főúri együttesekbe.

¹⁰² Landon *Haydn* 1, 382. (1775 után viszont Miklós herceg is kevesebb nagyszabású eseményt szervezett és Mária Teréziával ellentétben II. József nem járt Esterházában.)

¹⁰³ Nápolyban 1750–52 között nemcsak rendszeresen részt vett operaelőadásokon, hanem helyi zeneszerzőt is foglalkoztatott, ld. Landon *Haydn* 1, 314, New Grove 1980: *Conforto és Benedek Istvánffy: Missa Sacrificabis Annun Quinquagesimum (1774)*, ed. Dobszay László – Sas Ágnes – Farkas Zoltán, MusDan 13 (1994) 9.

reteinek körét kottagyűjteményei tükrözik.¹⁰⁴ Alkalomszerűen már korábban is rendezett látványosságokat, színpadi előadásokat,¹⁰⁵ de csak az 1750-es évek végén fordult figyelme otthoni együttesére. Az operajátszás bevezetésének előkészítéseként 1757-től új zenészeket, énekeseket vett fel,¹⁰⁶ közülük kettőt velencei tanulmányútra küldött, 1761-ben pedig „felfedezte” és szerződtette Haydnt. A muzsikusokat két külön együttesbe osztotta: a templomi együttes mellett önálló kamarazenekart hozott létre.¹⁰⁷ Ugyanez év nyarán (tanácsadóként?) a *Burgtheater* intendánsát, Durazzo grófot látta vendégül és egy színház építésének tervét dolgozta ki¹⁰⁸ – a terv megvalósítása azonban öccsére, Miklós hercegre maradt.

Esterházy Miklós nagyvonalú koncepciójának megfelelően előbb az udvartartás keretétől szolgáló építészeti alkotások készültek el: 1762–66 között a szerényebb süttöri kastélyból nyári rezidenciaként „a magyar Verszália”, Eszterháza épült fel (további munkálatok utáni felavatása: 1784), a kertben önálló operaházzal (1768, az 1779-es tűz után 1781-re újjáépítve); a zenészeknek muzsikaház, később a színházi vendégegyütteseknek szállás állt rendelkezésre, továbbá ünnepek színhelyül szolgáló kerti pavilonok, 1773-tól pedig mario-nett-színház is bővítette a szórakozási lehetőségek kínálatát. Míg az 1760-as évek elején a herceg és zenekara Bécsben töltötte a teleket, a nyarat pedig Kismartonban, az eszterházai nyári szezonok egyre hosszabbra nyúlva, Kismarton vált az „Esterházy-birodalom” téli székhelyévé, Eszterháza pedig, az uralkodócsalád tagjait és magas rangú vendégek sorát fogadva¹⁰⁹ sikerrel töltötte be a császári udvar konkurens rezidenciájának szerepét.

Mindez csak keretet szolgáltatott – az igazi fényűzés az együttes vezetőjének, Haydnnak köszönhetően a koncertek és operaelőadások színvonalában nyilvánult meg. A hangszeres együttest J. M. Kraus zenészerző így jellemezte: „a zenekar olyan, amelyet Haydn vezetésétől várhat az ember, azaz egyike a legjobboknak [...] a két elsőhegedűs és a csellista olasz, a többiek csaknem mind csehek”.¹¹⁰ A Kismartonban szolgáló, háttérbe szorult templomi együttes mellett tehát ez a „kamarazenekar” fejlődött lendületesen.¹¹¹ A tekintélyes létszámú gárda válogatott zenészekből, hangszeres virtuózokból állt. A hegedűsök közül kiemelkedett a hangversenymester Tomasini, Rosetti, Mestrino, Tost, a csellisták Weigl, Hammer, Anton Kraft, a fúvósok közül Schaudig oboista, Grießbacher klarinétos, Czervenska fagottos, Karl Franz, Joseph Oliva kürtösök etc. Az amatőr zenész, baryton-játékos herceg, „virtuóz-gyűjtési” szenvedélyére legjobban a híres, koncertező hárfaművész, J. B. Krumpholz csaknem hároméves szerződtetése világít rá.¹¹² A zenészek képzettségének színvonalát és

¹⁰⁴ Az első inventárium (1740) olasz, francia és német szerzők kamaraműveit (köztük herceg által külföldi újtaira magával vitt fuvolaműveket is) tartalmazta, a második (1759-től) Itáliában, Franciaországban és német földön vásárolt, vokális is instrumentális műveket – ebben operák (Bécsből, Nápolyból, Rómából, Torinóból, Milánóból és Drezdából), szerenádok, oratóriumok, kb. 350 dal és ária, olasz, francia, bécsi balettzene, sok olasz hangszeres darab, francia operák, áriák, balettenék, hangszeres művek etc. szerepeltek (Hárich *Inventare* 32–88).

¹⁰⁵ 1749, 1755, 1756 (Landon *Haydn* 1, 314).

¹⁰⁶ Tank *Studien* 237.

¹⁰⁷ „Tabelle Der Hoch-Fürstlichen Eisenstädter [1] Capellen, wie auch [2] Hoff Staats Tafel, und Cammer Musicorum“ (1761. jún. 15., Tank *Studien* 238–39).

¹⁰⁸ Landon *Haydn* 1, 360–61.

¹⁰⁹ Mária Terézia (1770) 1773, Albert Sachsen-Teschen helytartó és Krisztina főhercegnő, Ferdinánd főherceg 1775, Rohan herceg 1772, Migazzi bíboros 1775 etc. (A helytartópárnak saját lakosztálya volt, és bármikor, váratlanul, inkognitóban is megjelenhetett. Nagy kísérettel jöttek 1773-ban, ld. Landon *Haydn* 2, 197).

¹¹⁰ Landon *Haydn* 2, 478.

¹¹¹ A templomi *Chor-Musique* alaplétszáma: négy énekes, három hegedűs és orgonista (létszámingadozásokkal, ld. 1762–68, ill. 1790), a *Capelle* létszáma 1762-ben: 3 énekes és 11 hangszeres, 1768: 8 énekes és ua. hangszeres, 1776 után 25-, 1778 után 35-tagú operaegyüttes (Tank *Studien* 489–513). A két együttes teljes szétválasztására 1772-ben került sor (Landon *Haydn* 2, 176).

¹¹² Landon *Haydn* 2, 73 és 188.

sokoldalúságát mutatja, hogy sokan zeneszerzőként is megállták a helyüket: a főleg egyházi műveket író énekeseken kívül (Ernst, Friberth) legalább tizenketten több-kevesebb sikerrel komponáltak is.¹¹³

A nagy ünnepekhez kapcsolódó szórványos opera-előadások után, az operaház felépülésétől, 1768-tól szabályos szezon volt Eszterháznál, 1769-től pedig májustól novemberig játszó német színtársulatokat is szerződtettek.¹¹⁴ Később ehhez a marionett-színház produkciói csatlakoztak, így 1776–90 között, a herceg ott-tartózkodása idején szinte naponta voltak előadások a kastélyban.¹¹⁵ Az első olasz énekeseket 1769-ben vették fel, továbbiak érkeztek Velencéből, Bolognából, Bécsből: 1768 és 1790 között több, mint harmincan fordultak meg Eszterháznál.¹¹⁶ A műsorra kerülő darabokat Bécsből, és megbízottak útján közvetlenül Rómából, Milánóból, Velencéből szerezték be. Az udvari opera az 1770-es években érte el csúcspontját: a legtöbb Haydn-opera ősbemutatójára ebben az évtizedben került sor. A 80-as években az „opera-üzem” egyre inkább robotná vált számára (1784 után nem komponált több operát), és az akkor felfogadott német színházi együttesek sem érték el az 1772–75 között vendégszereplő Wahr-társulat színvonalát.

A rezidenciális színház, a maga olasz műsorával, látványos külsőségeivel ebben a korban már némileg archaikusnak számított: Bécsben az 1740-ben bezárt *Hofoper* helyett 1748-tól az arisztokrata támogatással fenntartott, főleg francia műveket műsorra tűző *Burgtheater* működött – olasz operát és német daljátékot a *Kärntnertheater* játszott, polgári közönségnek. Az udvari opera kritikájaként „udvari nemzeti színházak” alapításához vezető német nemzeti színházi mozgalom hatására II. József 1776-ban a *Burgtheater*t a *Singspiel* otthonává nyilvánította – abban az évben, amikor a legsűrűbb olasz operaszezonok indultak Eszterháznál.¹¹⁷ (Az Esterházy-opera értékelésekor a Miklós herceghez hasonlóan *opera buffa*-rajongó Mária Terézia gyakran idézett „apokrif” megállapítása tehát ebben a kontextusban értelmezendő.)¹¹⁸

Az Esterházy udvar zenetörténeti szerepét az operaelőadások előkészítése és vezénylése mellett az 1760-as évektől kezdve korszerű európai „piacra termelő” Haydn műhelyként, a szimfóniák és vonósnegyesek bemutatását és terjesztését lehetővé tevő „koncert-pódiumként” teljesítette. Haydn 1776–90 között egyre kevesebbet komponált a hercegnek – aki az udvari zeneszerző műveinek tulajdonjogára már egyre kevésbé, később pedig egyáltalán nem tarthatott igényt –, karmesteri tevékenysége mellett főleg bécsi, párizsi, londoni kiadóknak dolgozott. A *Kammerdiener*ként indult, majd tekintélyes *Kapellmeister*ré vált szerző túllépett az udvari hierarchia keretein és független komponistaként az európai zenei élet kiemelkedő figurájává, a londoni hangversenypódiumok ünneplélt művészévé vált.

¹¹³ L. Tomasini, N. Mestrino, P. Fux, A. F. Rosetti és J. Purcksteiner hegedűs, J. Weigl, A. Hammer, A. Kraft cselista, Griebbacher klarinétos, K. Schiringer fagottos, K. Franz és J. W. Dietzl kürtös (Landon *Haydn* 2, 70–82).

¹¹⁴ Landon *Haydn* 2, 157 (sőt 1777-ben balett-társulatot is: a karmesteri teendőket Haydn látta el, uo. 403).

¹¹⁵ Az 1780-as években az operaelőadások száma tovább emelkedett, az évi átlag 90–100 körül volt, a legtöbb, 125, 1786-ban (Landon *Haydn* 2, 468, 479 etc.).

¹¹⁶ A drága olasz énekesek közül egy-kettőt Magyarországon csak Esterházy Imre kalocsai érsek, Althan váci, Barkóczy egri és Patachich nagyváradi püspök szerződtetett.

¹¹⁷ A konzervatív arisztokrata körök nyomására sor került az olasz udvari opera rehabilitációjára: 1783-tól a *Burgtheater* újra olasz műsort is játszott, igaz, köztük Gluck operáit, és a német daljáték a periférikusabb *Kärntnertheater* színpadára szorult (ld. még Drezda 1780, Berlin 1788, München 1805, Reimer *Hofmusik* 141–146).

¹¹⁸ A társulat feloszlásakor az egyik legnagyobb európai együttes volt (Landon *Haydn* 2, 749).

Az alábbiakban mégsem elsősorban Haydn, hanem inkább az udvar, mint zenei központ hatását, annak érvényesülési lehetőségeit, köreit térképezzük fel – és természetesen nem az egyébként számottevő európai összefüggések, hanem közvetlen bécsi és hazai befolyásának számbavételére törekszünk.

Az udvari látogatók, külföldi személyiségek mellett a magyar főúri vendégek között az Esterházyakkal rokonságban lévő magyar arisztokraták fordultak meg leggyakrabban Kismartonban és Eszterházában. Az Erdődyekkel maga Haydn több szinten tartott kapcsolatot, operáinak terjesztésében fontos szerepet játszott Erdődy János pozsonyi társulata (ld. alább). Grassalkovics herceg pozsonyi palotájában is gyakran tűzték műsorra műveit: 1784-ben új szimfóniáit játszották, egy bálon maga Haydn dirigálta a számára komponált táncokat – valószínűleg az Esterházy-zenekar élén (1772).¹¹⁹

A hatás nem korlátozódott a rokonok és társadalmi kapcsolatok amúgy sem szűk körére: a bécsi palota szalon-közönsége és az Esterházy-udvar név szerint nem ismert vendégei szintén részesei lehetettek kiemelkedő zenei eseményeknek. A *Wallnerstrasse*-i palota csaknem kétszáz terítékes díszvacsorája után, egy „nagy koncerten” valószínűleg Haydn-szimfóniá(ka)t játszottak (1763). Az eszterházai operaházban a páholyokon és a galérián kívül kb. 400 ülőhelyet építettek, s oda mindenkinek szabad belépése volt (nyilván egy adott társadalmi körön belül). Nagyobb ünnepeken ennél jóval többen vettek részt: 1770-ben a Mária Terézia látogatása alkalmával adott köpcsényi bálon, ahol Haydn 36-tagú, kiegészített zenekarral játszott, a korabeli beszámoló szerint „a magas uraságokkal [az udvari kísérettel] együtt összesen hétszázán voltak a más vendégek”,¹²⁰ 1773-ban névnap-i álarcosbálra ezeröttszáz meghívót küldtek szét,¹²¹ 1775-ben, Ferdinánd főherceg és az udvar tiszteletére rendezett háromnapos eszterházai „fesztivál” műsorán Haydn új operája (*L'incontro improvviso*), a Wahr-társulat előadásai (közte *Der Zerstreute*, Haydn-kísézőzenével) és egy marionett-előadás szerepelt, napközben a *Feldharmonie* játszott – a bálon 1380 meghívott jelent meg.¹²²

Míg ezekre a rendezvényekre társadalmi–társasági okokból került sor és a zene szinte csak másodlagos szerepet játszott, a herceg az együttes bemutatása céljából is szervezett koncerteket és operaelőadásokat. Elsőként 1767 farsangján Pozsonyba vitte őket: a kéthónapos vendégtájként során koncerteket adtak és bálakon játszottak, a legnagyobb esemény a *La canterina* nagyszerű bemutatója volt a primáskertben, az udvar és a kormányzópár részvételével. 1775-ben a külföldi virtuózzal és helyi zenészekkel kiegészített zenekar a pozsonyi palota böjti koncertjein lépett fel, valószínűleg Haydn nélkül. Bécsi bemutatkozásként 1770 márciusában felújított Haydn-operát (*Lo speciale*) adtak elő, s a nagy sikerre való tekintettel másnap zenei akadémia formájában meg is ismételték.¹²³ 1777-ben marionett-színház és a csaknem teljes zenekar két előadással Schönbrunnban vendégszerepelt, másnap a zenészek a császári asztalnál is játszottak.¹²⁴

Az exkluzív udvari, ill. főnemesi közönségnek szánt előadásokon kívül a nyilvános szereplések alkalmával szélesebb közönség is megismerhette a rezidenciális együttest: Esterházy-énekesek működtek közre 1777 decemberében a *Burgtheater La locanda*-előadásán, 1783 februárjában pedig a teljes társulat és zenekar a *Kärntnertheater*-ben vendégszerepelt: a *Calypso*

¹¹⁹ Landon *Haydn* 2, 489, 575, ill. 36 és 180. (Egy Grassalkovics hercegnőnek Haydn három triót ajánlott, op. 40.)

¹²⁰ Landon *Haydn* 1, 384, ill. 2, 26–28 és 164.

¹²¹ PZ, idézi Czibula 69.

¹²² Landon *Haydn* 2, 222.

¹²³ Landon *Haydn* 2, 78, 133–134 és 137, ill. 213 és 161.

¹²⁴ Tank *Studien* 418, Landon *Haydn* 2, 404–405.

abbandonata c. Bologna-művet adták elő Haydn vezényletével. Pozsonyban az 1774-es Cecilia-napi ünnepségek keretében a Wahr-társulat az ő kísérezzenéjével mutatta be a városi színházban Regnard *Le distraitt-jét* (*Der Zerstreute*).¹²⁵ A reprezentatív nyilvános alkalmak mellett az udvari zenészek a birtokok közvetlen környezetében, helyi jelentőségű rendezvényeken is szerepeltek: Sopronban Pál Antal idején a megyei tisztújításon a gránátosok bandája játszott (1749), 1769-ben énekesek és zenészek a jezsuita gimnázium olasz nyelvű színelőadását „három gyönyörű áriával ékesítették”, 1775-ben a zenekar a városi plébános aranymiséjén működött közre.¹²⁶ Az Esterházy-együttes tagjai később személyesen is továbbadhatták Haydn „iskolájában” szerzett tudásukat: sokan közülük a bécsi *Hofkapellé*ben folytatták karrierjüket, mások főúri zenekarokban, Batthyány primásnál és Grassalkovics hercegnél, Erdődy László grófnál és József nádornál,¹²⁷ néhányan városi zenész-posztokat is betöltöttek.¹²⁸ Az udvar zenéi produkciója a hazai világi és templomi együttesek műsorára került. Elsősorban Haydn műveit játszották, főleg a nyomtatványok terjedését követően, a századforduló után, de a környéken a kisebb jelentőségű hangszerjátékos-zeneszerzők műveit is, a győri és soproni templomi muzsikusok néhány esetben az Esterházy-kottatár anyagából is bővíthették repertoárjukat.

A régióval tartott kapcsolat nem maradt egyoldalú: miután Haydn együttesében 1780-ig nem voltak trombitások és dobosok, mintegy húsz éven át rendszeresen a soproni (és néha a kismartoni) városi toronyzenészek vendégszerepeltek az udvari ünnepségeken, tűzijátékokon, bálokon. A meghívás olykor csak néhány trombitásnak, gyakrabban a teljes vagy éppen kibővített zenészegettesnek szólt (1769-ban a bálokon tizenhat, 1770-ban tizennyolc soproni zenész működött közre).¹²⁹ A század eleje óta hagyományosan tánczenét játszó kismartoni zenészek nemcsak önállóan léptek fel, hanem a zenekar részvevőiként is: Mária Terézia 1770-es köpcsényi látogatásakor húszan ültek be Haydn együttesébe.¹³⁰ Feltehető továbbá, hogy a korai Haydn szimfóniák előadásához a soproni és/vagy kismartoni „tornyosok” közül hívtak kiegészítőket,¹³¹ ők játszhatták a *L'incontro improvviso* kivételes trombita-és ütősszólamait, és szükség volt rájuk Ordonez *Alcestéjének* előadásakor is.¹³²

2.3.2. Arisztokratikus városi zenekultúra Pozsonyban

Az ideiglenes főváros, koronázások és országgyűlések színhelye, kormányhivatalok és a primás székhelye politikai-kulturális központként is tovább erősödött, amikor Magyarországot helytartója, Albert Sachsen-Teschen és neje, Mária Terézia kedvenc lánya, Mária Krisztina 1766 áprilisában beköltözött a várba. A nagy népszerűségnek örvendő pár valósá-

¹²⁵ Landon *Haydn* 2, 47 és 473 ill. 211 és 285. A felváltva Pozsonyban és Eszterházában játszó Wahr-társulat 1772–77 közti előadásaihoz Haydn több kísérezzenét komponált ill. állított össze, ezért a gothai *Theater-Kalender* a társulat háziszerezőjeként tartotta számon (Landon *Haydn* 2, 208 és 216–17, 279–80).

¹²⁶ Bárdos *Sopron* 337, 232 és 341.

¹²⁷ Batthyány első zenekarában Mraff, Hammer, Karl Franz, (Schaudig), Czervenka, a Druschetzky-vezette *Harmonie*-együttesben Karl Chorus, Joseph Oliva és Johann Oliva játszott. A két Kraft csellista Grassalkovics első együtteséhez tartozott, a másodikat, a fűvőegyüttest R. Griebbacher vezette (1795–96). Erdődyhez Mestrino, (Pleyel), a nádorhoz Karl Chorus és Johann Oliva szegődött el.

¹²⁸ Purksteiner hegedűs kismartoni toronymester lett, Karl Chorusoboista pedig – a nádori együttesbe való belépése előtt – katonakarmester volt Budán (Landon *Haydn* 2, 46–82).

¹²⁹ A soproniak egyéb szereplései: 1761 süttöri bál, 1762 E. Miklós főispáni installációja (8 toronyzenész), 1768 Anna-nap (trombita–timpani), 1768 tűzijáték és bál (11 fő), 1775 Ferdinánd fhg. látogatásakor fanfár (Ulrich Tank: *Die Dokumente der Esterházy-Archive zur fürstlichen Hofkapelle in der Zeit von 1761 bis 1770*, Haydn-Studien 1980, vö. Landon *Haydn* 1, 645–655, Landon *Haydn* 2, 149–150, 218 és Bárdos *Sopron* 338).

¹³⁰ Pl. egyéb alkalmak: 1763 és 1768 (Landon *Haydn* 1, 164).

¹³¹ 1774–75: Nos 54–57 (Landon *Haydn* 2, 212 és 218).

¹³² 1773-ban marionett-operához basszista kiegészítőt hívtak Sopronból (Landon *Haydn* 2, 201).

gos udvartartást varázsolt maga köré, a 18. századi Magyarország egyetlen hazai, „quasi-királyi” udvartartását (1766–80).¹³³ Pozsony és a nyári rezidencia, *Schloßhof* körül itt is létrejött, ill. megerősödött a városi főúri paloták és vidéki kastélyok rendszere és a pozsonyi tartózkodás periodikus rendje, a bécsi udvari eseményekhez hasonlóan szabályosan ismétlődő, a helytartópár rendezésében vagy részvételével zajló ünnepek szisztémája is kialakult.¹³⁴ Az udvari élet jelentőségét nagyban növelte Mária Terézia és a bécsi udvar, ill. a császári család gyakori látogatása: a királynő 1764–80 között szinte minden évben hosszabb-rövidebb ideig a városban tartózkodott, és az 1764-es országgyűlés idején tartott, a korszakot mintegy bevezető ünnepség-sorozathoz hasonló nagyszabású eseményekre többször került sor (1770, 1773, 1775).

A művészetbarát Albert herceg és Mária Krisztina tevékenységének és példaadásának köszönhetően a zenei és a színházi élet eddig nem látott módon megélné. A helytartópár maga is tartott zenekart,¹³⁵ mely már 1767 februárjában két koncertet adott (ugyanekkor az Esterházy-palota egyik vendégségén Albert herceg és a házigazda hegedű–baryton duókat játszott). Az együttes működése ettől kezdve olyan rendszeres volt, hogy a *Preßburger Zeitung* tudósítása egy udvari ünnepség kapcsán, 1775-ben a „szokásos koncert”-ről számoltatott be.¹³⁶ Saját udvari színházat nem tartottak fenn, hanem meglehetősen gyakran a pozsonyi színházat látogatták és a városban megfordult vendégek programja is többnyire színházlátogatással ért véget. A helyi arisztokraták által épített és bérelt színházépületek egyidejűleg udvari és városi színházként működtek, 1764-ben itt zajlottak a díszelőadások a királynő és az udvar részvételével, 1775-ben Mária Terézia személyesen „vizitálta” az új színház építését, melyben Albert herceg és Mária Krisztina részére *Hofloge* is létesült.¹³⁷ A színvonalas vendégtársulatok a német prózai előadások mellett operákat, baletteket mutattak be, a színházépületben rendezték a hangversenyek többségét és a reprezentatív bálakat.¹³⁸

Az udvari rendezvények és a színházi előadások, koncertek a gazdag programnak csak egy részét képezték: Albert herceg és Mária Krisztina emellett számos főúri palota és vidéki kastély ünnepségét is megtisztelte jelenlétével. A városban a legtöbb eseménynek a hatvanas években Pálffy Miklós országbíró, Pálffy II. Lipót, a következő évtizedben Erdődy János és a már kalocsai érsekként is állandóan jelenlevő, fontos események házigazdájaként szereplő Batthyány érsek palotája adott otthont. A környékbeli vidéki rezidenciák közül a legfrekvenciáltabb Esterházy Ferenc cseklészi,¹³⁹ Esterházy Miklós köpcsényi és eszterházi kastélya volt, egy-egy látogatásra Pálffy Károlynál Királyfán és Grassalkovics Antalnál Pozsonyivánkán (1764, 1769, 1773) is sor került.¹⁴⁰ A zenés eseményeken Esterházy Miklós zenekarán kívül a társasági élet kulcsfigurái, Batthyány érsek, Grassalkovics herceg és

¹³³ MT IV, II. 915. Az udvartartáshoz tartozott Bethlen Gábor gróf és Kempelen Farkas tábormok, Sztáray Mihály, Pálffy Miklós országbíró, Pálffy Lipót és neje (Czibula 20–22).

¹³⁴ Pozsonyban nagyhéten, úrnapi (körmenet), pünkösdkor és a nyári utazás után adventkor és karácsonykor voltak jelen, a farsangot felváltva Pozsonyban és Bécsben töltötték, az újévet, húsvétot és Mária Terézia születés- és névnapját mindig Bécsben (Czibula 50–51).

¹³⁵ MgÖ 193, Múdra *Klasicizmus* 19. Tagjai közül ismert Gottfried Graun 1769–74, Johann Georg Schreck 1774–80, Anton Tierschmidt 1771–80, továbbá Galván PAK alapján: Bonaventura Schröder 1767, Florian Kamnitz 1777–78, Matthias Schmit 1771, Joseph Illien 1772, Anton Rubisch 1776–79, Ignatius Sefl 1780.

¹³⁶ Czibula 113.

¹³⁷ Czibula 40–42 és Cesnaková-Michalková 75.

¹³⁸ Pl. Mária Terézia névnapján, 1764-ben (Czibula 48).

¹³⁹ A PZ adatai szerint a gróf 1764–80 között legalább egy tucat nagyobb ünnepséget szervezett, 1775-ben a helytartópár több héten át nála nyaralt.

¹⁴⁰ Czibula *passim*.

talán Esterházy Ferenc gróf kisebb zenésze gyűjtései szerepeltek.¹⁴¹ A színház két egymást követő irányítója, Erdődy Kristóf és Csáky György is tartott zenészeket,¹⁴² de Pálffy Miklós és Károly reprezentációja is elképzelhetetlen lett volna zene nélkül – ők talán alkalmilag fogadtak fel muzikusokat.¹⁴³

A számottevő pozsonyi főúri zenekarok és együttesek 1776-tól jelentek meg a színen és a következő évtizedben nyújtották a legjobb teljesítményt, tehát jórészt abban az időszakban, amikor a helytartó már elhagyta székhelyét, sőt a város központi szerepének felszámolása is megkezdődött. A legkorábbi kiemelkedő együttest Batthyány érsek hozta létre, mintegy a hercegi zenekar konkurenciájaként. 1776 és 1783 (1784)¹⁴⁴ között fennállt, a városi főúri zenekar típusát megtestesítő együttese a legismertebbek közé tartozik,¹⁴⁵ tevékenységét már a korabeli sajtó is gondosan figyelemmel kísérte (*Preßburger Zeitung, Magyar Hírmondó*).¹⁴⁶ A zenekarról és tagjainak pályájáról alapos feldolgozások készültek, a vezető zeneszerzők (Zimmermann, Sperger) munkásságának első összefoglalása is megjelent.¹⁴⁷

Batthyány Bécsben, az Esterházy udvarban és pozsonyi főúri együttesek tagjai között verbuvált zenészei 1778-ban már huszonegyen voltak, és létszámuk később tovább nőtt.¹⁴⁸ A vonóskart kilenc muzikus alkotta, közülük a karmester Zimmermann, az együttes másik vezetője, Joseph Zistler hegedült, és hozzájuk hasonlóan kiemelkedő zenész volt a kontrabasszista J. M. Sperger. A hercegprímási virtuózok és koncertisták (*Virtuosen und Concertisten*) együttese kettős helyzetének köszönhetően magas színvonalát: bőkezű fenntartója, a régivágású mecénás a legelőnyösebb feltételeket biztosította számára, ugyanakkor a zenekar nemcsak udvari szolgálatot teljesített, hanem a korszellemnek megfelelően nyilvános fellépéseket is, azaz a polgári koncertélet követelményeivel, a virtuozitás igényével is szembesült.¹⁴⁹

A zenekar alapvető feladatát heti két zenei akadémia teljesítése jelentette, ám már ezek a prímási palotában vagy annak kertjében tartott hangversenyek is nyitva álltak a nagyközönség előtt.¹⁵⁰ Önálló koncertjeiken kívül különböző rangú pozsonyi muzikusokkal játszottak együtt: a városi színház hangversenyén számos kísérettel¹⁵¹ vagy válogatott pozsonyi

¹⁴¹ Adatok: Batthyány 1768–75, Grassalkovics 1771, 1773, 1775 és Esterházy Ferenc 1766, 1775 (ld. alább).

¹⁴² Galván PAK (a szórványos adatok *Harmonie*-együttesek korai működésére utalnak: 1762–72, ill. 1761–72).

¹⁴³ Pálffy Miklós bált adott (1769), opera-előadást rendezett (1770), Pálffy III. Károly 1764-ben az udvar, 1769-ben Marie Antoinette látogatását fogadta (Czibula 52 és 75, 66–70 és 81). Egyéb hangversenyrendezők és mecénások: Illésházy gróf két koncertet adott Lubomirski herceg tiszteletére (1766, Czibula 111), Balassa gróf zenei akadémiákat tartott és „zeneszeretéről volt ismert az Amadé-, az Apponyi-, a Szapáry- és a Viczay-család” (Múdra *Klasicizmus* 20).

¹⁴⁴ A feloszlítás 1783-ban nem volt teljes: 1784-ben még kilenc zenész maradt, sőt a két trombitás közül Faber 1786-ban is, Klepp pedig 1797-ig folyamatosan alkalmazásában állt (Galván PAK).

¹⁴⁵ A híres zenekar előzményeiről ld. Rennerné *Batthyány*, a későbbi *Harmonier*ről ld. alább.

¹⁴⁶ Múdra *Odras* és Pándi–Schmidt.

¹⁴⁷ Zimmermann szimfóniáinak kiadása, tanulmánnyal, Barry S. Brook, ed.: *The Symphony 1720–1840*, New York–London 1984 (ed. M. Biondi), életrajza és műveinek áttekintése Mezei i. m., a fennmaradt mintegy 260 mű tematikus jegyzékén Darina Múdra dolgozik. Sperger életrajzát és a bögőkoncertek listáját ld. Meier *Kontrabaß* 159–191, 122–129.

¹⁴⁸ Ld. Meier idézett műveit, 162, ill. 81–89. Az újabb kutatások ebben a periódusban is további Batthyány-zenészeket találtak, ill. az ismert zenészekről újabb adatokat tártak fel: Seve/Saeve „Cammer Musicus” 1778 (Rennerné *Batthyány* 80–82); F. Bernhoffer 1779 (később Erdődynél hegedős és Ferdinand-ezrednél fagottos), Franz Xaver Zistler 1780 áprilisban – Joseph-fel egyidőben, I. Seve/Seef 1780–82 és 1784, J. Rauch 1782 és J. Klete/Kletty 1783 és 1785 (Galván PAK).

¹⁴⁹ Mezei 9.

¹⁵⁰ Meier *Kontrabaß* 166 és Múdra *Klasicizmus* 20.

¹⁵¹ Adatok: 1776-ban városi zenészekkel (Rennerné *Batthyány* 227), 1778 márciusában 40-fős együttes részeként (Meier *Batthyány* 85–86).

művészekkel, a dómban szokás szerint a templomi zenészekkel.¹⁵² Rendszeresen közreműködtek a Szt. Márton templom ünnepélyes istentiszteletein,¹⁵³ a színház ünnepi előadásain, és koncerteztek, sőt bálók zenéjét szolgáltatták (pl. az orsolyitáknál) és asztali zenét is játszottak.¹⁵⁴ A fúvósok 5–6- vagy 8-szólamú *Harmonie*-együttese főleg szabadtéri rendezvényeken szerepelt, Lotz „*Erster Kammer Musicus*”¹⁵⁵ vezetésével (ld. alább). Az együttes számos tagja szólolistaként is megállta a helyét: a csellista F. X. Hammer és a bőgős Johannes Kämpfer, és a tizenkét fúvósként számon tartott muzsikus többsége is – Zistler és Sperger pedig egyenesen virtuózként szerzett hírnevet.¹⁵⁶ Az együttes műsora ennek megfelelően alakult: a kb. 75 szimfónia és a 8 *Sinfonia concertante* a nemzetközi repertoár újdonságai közül került ki:¹⁵⁷ Haydn, Dittersdorf és Vanhal művei mellett főleg francia szerzők műveit játszották. Zimmermann, Sperger műveit is bemutatták,¹⁵⁸ de a zenekar többi tagjának többnyire a saját hangszere számára írt kompozícióit is.¹⁵⁹ (Batthyány primás a művek tulajdonjogára nem tartott igényt, ld. Sperger műveit Schwerinben).

A Batthyány-zenekar felszámolása után, Esterházy-mintára létrehívott, de annál közvetlenebb helyi nyilvánosságot élvező, városi főúri operaként működött Erdődy-társulat rövid tevékenysége a korabeli kiadványok és modern irodalom jóvoltából szintén közismert,¹⁶⁰ bár a közkézen forgó tényanyag levéltári kutatások alapján még kiegészíthető.

Erdődy János (1723–89)¹⁶¹ magas tisztségeiből visszavonulva, élete utolsó éveiben 17–20 hangszeresből álló zenekart és 10–11 énekesből álló operatársulatot fogadott fel, mely működésének három éve alatt (1785–88/9) heti két előadásban mintegy hatvan operát és *Singspielt* adott elő.¹⁶² A szerződötett operatársulat és vezetője, Hubert Kumpf (1757–1811) korábban pozsonyi városi színházban és a bécsi *Kärntnertheater*ben játszott, Erdődy halála után pedig a pest-budai színházba ment.¹⁶³ A gróf két első és két másodhegedűsből, két brácsásból, egy-egy csellistából, bőgősből és két trombitásból álló saját zenekart előbb a Pozsonyban állomásozó Ferdinánd ezred *Harmonie*-együttesével egészítették

¹⁵² PZ 1778. 3. 18. és 1779. 11. 24. (Pándi–Schmidt 176–177 és 179), ill. 1781. 4. 4. (Bárdos ZTI: Pozsony).

¹⁵³ Pl. 1777-ben és 1779-ben Szt. Cecilia ünnepén (Pándi–Schmidt 176 és 179), 1780-ban Mária Terézia gyászmiséjén (Bárdos ZTI: Pozsony, Kjk), 1781-ben Zimmermann *Requiemjén* (PZ 1781. október 24. Bárdos ZTI: Pozsony és Rennerné Batthyány).

¹⁵⁴ PZ 1780. 2. 9. (Pándi–Schmidt 180), 1778. 3. 18. (Meier Batthyány 86), 1777. 2. 1. és 11. 1. (Bárdos ZTI: Pozsony 995r).

¹⁵⁵ Galván PAK.

¹⁵⁶ Joseph Zistler (1744?–1794) számos jó kritikát kapott a PZ-ban. Pozsonyban tanított is, legismertebb növendéke Lavotta János. Bécsben Mozart is számon tartotta (Landon *Haydn* 2, 731). Johann Matthias Sperger (1750–1812) Pozsony mellett Bécsben is koncertezett (1778), számos versenyművet írtak neki (Zimmermann, később Vanhal, Hoffmeister).

¹⁵⁷ Ld. az 1790-es években vezetett Batthyány-inventáriumot (Békefi *Batthyány és Sas Druschetzki* 55–57).

¹⁵⁸ Ld. inventárium: 11–11 szimfónia. (Sperger pozsonyi évei alatt 18 szimfóniát, 6 bőgőversenyt, 9 egyéb versenyművet írt, továbbá sok kamarazenet. Zimmermann teljes életműve rendelkezésükre állt, az ő szimfóniáit és kamaraműveit Európaszerte játszották, ld. szimfónia-kiadások Breitkopfnál 1772–75 között /Brook *Breitkopf*, kamaraművek Lyonban 1777, Bécsben etc.).

¹⁵⁹ Hammer csellóműveket, csellós kamaradarabokat, Zistler hegedűversenyeket, Lotz klarinétversenyt, Kämpfer különböző obligát hangszerekkel kombinált bőgőversenyt és szonátákat etc. (Meier *Batthyány* 86 és Mezei 10–11).

¹⁶⁰ Ld. a 2. jegyzetet (Seifert *Grafen Erdődy* ezzel nem foglalkozik).

¹⁶¹ A gróf, anyja révén, Esterházy Pál unokája volt.

¹⁶² Seifert *Familie Erdődy*, függelék. (Staud az 1785. május 16.–1788. június 19. közti előadások adatait közli, ua. Cesnaková-Michalková, Seifert további adatokat is 1788–89-ből).

¹⁶³ Első előadás: 1789. június 1. (Staud szerint május 27.) A társulat tagjai közül a szövegek fordítója, Franz X. Giržik baritonénekes, az évkönyveket kiadó basszista, J. N. Schüller és az együttes primadonnája, Margarete Kaiser említésre méltó (az énekesek és a zenekari tagok listáit, életrajzi adatait ld. Staud i.m.).

ki,¹⁶⁴ de az 1788-as átszervezést és hét új hangszeres felvételét követően saját fúvósokkal rendelkezett. A karmesteri teendőket 1785–87-ig a csemlaló mellől Josef Chudy (1752–1813) zeneszerző látta el, majd 1787-től Johann Panek hegedős. A repertoár a bécsi színházakét követte, a társulat a *Kärntnertheater*ben játszott műsorából tizenkét darabot Erdődynél is bemutatót, és az új műveket az ottani premier után egy-két hónappal átvették.¹⁶⁵ Az Esterházy-opera programjából Haydn négy művét tűzték műsorukra,¹⁶⁶ leg-hosszabb sikere a *La fedeltà premiata*-nak volt (az elragadtatott fogadtatásról beszámoló *Preßburger Zeitung* Haydnt „magyar Orpheus”-ként emlegette), az *Armida* 1786-os előadását II. József is megnézte.¹⁶⁷ A palotában tartott előadások közönsége a pozsonyi nemes-ségből és az ott állomásozó ezred tisztjeiből került ki, de rendkívüli alkalmakkor polgárokat is beengedték a nézőtérre.¹⁶⁸ A társulat a pozsonyi városi színházban is fellépett: először 1786 szilveszterén, 1787 farsangján nyolc, 1788 nyarán három előadást tartottak.

Az Erdődy-opera jelentősége elsősorban közvetítő-szerepében érhető tetten: noha nem dicsekedhetett saját repertoárral,¹⁶⁹ a nemzetközi opera-repertoár alakulását mégis befolyásolta, mert minden művet – köztük Haydn „egy távoli magyar kastély számára írt” operáit – német fordításban játszott, s ezzel megkönnyítette azok útját a német nemzeti színházak, németül játszó operák felé. A bécsi *Kärntnertheater* operajátszása, a nyilvános bécsi operák műsora és Haydn Esterháza számára készült művei a pozsonyi grófi színházon keresztül jutottak a pesti polgári színpadok közönsége elé.¹⁷⁰

Az operatársulat közismert tevékenységének összefoglalásához a pozsonyi Erdődy levéltár adatai alapján működésének előzményeit, ill. színpadon kívüli szerepléseinek ismeretetését is hozzáfűzhetjük.¹⁷¹ Erdődy János már 1784 januárjától intenzíven foglalkozott az operajátszás előkészítésével: operakottákat, melodramákat és baletteket vásárolt (Franz Rigler, Ignaz Willmann és Hubert Kumpf közvetítésével), sőt, már Joseph Haydnal is felvette a kapcsolatot: az általa átküldött operazeneért 12 aranyat fizetett.¹⁷² Egyidejűleg három operát lemásoltatott, az 1785 májusi nyitóelőadáson szereplő, előző nyári bécsi Paisiello-sikert, az *Il re Teodorot* már februárban.¹⁷³ Bécsi kiadóktól nyomtatott kottákat, tehát

¹⁶⁴ Vezetője, Wenzel Weiss karmester 1785. május és 1787. április között a gróftól havi fizetést kapott (Bárdos ZTI: Pozsony, Erdődy lt.).

¹⁶⁵ A leggyakrabban játszott szerzők: Paisiello és Salieri 6–6, Ditters 4, Cimarosa és Sarti 3–3 művel (Seifert *Familie Erdödy* 153. Az 1785–88 között előadott művek listáit, az egyes darabok leírását ld. Staud i.m., a Kumpf-társulat teljes repertoárját Seifert uo.).

¹⁶⁶ *L'incontro improvvisot* Giržik előkészítette az Erdődy-együttes számára (Landon *Haydn* 2, 36), de a mű előadása kérdéses. Biztosan játszották viszont a következő operákat: *La fedeltà premiata* (1785), *La vera costanza*, *Orlando Paladino* és *Armida* (1786).

¹⁶⁷ Landon *Haydn* 2, 672 és 412.

¹⁶⁸ 1786 márciusában pl. „csak a család volt jelen a gróf kivételével; a nemesség ezúttal nem kapott meghívást. Ellenben beengedték a polgárságot a nézőtérre, amire eddig nem volt példa. A polgárság ezután hét előadáson vett részt ápr. 8-ig” (Staud I, 34 és ld. még 113).

¹⁶⁹ A zeneszerző-karmesterektől csak két művet adtak elő (Panek: *Die christischen juden Braut*, Chudy: *Pantomim zu Jasts Apfeldieb* és kórus-prológus egy Salieri-operához, ld. Seifert *Familie Erdödy* függelék). (Később mindketten a pest-budai színházakban folytatták pályafutásukat.)

¹⁷⁰ Erdődy egykori társulata 26 Pozsonyban bemutatott operát játszott el Pest-Budán, ezek közül 12 hosszú ideig szerepelt a műsoron (Staud I, 114). Haydn művei közül a következőket adták Pesten is: *La vera costanza* 1789, *Armida* 1791, *Orlando Paladino* 1792.

¹⁷¹ Bárdos ZTI: Pozsony, Erdődy lt., 970–972v, 976–977, 978v–983. (A következő jegyzetek lapszámai is erre a forrásra vonatkoznak.)

¹⁷² 1784. jún. 5.: „pro Opera Musica per Josephum Hayden Musicae Directorem mihi transmissa” (980r).

¹⁷³ A mű másolója: F. X. Reinhard (970r). Egyéb előre beszerzett operák: „L'Europa” [Salieri: *Europa riconosciuta*?], „Rinaldo” [?], Sacchini: „Das Bauer-Mädchen am Hofe”, Salieri: [Der] „Magnet[stein] der Herten”, „I viaggiatori felici” [Anfossi, előadás 1785. május 27], „I Contra Tempi” [Sarti 1788] (980r).

instrumentális zenét is beszerezett, többek között két Haydn-szimfóniát, hat sorozat vonós-negyest¹⁷⁴ és hangszereket vásárolt: egy kis orgonát (a kápolnába?) és két fortepianót – az egyiket Klein Henrik közreműködésével.¹⁷⁵

A palotában folyó gazdag zenei élethez az akadémiák tehát már korábban is hozzátartoztak:¹⁷⁶ 1784-ben az év elején a gróf nála előadott operazenéért, ill. annak próbájáért fizetett zenészeket,¹⁷⁷ és a házikoncertek sorát az operakorszakban is folytatta. Névnapi és születésnapokon, vagy akár minden különleges alkalom nélkül zenei akadémiákat vagy házi hangversenyeket rendezett,¹⁷⁸ továbbá különböző éji zenékért és szerenádokért, hajnali éneklésért a teljes zenekarnak, zenészeknek vagy a kaszárnnyából hívott bandistáknak fizetett.¹⁷⁹ A koncerteken Mestrino is szerepelt karmesterként (1786) és Esterházy János, a gróf unokája is „produkálta magát” (1787). A teljes együttes egyetlen nagyobb vendégszerzést teljesített: 1787 böjtjében a zenekar nélkül maradt Batthyány primás kíségetésére, Püspöki-ben épült nyári rezidenciáján adott koncerteket.

A harmadik legfontosabb együttes gazdája, Grassalkovics II. Antal (1734–94) pompakedvelő Esterházy Miklós lányát vette feleségül, Kismarton és Eszterháza életét tehát jól ismerte.¹⁸⁰ A kortárs szerzők munkásságát maga is figyelemmel kísérte,¹⁸¹ de a fejlődést zenei ízlésének korlátai miatt nem tudta követni.¹⁸² Már az 1770-es években foglalkoztatott zenészeket, talán kisebb együttest is,¹⁸³ de teljes zenekart csak a következő évtizedben alkalmazott. Ekkor a Patachich-, Esterházy- vagy Batthyány-együttesekhez hasonlóan kiváló muzsikusból verbuvált társaság 24 főből állt,¹⁸⁴ előbb Martin Schlesinger (1754–1818) koncertmester vezette, utána Joseph Zistler (1744?–94) és végül a zeneszerző Franz Krommer (1759–1831).¹⁸⁵ A herceg további neves zeneszerzők – Franz Kurzweil (*1754), Franz Pfeiffer, Georg Druschetzky – mellett korábbi Esterházy-zenészeket és ígéretes pályakezdeket szerződtetett: a majdani Esterházy-zenész Ignaz Manker csellistát¹⁸⁶ és a *Theater an*

¹⁷⁴ Torricellitől, Artariától és egy bécsi kereskedőtől „*bey der Goldenen Wein Trauben*“. Adatok: 1784. máj. 24, aug. 10., okt. 18. (980v–981r). Artaria listája: „*Haiden 1me Simphonie, Haiden 2me Simphonie, Schröter [C. G.] la Bataille, Wirbes fils [?] 4 Sonates op. 1, Brussi [?] 6 quatuors, Bonesi [B.] 6 dits, Viotti 6 dits op. 1, Gebhardt [P.] 6 dits op. 1, Asalio [Avalio?] 6 dits op. 6, Giardino 6 dits op. 14.*” (980v–981r).

¹⁷⁵ 1784. nov. 2., ill. máj. 21. és 23. (981r, 980v).

¹⁷⁶ HETA 1787: „Erdődy János 1785-ben elhatározta, hogy saját házában egy operaszínpadot épített, és azon operákat, melyeket az elmúlt években a muzsikális akadémiákon csak füllel lehetett hallani, most az igazi előadás-sal a szemnek és a szívnek is közelhozza.” (15, orig. német, ld. Bárdos ZTI: Pozsony 1001v).

¹⁷⁷ Adatok: 1784. jan. 27.–ápr. 22. (980r–v).

¹⁷⁸ Adatok: 1785. máj. 2, júl. 27 – ill. 1786. márc. 31., ápr. 2, máj. 2. és 4. etc., sőt sokszor a gróf betegsége idején is, pl. 1786. márc. 31.: „*pro Academia Musica ... apud me habita*”, ua. 1787. júl. 1. etc. (971v, 972r, 979r, 981v).

¹⁷⁹ 1784. ápr. 21. és 1788 böjti időszaka között 22, 1786. máj. 1–28. között, a gróf betegsége idején 4 adat.

¹⁸⁰ Egyes zenészeket a kismartoni együttesből vett át (ld. a 127. jegyzetet), de már apja is foglalkoztatott muzsikuskokat: Novak Ant. *Musicus*, 1750 (Galván PAK) és Mária Terézia gödöllői látogatásakor, 1751 (Staud II, 19).

¹⁸¹ Megvásárolta és előadatta Gyrowetz első hat szimfóniáját, majd Esterházy Miklós kívánságára lemásoltatta a darabokat, azok tehát közvetítésével kerültek Haydn együttesének műsorára (Landon *Haydn* 2, 663).

¹⁸² Konstanze Mozart közismert anekdotája szerint Mozart új, Haydnnak ajánlott vonósnyegéseit játszatta zenészeivel és a merész akkordok hallatán kiabálva rendreutasította őket, majd meggyőződve arról, hogy nem a muzsikuskok hibáztak, mérgeben leverte a kottát az állványról. (Orig. *AMZ* Leipzig 1799, ld. Landon *Mozart* 142, Landon *Haydn* 2, 510–11 és Eisen 79).

¹⁸³ 1771: J. Raidl *Musicus*, 1773 M. Pum *Musicus* (Galván PAK), 1775-ben Mária Terézia és Ferdinánd főherceg látogatásakor trombita–timpani fanfár, asztali zene és bál (Czibula 76, 134).

¹⁸⁴ Adatok 1783–1790.

¹⁸⁵ Múdra *Klasicizmus* 19 és MgÖ 193.

¹⁸⁶ Mankerről: Landon *Haydn* 4, 568 és 5, 64–65. A zenekar tagjai közé tartozott még Johann Hummel hegedűs (Johann Nepomuk Hummel apja), Durand és Kneusel hegedűs, ill. Leutgeb kürtös (JTWP 14, 32 és Nováček *Hudba* 179), továbbá Michael Gehring, Josef Ružička és Johann Nikolaus Schöll (Múdra *Klasicizmus* 19).

der Wien zenekarának leendő vezetőjét, Johann Ignaz Willmannt (1739–1815), sőt 1790-ben még Haydn megnyerésére is kísérletet tett. Nem sokkal ezután azonban felszámolta az együttest és csak egy *Harmoniet* tartott meg (ld. alább).

Sajátos, hogy ennek az elit-zenekarnak a működéséről, szerepléseiről és repertoárjáról szinte alig tudunk valamit: a tárgyalt pozsonyi együttesekkel ellentétben a kutatás sem szentelt elég figyelmet neki, miután a korabeli sajtó is elhanyagolta.¹⁸⁷ A zenekar működésének korlátozottabb nyilvánossága a fővárosi koncertek zárkörű jellegéből adódhatott¹⁸⁸ és abból, hogy tevékenységének jelentős részét más Grassalkovics-kastélyban, a közfigyelemtől távol kerülve fejtette ki.¹⁸⁹ Valószínű, hogy a magyarázat a hosszabb gödöllői szereplésekben rejlik: ott az 1780-as évektől muzsikusszobák és gyakorlóterem állt az együttes rendelkezésére, a színházteremben felváltva vendégszereplő budai és pesti társulatok előadásaihoz a herceg saját zenekara szolgáltatta a zenét.¹⁹⁰

A kiemelkedő együttesek tevékenységében kiteljesedő pozsonyi zenei virágkor a helytartói udvar és az udvari-fővárosi jelenlétre aspiráló mecénási kör közös „produkciójaként” jött létre, de elengedhetetlen feltétele volt az otthont adó város kulturális fejlődésének megfelelő szintje is. A jól működő városi zeneélet nemcsak kedvező háttérként szolgált, hanem az arisztokrata mecénások lehetőségeit is bővítette: a korán megalakult, törvényes keretek között működő szabad zenésztestületek tagjai, a „magán-bandák”¹⁹¹ bálók, házikoncertek alkalmával szabadon igénybe vehetők voltak azok számára is, akik nem tartottak saját zenészeket. A független hivatásos zenekarok és a főúri együttesek tagjai folyamatosan rendelkezésre álló zenészgárdát, a főúri alkalmazásba lépni kész zenészek stabil körét alkották, s így egy-egy muzsikos, egyik zenekarból a másikba lépve nemcsak az újabb együttes létrehozását tette lehetővé, hanem életben tartotta a megteremtett tradíciót is.¹⁹²

2.4. Lassú átalakulás a polgári koncertélet felé (1790–1810/20)

Az Erdődy-opera rövid pályafutása 1789-ben, az eszterházai fénykor 1790-ben, a fenntartók halálával véget ért, az utódok sem a pozsonyi operát, sem a kismartoni/eszterházai együttest nem tartották tovább. Batthyány primás zenekarát korábban, adminisztratív intézkedéssel szüntették meg; valószínű, hogy az együttes napjai egyébként is meg voltak számlálva, hiszen a császár halála után, amikor a korlátozó rendelet érvényét veszítette, már Batthyány is csak *Harmonie*-együttest szerződtetett. Grassalkovics herceg pedig ugyanakkor, minden látható kényszerítő körülmény nélkül fűvősegüyűtessé alakította át zenekarát.

¹⁸⁷ A PZ csak két tudósítást közölt, 1784. 1. 24.: Kurzweil szimfóniáit adták elő, közreműködött Schöll, 1784. 3. 17.: új Haydn szimfóniákat játszottak, szólista Zistler (Pándi–Schmidt 183, 184, Múdra *Odráz* 61, 69).

¹⁸⁸ Ld. 1786: zárkörű színelőadás (Staud II, 30).

¹⁸⁹ Pl. Pozsonyivánkán, ahol színtársulatok is vendégeskedtek, pl. L. Ch. Seipp társulata. (Staud II, 25–28).

¹⁹⁰ Staud II, 20–25 és 33 (Mayer, Scherzer, Berndt társulatai).

¹⁹¹ A városi toronymester és a két együttes között 1757-ben létrejött szabályzatból tudjuk: a városi zenészek vezetője engedélyezte közreműködésüket a világi alkalmakon, de ennek fejében felhalmozódott szolgáltatások esetén kötelesek voltak ingyen játszani a templomban. Az 1757–61 között dokumentált első együttes a vezető, Joannes Savio zenész mellett hat tagot számlált, a második „banda” 1761-től hat zenésszel működött (Bárdos ZTI: Pozsony, Vjk, 936v).

¹⁹² Martin Schlesinger, a Grassalkovics-zenekar vezetője (1783–84), később Erdődy Lajosnál szolgált, majd Batthyány Fülöp együttesét vezette (1785, 1789), végül Erdődy József vonósnégyesének primáriusa volt (1793–1818). Joseph Zistler, egykori Erdődy-zenész Batthyány Józsefnél, Grassalkovicsnál, majd Batthyány Fülöpnél működött. Nemcsak vezető személyiségek, hanem „közkatonák” is vándoroltak, ld. pl. Michael Pum/ Bum klarinétos állásait: Erdődy Kristófnál 1762–72, Grassalkovicsnál 1773, Batthyány Józsefnél 1778–82.

1790-ben szokatlanul világosan kirajzolódó fordulópont, éles korszakváltás következett be, s ez az egész birodalom területén, már a közvetlen kortársak számára is érzékelhető volt:

Es war vormals stark die Gewohnheit, daß unsere großen fuerstlichen Haeuser eigene Hauskapellen hielten ... es sey nun Erkaeltung fuer Kunstliebe, oder Mangel am Geschmacke, oder Haeuslichkeit, oder auch noch andere Ursachen, kurz, zum Schaden der Kunst hat diese loebliche Gewohnheit sich verloren, und eine Kapelle verlosch nach den andern, so, daß außer der fuerstl. Schwarzenbergischen fast gar keine mehr existirt.¹⁹³

Míndez nem jelentette a nemesi mecenatúra végét, sok esetben csak formai változást: főúri koncerteket továbbra is rendeztek, csak kisebb együttesekkel vagy alkalmanként szerződött zenekarral, és inkább a szalonban, mint a rezidencia koncerttermében.

2.4.1. Bécsi főúri koncertrendezők – arisztokrata, nemesi (és polgári) szalonok

A nagyvárosi zenei élet a konzervatív Bécsben csak 1780 körül bontakozott ki, és míg Berlinben, Párizsban az udvarközei szalonkultúrában az irodalom dominált, a császárvárosban változatlanul a zene – a téli szezonban ott időző nemesség vezető szerepének változatlan megőrzésével.¹⁹⁴ Londonhoz és Párizshoz képest, zenei társaságok ill. koncertterem hiányában a nyilvános koncertélet nagyon későn indult, akkor viszont gazdag kínálattal szolgált. A választék az elsősorban társasági eseményeknek számító alkalmaktól (spontán társas zenélés, vacsora után szokásos formalizáltabb esti koncert, ünnepélyes alkalomból tartott zenés összejövetel) az elsősorban zenélés céljából szervezett rendezvényig terjedt (kamarazene szűk körben, magas szakmai színvonalon, ill. egyszeri koncert, kidolgozott produkcióval).¹⁹⁵ A főnemesség, ill. a hivatali újnemesség, később a gazdag középosztály rendszeres koncertnek otthont adó zenei szalonjai télen, főleg adventben és nagyböjtben fogadtak, a közreműködők lehettek arisztokrata vagy alacsonyabb rangú dilettánsok, valamint egyszerű zenészek (pl. Mozart), akik hagyományosan a rezidenciákon is szerepeltek, a közönség viszont többnyire homogén volt és a társadalmi osztályok közötti határ stabil.¹⁹⁶ A nemesség a Hofoper bezárása után az udvar által ellenőrzött színházak, a *Burgtheater* és a *Kärntnertheater* vezetésében és működtetésében gyakorolhatta irányító szerepét, és ebben a magyar főurak kezdettől fogva részt vettek: Esterházy Ferenc gróf¹⁹⁷ 1752–53-ban Durazzo gróffal a *Burgtheater*t igazgatta, Koháry János 1770–72-ben a színházat bérelte.¹⁹⁸ 1807-től a második szintű, adminisztratív vezetőségben Schwarzenberg és Lobkowitz herceg, valamint Lodron gróf mellett Esterházy Miklós herceg, Pálffy Ferdinánd, Zichy István, Esterházy Ferenc és Esterházy Ferenc Miklós gróf foglalt helyet, 1810-től, a háromtagú adminisztrációban Schwarzenberg és Lobkowitz herceggel együtt Pálffy Ferdinánd gróf.¹⁹⁹

A kor legnagyobb szabású koncertjeit, a böjti időszakban tartott oratóriumelőadásokat van Swieten báró hívta életre.²⁰⁰ A *Hofbibliothek*ban tartott hangversenyeken²⁰¹ évente egy

¹⁹³ JTWP 77.

¹⁹⁴ Bödeker 55.

¹⁹⁵ Morrow 1–33.

¹⁹⁶ Morrow cáfolja a Hanslick nyomán elterjedt legendát a szalonok demokratikus szerepéről (ld. Mozart Golicin hercegnél, i.m. 23–26).

¹⁹⁷ Vlsz. a tárnokmester (1683–1754/58?), de lehet a kancellár (1715–85) (Nagy és Landon *Mozart* függelék).

¹⁹⁸ Morrow 45–46 és 39.

¹⁹⁹ Morrow 67 és 71.

²⁰⁰ Az oratórium, mint szöveges műfaj a nagyközönség számára is megközelíthető volt (Erich Reimer: *Die Idee der Öffentlichkeit und kompositorische Praxis im späten 18. Jahrhundert*, Mf 29, 133–134).

²⁰¹ Műsor: öt Händel-, egy-egy Hasse és C. Ph. E. Bach-oratórium, Mozart: *Requiem*.

művet mutattak be, a produkciót a Schwarzenberg vagy az Esterházy palotában megismélték és siker esetén nyilvános előadást is szerveztek. A koncerteken a *Hofkapelle* és az udvari kórus működött közre,²⁰² 1787-től Mozart dirigált és a művek átdolgozását, hangszerelését is ő végezte. A van Swieten tevékenységét támogató *Gesellschaft der Associierten Cavaliere (GAC)* testületében az eredeti hat tag között Dietrichstein, Schwarzenberg és Lobkowitz hercegek mellett három magyar főrend foglalt helyet: Apponyi Antal György, Batthyány Antal gróf, és legfontosabb személyiségként, társrendezőként Esterházy János²⁰³ (1786–92). A következő hat évből a társaság tevékenységéről nincs adat, a koncertek azonban folytatódtak²⁰⁴ és 1798-tól, Haydn *Teremtés*-oratóriumának bemutatója kapcsán a „lovagok” névsora újból ismert: a változatlanul van Swieten által mozgatott testület aktív tagjai között az Esterházy-család két tagja, II. Miklós herceg és egy gróf (?) képviselte a magyar főnemességet. Az előadások ekkor már a Schwarzenberg-palotában zajlottak, a felső középosztály tagjait is magában foglaló meghívott publikum előtt.²⁰⁵

Az urak aktivitása természetesen nem merült ki a testületi munkában, hanem maguk is rendeztek koncerteket, legkorábban Esterházy Pál Antal és Miklós herceg (1761, 1763).²⁰⁶ Miután a hangversenyekről sem intézményi adattár, sem rendszeres újság-beszámoló nem áll rendelkezésre, nem könnyű valamennyit áttekinteni, hiszen a szerteágazó levéltári anyagokon kívül csak korabeli leírások, legfőképp naplófeljegyzések és levelezések tájékoztatnak,²⁰⁷ ezek pedig jórészt egyéni szempontú válogatások.²⁰⁸ Az 1780-as évekből például – Mozart leveleiből – az ő fellépéseivel megtisztelt koncerteket ismerjük. Gyakran játszott magyar arisztokrata szalonokban is: a későbbi oratóriumelőadások szervezésében aktív Esterházy János grófnál, akivel tartósabb kapcsolatba került, 1784 márciusában minden héten kétszer, összesen kilenc alkalommal szerepelt. Ugyanebben az évben Zichy Károly és Pálffy Lipót grófnál is megfordult, majd 1785 februárjában Zichynél újra játszott. Mozart utolsó magyar felkérője 1791 áprilisában „Herr” Hadik volt, nála kamaraművei, a klarinétkvintett és egy vonóstrió előadásában vett részt.²⁰⁹

Az 1790-es évek közepének magyar koncert-rendezőit Schönfeld gróf sorolta fel:²¹⁰ Apponyi elsősorban a hegedűt és a vokális zenét szerette, főleg kvartetteket játszottak nála, de énekeseket is gyakran meghívott, akik kórusokat és egyéb műveket adtak elő. Balassa Ferenc gróf csaknem egész télen át hetente nagy és költséges koncerteket adott. (Az évkönyv Esterházy Ferenc [helyesen: János] gróf saját koncertjeiként a nála sorra került vagy megismélt van Swieten-féle oratórium-előadásokat említette.²¹¹) Az 1800 után Bécsben megjelent magyar mecénások közül csupán Esterházy herceg rendelkezett az előző évtizedek szereplőnek társadalmi presztízsével – viszont hangversenyek színvonala valószínűleg a korábbiaké alatt maradt (1805-ben karmestere, Hummel és Zeuner közt *forte-piano*-versenyt rendezett, 1809-ben egy énekesnő Kreutzer és Gluck áriákat adott elő),²¹²

²⁰² 1788-ban az Esterházy-palotában rendezett előadáson 86-tagú együttes vett részt.

²⁰³ Esterházy János személyének azonosításáról ld. alább: 3.1. fejezet.

²⁰⁴ Műsor: 7 Händel- és 3 Haydn-mű (*Die sieben Worte* 1796, *Schöpfung* 1798, 1799, 1800, *Jahrzeiten* 1801 etc.).

²⁰⁵ Morrow 10–13.

²⁰⁶ Landon *Haydn* 1, 346 és 384, ill. Morrow 365, 368.

²⁰⁷ Pl. Zinzendorf-, Khevenhüller-napló, Rosenbaum feljegyzései (Landon és Morrow *passim*).

²⁰⁸ Morrow, előszó xix–xxii.

²⁰⁹ Morrow 375–378, 383.

²¹⁰ JTWP 69.

²¹¹ Schönfeld (JTWP 69–70) és nyomán Morrow Esterházy Ferenc gróftól nevezi meg, noha a felsorolt koncertek szervezésében – mint azt más forrásokból tudjuk – Esterházy János gróf vett részt.

²¹² Morrow 403, 408 (zenekarának egyéb bécsi szerepléseit ld. alább).

a többiek rangja nem összehasonlítható az övével, ugyanakkor rendezvényeik – a Beethoven köré szervezett kamarakonzertek – exkluzivitása kétségtelen (1800, 1804: Deym grófnő, 1808: Erdődy grófnő, 1809: Zmeskall Miklós²¹³). Szögesen ellentétes típust, a dilettáns házimuzsikát képviselte Apponyi grófnő estélye, melyen a grófnő maga Händel-áriát adott elő (1809), és egy új társadalmi kör első megjelenését „*Herr von Nagy*” születésnap ünnepsége (1808),²¹⁴ melyen Therese Rosenbaum, a *Hofoper* énekesnője szerepelt.²¹⁵

A szalonok koncertjein a hivatásos művészek és illusztris bécsi dilettánsok között a magyar nemesi családok tagjai is közreműködtek, a legmagasabb társadalmi rangú és legerősebb zenei pozíciót élvező házaknál is. A bécsi „első számú koncerthelyszín”, a Lobkowitz-palota²¹⁶ hangversenyein pl. Mlle Françoise Zichy énekelt (1795-ben három alkalommal és 1800-ban),²¹⁷ egy délutáni kvartett-összejövetelel „Amadei” [Amadé] gróf fortepianón működött közre (1809),²¹⁸ Mme Apponyi egy Weigl-oratórium szolamát énekelte (1810).²¹⁹ A spanyol követnél Mme Mailáth koncertjén Keglevich Babette kisasszony fortepianón játszott (1799), Odeschalchi hercegnél a Beethoven-szeptett közreműködőjeként Zmeskall Miklós csellózott (1801), Kinsky herceg szintén a pianista Amadé gróftól hívta, aki hivatásos zenészekkel triózott nála (1809).²²⁰

Az alsóbb nemesség, ill. a középosztály szalonjaiban, mint például az ismert zenebarát, Braun báró (selyemgyáros, színházigazgató) magas színvonalú rendezvényeiről ismert házában egy koncerten Mme Revaj [Révay] volt jelen (1803), Joseph Carl és Therese Rosenbaum²²¹ otthonában, szakmailag igényes körben Mlle „Gyulas” [Gyulay]²²² zenekarral Mozart-zongoraversenyt játszott, máskor hegedűkíséretes szonátát adott elő (1802 és 1803).²²³ Kazinczy, aki a szegényebb nemesség körébe tartozott (családjának nem telt külföldi tanulmányút biztosítására) 1786-ban Mozart által dirigált hangversenyt hallgatott Bécsben.²²⁴

2.4.2. Magyar arisztokraták Bécsben Mozart, Haydn és Beethoven körül – Subskribenten-listák és személyes kapcsolatok

A főnemesség a hangversenyek és kiadványok előfizetésével (*Subskription, Pränumeration*) a mecénatúra új, kollektív formáját is gyakorolták. A független zeneszerző és a mecénás „fogyasztó” közötti új kapcsolatrendszerben a művész és a pártfogó közti viszony kevésbé volt személyes, de még nem vált teljesen elvonttá. Ez a közönség még nem volt ano-

²¹³ Morrow 394 (1800) és 17 (1804) és Hornyák 228, Seifert *Familie Erdődy* 157, Morrow 406–407, 409–410.

²¹⁴ Talán azonos az Esterházy-jószágigazgatóval (ld. Landon *Haydn* 2, 33, 103 etc.).

²¹⁵ Morrow 408 és 405.

²¹⁶ Landon *Haydn* 4, 22.

²¹⁷ 1795. márciusában egy vokál-kvartett tagjaként maga a herceg és a későbbi győri püspök, Ernest Schwarzenberg társaságában, 1800-ban vegyes koncertműsorban, melynek végén opera-finálét is előadtak, dilettánsok: Schwarzenberg hercegnő, Lobkowitz herceg és profi zenészek, köztük Punto közreműködésével (Morrow 387–388 és 28).

²¹⁸ Amadé Tádé, *Hofmusikgraf*, dilettáns komponista, ld. alább.

²¹⁹ Morrow 409 (1809) és 411 (1810: km. Fürstenberg hercegnő, Lobkowitz herceg és hivatásos zenészek).

²²⁰ Morrow 392, 396 és 409.

²²¹ J. C. Rosenbaum az Esterházyak szolgálatából kilépve Gassmann zeneszerző lányát, a későbbi *Hoftheater*-énekesnőt vette feleségül (Morrow xxi).

²²² Azonosítási lehetőségek: 1. a 17.sz. végén grófi rangot nyert erdélyi Gyulai nemzetségből, Gyulai Ferenc erdélyi követ rokona, ld. MT V: 683, 703, 902; 2. Gyulay grófnő, Kácsándy Susie, Kazinczy barátjáné az 1790-es években, ill. ennek lánya, Gyulay Carolina grófnő, az 53 éves Kazinczy kései szerelme (1812?), ld. Fábri 85, 294.

²²³ Morrow 30, ill. 398 és 6.

²²⁴ NMA Suppl 241–242 és Fábri 103.

nim,²²⁵ a fennmaradt listák alapján a hallgatóság tagjai név szerint ismertek, és a publikum összetétele is vizsgálható. A legismertebb, leggyakrabban idézett aláírási jegyzékek közé tartoznak Mozart *Trattnerhof*-koncertjei (1784), valamint Beethoven op. 1-es trióinak, ill. Haydn *Teremtés* oratóriumának kiadása előtt készült listák (1795, 1800).²²⁶ Azon túl, hogy maguk a jegyzékek különböző műfajt képviseltek (a hangversenyt elsősorban az adott időpontban a városban tartózkodó, tehát azon részt venni képes személyek jegyezték elő, a kiadványok propagálása pedig hosszabb időn át és földrajzilag szélesebb körben volt lehetséges), pályájuk különböző szakaszán tartó művészek népszerűségét tükrözték. (Mozart a nyolcvanas évek közepén a bécsi koncertek sztárja volt,²²⁷ Beethoven alig három éve ott tartózkodó pályakezdő, a csúcstra ért Haydn londoni sikere és a meghirdetett mű nagysikerű bécsi bemutatója, ismételt nyilvános előadásai után indította el a gyűjtést.)²²⁸

Mozart 1784-es három *Trattnerhof*-koncertjének 174, Beethoven triójának 123 és Haydn oratóriumának 409 előjegyzője között számos magyar főrend és köznemes szerepelt,²²⁹ s noha ilyen kevés és ilyen különböző lista nem képez elégséges mintát, néhány általános észrevételt talán megköszönhetünk. Nem meglepő, hogy a legtöbb érdeklődő az Erdődy, az Esterházy, a Pálffy és a Zichy család tagjai közül került ki, de a szóródás nagy volt, csupán hatan fizettek elő legalább két listán: Esterházy János Mozart koncertjeire és Haydn oratóriumára volt kíváncsi, a többiek valamennyien az időben közelebb eső akciót támogatták és a kiadásokat vásárolták (Apponyi Antal, Berényi György gróf, Brunswick grófnő, Erdődy József és Podmaniczky József).

A koncert látogatói a császárvárosban élő magas arisztokrácia és a hivatali nemesség köréből kerültek ki: Bánffy György erdélyi alkancellár, Zichy Károly kamarás (későbbi országbíró), Nádasdy Ferenc Lipót gróf, *Feldmarschall* és bán, Batthyány Antal gróf, kamarás. Az Erdélyi Magyar Kancellária tagjai közül Esterházy Ferenc, Pálffy József Ferenc gróf, a hivatali középnemesség soraiból Beöthy József udvari tanácsos, Izdenczy József, Pászthory Sándor (az Erdélyi Magyar Kancellária tanácsosai) és Ürményi József volt jelen, az ismert zeneszerető főurak közül Erdődy László gróf, Esterházy Johann [Nepomuk], Keglevich gróf [József vagy Károly], továbbá Zichy István gróf.²³⁰ A Beethoven-mű előfizetői között kevesebb volt a magas tisztségek viselője, a kancellár és alkancellár (Pálffy Károly és Csáky József) mellett két herceg, Esterházy II. Miklós és Grassalkovics Antal, több az egyszerű zenebarát és a mű, ill. a műfaj iránt talán játékosként is vonzódló hölgy.²³¹ Feltűnő viszont egy új kör megjelenése: a kottát a pest-budai protestáns főurak közül Beleznay („*General*”, azaz Sámuel), Orczy László és Podmaniczky József is megvásárolta. A fiatal komponista első darabjának megrendelői köréhez képest a *Teremtés* koronás főket felvonultató impozáns nemzetközi listáján feltűnően kevés a magyar arisztokrata érdeklődő, őket József nádoron kívül csak Esterházy Miklós maga és Grassalkovics herceg felesége képviselte. Az alacsonyabb rangú előfizetők viszont szélesebb körből kerültek ki, Berényi

²²⁵ Bödeker 163–164.

²²⁶ NMA Suppl. 485–492, Landon *Beethoven* 64–65 és Landon *Haydn* 4, Appendix, 622ff.

²²⁷ Mozart privát koncertjeinek száma: 1783: 12, 1784: 30, 1785: 12 – nyilvános koncertek: 1781–83: kb. 15, 1784: 33, 1785: 50, 1786–89: összesen kb. 25, ld. Stanley Sadie: *Viennese Musical Life in a European Context*, Europa im Zeitalter Mozarts, 385.

²²⁸ A listák értékelésekor a gyűjtésben résztvevő kiadók, ügynökök tevékenységét is számításba kell venni, nekik köszönhető pl. a *Teremtés* kiemelkedően sok orosz és angol megrendelése (Landon *Haydn* 4, 620).

²²⁹ A magyar főúri megrendelők száma: Mozart 16, Beethoven 19, Haydn 15.

²³⁰ Valamint Althan grófnő (sz. Batthyány Eleonora) és Apponyi grófnő (talán Apponyi *GAC*-tag felesége).

²³¹ Pl. Keglevich gróf, Illésházy István, Esterházy József gróf felesége, Brunswick grófnő, Cziráky és Erdődy grófnő, Károlyi és Zichy grófnő, továbbá Mlle Almásy.

György gróf és Podmaniczky báró (Buda) mellett Fengler győri püspök és Strobl Zsigmond királyi tanácsos Pécsről.²³²

Az udvari karmester Haydn elsőszámú „mecénásai” munkaadó gazdáik, a kezdeti időben műveinek tulajdonosai voltak, és egyéb személyes kapcsolataik sem annyira Bécsben, mint kismartoni–eszterházi tartózkodása során, még alkalmazotti mivoltában épültek ki.²³³ Független művészként csak Angliából való visszatérése és a bécsi sikerek után vált egyenrangú partnerre.²³⁴ Korábbi patrónusának, Apponyi Antalnak, szabadkőműves-ajánlójának címezte opp. 71 és 74 kvartettjeit, ezekben az években rendelte tőle Erdődy József op. 76-os sorozatot,²³⁵ az évtized végén került ismeretségbe József nádorral és feleségével, Alexandra Pavlovna főhercegnővel, aki pest-budai vendégszereplésre hívta.²³⁶

Mozart az új művészti típus képviselőjeként 1781-től Bécsben elsősorban tanítással és koncert-tevékenységgel tartotta fenn magát. Egyik legfontosabb patrónusa ebben az időben „Esterházy Johann” gróf, az 1784 márciusi kilenc koncert házigazdája volt, és valószínű, hogy az előző évi, „Esterházy”-nál zajlott hangversenyre János gróf hívta meg őt.²³⁷ Később is gyakran találkoztak: Esterházy a GAC tagjaként 1786–92 között részt vett a Mozart által dirigált oratórium-előadások szervezésében, és néhány palotájában otthont is adott (1787, 1788, 1789). Az így kialakult személyesebb viszony magyarázza, hogy a komponista halála után a gróf egy kantáta kiadásakor a jótálló szerepét vállalta.²³⁸ Mozart másik magyar mecénása, Zichy Károly gróf megpróbálta őt – a bécsi palotájukban rendezett koncertek közreműködőjét, Zichy Anna Mária grófnő *fortepiano*-tanárát²³⁹ – pályáján segíteni: 1782-ben maga vitte kocsiján Laxenburgba, Kaunitz kancellárnak bemutatni.²⁴⁰ Esterházy Ferenc (1715–85)²⁴¹ koncert-hallgatóként és páholytársként ismerkedett meg Mozarttal, aki az ő (és Georg August Mecklenburg-Strlitz-i herceg) halálára komponálta a szabadkőműves gyászzenét (KV 477).

A lelegegység zenei szalonok 1795 után tüzték programjukra Beethoven műveit, akinek közönsége a következő évtizedben szinte kizárólag a bécsi arisztokrácia köréből került ki, még az 1808-as nyilvános és reprezentatív szerzői esteket is főúri testületek rendezték.²⁴² A legmagasabb rangú és leghatékonyabb támogatók (Lichnowsky, Lobkowitz és Razumowsky herceg) mellett alacsonyabb társadalmi állású, baráti pártfogók is körülvették, akik valamennyien műveinek előadásában is résztvettek. Beethoven-kompozíciók alkották a program gerincét egykori tanítványánál, Deym grófnőnél 1800 decemberében és

²³² Továbbá zenebarátok és érdeklődő hölgyek: Zmeskall Miklós, ill. két-két Pálffy és Zichy grófnő (és Amadé Ferenc). Haydn művét sok zenészkolléga is előfizette, a német-osztrák és orosz muzsikuskok, zenetanárok mellett a gyűjtésben résztvevő Paul Wranitzky, sőt Krajcsovics András győri karnagy is („Kraitschobitsch Andreas. Succentor des Raaber Domstiftes” – ahogy Haydn írta, ld. Landon *Haydn* 4, 626).

²³³ Ld. fenn 2.3.1: Esterházy-kapcsolatok.

²³⁴ Landon *Haydn* 5, 230–31.

²³⁵ Landon *Haydn* 4, 284.

²³⁶ 1800-ban több ízben az Esterházy-udvarba látogattak: a nádor vadászott, neje Haydnt hallgatta (Landon *Haydn* 4, 542, 564–569).

²³⁷ Morrow 374.

²³⁸ Hirdetés-szöveg, 1792. jan. 25. (NMA Suppl. 386), a mű: *Kleine Freimauerkantate*, KV 623, ld. OSzK Ms.mus. IV.1543, a tatai anyagban.

²³⁹ 1784. márc., 1785. febr. (Morrow 376, 378), ill. Haslmayr 311.

²⁴⁰ NMA Suppl. 179. Zichy Károly Zichy Istvánnal együtt a *Trattnerhof*-koncertek előfizetői közt szerepelt (NMA Suppl. 492 és 197, 210).

²⁴¹ 1784 *Trattnerhof* (NMA Suppl. és Landon *Mozart* 117).

²⁴² DeNora 318, 325.

1804-ben, a havonta kétszer rendezett koncerteken.²⁴³ A szintén jó zongorista Erdődy grófnő 1803-ban kötött barátságot vele, műveiből 1808 végén, 1809 elején négy zeneestélyt adott (ezidőben Beethoven az ő bécsi szállásán, palotájában lakott).²⁴⁴ A bécsi kancelláriai hivatalnok Zmeskall Miklós²⁴⁵ 1795-től gyakorlati problémák, napi ügyek elintézésében segítette (1820-ig álltak kapcsolatban).²⁴⁶ Zmeskall csellistaként közreműködött darabjainak előadásában és házikoncerteket is rendezett: 1809-ben két kvartett-délutánján Beethoven- és Haydn-vonósnégyeseket játszottak nála.²⁴⁷

A bécsi klasszikusok hangversenyeit látogató, műveiket vásárló urak közül többen szélesebb körű mecénási tevékenységet is kifejtettek, bécsi palotájuk mellett magyarországi városi otthonukban és vidéki rezidenciájukon is rendeztek koncerteket: Bánffy György Nagyszébenben, Erdődy József Pozsonyban és Galgócon, Erdődy László főleg Varasdon, Keglevich gróf Pozsonyban, Podmaniczky báró és Zichy Károly Budán, a bécsi szalonok Beethoven-koncertjei a budai Brunswick-palota késői programjában találtak folytatást.

2.4.3. Régi és új központok: Pozsony és Pest-Buda, Nagyszében és Kolozsvár

A helytartó elköltözése, az országos kormányzati szervek áthelyezése után Pozsony elvesztette közéleti súlyát. Néhány koronázásnak és országgyűlésnek még otthont adott, de 1790 után az országos hivatalokkal együtt a nádor is Pest-Budán székelt. Természetes, hogy a város zenei életének jelentősége is csökkent: zenészeikkel együtt az új fővárosba és környékére települtek a híres zenekarok gazdái is. Grassalkovics herceg már az 1780-as évek második felében szívesebben időzött Pest-környéki birtokán, 1792 után Batthyány érsek pesti palotájában reprezentált. Pozsony tehát hirtelen kiürült: noha az országgyűlések idején a koncertélet némileg megélénkült (1796-ban Beethoven, Hummel és Schuppanzigh hangversenyezett),²⁴⁸ a paloták még otthont adtak egy-egy zenei eseménynek, de mindez inkább magánjellegűvé vált, eddig másodlagos fontosságú családok kerültek mecénásként előtérbe, mint pl. a Keglevicsek,²⁴⁹ és olyan szerzők tettek szert jelentőségre, mint a Zichy János által foglalkoztatott fiatal Marschner.²⁵⁰ A *Preßburger Zeitung* már csak a színház zenés előadásairól tudott beszámolni²⁵¹ és egyre gyakrabban bécsi, prágai zenei híreket közölt.

²⁴³ Josephine Brunswick (1779–1821) az egyik lehetséges „unsterbliche Geliebte”. 1800-as műsor: egy-egy cselő- és hegedűszontáta, vonósnégyes, közreműködött a Schuppanzigh-kvartett, a zongoránál a szerző és a ház úrnője váltotta egymást. 1804-ben az estélyeken Schuppanzigh, Punto, Kraft, Zmeskall és talán Brunswick Ferenc is részvett (Morrow, ld. a 213. jegyzetet és Hornyák 227–228. További Beethoven-ajánlások Josephine-nek: WoO 74, Deym grófnak: WoO 33; a Brunswick-családról ld. alább.

²⁴⁴ Niczky Anna Mária (1779–1837) még 1820–21-ben is kapcsolatban állt Beethovennel. Koncertjei műsorán vonósnégyesek és valószínűleg a neki ajánlott op. 70-es két trió szerepelt, közreműködött a Schuppanzigh-kvartett, J. F. Reichardt, a grófnő és a szerző (Morrow 406–407). További Beethoven-ajánlások: op. 102, WoO 176 (Seifert *Familie Erdődy* 157, *Dictionnaire Beethoven* 771).

²⁴⁵ Nikolaus Zmeskall von Domanovec (1759–1833), maga is zeneszerző, ld. alább. Haydn az op. 20-as vonós-négyesek új kiadását neki dedikálta (1800, Landon *Haydn* 4, 30).

²⁴⁶ *Dictionnaire Beethoven* 97.

²⁴⁷ Morrow 409–410. Beethoven neki ajánlott művei: op. 95-ös kvartett és egy brácsa–cselló duó (uo.: WoO 32, 101, 205a).

²⁴⁸ Legány 116–117.

²⁴⁹ 1790–97 között Joseph Schodl (1767–1837) *Claviermeister*t foglalkoztatták (Galván PAK). Ő alapította a polgárok első egyletét a városban (*Verein der Preßburger freyer Künstler und Sprachlehre*, 1815 – vö. Bécs 1771, Prága 1803), mely nyilvános hangversenyeket szervezett (Múdra *Klassizismus* 23).

²⁵⁰ Heinrich Marschner (1795–1861) 1817–21 között működött Pozsonyban, művei: nyitányok, opera. A gróf rajta kívül Nagylángon 1814–19 között Richter Ignác zenetanár, a székesfehérvári templom későbbi basszisztáját alkalmazta (Múdra i.m. 20 és Bárdos *Székesfehérvár* 236–237 és 67).

²⁵¹ Adatok: 1791, 1795, 1798, 1801 és 1803 (Pándi–Schmidt).

Pest-Buda az 1790-es évekre tehát újra jelentős központtá vált, a főúri és köznemesi szalonokban, a helytartótanács tisztviselőinek otthonában, a katolikus és protestáns urak palotáiban megéleltek a társasági élet. A környéken birtokos és pesti palota építésére csak kétszón jogosult protestáns főurak azonban természetszerűleg a magyar nyelvű irodalom pártolásában tüntek ki.²⁵²

Az 1790-es évek legdivatosabb pesti szalonja Beleznay Miklós tábornok özvegye, Podmaniczky Anna otthonában irodalmi találkozóhelyként jött létre (1793), melyet a Ráday grófok, Orczy bárók, Prónayak, Telekiek látogattak, ahol tehát a zene csak másodlagos szerephez juthatott, ugyanúgy, mint később Teleki Lászlóné Mészáros Johanna – a nádor feleségének barátnője – puritán szellemű szalonjában.²⁵³

A pesti zenei szalonokról beszámoló Hofmannsegg gróf (1793/94) a protestáns főurak közül egyedül Podmaniczky Józsefet (1755–1823) emelte ki, aki „mesteri módon zongorázik, s a zenét, mert rendszeresen tanulta, alaposan érti.”²⁵⁴ A színművészet iránt is érdeklődő báró a helytartótanács tagjaként a színházi ügyekkel foglalkozott,²⁵⁵ házi zeneszerzőjének a pesti német színház karmesterét, Johann Spechet kérte fel.²⁵⁶ Valószínű, hogy jóízű zenebarátként és hangszerjátékosként szívesen kapcsolódott be házimuzikába is – családjá fennmaradt kottagyűjteményének legértékesebb korai rétege erre utal (dalok és mintegy fél-száz kamaramű, közte tucatnyi Haydn, Mozart, Beethoven első kiadás).²⁵⁷ Az általa rendezett nyilvános koncertekről keveset tudunk, pedig a gyermek Liszt ezek egyikén szerepelt először pesti közönség előtt (1818).²⁵⁸

Elismerőleg írt Hofmannsegg a Pest-Budán (is) palotát tartó katolikus főrendek közül a város és az ország egyik első embere, gróf Zichy Károly (1753–1826) országbíró egyéniségéről és zenei képességeiről. Zichy heti kétszeri szalon-összejövelei ugyan inkább társasági együttlétként zajlottak, a házizenélés apparátusa szerény, színvonala azonban magas volt – s ebben nyilván a gróf Bécsben szerzett zenei tájékozottsága és neje, Khevenhüller grófnő párizsi műveltsége volt meghatározó. A vendégek egyike, egy fiatalember a *Varázsfüvölát* játszotta fejből, majd a házigazda operagyűjteményéből szólaltattak meg részleteket zongorakisérettel – maga Zichy jól énekelt és a hölgyvendégek közül is akadt közreműködő.²⁵⁹

A pesti társadalmi élet másik legfontosabb személyisége, Széchényi Ferenc (1754–1820) családi előzményekre²⁶⁰ is támaszkodó zenei mecénási tevékenysége egyéb nagyszabású alkotásai mellett (Nemzeti Múzeum, országos könyvtár alapítása) nem kapott kellő nyilvánosságot. Pedig maga is folytatott zenei tanulmányokat, valamilyen billentyűs hang-

²⁵² Az 1790-es években néhányan már a bécsi zenei élet iránt is érdeklődtek (ld. 2.4.2.) és a zenei mecénások köre a Teleki-, Prónay-családok tagjaival bővült (ld. a Spech-művek ajánlásait).

²⁵³ Fábri 73–78.

²⁵⁴ Isoz *Buda* 163.

²⁵⁵ 1790–92 között a magyar színtársulatnál, 1793–94-ben a Várszínházban is (Isoz *Buda* 141 és 163).

²⁵⁶ Spech „*Compositeur und Hausgesellschafter des Herrn Barons von Podmaniczky*” (AMZ Leipzig 1810, ld. Major-kat. és Gerber: *Neues Lexikon* 1812), ld. továbbá Spech gyászskantátájának címszövegét (Komlós 6).

²⁵⁷ Az 1770–1830 között beszerzett mintegy ezeröttszáz kotta (ld. Komlós *passim*) további használója volt testvére, Zsuzsanna, aki számára kéziratos kótásfüzet készült (1803) és a Klein Henrik-tanítvány Podmaniczky Lajos (1803–72) műkedvelő zeneszerző (op. 1: 1818).

²⁵⁸ Szinnyei József: *Magyar írók élete és munkái*, Budapest 1891–1914, repr. 1980–81, 1297.

²⁵⁹ Legány 127.

²⁶⁰ Az első műpártoló Széchényi György (1595–1685) győri püspök, kalocsai érsek a győri, soproni és szombathelyi templomok zenéjéről gondoskodott alapítvánnyal, a század közepén Széchényi László és Széchényi Antal Istvánffy Benedeket foglalkoztatta (ld. 2.1.2).

szeren játszott és folyamatosan igényt tartott zeneszerzők és hangszeres muzsikuskok szolgálataira is.²⁶¹ Fiatal korában Bécsben Franz Anton Hoffmeister (1754–1812) zeneszerzővel, a később sikeres zeneműkiadóval²⁶² és Joseph Bengraf (1745–91) *Klaviervirtuos*-komponistával, a pesti belvárosi templom majdani karnagyával,²⁶³ 1790 körül Franz Grillel (1756 k.–92),²⁶⁴ széles körben elterjedt kvartettek és szonáták szerzőjével került kapcsolatba.²⁶⁵ Az 1770-es években Sopronhórpácson, ill. Nagycenken *Harmonie*-együttest foglalkoztatott,²⁶⁶ sőt, a zenemű-vásárlási jegyzékek alapján feltételezhető, hogy vonósokat, ill. nagyobb hangszeres apparátust (zenekart?) is – vagy legalább alkalmilag jelentős koncerteket rendezett (1778, 1780).²⁶⁷ A legnagyobb szabású hangversenyekre pesti palotájában került sor, a József nádor névnapjának tiszteletére ünnepek keretében (1804, 1806).²⁶⁸

A köznemesi szalonok köréből az osztrák Fr. X. Schönstein báró, helytartósági tanácsos, színügyi előadó nagy látogatottságnak örvendő pesti otthona érdemes említésre, elsősorban virtuóz hangszerjátékos felesége miatt. Sztáray Mihály egy polonéz-sorozat ajánlásában *Madame de Schönstein née de Rousselle*-ként említette a bárónőt,²⁶⁹ aki egy Haller grófnő társaságában Mozart kézzongorás versenyművének előadására is vállalkozott.²⁷⁰ A házaspár gyermeke, Karl Schönstein báró (1797–1876) ismert dalénekesként Schubert műveit propagálta a bécsi szalonokban.²⁷¹

Pest-Buda legmagasabb rangú lakosai, a vezető társadalmi posztok hivatalból is reprezentáló birtokosai, a primás és a nádor mecénásként igen különböző típust képviseltek: Batthyány főpap létére, régi szabású nagyúrként ragaszkodott a fényűzéshez és a pompás ünnepekhez, József nádor viszont – a pozsonyi helytartópárral ellentétben – nem alakított ki valódi udvartartást, hanem szinte polgári életvitelt folytatott, a mértékletesség és józanság ideáljának jegyében.²⁷² Mégis – miután ezidőben a *Harmonie* szolgált a reprezentáció zenei kellékeként – mindketten egy-egy fűvősegyüttest szerződtettek, nagyobb, koncertszerű rendezvényeikre pedig a templomi és színházi zenészek vagy a városban élő egyéb muzsikuskok közül hívtak kiegészítőket.²⁷³

²⁶¹ Rennerné Széchényi 217–224.

²⁶² Hoffmeister 1773-ban fűvőspartitákat írt számára, 1780-ban magyarországi birtokán is járt, 1784-ben pedig első saját kiadású művét ajánlotta neki.

²⁶³ Rennerné Várhidi Klára: *A pesti belvárosi főplébániatemplom zenei élete a 18. században*, *StudDolg* 1992–94, 42.

²⁶⁴ Grillt korábban a soproni Szluha-család zenészeinek tartották, újabb adatok szerint Széchényinél volt „valet-de-chambre” (Landon *Haydn* 4, 332). 1777 előtt Sperger hat szimfóniát ajánlott Széchényinek (Meier *Kontrabaß* 169).

²⁶⁵ Széchényi gyermekei zenetanításáról is gondoskodott: 1794–1808 között *Klaviermeister*eket foglalkoztatott, 1810-ben egy zenésznek nyugdíjat fizetett (Rennerné Széchényi 222, ill. Bárdos *Sopron* 146 és 271–272). Legidősebb fia, Széchényi Lajos fellépett a *Teremtés* soproni műkedvelő előadásán és alkalmi darabokat komponált (Bárdos *Sopron* 354 és Bárdos *Győr* 523–24).

²⁶⁶ Mátray Gábor: *Második Toldalék a Magyar ország Muzsika történetéhez*, *TudGyűjt* 1832. VII, 12–13.

²⁶⁷ Versenymű, szimfóniák, kvintettek és kvartettek: Zimmermann, Haydn, Stamitz és Cannabich művei (Rennerné Széchényi 218).

²⁶⁸ Az első „musikális akadémián” egy Beethoven-szimfónia, egy Süssmayer-kantáta, valamint Cherubini duettek és tercettek szolgáltak meg, a másik, „hagyományosnak” mondott hangverseny műsorát nem ismerjük (Harszti 238–239).

²⁶⁹ Petneki A. 358.

²⁷⁰ Isoz *Buda* 163–164. Valószínűleg a családhoz tartozott az 1773-as pozsonyi Cecilia-ünnepen Zimmermann művében szólóénekesként közreműködő „Fräulein Christina Frey von Schönstein” (PZ 1773. november 24., Pándi–Schmidt 168), hiszen a helytartótanács akkor még Pozsonyban működött.

²⁷¹ Schönstein báró a pesti királyi tábla tagja (1813), Bécsben Schuberttel személyes ismeretségben állt (1816), aki neki ajánlotta *Die schöne Müllerin* ciklust (Vay 288–289, Petneki A. 358).

²⁷² Lyka Károly: *A táblabíróvilág művészete*. Budapest³ 1981, 9–12 és 77.

²⁷³ Ld. Isoz *Egy pesti* 184 és 187.

Batthyány József 1790-ben Pozsonyban létrehozott együttese 1791/1792-től Pesten, városi palotájában, városszéli kertje „Tántzházában” és vidéki birtokán játszott. Az elegáns ünnepek és az évről évre megrendezett bálók alkalmával a *Harmonie*hoz rendszeresen külső zenészek, vonósok is csatlakoztak.²⁷⁴ Noha a primás hangversenyeiről nem szóltak a korabeli tudósítások, valószínű, hogy zenészeinek tevékenysége nem merült ki a tánczeneszolgáltatásban: az együttes vezetője, Druschetzky ezidőben nagyobb apparátusra készült egyházi műveket, versenyműveket és szimfóniákat komponált,²⁷⁵ és az érsek kottatárának inventáriuma is hasonló műfaji gazdagságot mutat.²⁷⁶

Habsburg József főherceg (1776–1847) híján volt a családjában hagyományos zeneszeretnek, mecénásként csak első felesége, Alexandra Pavlovna ösztönzésére rendezett hangversenyeket, sőt, első alkalommal maga a főhercegnő hívta meg Haydnt – születésnapjára meglepetésként – a *Teremtés* budai előadására (1800. márc. 9., Várszínház). Beethoven és Punto (Wenzel Stich kürtművész) nevezetes vendégszereplésére ezt követően, Alexandra Pavlovna születésnapja alkalmából került sor (1800. máj. 7., Várszínház).²⁷⁷ Később a nádor ilyen akciókra nem vállalkozott, operaelőadásokra egyáltalán nem tartott igényt, hanem a helyi színházakat látogatta, még koronás vendégeit, a bécsi kongresszusra utazó orosz cárt és porosz királyt is az új pesti német színház *Hamupipőke*-előadására vitte el (1814).²⁷⁸ Saját zenészei együttese, az 1800-ban újjászervezett és 1829-ig fennállt, kiváló *Harmonie*²⁷⁹ sokoldalú tevékenységet folytatott: a nyilvános események mellett kerti ünnepeken játszott, szerenádokat adott és a városi templomban vagy a királyi palota kápolnájában ünnepi istentiszteleteken is közreműködött.²⁸⁰ Az együttes néhány tagja szólistaként „koncerteken is kiténtette magát”, testületként jótékony célú nyilvános hangversenyeken is felléptek (pl. a budai színházban). 1817-ben a nagy országgyűlési teremben rendezett akadémián főnemesi és polgári műkedvelőkkel, mindkét város operaénekesivel és zenekari tagjaival együtt szerepeltek.²⁸¹ A *Harmonie* művészi lehetőségeit Druschetzky ekkor keletkezett művei tükrözik: az 1800–10-es években főleg fúvósdarabokat és kis apparátusra szánt egyházi műveket írt.²⁸² Rajta kívül a nádor hazai zeneszerzőktől is rendelt műveket: Fuszótól a *Gyászódát* első felesége, Alexandra Pavlovna halálára (1801), Spechtől misét az 1807-es az országgyűlés megnyitására,²⁸³ de külön felkérés nélkül is ajánlottak neki kompozíciókat.²⁸⁴

²⁷⁴ Vay 381 (adat: 1790), Isoz *Egy pesti* 181–190 (adatok: 1798, 1799: bál, ünnepség, tűzijáték), és Staud III, 7.

²⁷⁵ *Te Deum* (1797), *Gran sinfonia in C, Ungaria, Polonese* (1799), hegedűverseny, *Sinfonia concertante*, két szimfónia (és talán a két opera), ld. Sas *Chronology* 161–215.

²⁷⁶ *Musicalien mit Singstimme* címszó alatt Druschetzky egyházi művei és oratóriumok: Haydn *Il ritorno di Tobia*, Bertoni *David poenitens*, továbbá szimfóniák, pl. Pleyel és Sterkel 4–4 műve (Sas *Druschetzki* 56–57).

²⁷⁷ *Magyar Hírmondó*, ill. *Magyar Kurir*, idézi Legány 184–185. A hangversenyeket a pesti zenészek részvételével szervezték, mindkét eseményről beszámolt Lettner Jakab hegedűs, aki a *Teremtés* zenekarában, ill. a Beethoven-koncertet megelőző *Carousselen* játszott (Isoz *Egy pesti* 187).

²⁷⁸ Vay 138 és 152.

²⁷⁹ Első vezetője, Wenzel Weiss már Sándor Lipót nádor udvartartásában működött (Galván *Józsefnádor* 47).

²⁸⁰ Helyi operaénekesekkel Haydn-mise (1802), Haydn *Harmoniemesse* és *Te Deum* (1806), Mozart *Requiem* a lipcei csata után, a m. kir. udv. kamara hivatalnokainak dilettáns zenekarával, a plébániatemplom karnagyának vezetésével (1813) (Galván uo. 47–48).

²⁸¹ Valamennyi adat: Galván i. m. *passim*.

²⁸² Sas *Chronology* 191–192. (Az 1810 után komponált két új mise nyolcas, ill. kibővített fúvóskíséretre készült.)

²⁸³ Sas *Fusz* 27. A Spech-partitúra bejegyzése: „*All commando dell Archiduca Palatino d’Ongheria*” (A-Wgm. Schilling szerint Spech *Veni Sancte*-t /is/ írt, ld. *Encyklopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften oder Universal Lexicon der Tonkunst*, Stuttgart 1835–38).

²⁸⁴ Paul Wránitzky: *D-dúr szimfónia* op. 36, Kleinheinz: *Huldigungsfeyer, Grosse Concertante Parthie, Cantate* etc. (Haraszti), Franz Krommer: szimfonikus jellegű partiták (Biba *Beobachtungen* 217).

A nádor névnapjának pest-budai ünneplésére 1798-ban Szapáry gróf rendezett hangversenyt,²⁸⁵ 1804–06-ban a város legjelentősebb mecénásai szinte fesztiváljellegű eseményorozatot szerveztek és helyi/hazai szerzőktől évente új műveket rendeltek. 1804-ben élőképet mutattak be a nemesség, a Nádasdy-, Batthyány-, Almásy- és Brunswick-családtagok részvételével, majd fűvös hangszerekkel kísért kantátát és Kotzebue-vígjátékot; másnap Széchényi Ferencnél tartották az említett zenei akadémiát. 1805-ben az ünnep előestéjén Szentiványi Ferenc országbírónál Peter Winter kantátáját 70-tagú zenekarral adták elő, a következő nap a Brunswick-palotában Reichardt-daljáték került színre (*Liebe und Treue*), továbbá élőképek Tuczek zenéjével. A harmadik évben az élőképekhez Fusz-zene készült („pantomim”), a szereplők közt a Brunswick család számos tagja lépett fel, Széchényi gróf hagyományos muzsikai akadémiáján a nádor névnapjára írt alkalmi verset osztottak ki.²⁸⁶

A névnapok alkalmával rendezett nagyobb előadásoknak a hivatalnoki újnemességhez tartozó Brunswick-család palotája adott otthont. József gróf (†1827) országbíró könyvtáráról és gyűjteményeiről nevezetes budai palotájának zenei szalonja azonban csak 1822–23-tól vált jelentőssé, amikor már unokaöccse, Ferenc gróf fogadta a vendégeket. Brunswick Ferenc és testvérei, Josephine és Teréz elsősorban Beethovenhez fűződő kapcsolatuk révén ismertek: a hölgyek Bécsben tőle (és F. X. Kleinheinzl-től, a későbbi pesti színházi karmestertől) vettek zongoraórákat, zeneestélyeiken az ő műveit játszották, 1800–01-ben pedig – és talán 1806-ban is – Martonvásáron látták vendégül.²⁸⁷

Brunswick Ferenc (1777–1849) 1807-ben telepedett le Martonvásáron, a teleket azonban a budai palotában töltötte és jó hírnévnek örvendő, keresett csellistája lett a zenei szalonoknak – még hivatalos zenészek társaságában is megállta a helyét. 1818–21 között a német színházat bérelte és e minőségében operák előadását, a zenei színvonal emelését szorgalmazta.²⁸⁸ Visszalépése után, 1823-ban Justh Szidóniát vette feleségül, aki tehetséges zongoristaként Beethoven műveinek előadásában tűnt ki. Esténként a kastélyban cselló–zongora-szonátákat játszottak és a bécsi *Hoforchester* későbbi tagjával, Leopold Jansa „*Kammervirtuose*” hegedüssel trióztak. A budai palota gyakori kamarakonzertjein a résztvevők köre később helyi zenészekkel, majd neves vendégművészekkel (Joachim, A. Rubinstein, Liszt), a vendégeké illusztris látogatókkal bővült (pl. Széchényi István), a repertoár gerincét azonban mindvégig a bécsi klasszikusok művei képezték, továbbá Anton Halm, Winkler Károly, Leopold Jansa, Bernard Romberg és Spohr a házaspárnak ajánlott darabjai.²⁸⁹

*

Nagyszebenben és Kolozsvárott – Pest-Budához hasonlóan – a zenekedvelő mecénások és dilettánsok többsége a kormányhivatalok vezetői és alsóbb nemességből származó tisztviselői közül került ki. A szebeni zenei élet a Bécsből érkezett erdélyi gubernátornak, Samuel Brukenthal bárónak (1721–1803)²⁹⁰ köszönhette megélénkülését, aki 1774-től visszavonulásáig hetente két *Collegium Musicumot* rendezett otthonában. Saját együtteséről nem ma-

²⁸⁵ Isoz *Egy pesti* 186.

²⁸⁶ Valamennyi adat Haraszi 237–239, az előadások szövegekönyveit ismerteti Staud II, 101–104.

²⁸⁷ Beethoven-ajánlások: Teréznek op. 78 és WoO 74, Ferencnek opp. 57 és 77 – vele a szerző 1814-ig levelezett (Hornyák és *Dictionnaire Beethoven*, továbbá ld. 2.4.2.).

²⁸⁸ 55 új opera, daljáték, balett került bemutatásra, közte 10 Rossini-mű (Hornyák 228–229).

²⁸⁹ Ld. az 560 művet tartalmazó fennmaradt kottagyűjteményt a Régi Zeneakadémia könyvtárában.

²⁹⁰ Erdélyi kancellár 1766–77, erdélyi főkormányzósági elnök 1774, gubernátor 1777–87, eminens szabadkőműves (Kosáry 560 és Trócsányi Zsolt: *Le nouveau system de domination*, Köpeczi Béla szerk.: *Histoire de Transylvanie*, Budapest 1992, 416).

radtak fenn adatok, valószínű, hogy zeneestjein a városi muzsikuskok működtek közre.²⁹¹ A legújabb bécsi kamarazenét játszották, a repertoár frissességéről Brukenenthal bécsi levelezőpartnere, Karl Braun báró gondoskodott. A gubernátor a szolgálattól való megválása után is folytatta mecénási tevékenységét: 1798-ban az evangélikus templomban orgonát építtetett, továbbra is adott koncerteket (pl. 1790-ben fiatal bécsi hegedűsök részvételével) és még 1799–1801-ben is fizetett városi toronyzenészeknek és diszkantistáknak.²⁹² A nyilvánosság számára nyitva álló híres hangszergyűjteménye részben használatban levő hangszerek együttese,²⁹³ részben muzeális értékek tára volt (legértékesebb darabjaiként egy Mantovából való violát és egy Jakob Steiner műhelyéből származó hegedűt tartottak számon).²⁹⁴

Kisebb koncerteknek, házimuzsikának Brukenenthal hivatali utódja, az erdélyi udvari mágánások közül kikerült Bánffy György gróf (1747–1822) szalonja is otthont adott.²⁹⁵ A zeneestélyek lelke a ház asszonya, Palm grófnő volt, akit pártfogoltja, Johann Schreier piarista zeneszerző (1744–1811) – az 1770-es évek végén a hölgy kamarapartnere – már akkor a város zeneileg legképzettebb műkedvelőjének és saját zenei ízlésére jótékony befolyást gyakorló muzsikusknak tartott.²⁹⁶ A grófnő később Bécsben állítólag Mozart tanítványaként képezte tovább magát,²⁹⁷ abban az időben, amikor Bánffy sógorával, nagyszebeni szalonjának valószínűleg gyakori vendégével, Esterházy Jánossal²⁹⁸ együtt Mozart koncertjeit hallgatta. Bánffy gróf kormányzóként színházat építtetett a városban, ahol a hívására érkezett Seipp-társulat a prózai előadások mellett operákat is játszott (1788).²⁹⁹ A kormányzókon kívül a guberniumban hivatalnokoskodó magyar arisztokraták is támogatták a zeneművészetet: Bethlen József kincstárnok Erdély egyik legjobb nyolctagú *Harmonie*-együttesét mondhatta magáénak.³⁰⁰

Az 1800 utáni böjti időszakban, bécsi mintára az oratóriumok előadását is bevezették, Graun *Der Tod Jesu*, Pergolesi *Stabat Mater* után 1802-ben Haydn *Teremtését* játszották. A 90 tagú zenekar tagjai és a szólolisták egy része az előkelő dilettánsok köréből került ki, mint pl. von Rosenfeld kisasszony (aki Éva szólóamat énekelte, de egyébként fortepianistaként is fellépett), valamint Bausnernné, Zsitkovszky kisasszony (aki Bécsben állítólag Righininél tanult énekelni). A színházban tartott előadást az evangélikus gimnázium igazgatója szervezte, aki férfi szólolistaként a városi kántort és a gimnázium egyik tanulóját kérte fel. Ugyanez a gárda az *Évszakokat* is betanulta, az előadásra 1805-ben, a gimnázium aulájában került sor.³⁰¹

Egyéb koncerteken, szalonokban főleg zongorázó hölgyek működtek közre, mint pl. Rédei [Rhédey?] grófnő és Bíró kisasszony – utóbbi Hubatscheknél zeneszerzést is tanult,

²⁹¹ Zoicas 176–178 és Bárdos ZTI: Nagyszében, Weißkircher, 635r. (Michael Schneider városi toronymester /1777–91/ Brukenenthal zenésze és „hűrbeszerzője” volt.)

²⁹² Emil Sigerus: *Chronik der Stadt Hermannstadt*, Hermannstadt 1930 és Samuel Friedrich Stöck: *Aufsätze über den Zustand der Musik im Grossfürstenthum Siebenbürgen*. [kézirat: 1806, OSzK], ld. Bárdos ZTI: Nagyszében 577v–78v, 580r–582r, 591r–595r.

²⁹³ Modern hangszerek: egy öt változatú „Flügel” és egy másik hangszer Ferstel bécsi udvari orgonakészítőtől, két hegedű és egy brácsa Landolf műhelyéből (1770) etc. (Bárdos ZTI: Sigerus 581r).

²⁹⁴ Az általa alapított, róla elnevezett múzeum kottagyűjteménye azonban nem saját kottatárát, hanem a sebeni ev. templom anyagát tartalmazza (Brandsch, Gottlieb: *Die Musikaliensammlung der Baron Bruckenthalischen Bibliothek in Hermannstadt*, Mitteilungen aus dem Baron Bruckenthalischen Museums VIII, Hermannstadt–Leipzig 1941, 32–47).

²⁹⁵ „*musikalische Uebungen a la Camera*” (Bárdos ZTI: Stöck 593v).

²⁹⁶ Schreier János levele Bánffy Györgynének a *Bütsüvétel Anacreon rendi előszavában*, 1791 (Legány 138 és Bartha *Erdély* 20).

²⁹⁷ Bárdos ZTI: Stöck 593v.

²⁹⁸ Esterházy Johann Nepomuk (1754–1840), neje Bánffy Ágnes (vö. Kosáry 386, MT IV 720 és a 389. jegyzet).

²⁹⁹ Bárdos ZTI: Nagyszében, 584v.

³⁰⁰ Bárdos ZTI: Stöck 593v.

³⁰¹ Bárdos ZTI: Stöck 592v és 593r, Sigerus 582r (Sigerus szerint a *Teremtést* már 1800-ban bemutatták).

majd az 1800-as évek elején Bécsben élt, valószínűleg azonos tehát a Bíró Franciska Xavériával (1775–1810), aki 1791-ben fortepiano-variációkat adott ki. Bornemissza grófnő hangversenyén „a legjobb művészek” szerepeltek, saját lánya pedig fortepianón játszott és a fia hegedült. A házikoncertek nevezetes figurája, J. A. Soterius von Sachsenheim guberniumi tanácsos nemcsak jó hangszerjátékosként vált ismertté, hanem áriák és menüettek komponistájaként is.³⁰²

A gubernium 1792-től Kolozsvárra tette át székhelyét, és ettől kezdve ott tartották az országgyűléseket is: a kormányzati intézményeket követve a hivatalnoki kar is áttelepült, köztük Bánffy György kormányzó (1793-tól alkancellár).³⁰³ A Nagyszébenben már rendelkezésre álló zenei hagyományok hiánya azonban érezhető volt: a privátrendezvények körének és a nyilvános zenei élet intézményeinek kiépítését is most kellett elkezdni, s az eredmények csak mintegy 25–30 év múltán mutatkoztak (*Musikai Egyesület* 1819, kőszínház 1821³⁰⁴). Addig elsősorban azok a házimuzsikának otthont adó szalonok jelentették a zenei élet bázisát, ahol nemesi műkedvelők már 1806 előtt Haydn és Mozart műveit játszották.³⁰⁵ Bánffy György felesége itt már nem adott nagyszabású zeneestélyeket, s bár 1807-ben „Musikális Akadémiával” ünnepelték névnapját,³⁰⁶ ő maga már visszavonult az aktív zenéléstől és házi hangversenyein a gyermekeit oktató zenetanár, Anton Polz lépett fel.³⁰⁷

Polz tevékenysége tipikusnak mondható: az új század első két évtizedében a kolozsvári „koncertélet” a főnemesi családok zenemestereinek házi és fél-nyilvános szólószereplésére, ill. hivatásos és/vagy dilettáns zenészekkel együttes kamarazenéléseire szorítkozott. A legkorábban Teleki József gróf, író (1738–96) vett fel egy prágai „zenetanítót” (1791),³⁰⁸ később a főleg Bécsből szerződött muzsikások meglehetősen magas színvonalat képviseltek, és pályájuk csúcán közülük többen fontos szerepet játszottak az ország zenei életében is. A jó hegedűs hírében álló, vonósnégyesek primáriusaként népszerű Bethlen Farkasnál 1812-től Heinisch József állt alkalmazásban, a képzett zeneértő Wesselényi Farkasnál 1817 előtt három éven át Philipp Caudella,³⁰⁹ Bánffy János nagyfalui rezidenciáján, majd kolozsvári palotájában 1810–19 között Ruzitska György – akik tehát az oktatási feladatok mellett esténként muzsikáltak, ünnepélyesebb alkalmakkor hangversenyeztek is.³¹⁰ Az 1810-es évek közepétől együttműködésük eredményeként a program mozgalmasabbá vált: Bánffy Jánosnál Ruzitskával Wendt oboista–katonakarmester szerepelt, a Wesselényi Far-

³⁰² Bárdos ZTI: Stöck 594r, Sigerus 582r.

³⁰³ Teleki Sámuel (1739–1822) erdélyi kancellár Marosvásárhelyen élt, ott hozta létre nevezetes könyvtárát. A zeneszerető gróf (vö. 1760 Bázél, fuvolatanulmányok) 1808-ban az adminisztrátor installációja alkalmából Nagyváradon rendezett muzikás akadémiát (Bárdos ZTI: Nagyvárad, MKurír, 810v).

³⁰⁴ Lakatos *Ruzitska*.

³⁰⁵ Bárdos ZTI: Stöck 593v.

³⁰⁶ Lakatos *Mozart* 471.

³⁰⁷ Polz az 1807-es koncerten egy Mozart-kvintett fortepiano-szólamát játszotta (Lakatos *Mozart* 471), alkalmazásáról 1810-ből van adat. 1819-től a zenekonzervatórium első igazgatója lett, művei Wesselényi Farkas hangyatekájában maradtak fenn (Bartha *Erdély* 21).

³⁰⁸ Bartha i. m. 20 és Gálos 489.

³⁰⁹ Philipp Kaudela (1771 Olmütz – 1826 Nagyszében) Bécsben Clementinél és Albrechtsbergernél tanult, majd ugyanott működött orgonistaként és tanárként, később karmesterként gróf Kurakin orosz nagykövetnél. 1817-től a katolikus városi plébániatemplom kántora és orgonistája volt Nagyszébenben, 1818-tól az ottani evangélikus gimnázium zenetanára. (*Lexikon der Siebenbürger Sachsen*. Innsbruck 1993 és László Ferenc: *Philipp Caudella, regens chori und Professor der Tonkunst in Hermannstadt*, Karl Teutsch ed.: Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen, Kludenbach 1999, II 46–61).

³¹⁰ További nevek: Kemény Sámuelnél H. Pöschl, 1810-es évek (?) és Gyulai Ferencnél Niegreis (Ruzitska 64 és Bartha *Erdély* 20).

kasnál tartott zeneestélyeken a házigazda mellett Caudella, Ruzitska is. Pöschl csellista (és később Ruzitska) a színház karmesterével, énekesével és egy városi zenésszel szövetkezve vonósnégyes-társaságot hozott létre (a Bánffyak annyira megszerették a műfajt, hogy 1814-es bécsi tartózkodásuk során a Schuppanzigh-kvartettet hívták meg otthonukba).

Nagyobb szabású zenei eseményekre csak ritkán került sor: a főúri támogatással letelepedett, id. Wesselényi Miklós báró (1750–1809) pártfogása és igazgatása alatt álló Magyar Játszó Társaság csak Lavotta János karmestersége idején, 1802–04 között játszott operákat,³¹¹ a következő időszakban muzsikális akadémiákat rendezett.³¹²

2.4.4. Vidéki rezidenciák a századfordulón

Az Esterházy-udvarban Miklós herceg halála után a zenei tevékenység szünetelt, utóda, Antal herceg (1738–94) a kamarazenekart feloszlatta, az énekeseket elbocsátotta, csak Haydnt, Tomasinit, egy kis templomi együttest és egy fúvós-bandát tartott meg.³¹³ Az időszak egyetlen nagyszabású ünnepségére a herceg Sopron-megyei főispáni beiktatása alkalmával, 1791 augusztusában Eszterházán került sor, a nádor, Sándor Lipót főherceg jelenlétében (a díszes felvonulást Berkeny János közismert metszete ábrázolja, elől a cigányzenészekkel). Saját együttes híján Joseph Weigl alkalmi kantátáját (*Venere e Adonis*) a bécsi operatársulat tagjai adták elő.³¹⁴

A szívesen Bécsben és Kismartonban tartózkodó, Eszterházát feladó II. Miklós (1765–1833) még egyszer újjászervezte az udvar zenéjét – bár ő inkább a képtár építésével alkotott maradandót. Zenei műveltsége és érzékenysége messze elmaradt a korábbi hercegektől – Haydnt is csak a nagy oratóriumok bécsi sikere után értékelte. Még leginkább az egyházzene érdekelte: nagy miséket rendelt, melyek bemutatására szeptember elején, a hercegnő névnapja alkalmából került sor. Haydn 1796–1802 között írt hat nagy miséje mellett Gyrowetz, Albrechtsberger, Michael Haydn és Beethoven műveit játszották.³¹⁵

A zenei együttes 1800-ig minimális létszámmal működött,³¹⁶ ezért a kismartoni és a bécsi ünnepségeken ezidőben vendégzenészek és -énekesek léptek fel.³¹⁷ 1800 pünkösdjén még bécsi kíségitőket hívtak, de összel a herceg újra hattagú *Harmonie*-együttest szerződtetett,³¹⁸ a következő évben pedig már 27 muzsikust foglalkoztatott. Az „örökös tag” Haydn és Tomasini mellett a zenészgárdát öt hegedűs, egy csellista és egy bőgős, nyolc énekes és az orgonista, továbbá egy hattagú *Harmonie*, egy klarinétos, három trombitás és egy kíségitő zenész alkotta. Közülük már csak három hegedűs (Tomasini és két fia) képviselte az olasz iskolát, négy zenész a cseh tradíciót, a többség helybeli, környékbeli vagy bécsi német muzsikusként volt – Haydn zenekarából mindössze hatan maradtak, más főúri együttesekből kilencen léptek át.³¹⁹ Noha formálisan Haydn maradt a felelős vezető és személyi ügyekben ő

³¹¹ Legány 128, 165–174.

³¹² Adatok: 1805, 1806, 1812. A Rhédey család palotájában 1814-ben egy német színtársulat J. Strauss vezényletével operát játszott (Ruzitska 64).

³¹³ Hárlich *Inventare* 95.

³¹⁴ Landon Haydn 3, 98.

³¹⁵ Landon Haydn 4, 19 és 41–42.

³¹⁶ 1796: Haydn, Tomasini, hat énekes és kilenc hangszeres; 1797: 3 trombitás, 1796–98 között *Feldharmonie* (Landon Haydn 4, 51–52).

³¹⁷ 1794: a leopoldstadti színház tagjai és 36-tagú zenekar, 1796: a bécsi palotában Draghi-opera, *Hoftheater*-zenészekkel és énekesekkel, 1796: a Stadler-színtársulat Kismartonban, vendégzenészekkel (Landon Haydn 4, 56, 92 és 105).

³¹⁸ Landon Haydn 4, 550–551 és 566.

³¹⁹ Landon Haydn 5, 64–65.

döntött, 1802 nyarán a helyi származású Johann Nepomuk Fuchs (1766–1839) zongoramesterből *Vizekapellmeister*é avanszált, és 1804-től az udvari szolgálatba lépett a pozsonyi születésű Johann Nepomuk Hummel (1778–1837) töltötte be a *Konzertmeister* posztját.³²⁰ Ettől kezdve újra több együttes működött: a templomi zenészeket Fuchs, az operaelőadásokat Hummel irányította, a kamarazene felelőse változatlanul Tomasini maradt. A színház tehát ismét fontossá vált az udvar életében, 1805 őszétől újra operai szezonok indultak, ezúttal Kismartonban. A *Konzertmeister* jelentős kottavásárlásokat eszközölt, a következő évben már mintegy 500 mű állt rendelkezésre: oratóriumok, szimfóniák mellett kb. 140 olasz és német opera.³²¹ Az új szerkezet kezdettől személyes konfliktusokat szült a zenészek között, sőt a herceg és koncertmesterének viszonya is feszült volt, többek között azért, mert Esterházy, ebben a korszakban már szokatlan módon, elvárta tőle a szolgálatban komponált műveket.³²² Az ellentét végül is 1811-ben Hummel elbocsátásához vezetett, az operajátszás ezzel megszűnt, az együttes élén a pedáns Fuchs maradt.³²³

Kismarton ebben az időszakban már nem töltötte be az „operaház és koncertterem” funkcióját, újra zenével reprezentáló főúri udvarrá vált (a névnapi mise-bemutatók mellett egyéb zenei események is a családi ünnepeket díszítették), és tájékozottságának korszerűségében, színvonalában meg sem közelítette az előző korszakokat. Az 1804-es zenész-rendtartás még előírta az énekesek napi jelentkezését szolgálattételre, de csak heti egy próbára kötelezte őket. Az együttes legnagyobb vállalkozása az 1808 májusi bécsi vendégszereplés volt: a felduzzasztott, 63-fős együttes Hummel miséjét és Fuchs vesperását adta elő az orsolyiták kápolnijában. Az általános hanyatlást, az együttes alkalmatlanságát és gazdája tájékozatlanságát a Beethoven-tól rendelt mise 1807-es bemutatójának kudarca illusztrálta.³²⁴

Más típust képviselt a verebi Végh-család rezidenciája: a vidéki kastélyban és a székesfehérvári városi palotában patriarchális társasági élet zajlott – leggyakrabban a családtagok és a birtokos-szomszédok közül hívtak vendégeket, a rokon Csuzy-család tagjait³²⁵ vagy a szomszédos Martonvásáron letelepedett Brunswick Ferencet.³²⁶ Béccsel kevesebb volt a közvetlen kapcsolat, noha egyes zenészek és a repertoár jó része onnan érkezett, és a figyelem elsősorban Pest-Budára irányult. Az adott keretek közt élénk zenei élet folyt: maga a házigazda, Végh Ignác (1763–1820) fuvolán játszott, a repertoár gerincét tehát kamaraművek alkották, elsősorban fuvolás összeállításokban, zenés miséken és operaelőadásokon azonban nagyobb együttest is mozgósítani lehetett.³²⁷

Az ismert zenészek közül elsőként a fiatal Fusz János (1777–1819) állt a család alkalmazásában: a Végh-füukat és a rokonsághoz tartozó Maria és Adelaide Véghet tanította,³²⁸ a templomban karmesterként működött és a kastélyban tartott színelőadások kísérőzenéjét

³²⁰ Szerződése 1804. áprilisában kelt, de a trombitaverseny címlapján már 1803. decemberében Esterházy-zenészként tüntette fel magát (Altenburg 114).

³²¹ Hummel-katalógus 1806 (Hárich *Inventare* 95–116).

³²² Hummel „szolgálati művei”: 5 mise, 1 litánia, 1 *Te Deum*, 1 *Tantum ergo*, 4 offertorium, 1 graduále, 3 opera.

³²³ Landon *Haydn* 4, 48 és 5, 280.

³²⁴ Landon *Haydn* 5, 291–292, 366 és 355.

³²⁵ Ld. Fusz műveinek ajánlását (op. 22, 31 és 37), ill. végrendeletét (Sas *Fusz* 24).

³²⁶ Hornyák 228.

³²⁷ Miután a levéltári anyag Bárdos közlése szerint megsemmisült, a zenekari tagokról nincsenek adatok, csak a hegedűs–orgonista Hübel Alajos székesfehérvári zenetanárról tudjuk, hogy 1805–06-ban zenész volt Vereben (Bárdos *Székesfehérvár* 59).

³²⁸ A fiúk 1801-ben a székesfehérvári gimnázium évfőzáróján, a püspök jelenlétében duettet énekeltek (Bárdos *Székesfehérvár* 142). További zenekedvelő családtagok: Végh Teréz (*Douze valse* 1808) és Végh János (1845–1908) kurai bíró, zeneszerző, a zeneakadémia elnöke, Liszt barátja.

dirigálta – e „Házi Játék-Szín” számára komponálta első kísérőzenéit. Utána, talán 1804-ig Hanner Makár (1777–1827), a székesfehérvári püspöki templom későbbi zenésze, majd karnagya, városi zencigazgató, koncertek és a színház karmestere töltötte be a zenetanár posztját – ő énekelt, hegedült és orgonált, fortepianón is játszott.³²⁹

Az „udvar” zenei élete a századforduló után vált jelentősebbé, amikor magasan képzett zenészek vették át az irányítást. 1803-tól 1811-ig Stephan Franz (1785–1855),³³⁰ a bécsi *Hofkapelle* korábbi tagja (és a bécsi *Hoftheater* majdani karmestere) tanította a fiúkat, vezette a vonósnegyest, dirigálta a zenekart, és vele csaknem egyidőben, 1805 és 1811 között a pesti német színház osztrák tenorista-zeneszerzője, Franz Roser (1779–1830) is kapcsolatban állt Végh Ignáccal és zenészeivel.³³¹ Előbb talán a pesti színház mellett, azzal párhuzamosan működött Vereben is (1805-ben Székesfehérváron egyik híres szerepét, *Taminót* énekelte a Karner-féle színtársulat és a verebi zenekar közreműködésével), 1807–11 között valószínűleg udvari zeneszerző szerepkörét vállalta: évente színpadi műveket komponált,³³² továbbá operanyitányokat, miséket, és alkalmi kantátákat a családi ünnepekre.³³³

Roser számos művét Végh Ignácnak ajánlotta, Stephan Franz első kiadott művének hangszerválasztásával és dedikációjával tisztelgett előtte,³³⁴ de komponáltak számára „külső” szerzők is – elsősorban szintén fuvoladarabokat, mint Raphael Dressler. A tatai *regens chori*, Menner Bernát a szokásos zenés istentiszteletekre ünnepi misét küldött, Johann Spech és Anton Heberle művei a házikoncertek programját bővíthették, Franz Tost és Platzer darabjai pedig a zenetanuló ifjúság repertoárját.³³⁵

2.4.5. Harmonie-együttesek

A századvég divatossá vált együttes-típusa csaknem évszázadra nyúlt vissza, legfontosabb előzménye a német és cseh katonazenekarok összetett tevékenysége volt (ez utóbbiak nemcsak katonai ünnepeken léptek fel, hanem a legkülönbözőbb városi rendezvényeken, egyházi ünnepeken, körmeneteken és bálokon is).³³⁶ Az 1760-as években általában hattagú, két oboa, két kürt, két fagott összeállítású, 1780-tól inkább nyolcfős, két klarinétal bővült társaságok tevékenysége akkor lendült fel, amikor főúri udvarokban a trombitásokat felváltották: a *Banda / Feldharmonie / Harmonie* tagjai a reprezentációs alkalmak ellátása, szabadtéri és asztali zene szolgáltatása mellett általában istentiszteleteken, koncerteken és ope-

³²⁹ Bárdos Székesfehérvár 57, 62–69 és 338. Hanner művei: *Tantum ergo* (Bárdos függelék 236) és négy verbunkos a keszthelyi Helikon-könyvtárban.

³³⁰ Apja Karl Franz, a kismartoni Esterházy- és a pozsonyi Batthyány-zenekar tagja.

³³¹ A lexikonok szerint 1806-ban lépett szolgálatba, Major 1808–10-re tette verebi működését (Major *Népies* 163). Az itt megadott periódust Roser műveinek Vereben, Székesfehérváron keltezett autográfjai (1805–07) és operáinak előadásai (1807–10) igazolják.

³³² Első verebi operájának autográf partitúrája fennmaradt (*Der chinesischen Wunderhut* 1807, a szöveget Girzik fordította, Staud III, 132), a többi elveszett (*Das Frühstück, Die schöne Winzerin, Minoa und Onego/Miwa und Onego, Florindo e Cordona* – Vereb: 1808, 1808, 1809 és 1810). Magyar nyelvű operáját 1810-ben Dukán mutatták be (nemcsak zenéje, de címe sem ismert: A. Fuchs mű-listáján egy cím-töredék szerepelt: *Al doz atya [sic]* (ld. Major *Népies* 163).

³³³ Székesfehérvár, István Király Múzeum: 1038–1052 jelzet között 18 mű, autográf partitúrák és szólamanyagok.

³³⁴ Fuvolanégyes, op. 1 (Bécs 1812).

³³⁵ Dressler: *Quatuor* op.10, Menner: *Missa solemnis in C*, Spech: *Quartetto in G major* és *Acht Terzetten*, Heberle: *Variations pour le csakan*, ill. Tost: *12 nouvelles danses hongroises* op. 2, Platzer: *18 deutsche Tänze*, 1816 (valamennyit ld. a székesfehérvári múzeum verebi anyagában).

³³⁶ A poroszoknál népes oboa–kürt bandák, ill. a csehéknél a század első felében 4 oboa, 2 kürt, 2 fagott, később a 2 altoboa helyett 2 klarinét (New Grove: *Harmonie* /Roger Hellyer/, MgÖ 193–194 és Pilkova 248).

raeloadásokon is résztvettek.³³⁷ Magas színvonalukat a kiváló cseh fúvósoknak köszönheték és annak, hogy 1760 körül Haydn, az 1770-es években Mozart komponált számukra – később az opera- és balett-átiratok mellett Krommer, Druschetzky eredeti darabjai, partitái szerepeltek repertoárjukon. Az együttesek művészi hanyatlása ott és akkor következett be, ahol és amikor a főúri zenekarok, operaszínpadok megszűntével magukra maradtak – alkalmasan még kiegészíthettek a templomokban, ill. vonós-kiegészítéssel koncerteken is felléphetek, de egyre inkább a perifériára szorultak, repertoárjukban az átiratok kerültek túlsúlyba, majd teljesen visszasüllyedtek a szórakoztató szerepkörbe.³³⁸

A legkorábbi magyarországi fúvóegyütteseket Esterházy herceg, Batthyány érsek és Csáky István gróf állította fel.³³⁹ Az Esterházy-udvarban már az ötvenes években szolgáltak fúvósok, de az 1762-ben szervezett szabályos hattagú együttes az elsők közé tartozott Közép-Európában.³⁴⁰ A kiváló zenészek elsősorban a templomban játszottak, de *Feldmusik*-ként a gránátosok kivonulásakor is.³⁴¹ A hetvenes évek végén tehermentesítésükre katonazenészeket alkalmaztak (hercegi *Feldharmonie*), akik az őrsváltásokon muzsikáltak.³⁴² Batthyány primás első hangszeres zenészei 1768-tól működtek, egy „(kleine) Music Banda” Pesten 1769-ben számos alkalommal, bálokon, színelőadásokon és koncerteken is feltűnt.³⁴³ A muzikusok képzettségét, hangszerismeretét a források nem jelölték, de elnevezésük és az a tény, hogy a későbbi, 1771–75 között ismert zenészek mind fúvósjátékosok³⁴⁴ voltak, egy kisebb, 5–6 szólamú *Harmonie*-együttes létére utal. Theodor Lotz klarinétos–zeneszerző, „*Erster Kammer Musicus*” személyében 1774-től eminens muzikus került élükre,³⁴⁵ aki a következő évben már koncertezett Pozsonyban.³⁴⁶ A nagyobb kottavásárlásoknak köszönhetően meglehetősen széles repertoárt birtokoltak: a Batthyány-inventárium mintegy 150 régi, „Lotz idejéből” való művet vett számba.³⁴⁷ (Később Lotz vezette az elit-zenekar fúvósaiból alakított öt-, ill. nyolcszólamú *Harmoniet* is.) A legkevésbé a harmadik korai együttes ismert: Csáky István gróf bécsi, cseh és helyi fúvósairól annyi tudható, hogy 1771-től 1780-ig Homonnán szerepeltek és Jozef Spatny vezetésével nemcsak partitákat, hanem versenyműveket is játszottak, továbbá szonátákat, szóló fagottra írt darabokat, valamint a kor divatos „török zenéjét”.³⁴⁸

³³⁷ Ld. a korai cseh–morva együtteseket: az olmützi püspököknél (Kroměříž) 1750-től, Questenberg grófnál (Jaroměřice) 1752–80, Schwarzenberg hercegnél (Český Krumlov) 1776-tól az első ismert nyolctagú banda (Sehnal *Harmoniemusik passim*, *Musikkapellen* 200 és 208, ill. New Grove: *Harmonie*).

³³⁸ Liechtenstein herceg 1789-ban alapított *Harmonie*-együttest, mely 1794-ben 12 főből állt és Triebensee vezette, feladatai: *Tafelmusik*, színház, templomi zene (1808-ban feloszlatták). Az 1812-ban újraalakított együttes már csak szórakoztató zenét játszott (Hannes Stekl: *Harmoniemusik und „türkische Banda“ des Fürstenhaus Liechtenstein*, HJb 10/1978/ 169–174).

³³⁹ Talán ide tartoznak Erdődy Kristóf ill. Csáky György 1760–70 között működött együttese is.

³⁴⁰ New Grove ²2001: *Harmonie*.

³⁴¹ Tank *Studien* 269.

³⁴² Részletesen ld. Hellyer *Esterházy* 5–15.

³⁴³ Adatok: Pest 1768, Pozsony 1769–75 (Rennerné *Batthyány* 8. j. és Galván PAK).

³⁴⁴ 1771: J. Gerber fagottos, 1774: Theodor Lotz, 1775: Michael Pum klarinétos – ez utóbbi Erdődy Kristóf együtteséből (Rennerné *Batthyány* 276 és Galván PAK).

³⁴⁵ Rennerné *Batthyány*, Galván PAK.

³⁴⁶ Saját klarinétversenyét játszotta, PZ 1775. ápr. 12. (Pándi–Schmidt 171–172).

³⁴⁷ „auf 5 und 6 stimmige Harmoni, alde Sachen / von Herrn Lotz zeiten...”, ld. Békefi *Batthyány* faksimile 6. l. (3v) és Sas *Druschetzki* 56.

³⁴⁸ Múdra *Klasicizmus* 39, Hamtáková disszertációjára (1968) hivatkozva. (A foglalkoztatott zenészek nevét és repertoárját az eperjesi levéltár őrzi, ld. Ballová, 100. l. 21. jegyzet: Ulicny, F. et al.: *Inventár Fondu Drugeth Humenné*. Prešov, 1961. aug., gépirat.)

A későbbi együttesek megalakításához a II. József által 1782-ben szervezett *Kaiserliche Kammer Harmonie* szolgált mintául.³⁴⁹ A magyarországiak közül a legfontosabb három – Esterházyé, Batthyányé és Grassalkovicsé – 1790-ben egyesítve, közös produkcióval mutatkozott be Budán: az országgyűléshez kapcsolódó eseményen a király megbízásából Ignaz Umlauff *Hofmusikus* dirigálta őket.³⁵⁰ A nyolc főből álló Esterházy-*Harmonie* Antal herceg idején főleg *Tafelmusik*ot szolgáltatott, az újrászervezés során 1800-ban II. Miklós a *Chor-Musique*hoz rendelte az együttest, s feladata ekkor a parádék, asztali zene, nyilvános ünnepségek ellátása mellett a késői Haydn-misék megszólaltatása (1801, 1802) és a színházi zenekarban való közreműködés lett. 1810-re a létszám kontrafagott-játékosslal és hat rézfúvóssal, timpanistával bővült és ekkor került sor az utolsó kottabeszerezésekre is; 1813-ban végül feloszlatták.³⁵¹

Grassalkovics herceg fúvóskara az 1790-es nyári szereplés után II. Lipót koronázása alkalmából lépett fel (1790. november 15.), az Esterházy-zenészekkel Druschetzky 21 fúvóssal készült művét adták elő, a szerző vezetésével.³⁵² A zeneszerző-oboista azonban csak az első lépéseknél bábáskodott – az 1790-es évtized közepén már Raimund Griesbacher klarinétos irányította az együttest.³⁵³

Druschetzky akkor már Batthyány primás újabb *Harmonie*-együttesét vezette, s e minőségében 1791 nyarán a pozsonyi *St. Salvator* templomban új miséjével debütált.³⁵⁴ A II. József halála után alakított,³⁵⁵ 1790 nyarán bemutatkozott új, nyolctagú társaság a következő év októberében még Pozsonyban tartózkodott, 1792 decemberében viszont már Pesten,³⁵⁶ és ott működött a primás 1799-ben bekövetkezett haláláig. Elsősorban bálakon és ünnepségeken szerepelt, ennek megfelelően alaprepertoárját nagyszámú *Harmoniemusik* alkotta: kb. 150 tánc és 150 hat- és nyolcszólamú eredeti mű, továbbá kb. 100 hat- és nyolcszólamú opera- (operarészlet-) átirat.³⁵⁷ Batthyány érsek újból kiváló zenészeket szerződtetett: Georg Druschetzky és Karl Chorus oboistát, Joseph Chorus és Johann Chorus klarinétost, Joseph Oliva és Johann Oliva kürtösöket.³⁵⁸ Druschetzky linzi és pozsonyi sikereket tudhatott maga mögött, a bécsi *Tonkünstler Sozietät* tagjai közé még 1783-ban felvették, Karl Chorus oboista 1771–76 között Esterházy-zenész volt Kismartonban (1788-ban Grazban versenymű szólistájaként lépett fel).³⁵⁹ A klarinétosok közül az egyik – talán Johann Chorus, aki már 1791-ben Pesten élt – 1790-ben a pesti színházban hangversenyzett.³⁶⁰ Joseph Oliva Nagyváradon Dittersdorf zenekarában játszott, utána 1790-ig ő is Haydn együttesében. Váradon született fia, Johann kismartoni tanulóévek után 1780-ban apjával

³⁴⁹ New Grove ²2001: *Harmonie*.

³⁵⁰ PZ 1790. jún. 23. (Pándi-Schmidt 192).

³⁵¹ Az együttes változó összetételét, feladatkörét etc. ld. Hellyer *Esterházy* 16–90.

³⁵² Othmar Wessely: *Georg Druschetzky, der letzte Vertreter der 'heroischen' Paukenkunst in Linz*, Heimatland. Wort und Bild aus Oberösterreich IV, 1956, 30–31. (A produkciót 1791-ben a bécsi *Tonkünstler Societät* koncertjén megismételték, ott Salieri dirigált).

³⁵³ JTWP 19 és 78.

³⁵⁴ Pándi-Schmidt 193. (A művet ld.: Esz-dúr mise, 1791. augusztus 24. Pozsony, Sas *Chronology* 214).

³⁵⁵ II. József halála: 1790. febr. 20., több éves szünet utáni első nagy kottavasárlás: 1790. márc. 28. (Rennerné *Batthyány* 278).

³⁵⁶ Galván *Batthyány* 317.

³⁵⁷ Sperger 42 5–8 szólamú művet komponált (Meier *Batthyány* 84), az operaátiratokról ld. Sas *Druschetzki* 57.

³⁵⁸ Rajtuk kívül, az általános gyakorlatnak megfelelően (egyelőre ismeretlen) két fagottos is tartozott az együtteshez: az inventárium is egy 8-szólamú *Harmonie* hangszerparkját listázta (Békefi *Batthyány* 415–416).

³⁵⁹ Tank *Studien* 429, Galván *Batthyány* 317 és Pándi-Schmidt 190.

³⁶⁰ Galván *Batthyány* 317, Isoz *Buda* 165.

és egyik testvérével Bécsben koncertezett, és később Pest-Budán is kürtvirtuózként tartották számon.³⁶¹

Nem csoda hát, hogy az érsek halála után József nádor Druschetzkyvel együtt a két klarinétost, Joseph és Johann Chorust, és Johann Oliva kürtöst is átvette (Karl Chorus és Joseph Oliva idős kora miatt talán visszavonult). Az ő, szintén előzményekre támaszkodó nyolctagú *Harmonie*-együttese 1800 és 1829 között állt fenn, működéséről az első években csak a szereplésekről beszámoló újsághírek tudósítottak, 1807-től viszont a *Hof- und Staats-Schematismus* összeállítására vonatkozó részletes adatokat is közölt. Az együttest Wenzel Weiss oboista vezette, a volt érseki zenészeken kívül Bodányi Ferenc kürtös, Georg Ignaz és Ludovik Spalek fagottosok tartoztak az eredeti felálláshoz.³⁶² Druschetzky kezdetben egyszerű zenészként szerződött, majd 1807-ben az udvari komponista, 1813-ban a *Musikdirektor* címet nyerte el. Halála után, 1819-ben az együttes irányítását a cseh Valentin Kolbe oboista–zeneszerző vette át, aki emellett a pesti egyetemi templom karnagyi tisztét is ellátta. A zenészek tehát csaknem mind a kiváló cseh fúvós iskola képviselői voltak: Druschetzky, Melchior, a két Chorus, Rosenkrantz, Wenzel Weiss, Dussek, a két Spalek és Kolbe, de feltehetően Oliva is.

A kismartoni, pozsonyi és Pest-Budán működött főúri együttesek mellett országszerte fúvóstársaságok alakultak: a Bethlen József által fenntartott, fiatal zenészekből álló nagyszabeni *Harmonie* Anton Hubatschek (1763–1813) karmester és zeneszerző irányításával kimagasló teljesítményt nyújtott (1806 körül), de valószínűleg egyéb fúvóstársaságok is működtek, tekintve, hogy ez Erdélyben „az egyik legjobb” hírében állt.³⁶³ A felvidéki Cseklészen Esterházy Ferenc (1758–1815) zenészei 1800-ban még nem egyértelműen speciális fúvóstársaságot alakítottak:³⁶⁴ a hangszereket váltó zenészek létszáma ingadozó volt, végül nyolcban állapodott meg és a dokumentumokban *Harmonieként* szerepelt.³⁶⁵ Az első hangszervásárláskor azonban két hegedűt, egy gordonkát és néhány fúvós hangszert vettek, és eleinte A. Kozeluh Bécsből küldött vonósnégyesei és szonátái, valamint Mozart, Haydn, Pleyel, Krommer és Beethoven kamaraművei mellett négy szimfóniát is előadtak. A további bécsi beszerzésekről gondoskodó Paul Maschek és Ferdinand Fiala küldeményeiben (1804 és 1806), nyilván a gróf kívánságának megfelelően, egyre inkább túlsúlyba kerültek az opera-, *Singspiel*- és balett-átiratok – valószínű tehát, hogy ekkorra már a *Harmonie*-szerepkör vált kizárólagossá. A Wilhelm Merkopf, Wilhelm Went, majd 1802-től Georg Libich által vezetett együttes „vendégszerepléseire” a család többi kastélyában került sor,³⁶⁶ működéséről az utolsó adatok 1809-ből valók, de lehet, hogy a gróf haláláig, 1815-ig fennállt.³⁶⁷ (Nem önálló fúvóegyüttes, hanem uradalmi templomi zenészekből alakult társaság játszott az Esterházyaknál 1814 után Csákváron és Tatán.³⁶⁸)

*

³⁶¹ Galván *Batthyány* 318.

³⁶² Később Jakob Duffek [Dussek?] és Franz Melchior oboista (1812–17, ill. 1818–29), Franz Mohr kürtös (1814) és Joseph Rosenkranz fagottos (1820) lépett váltásként a tagok sorába, ld. Galván *József nádor* 51–53.

³⁶³ Bárdos ZTI: Stöck 593v.

³⁶⁴ Hellyer *Esterházy* 31: „Musikkapelle, including an octet Harmonie”.

³⁶⁵ Nováček *Rezidencie* 78–80.

³⁶⁶ 1802: Szered, 1803: környékbeli kastélyok és Pozsony, 1806. október–december: Bécs.

³⁶⁷ Nováček *Rezidencie* 80. (E. Ferenc alkalmazásában állt 1801 előtt továbbá Jakob Hirtel oboista, Georg Várten/Werlen klarinétos, Michael és Anton Prinster fagottos, ld. Landon *Haydn* 5, 64–65.)

³⁶⁸ Bárdos *Tata* 39–43.

Eddig nagy vonalakban az arisztokrata zenekultúra fejlődésének legfontosabb csomópont-jait tekintettük át, a zenei intézményrendszer sokszori átalakulását. Nálunk ez az Európában jóval hosszabb idő alatt zajló folyamat mintegy százötven év alatt futott le: a század elején még főleg a trombitás együttesek és asztali zenét, tánczenét szolgáltatató laza csoportok voltak többségben (az utóbbiakról ugyan nagyon kevés adatunk van, és pl. a keleti országrész protestáns és „kuruc” hagyományú rezidenciáinak élete – ahol pedig működésük valószínűleg tovább tartott – szinte teljesen ismeretlen). Még az önálló templomi együttesek száma is csekély volt, a korban leginkább aktuális opera- és hangversenygyakorlat nem épült ki: mindössze néhány korszerű műzenét játszó zenészcsoporthoz és egyetlen opera-befogadó udvarról, továbbá néhány alkalmi előadásról tudunk beszámolni. Jóllehet már ezen udvari zenészek képzettsége és repertoárja is „a bécsit”: a Bécs által közvetített követte, szórványos jellegük miatt nem váltak befolyásos tényezővé. A fejlődés az 1760-as években lendült meg, az udvari zenekarok és operák 1780 körül váltak szélesebb körben ismertté és hazai viszonylatban, a nemesség és a kialakulóban levő városi polgárság köreiben is példaadóvá. Egyidejűleg, kivált a század végén, számos magyar főúr folyamatos bécsi jelenléte során, Bécs átalakuló zeneéletében vállalt szerepében közvetlen ismeretekre, műkedvelői „képzettségre” tett szert, s ez a főúri zenekarok megszűnésének idején a szalonkultúra azonnali átvétele mellett a *Harmonie*-együttesek gyors, a bécsi udvari és osztrák főúri együttesekkel egyidejű alakításában nyilvánult meg – a történeti okokból adott késés következtében a magyar arisztokrata zenekultúra tehát lebomlása idején vált korszerűvé.

Az alábbiakban a kiemelkedő magyarországi mecénások tevékenységét foglaljuk össze, a nagy főúri családok műpártolásának történetén keresztül. Noha szisztematikus kutatások hiányában gyakran hivatkoztunk az ismeretek szűkösségére, valamennyi rendelkezésre álló adattal mégsem tudunk elszámolni: egyes, típushoz vagy regionális csoporthoz nem kapcsolható intézményekről, együttesekről és személyiségekről nem esik majd szó, ill. azokról a zenebarátokról és közéleti szereplőkről sem, akiknek zenei aktivitását valószínűnek tartjuk, de konkrétumok hiányában nem ismertethetjük.

Ilyen például a Szilágyi Sámuel (1695 k.–1771)³⁶⁹ által az 1750-es években Medgyesen létrehozott *Collegium musicum* (a meglehetősen látogatottságnak örvendő, hetente kétszer tartott házikoncertek műsorán főleg operaáriák szerepeltek eredeti olasz szöveggel vagy a házigazda magyar fordításában, sőt verseire készült helyi kompozíciók is elhangzottak),³⁷⁰ a Szluha család házimuzsikának otthont adó soproni szalonja, ahol 1773 előtt talán a kamaracsoporton is túlmutató, gazdag hangszerkészlet állt rendelkezésre;³⁷¹ Andrássy grófnő Kassán fenntartott zenekara (1818–19), melynek működését nem, csupán két tagjának nevét ismerjük.³⁷² Egyedülálló Festetics György Keszthelyen kifejtett sokoldalú, de nem a szokásos gyakorlatot követő munkássága: kiemelkedően gazdag kottatárat gyűjtött, zeneiskolát alapított, kápolnája felszentelésére és más ünnepélyes eseményekre alkalmi műveket rendelt – keszthelyi kastélya mégis folyamatos zenei praxis nélkül maradt (nem foglalkoz-

³⁶⁹ Gálos 489–499. Szilágyi Nagyenyedén született, Frankfurt a.d. Oder-ben tanult, 1734–1748 között Bécsben volt kancelláriai hivatalnok, 1748-tól az erdélyi királyi tábla bírása Marosvásárhelyen, de Medgyesen élt, 1755-ben bárói rangot nyert. (Kosárynál tévesen Piskárosi Sz. S. /1719–85/ debreceni kollégiumi professzor, szuperintendens szerepel a koncertek rendezőjeként, i.m. 212.)

³⁷⁰ Gálos 495–497.

³⁷¹ A gróf halála után a hangszereket Esterházy hercegnek ajánlották fel megvételre, értéküket Haydn becsülte fel (lista: Landon *Haydn* 2, 201).

³⁷² Múdra *Klasszicizmus* 26: A. E. Leeb, karmester és hegedűs, Kossovits József csellista. (A zeneszerzőként ismertté vált Kossovits 1774–78 között Kismartonban kezdte pályáját énekesfiúként, ld. Landon *Haydn* 2, 59).

tatott hangszeres zenészeket és ezidőben családtagjai sem mutattak személyes zenei érdeklődést).³⁷³ Egyes potenciális mecénások sem kerülnek bemutatásra, mint a Haydnnal jó viszonyban lévő Apponyi Antal György gróf (1751–1817),³⁷⁴ aki a bécsi szabadkőműves-páholyba ajánlotta, később maga az op. 71 és 74 vonósnégyesek ajánlásának címzettje lett, vagy a felvilágosult rendi mozgalom egyik vezéralakja, Forgách Miklós gróf (†1795), akinek karrierjét, franciás érdeklődését jobban ismerjük, mint egyes forrásokban említett zenei ismereteit, zenével kapcsolatos tevékenységét.³⁷⁵ Ugyanígy a haladó középnemesség tagja-
inak is kizárólag közéleti szereplése tart számot érdeklődésre, noha széleskörű műveltségükhöz a zenében való jártasság is hozzátartozott, mint pl. a szepesi, sárosi és zempléni birtokokkal rendelkező evangélikus Berzeviczy Gergely (1763–1822) és Szirmay József gróf, ill. levelező-partnerük, Horváth-Stancsics Imre (1741–1801) esetében.³⁷⁶

3. A legjelentősebb mecénás-családok

3.1. Esterházy hercegek és grófok

Az Esterházy család hercegi ágának tagjai szokatlanul hosszú ideig, több, mint kétszáz évig foglalkoztattak zenészeket: európai viszonylatban is kiemelkedő, Magyarországon pedig egyedülálló mecénási teljesítményük hatalmas vagyonuk mellett a többségüket jellemző kivételes zeneszereteten alapult. Az első jelentős egyéniség, a többszintű zenei műveltséggel rendelkező Esterházy Pál, az első hazai templomi együttes szervezője a *Harmonia caelestis* című egyházi énekgyűjtemény kiadójaként vált ismertté. Fia, Mihály herceg a népszerűbb családtagok között méltatlanul háttérbe szorult, noha Magyarországon elsőként ő rendezett huzamosabb ideig opera- és oratórium-előadásokat. A legszélesebb műveltséget és a legkülönbözőbb zenei élményeket Pál Antal herceg szerezte, ennek megfelelően talán a többiek-nél személyesebb preferenciákkal rendelkezett – a legeredményesebbnek viszont kétségtelenül Pompaedelő Miklós bizonyult: az ő idején, Haydnnak köszönhetően az udvari zenei életében alapvető fordulat következett be és a színvonalas mintakövetés helyett a mintaadás vált lényegévé.

A kiterjedt nemzetségi grófi ágainak zenei tevékenysége ragyogó példájuk mellett elhalványult, noha közülük többen szintén figyelemreméltó zenei műveltséget mondhattak magukénak és pozíciójuknak megfelelően párfogói szerepüket is betöltötték – ebben a hercegi udvarban szerzett tapasztalataik is segíthették őket.³⁷⁷

³⁷³ Johann Heckel: *Musica per la consacrazione della capella ...* (1800. ápr. 26., Székesfehérvár, István Király Múzeum); a zeneiskolai tanár, Stárk Péter alkalmi műveit növendékei adták elő (pl. 1801-ben, József nádor látogatásakor), később Szekeressy Antal komponált használati darabokat és fanfárokot. Egyetlen műkedvelő családtag: Festetics Júlia (billentyűs darab, 18. sz. vége).

³⁷⁴ GAC-tag, 1786–92 (Morrow 10). Schönfeld szerint maga is ügyes műkedvelő hegedűs, kamara- és vokális koncertek rendezője volt (JTWP 5 és 69), Hőgyészen zeneiskolát szervezett (Alföldy Gábor: *Apponyi Antal hőgyészi kastélyparkja*, Művészettörténeti Értesítő 2001/1–2, 57).

³⁷⁵ Kosáry 327–28, 559. 1760-ban a pozsonyi színház egyik bérlője volt és 1762-ben zenészt is foglalkoztatott (Cesnaková-Míchalková 70 és Galván PAK). Családtagjai közül 1770-ben László is alkalmazott muzsikust (Galván PAK) és kiváló hegedűsként vált ismertté F. Pál kanonok (ld. alább).

³⁷⁶ Fuchs–Reittere 231–238. Berzeviczyről csak annyit tudunk, hogy Bécsben és Budán zenészekkel került kapcsolatba és Stancsics számára kottákat vásárolt, Szirmay Tárcán karmestert tartott, Stancsics zenetanárt és a csellista Kossovits Józsefet alkalmazta (1786), házi kamarazenélésein a Bécsből és Pestről beszerzett legfrissebb repertoárt játszotta.

³⁷⁷ A család különböző ágai tartották a kapcsolatot: 1761-ben a „cseszlészi” Esterházy Ferenc Kismartonban, „cseszneki” Esterházy Imre nyitrai püspök Bécsben a hercegi rokonoknál vendégeskedett, 1748-ban a grófi ágból való E. József *kismartoni* temetésén Werner zenélt (Landon *Haydn* 1, 359 és 362, ill. Bárdos *Tata* 17).

Az Esterházy Pál nádor testvérétől, Ferencről eredő fiatalabb fraknói ág székhelyeként a pozsonyi palota szolgált. A rezidencia zenei gyakorlata a legutóbbi időkhöz feltáratlan volt,³⁷⁸ noha ott legalább fél évszázadon át, de valószínűleg tovább működtek zenészek, akik Pozsonyból a többi birtok alkalmi zenéjét is ellátták.³⁷⁹ A grófok már a század elején hangszereket vásároltak és zenészeket foglalkoztattak, zenei érdeklődésük csak az 1730–40-es években ért el az átlagot meghaladó intenzitást: akkor Esterházy József (1682–1748), a nagy becsben álló horvát bán tekintélyes hangszerparkról és kottaállományról gondoskodott, trombitákat és kürtöket, oboákat és fagottokat, hegedűket és violákat, ill. szimfóniákat, versenyműveket, fúvós partitákat szerzett be, és saját hangszereket is tartott.³⁸⁰ Fia, József (1714–62) már maga is tanult zenét: Nagyszombatban billentyűs hangszeren szerzett jártasságot, Bécsben hegedűn, és zenei tanulmányait leideni egyetemi éve alatt is folytatta. Kapcsolatba kerültek zeneszerzőkkel is, József bán Bécsben többek között Ignaz Holzbauertől és Wilhelm Pichlbergertől vásárolt kompozíciókat ill. kottákat, fia Velencében magától Vivalditól is (1734).³⁸¹ Esterházy Ferenc (1683–1754/1758?), a csákvári kastély ura, pozsonyi trombitások gazdája³⁸² a fiatal József gróffal együtt taníttatta gyemekeit: Miklós (1711–64/65?) Nagyszombatban orgonálni, Bécsben „zongorázni”, Ferenc (1715–85, a cseklézi ág alapítója) Bécsben hegedülni tanult, oktatásukat Nagyszombatban Joseph Umstatt³⁸³ látta el, Bécsben pedig id. Georg Reutter, a *Stephansdom* karnagya és az udvari orgonista, Johann Baptist Peyer.³⁸⁴ Az országos tisztségeket viselő, Pétervárotról, Nápolyból, Velencéből és Párizsban diplomata-küldetést teljesítő urak főleg Pozsonyban és Bécsben éltek, csákvári és tatai birtokaikon a század végéig keveset tartózkodtak.³⁸⁵ Így érthető, hogy ott nem fizettek zenészeket: 1743 és 1806 között a tatai templomi együttes fenntartásához csak egyharmad arányban járultak hozzá, és erre az időszakra eső vidéki látogatásaik során a legszerűsebb apparátusú és színvonalú alkalmi zenével is megelégedtek.³⁸⁶ Az egyetlen nagyobb szabású kezdeményezésről, a Csákváron emelt új kastély színházának működéséről szinte semmit nem tudunk,³⁸⁷ noha építője és fenntartója, Esterházy János (1747–1800) más tekintetben különleges figyelmet érdemel.

³⁷⁸ A legújabb kutatások eredményeit Rennerné Esterházy-cikke tartalmazza, a kézirat kölcsönzését itt köszönöm.

³⁷⁹ Berényi László, a család leszármazottjának tudomása szerint Pozsonyban és Cseklészen a század folyamán végig rendszeresen zenekar működött (Landon *Mozart* 116).

³⁸⁰ Az elszámolásokban csak fúvós hangszerek szerepelnek, a szükséges vonósjátékosokat a korabeli szokásoknak megfelelően valószínűleg a lakajok közül állították ki.

³⁸¹ Valamennyi adat: Rennerné *Esterházy, passim*.

³⁸² ZTI-Lt: Nagyszombat, IV. (1701). Feltehetően ő volt 1752–53-ban a *Burgtheater* igazgatója, Durazzo gróffal együtt (Morrow 39).

³⁸³ Joseph Umstatt (1711–62) bécsi zeneszerző, 1749 után Drezdában és Bambergben működött (New Grove).

³⁸⁴ Bárdos *Tata* 12.

³⁸⁵ A gróf halála után csak öt évvel később, 1769-ben sorra kerülő beiktatást előkészítendő intézkedések: „A csákvári gondnoknak... minden eshetőségre felkészülve gondja legyen az uraság házában takarítására”, „Az utakat hozzák rendbe, amerre ... a méltóságos Uraságok ... elérkeznek”, „a ... postaállomásra a fennnevezett személyek érkezéséről a hír kellő időben érkezék meg... hogy a vendégeket várják” (Bárdos *Tata* 20).

³⁸⁶ Tatai adatok: „a tatai tanító és népe” trombitákkal és dobokkal zenélt (1746), „trombitákkal és dobokkal muzsikáló tatai zenészek” (1747), trombiták és dobok szóltak (1759), mise, *Te Deum*, asztali zene és a helyi gimnázium színelőadása (1769), „mester” és „trombitások” (1792). A kórusral és orgonával ellátott várkopolnában 1743 előtt a helyi németek tartottak istentisztelet, az orgonát a piaristák kb. 1766-ban kölcsönkérték, de még 1781-ben sem adták vissza; Csákváron 1790–97 között a tanító gondoskodott a kastély zenéjéről, 1798-ban a templom búcsújakor vendég zenészek jöttek a tanító segítségére (Bárdos *Tata* 13–23).

³⁸⁷ A kastély 1780-ban készült el, a színházzal kapcsolatos adatok: 1794–95, 1797–98 és 1799; az 1801-es leltárban jelmezek és kellékek szerepeltek (Staud III, 112 és Bárdos *Tata* 22–23).

(„*Graf Johann Esterházy*”)

Mozart említett egyik legfontosabb bécsi pártfogóját az irodalom eddig a cseszneki ágból származó Esterházy Jánossal (Johann Nepomuk, 1754–1840) azonosította, noha Landon újabb feltevése szerint nem ő, hanem a másik János gróf (Johann Baptist, 1747–1800), Csákvár szobán forgó ura töltötte be ezt a szerepet.³⁸⁸ Miután a korabeli források kivétel nélkül a mindkettőjükre vonatkozatható „*Graf Johann Esterházy*” megjelölést használták, és az 1780-as években mindketten Bécsben éltek és/vagy gyakran megfordultak ott, sőt 1786 után ugyanannak a szabadkőműves páholynak a tagjai voltak, Esterházy Miklós herceggel, más Esterházyakkal és Mozarttal együtt – a kérdés szinte megoldhatatlannak látszott. Landon azonban kimutatta, hogy Johann Nepomuk 1783–89 között, erdélyi tisztségek viselőjeként gyakran volt távol a császárvároستól³⁸⁹ és ezért valamennyi adatot a másik János gróffal hozta kapcsolatba. Noha Johann Nepomuk gróf sem törölhető a zeneszerető családtagok névsoráról (az 1784-es nyilvános Mozart-koncerteken biztosan résztvevő, 1787-ben nagyapja, Erdődy János gróf házikoncertjén játszott, és csak ő lehetett 1806-ban egy bécsi koncert házigazdája),³⁹⁰ az „*Esterházy Johann*”-nak tulajdonított tevékenység jórészt valóban Johann Baptist fejtette ki. 1784-ben ő hívta meg Mozartot a bécsi Esterházy-palota koncertsorozatára, a *Gesellschaft der Associierten Cavaliere* munkájában 1786–92 között ő vett részt (ezt Landon adatain kívül igazolja az a tény is, hogy 1788-ban, a nála zajló oratóriumelőadás idején a Pálffy palotában lakott – megtehetette, hiszen neje Pálffy lány volt). Mozart kantátájának posthumus kiadását is ő segítette és feltehetően vele kapcsolatosak azok a tudósítások, melyek ismert zenebarátként és a bécsi zenei élet egyik vezető személyiségként említették.³⁹¹ Ráadásul egyes oboistaként szerzett hírnevet,³⁹² zeneszerzőként kamaraművet adott ki,³⁹³ 1784 tavaszán Bécsben és/vagy Galántán³⁹⁴ Paul Wranitzkyt alkalmazta zeneigazgatóként – azaz koncertjeinek szervezőjeként és/vagy zenekarának vezetőjeként.³⁹⁵

*

E gazdag és sokoldalú tevékenység birtokában Esterházy János (Baptist) csekély zenei érdeklődésű csákvári birtokosból zenetörténeti jelentőségű személyiséggé lép elő; másfelől mindezek fényében testvére, Ferenc és annak fia, Miklós János tatai és csákvári működése is új megvilágításba kerül, s benne a főúri műpártolás általános, minőségi értelemben véve hanyatló tendenciája rajzolódik ki.³⁹⁶ A bécsi zenei életben még szintén szerepet vállaló Fe-

³⁸⁸ Landon *Mozart* 114–118 és Annexe 3.

³⁸⁹ Az Erdélyi Királyi Kamara tanácsosa (1782), az erdélyi tankerület felügyelője (1785) és Hunyad-Zaránd megye főispánja. Az 1780-as években a nagyszebeni Szt. András páholy tagja, gyermekei 1783–89 között Szébenben születtek (Landon *Mozart* 241–242, 255).

³⁹⁰ NMA Suppl.: *Esterházy, Graf Johann, niederösterreichischer Regierungsrat* (a tisztséget Johann Nepomuk 1775-től viselte, ld. Landon *Mozart* 255), továbbá Bárdos ZTI: Pozsony, Erdődy lt. 982v, ill. Morrow 404.

³⁹¹ 1. 1787-ben négy privát-színház volt Bécsben: Auersperg, Altheim, *Esterházy (Johann)*, Lackenbauer (NMA Reinhardt *Taschenbuch* 1787, Addenda 1997, 56 – ez Eisen szerint 1787-ben már 6 éve működött, ld. Eisen 70); 2. Haydn *Tonkünstler Soczietät*-beli felvétele alkalmából az ünnepélyes ülés a *Hofmusikgraf* vezetésével zajlott, „in Begleitung des bekannten Kunstliebhabers Grafen Johann Esterházy von Galantha” (PZ 1797, Pándi–Schmidt 203).

³⁹² „Esterhazy, Johann Graf von, ein Schatzenswuerdiger Freund den Tonkunst, welcher die Hoboe mit Gefuehl und Delikatesse blaest” [1796] (JTWP 16).

³⁹³ Ezt az 1800-ban elhunyt Esterházy János műveként tartották számon (Major-kat.).

³⁹⁴ A másik János grófnak a nyugat-magyarországi Oszlopon volt kastélya (Landon *Mozart* 241).

³⁹⁵ A gróf és Mozart kapcsolatáról ld. még 2.4.2.

³⁹⁶ Az alábbi adatok többségének forrása: Bárdos *Tata* 27–59.

renc gróf (1745–1811)³⁹⁷ volt az első, aki Tatán is fontosabb intézkedéseket fogatosított: 1806-ban új szerződést kötött a templomi zenekarral, azontúl egyedül gondoskodott fenntartásáról, tehát uradalmi együttesé alakította. Az öt zenész és egy kíséző vezetőjeként a sziléziai származású Menner Bernátot (1786–1846) alkalmazta – személyében végre nem tanító, hanem szakképzett zenész állt a muzsikuskok élén. A helyi források nem szólnak arról, hogy I. Ferenc nejének látogatása (1808) és a Napóleon elől menekülő udvar három hónapos tatai tartózkodása idején (1809) szükség volt-e szolgálataikra.

Az uradalmat átvevő Miklós János gróf (1775–1856) a földrengés-sújtotta csákvári kastély helyreállításakor (1814–23) évente kétszer több hónapot Tatán töltött és heti négy-öt alkalommal magához rendelte őket: az akkor már nyolc főből álló instrumentális együttes hangszerződés és vezetőjük zeneszerzői termése alapján valószínű, hogy a kastélyban elsősorban *Harmoniemusikot* játszottak.³⁹⁸ A pozsonyi és bécsi Esterházyak tatai és csákvári zenekarának udvari foglalkoztatása tehát az 1810-es évek második felében vált rendszeresebbé, a következő évtized végén egyházi repertoárja bővült feltűnően – ezidőben a család zenei érdeklődése is egyre inkább vidéki együttesére irányult.³⁹⁹ A társaság aktivitása az 1830-as években ért tetőpontjára: nyilvános koncerteket adott, évente több hónapon át a csákvári templomban és színházban játszott – de mindvégig megőrizte félhivatásos jellegét.⁴⁰⁰

A cseklézi ág alapítója, Esterházy Ferenc (1715–85) a pozsonyi társasági élet egyik kulcsfigurájaként a szokásos zenei aláfestéssel rendezett nagyszabású ünnepeket,⁴⁰¹ de az említett bécsi hegedűtanulmányok alapján feltehető, hogy ő maga valódi zenei programok iránt is érdeklődött: 1784-ben talán Mozart koncertjeire járt⁴⁰² és személyes kapcsolatba került vele.⁴⁰³ Fia, Ferenc Szeráf (1758–1815) a *Burgtheater*-direktórium munkájában vett részt (1807),⁴⁰⁴ fent tárgyalt cseklézi együttesét bécsi komponisták és kotta-beszerezők látták el a legfrissebb művekkel.⁴⁰⁵

A Miklós nádor testvérétől, Dánieltől eredő cseszneki ág legjelentősebb személyisége, Eszterházy Imre talán már veszprémi püspökként is foglalkoztatott zenészeket, de mecénási tevékenysége esztergomi érsekségének idején teljesedett ki (1725–45): speciális feladatkörök szerint tagolt és változatos repertoárt, *Feldmusik* mellett egyházi műveket, színházi- és koncertzenét is játszó, jól képzett zenészekből álló együttese nagy tekintélynek és népszerűségnek örvendett: a pozsonyi jezsuitáknál a templomban és a gimnázium színielőadásain

³⁹⁷ Egy 1797-es koncert lehetséges rendezője, 1807-től viszont biztosan a *Burgtheater*-direktórium tagja (Morrow 16 és 67, 71).

³⁹⁸ Hangszerkészlet: 5 hegedű, 2 brácsa, bőgő, 2 oboa, 3 klarinét, 3 fagott, 2 kürt, 2 trombita. Menner-művek Tatán: 14 induló, *Harmonie*-művek és átiratok (opera, románc, operarészletek). Egyéb művei: alkalmi kompozíciók (1813: kantáta), három opera, egyházi művek, köztük hat mise (ld. Bárdos i.m. műjegyzék 581–618. sz.).

³⁹⁹ 1828-ban a gróf Menner-műveket vett meg, és Itáliában maga vásárolt kottákat a zenekar számára.

⁴⁰⁰ Az elsősorban templomi együttes orgonistája 1825-ig a városi jegyző volt, tagjai tanítással és a polgárok zenés ünnepein való muzsikálással egészítették ki jövedelmüket (adatok: 1830, 1834 és 1842).

⁴⁰¹ 1766: Mária Terézia és a császári család cseklézi látogatásakor asztali zene, vonuláshoz trombita–timpani kettős kórusa, parasztánchoz 12 cigányzenész, 1775: Albert herceg és Mária Krisztina szórakoztatására „török zene” (Czibula 66, 77 és 135).

⁴⁰² NMA Suppl., de erre két másik Esterházy Ferenc is esélyes: 1. fia, Ferenc (Szeráf) (1758–1815) és 2. a tatai földesúr a fiatalabb fraknói ágból (1746–1811).

⁴⁰³ Ld. az említett gyászzenét, KV 477 (Landon *Mozart* 117).

⁴⁰⁴ Morrow 67 és 71. (A gróf a bécsi zenei életismert figurája lehetett: Schönfeld tévesen a *GAC*-tevékenységet is neki [?] tulajdonította, JTWP 69 és 70).

⁴⁰⁵ A családnak ebből az ágából származott Eszterházy Károly (1723–99) egri püspök, az egyetem alapítója, aki az egyházzentétkinve puritán elveket vallott és a figurális zenével szemben a gregoriánt részesítette előnyben (Bárdos *Eger* 22–40).

működött közre, a máriavölgyi pálosoknál többszólamú misén és délutáni hangversenyen, és az Esterházy grófok pozsonyi palotájában is megfordult.⁴⁰⁶ Az együttes a század első felének egyik legjelentősebb zenekara volt,⁴⁰⁷ létszáma és színvonala egyaránt kiválthatta a kortársak elragadtatását.

A cseszneki ág késői leszármazottja, az említett Esterházy János Nepomuk fia, Mihály (1783–1874) rendezte palotájában a gyermek Liszt pozsonyi bemutatkozását, és ő ajánlotta fel – Amadé, Szapáry grófok és többek hozzájárulásával – a továbbtanulását biztosító, hat évre szóló ösztöndíjat (1820).⁴⁰⁸ A zólyomi ágból származó Esterházy János Károly (1777–1834) cs. k. tanácsos zselici birtokán Schubert tanította zenére a grófkisasszonyokat (1818, 1824). Az oktatómunka és a családtagoknak szánt új darabok komponálásának feladata nem lehetett megterhelő, mint azt a második, hosszabb tartózkodás alatt keletkezett nagyszabású művek tanúsítják.⁴⁰⁹

3.2. A Pálffy-család barokk reprezentációja és bécsi szalonja

A hatalmas uradalmak birtokosai, magas politikai tisztségek viselői a 18. században az Esterházyakat váltották fel a nádori poszton. A zene használata az ő családjuk életformájához is hozzátartozott, noha rutinszerűbben és kevésbé személyes indíttatással. Hasonlóan tartós, ha nem is olyan kiemelkedő mecénási tevékenységük néhány mozzanata – speciális kutatások hiányában – másodlagos forrásokból rekonstruálható.

A két egymást követő nádor, Pálffy Miklós gróf (1657–1732) és testvére, a szatmári béke egyik létrehozója, Pálffy János (1664–1751) nyilvános megjelenését már a század elején trombitások és kornétások kísérték, kápolnájukban zene szólt,⁴¹⁰ ünnepélyes alkalmakkor palotájukban zenés színdarabot adtak elő (1687), egyébként a helyi színházban béreltek páholyt (1714).⁴¹¹ Miklós nádor még Csáky Imre érsek magyarbéli udvarából kölcsönzött zenészeket,⁴¹² fia, Ferenc (1686–1735) stomfai gróf már abban a helyzetben volt, hogy ő vihetze zenészeit kisegíteni a közeli máriavölgyi pálos kolostorba, ahol Kollonich érsek látogatásakor többszólamú zenét játszottak (1734).⁴¹³ A gyógyító Máriáról híres zarándokhelyet maga a nádor és később más családtagok is látogatták: a pálos napló beszámolója szerint 1774-ben Pálffy III. Lipót a filozófia vizsga eredményhirdetésére „minden zenésztét, még a bécsieket is odarendelte”.⁴¹⁴ A gróf nemcsak két együttest alkalmazott egyidőben,

⁴⁰⁶ ZTI-Lt: Pozsony V (1734, 1737) és Máriavölgy (1745), ill. Rennerné Esterházy.

⁴⁰⁷ 1730–45/46 között a Szt. Márton dóm anyakönyveiben 20 zenész szerepelt (1738-ban egyszerre nyolcan, ld. Galván Pak), hármukat a pozsonyi a magisztrátus szakértőként kérte fel, Johann Francisci ev. kántor az érsek „nagy virtuóz zenészeit” dicsérte, C. J. D. von Kronstein zenészt „Virtuos”-ként tartották számon (Bárdos ZTI: Pozsony 962v, 933r és 919v, ill. Galván Pak).

⁴⁰⁸ Rokonuk, Esterházy József zempléni főispán kamarási kinevezését 1790-ben Pozsonyban muzsikális akadémiaiával ünnepelte (Pándi–Schmidt 192).

⁴⁰⁹ 1818: *Sing-Übungen, Deutscher in G, Trois marches*, 1824: *16 Deutsche* op. 33, 8 variáció op. 35, *17 Ländler, Divertissement à l'hongroise* op. 54 stb. ill. 1818: számos dal, f-moll szonáta-törödékek és *Deutsches Requiem*, 1824: *Grand duo* op. 140, Szonáta op. 30 (O. E. Deutsch: *Franz Schubert. Thematisches Verzeichnis seiner Werke*, Kassel 1978 és Múdra *Klassizismus* 29). További, azonosítatlan Esterházyak: Mme Esterházy 1781-ben bécsi koncertet rendezett, közreműködött E. Thérèse grófnő fortepiano-játékos (Morrow 371); Esterházy Mária grófnő, műkedvelő komponista (*Polonaise*).

⁴¹⁰ Ld. fenn 2.1.1. és 2.1.2..

⁴¹¹ Bárdos ZTI: Pozsony, 977r-v: „In der Comoedi vor ein Logi” (= bérlet a Weytenhofban, vö. Csnaková-Michalková 63–64).

⁴¹² Bárdos ZTI 813r, Nagyvárád: Bunyitay.

⁴¹³ ZTI-Lt: Máriavölgy, II: Pálos napló.

⁴¹⁴ ZTI-Lt: uo. A forrásban említett Pálffy II. Lipót gróf ekkorra már meghalt (ld. Nagy: 1716–68, és Vay függ.: 1716–73), tehát csak fia, III. Lipót (1739–99) jöhet szóba.

hanem bécsi palotájában hangversenyeket is tartott: talán ő volt az a „Pálffy *comte*”, akinek koncertjén Ceccarelli kasztrált énekelt, és biztosan nála is játszott Mozart (1781, 1784).⁴¹⁵ Rajta kívül más Pálffyak is feltűntek Mozart körül: József Ferenc gróf (1764–1827) koncertjeit látogatta, egy „Komtesz Pálffy” *fortepiano*-oktatásában részese volt (1783).⁴¹⁶

A család tagjai rangjuknak és közéleti szerepüknek megfelelően az országos és a birodalmi központ, Pozsony és Bécs zenei életében játszottak szerepet: Pálffy Miklós (1710–73) kancellár, országbíró 1767-ben a primáskerti színház kezelőjeként Haydn *La canterinája* nevezetes előadásának házigazdája volt – az 1770-es években a saját palotájuk is otthont adott operaelőadásoknak,⁴¹⁷ Pálffy Ferdinánd (1774–1840?) a *Burgtheater* vezető testületének tagjaként a császárvárosban viselt fontos tisztséget.⁴¹⁸

3.3. Egy nagy mecénás-dinasztia: az Erdődyek

A monyorókeréki Erdődy-család említésre méltó, a korszak jelentős komponistáival, Haydnnal és Beethovennel, Pleyellel és Vanhallal kapcsolatban álló személyiségeit Herbert Seifert mutatta be.⁴¹⁹ Az általa elmondottak összefoglalása előtt a családi levéltár néhány korai adatával – amelyek ugyan nem mérhetőek a későbbiekben kiteljesedett nagyvonalú zenei aktivitás tényeihez – hosszabb családi tradíció folyamatos léte igazolható.⁴²⁰

A „fiatalabb”-ként számon tartott ágból eredt Erdődy György Lipót (1674 vagy 1681–1759) barsi főispán, országbíró pozsonyi palotájában már az 1730–40-es években trombitások és éneklő diákok (azaz színpadi énekesek), 1752–55-ben pedig énekmester is működött.⁴²¹ Sőt, a gróf a zenészek szolgálatait még tovább igénybe vette, halálakor ugyanis adóssága volt velük szemben.⁴²²

A zenetanárok működése nem volt eredménytelen: fiai közül a szenvedélyes zenebarátá vált Erdődy János hozta létre a híressé vált operatársulatot, hangversenyeket és számos házimuzsikát rendezett – talán ő volt az egyetlen arisztokrata, akinek hálószobájában *fortepiano* állt.⁴²³ György másik fia, Erdődy Kristóf (1726–77) is foglalkoztatott néhány saját zenészt (1762–72),⁴²⁴ 1760–61-ben pedig felépítette a pozsonyi *Grünstübl* színházat és folyamatosan bérelte a várostól.⁴²⁵

Ugyanebben az időben a család középső ágának tagjai közül főleg horvát birtokain, elsősorban Varasdon időző Erdődy László (1746–86) testvérével közösen zenekart tartott (1772–84), mely főispáni beiktatási ünnepségén és az azt követő *Te Deum*on működött köz-

⁴¹⁵ Landon *Mozart* 26: Mozart-levél és Morrow 377. (Lánya, Teréz grófnő jó énekesként vált ismertté, JTWP 46).

⁴¹⁶ NMA Suppl. és Haslmayr 312. A hercegi rangra emelt Pálffy Károly (1735–1816) pedig Beethoven op. 1-es trióját fizette elő, ld. 2.4.2.

⁴¹⁷ Landon *Haydn* 2, 133 ill. Staud III, 60 (1770, és egy bizonytalan adat 1776-ból). Hrabussay szerint 1762-ben a gyermek Mozart talán az ő pozsonyi palotájában is játszott (hivatkozás: Nováček *Hudba* 177), de erre nincs bizonyíték (Major *Mozart és Magyarország* 9–10).

⁴¹⁸ Morrow 67.

⁴¹⁹ Seifert idézett művei, ld. a 2. és 5. jegyzetet.

⁴²⁰ Seifert korai adatai: E. Lajos színielőadást rendezett (1749), Antal templomi zenészeknek és énekeseknek fizetett (1760–61), ld. Seifert *Grafen Erdödy* 191–192. (Antal 1763-ban trencsényi birtokának új templomában Karl Janitschek pozsonyi mesterrel orgonát építtetett, Bárdos ZTI: Pozsony, 977r.)

⁴²¹ Bárdos ZTI: Pozsony 976v–977r.

⁴²² Seifert *Grafen Erdödy* 192.

⁴²³ Seifert *Grafen Erdödy* 193.

⁴²⁴ Zenészek: A. Rubisch *Musicus* 1762, J. Jäger *Musicus* 1762–64, a hosszan szolgáló Johann Michael Pum/Bum klarinétos később Batthyány József együttesébe lépett át (Galván PAK).

⁴²⁵ A családtagok a városi színházban páholyt tartottak fenn (adatok: 1760 és 1774, Bárdos ZTI: Pozsony, Erdődy lt. 976v és 978v).

re, este koncertet adott, máskor Vöröstoronyban (Rotenturm) ünnepélyes, intradával bevezetett misén játszott, utána a díszebéden asztali zenét szolgáltatott.⁴²⁶ A gróf folyamatos varasdi jelenléte alapján feltehető, hogy Johann Vanhal jótevőjét is vele, és nem az általában emlegetett „Johann” Erdődyvel kell azonosítani. Vanhal kapcsolata a családdal 1769-ből datálódik, amikor egy „Erdődy gróftól” ajánlólevelet kapott itáliai utazásához, hazatérése, 1771 után pedig – kedélybetegsége miatt támogatásra szorulván – az ő birtokára vonult vissza. A komponista legendaszerűnek tűnő horvátországi tartózkodását az újabb kutatások igazolták: a varasdi orsolyitáknál műveinek a kérdéses időben, 1774–79 között datált másolatait találták meg. Erdődy László Vanhal egykori tanítványát, Ignaz Pleyelt is pártfogolta: Haydnál folytatott tanulmányait finanszírozta, majd karmesterének nevezte ki (1777). Noha Pleyel ezután azonnal Itáliába ment, hogy tovább képezze magát, a gróffal való kapcsolata nem szakadt meg. 1779-ben újból Varasdon járt (Erdődy felesége, Draskovich Júlia grófnő kottáskönyvébe egy Haydn-variáció néhány frázisát írta be).⁴²⁷ 1785-ben elnyerte a stráßburgi székesegyház karnagyi állását, de Erdődy Lászlótól „az udvari komponista” címet is elfogadta,⁴²⁸ és pártfogója támogatását op. 1-es vonósnégyeseinek ajánlásával köszönte meg (1783). (Erdődy László halála után, Bécsben elárverezett kottagyűjteménye a legismertebb mesterek néhány száz [!] szimfóniája, versenyműve, kamarazenéje, valamint német és olasz operák, oratóriumok és misék mellett Haydn négy operájának autográf partitúráját is magában foglalta.⁴²⁹)

Testvére, Erdődy Lajos (1749–94) együttesének magja Batthyány primás 1783-ban felszámolt zenekarából lépett át:⁴³⁰ Johann Sperger bőgővirtuóz, Anton Mikus és Stephan Försch hegedűs Monyorókeréken és Füzesen (Eberau és Fidisch) Martin Schlesinger, Grassalkovics herceg egykori zenésze vezetésével játszott (1785). A gróf szolgálatában állt továbbá Michael Lengrath zenész, és egy időben feltehetően a Salzburgban tanult oboista André, Mozart ismerőse is. Valószínű, hogy a létszám ennél nagyobb volt, a felsorolt zenészek neve ugyanis csaknem mind a szabadkőműves páholy tagnévsorából ismert, ám rajtuk kívül működhettek a grófnál nem-szabadkőműves muzsikuskok is: Sperger ez időben komponált művei vonósok mellett két oboista és két kürtös közreműködésével számoltak.

Schlesinger hegedűs következő munkaadója, Erdődy János fia, József (1754–1824) nemcsak őt szerződtette, hanem egy komplett kvartett-társaságot is (1793 után). E választásával a magyar főurak között egyedül állt: a speciális együttes állandó jelenlétére, vonósnégyes rendszeres előadására ebben a korban nálunk másnak nem volt igénye⁴³¹ – kiérdemelte tehát Haydn általa rendelt op. 76 kvartettjeinek ajánlását.⁴³² A gróf ragaszkodott kedvenc műfajához: Schlesinger társaival, Leopold Schwendtnern csellistával, Anton Mikussal és Johann Wostrowskyval együtt szokatlanul hosszú ideig, mintegy 25 éven át játszotta a re-

⁴²⁶ Az együttes tagjai közül csupán Pleyel egyik testvére és Parzirek kürtös ismert és 1785–86 között Mestrino (Seifert *Grafen Erdödy* 193–194 és 196–198).

⁴²⁷ Az 1779-re datált gyűjtemény csak Haydn, Pleyel és Vanhal darbjait tartalmazza (Seifert *Grafen Erdödy* 195 és 200–201).

⁴²⁸ L.d. Nápolyban, 1785-ben bemutatott operája (*Ifigenia in Aulide*) librettójának címszövegét “Ignatio Pleyel, Maestro di Capella in servizio di S: E: il Conte Ladislao d’Erdody” (Rita Benton: *Ignace Pleyel: a thematic catalogue of his compositions*, Thematic catalogue series, Vol. 2, New York 1977, kat. szám: 7011.5).

⁴²⁹ Seifert *Familie Erdödy* 152.

⁴³⁰ Két bizonytalan adat a gróf zenésze együttesének korábbi működésére utal: 1772-ben egy bizonyos Erdődy gróf szolgálatában álló Zistler hegedűs bécsi koncerten szerepelt, 1777-ben pedig a két testvér (Erdődy László és Lajos) zenekara működött közre a varasdi installáción.

⁴³¹ Bécsben is csak Razumowsky hercegnek (ld. Landon *Haydn* 4, 26).

⁴³² A grófnak ajánlott műveket továbbá Bernhard Romberg és a saját muzsikusa, Blumenthal.

pertoárt, halála után pedig Leopold von Blumenthal „kamaravirtuóz” vette át az irányítást (1818–24). A felváltva Pozsonyban, Bécsben és Galgócon élő, a képző- és iparművészet iránt is érdeklődő Erdődy József 1802-ben, a császár látogatása alkalmából a galgóczi kastély parkjában kis színházat építtetett, ahol egy Bécsben tartózkodó olasz vándortársulat és az udvari színház tagjai léptek fel.⁴³³

Az Erdődy-család harmadik, „öreg” ágának tagjai a századforduló után fordultak a zene felé, így ők Bécsben Beethoven iránt érdeklődtek: Erdődy Ferenc (1772–1815) 1803-ban a *Kreutzer* szonáta ősbemutatójának létrejöttét támogatta, Erdődy Péter felesége, Nicky Anna Mária viszont – mint szó volt róla – ennél lényegesen nagyobb mértékben segítette Beethoven és műveinek előadójaként is közel került hozzá.⁴³⁴

3.4. A Batthyány-család tagjai a század végén

A 15. századtól számon tartott nagy katolikus család birtokai jelentős részét az 1500-as években szerezte (Németújvár, Szalónak, Rohonc), és kedvező helyzetének megfelelően már a következő évszázadban folyamatos udvari zeneélettel, apáról-fiúra öröklődő zenésze-gyűtése-kkel dicsekedhetett.⁴³⁵ Batthyány I. Lajos nádor (1696–1765) és Károly herceg (1698–1772) alatt ez a családi hagyomány nyilván nem szakadt meg – kutatás hiányában azonban az ő tevékenységüket nem ismerjük: a nádor egyetlen zenészeréről,⁴³⁶ néhány pozsonyi báljáról, asztalánál szóló zenéről,⁴³⁷ továbbá körmendi várkapolnájának istentiszteleteiről tudunk (de zenéjéről már nem).⁴³⁸ A bevett gyakorlat folytatását igazolja a század második felében élt Batthyányak teljesítménye, mely nem lehetett előzmények nélkül való: a nádor fiai közül a papi pályára lépett József (1727–99) a század második felének egyik legjelentősebb mecénása lett, Fülöp (1735–95) pedig szívesen látogatott, zenei eseményeknek is otthont adó udvart tartott Hainburgban.

Batthyány primás kisebb fúvós-„bandáját”, pozsonyi elitzenekarát és pesti *Harmonie*-együttesét, azaz zenészeinek több mint negyven évet átívelő működését már tárgyaltuk, a családi birtokokon zajló zenei élettel kapcsolatban a nevéhez fűzött zenés színházakkal kell foglalkoznunk. A főúri színházak számbavétele során Staud – konkrét adatok híján – a németújvári, körmendi, rohonci és püspöki kastélyok, mint helyszínek alkalmassága mellett a több mint negyven opera-címet felsoroló Batthyány-inventáriumot említette a primás zenés színházainak legfontosabb bizonyítékaként.⁴³⁹ A későbbi kutatások ezt a listát a Druschetzky-féle *Harmonie* repertoárjának jegyzékeként azonosították – a fúvós-gyűtések pedig a kor di-

⁴³³ Staud I, 119–120. Az épület később valószínűleg csak műkedvelő előadásoknak adott otthont.

⁴³⁴ Seifert *Familie Erdődy* 157. (Ld. még: Erdődy György tanácsos, kamarás, Johann Spech op. 32-es magyar dala i ajánlásának címzettje, 1824.)

⁴³⁵ B. Ádám (†1659) 1644-ben „seregnyi trombitást” tartott, zenészei egyéb hangszereket is használtak (pl. két spinétet), asztali- és tánczenét játszottak. Fia, a hercegi ágat alapító Kristóf (†1685) zenét tanult, az unoka, II. Ádám országbíró (†1703) 1682-ben 16 zenészt tartott (MZT II, 115–118 és Békefi Antal: *A vasi várak zenei élete a török megszállás idején II*, Vasi Szemle 1966/1).

⁴³⁶ Johannes Savio *Musicus Palatinalis, Compositor*, Pozsony 1754 és 1763 (Galván PAK). Savio 1757–61 között a pozsonyi független zenészek hététagú együttesét vezette, s talán azonos azzal az 1760-as években Bécsben működött szerzővel, akinek egy offertóriumát Nagyszombatban, áriáit Bécsben, trióit Kismartonban játszották (Sas Ágnes: *A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei a 18. században*, ZtudDolg 1997–98, 41 és Szacsvai i.m. 366).

⁴³⁷ Adatok a császári udvar 1764-es pozsonyi látogatása idejéből: B. Ádám nyári palotájában bál, ill. Mária Terézia névnapján a nádor díszbédje asztali zenével, utána bál (Czibula 42, 47–48).

⁴³⁸ Valószínű, hogy a trautmansdorfi kerti színházat/színpadot ő emeltette, ugyanis ott 1766-ban egy másik Batthyány „új színházat” építtetett (Staud III, 6).

⁴³⁹ Staud III, 5–19.

vatos műfajaként, asztali- és szórakoztató zeneként játszottak opera- és operarészlet-átiratokat és sohasem színpadi előadás kísérőzeneként.⁴⁴⁰ Tehát annak ellenére, hogy a rezidenciák, kastélyok majdnem mindegyike megfelelő lett volna színelőadás befogadására, néhány rendkívüli alkalomtól eltekintve Batthyány József nem rendezett operaelőadásokat.

Fülöp grófort viszont annál jobban érdekelte a színház: újonnan vásárolt hainburgi kastélyában előbb évente egy-egy prózai előadást vagy koncertet tartott,⁴⁴¹ 1784-től Friedrich Zöllner társulatát szerződtette, mely később, 1788–89-ben felváltva lépett fel Pozsonyban és Hainburgban.⁴⁴² A következő direktor, Mayer után Christoph Seipp heti hat előadásra szerződött: néhány színésze állandóan Hainburgban játszott, nyáron pedig az egész trupp – az előadásokon a színház 14-tagú zenekara működött közre, Franz Tost karmester vezetésével,⁴⁴³ végül pedig, a gróf haláláig Georg Jung folytatta a pozsonyi és hainburgi fellépések sorozatát.⁴⁴⁴ Seipp és Jung pozsonyi műsorának ismeretében fogalmat alkothatunk a grófi kastélyban tartott előadások műfaji összetételéről. Seipp társulata két év alatt a prózai darabokon kívül négy operát (közte egy Tost-művet), három daljátékot és három színművet mutatott be zenekísérettel, egy melodrámát és egy pantomimot játszott.⁴⁴⁵ Jungék városi programján két év alatt 24 balett, 15 opera és *Singspiel*, továbbá öt pantomim-előadás szerepelt. A befogadó-színház nézőterén a magas vendégeken kívül a városban állomásozó ezred tisztikara foglalt helyet, de a nagyváros közelségét és a korszellem nyitottságát mutatja, hogy egy 1784-es előadásra Zöllner színingazgató újsághirdetés útján a pozsonyi közönséget is meghívta a kastélyba.⁴⁴⁶ A színtársulatok és zenekaruk mellett a gróf saját zenészeket is foglalkoztatott: míg a „*Director Musicae*”, „*Capellae Director*” szerepkört betöltő Joseph Zistler és Martin Schlesinger (1785, 1789 június), ill. Konrad Preunig (Breunig, 1789 március) funkciójának meghatározása kétértelmű, hiszen valamennyien a színtársulatok zenekarát is vezethették, rajtuk kívül, az előadások megindulása előtt és közben is működtek hangszeresek udvarában.⁴⁴⁷

Batthyány nádor unokája, Antal József 1786–92 között a nagy oratóriumelőadásokat támogató GAC testületében foglalt helyet,⁴⁴⁸ a család másik, grófi ágából származó Batthyány Ignác, Gyulafehérvár nagy püspöke (1780–98) valószínűleg nemcsak a székesegyház zenéjéről gondoskodott – újraalapító munkájához saját zenekar felállítása is hozzátartozhatott.⁴⁴⁹ A zsigmondi ág kései tagja, Kristóf (1792–1878), Szalónak ura, műkedvelő zeneszerzőként az általános tendenciának megfelelően a szórakoztató zene irányában tájékozódott: az 1829-es karneválra egy táncot komponált, melyet Grazban jelentetett meg.⁴⁵⁰

⁴⁴⁰ Sas *Druschetzk* 54–56.

⁴⁴¹ 1777: Wahr társulata, 1781: Mme Mara koncertje (Staud III, 24).

⁴⁴² Zöllner társulatának hainburgi műsora ismeretlen, három évvel korábban 25 opera szerepelt repertoárján (MgÖ 192).

⁴⁴³ Tost zenekarának jogállása nem világos, de több érv szól amellett, hogy a színtársulattal együtt szerződtették.

⁴⁴⁴ Mayer (1789–91), Seipp (1791–93), Jung (1793–95).

⁴⁴⁵ Staud III, 34–45.

⁴⁴⁶ Staud III, 20–56.

⁴⁴⁷ J. A. Hartvigh 1769, J. N. Streith 1772, Johann Herfner 1787–94, J. Mohr 1794, I. Brandrexl 1795 és Johann Michael (Galván PAK és Landon *Haydn* 5, 64–65).

⁴⁴⁸ Morrow 10.

⁴⁴⁹ Az 1805-ös vizitáció jegyzőkönyve egy összesen mintegy 80 egységet, közte 22 egyházi művet, 16 áriát és 35 szimfóniát [!] tartalmazó kottaállományt örökített meg (Bárdos ZTI: Stöck 592r, Bárdos ZTI: Gyulafehérvár, Káptalani lt. 214–215, továbbá Szacsvai Kim Katalin: *A gyulafehérvári székesegyház kottagyűjteménye a 18. század végén*, ZtudDolg 1992–94, 68).

⁴⁵⁰ Bárdos *Győr* 333, függ. 63. sz.

3.5. Csákyak: főpapok és világiak

Az előbbi nagy dinasztikkal ellentétben a Csákyak Kelet-Magyarországról származtak és ott is birtokoltak (Szepességben, Zemplénben stb.), Erdélyben ők voltak az egyedüli, Magyarországról címet nyert arisztokraták. A 17. században a család a kihalás szélére került, újrakedését Csáky Istvánnak (1638–99) köszönhetjük, akinek 25–27 gyermekétől eredt az új nemzedékek több ága. Az újra népes familia tagjai közül a Felvidék keleti részére települtek voltak a legsikeresebbek.⁴⁵¹ Csáky István fiai közül ketten magas főpapi tisztséget viseltek, kiindulásként mindketten a nagyváradi püspökséget szerezték meg. Az idősebb, az országos politikában fontos szerepet játszó Csáky Imre (1672–1732) ezzel egyidejűleg a pozsonyi préposti és a kalocsai érseki, továbbá több főispáni posztot is betöltött, Pozsonyban palotával, a közeli Magyarbélén nyári rezidenciával rendelkezett. Ő maga legszívesebben magyarbéli udvarában időzött, ahol saját muzsikusi gondoskodtak szórakoztatásáról. Pálffy Miklóson kívül Esterházy Józsefnek kölcsönözte őket, sőt Szt. Ignác napján a budai jezsuitákat is kiségitette velük (1730).⁴⁵² Énekesei 1719-ben Eperjesen szerepeltek, és később ketten a pozsonyi Szt. Márton dómba pályáztak (Andreas Tomesch 1730-ban, Antonius Pinkacsek 1733-ban), hangszeresei közül Th. G. I. Peistner *Musicus* neve ismert (1724).⁴⁵³ Öccse és a nagyváradi püspökségben utódja, Csáky Miklós esztergomi érsek (1751–57) hangszeresei, énekesei és trombitásai is a Pozsonyban forgoló zenészek közül kerültek ki: Anton Novak *Musticus* az idősebb Grassalkovics herceg szolgálatából lépett át hozzá, tenoristája, Franciscus Drinka 1755-ben a székesegyház együtteséhez csatlakozott.⁴⁵⁴ Testvérük, László pozsonyi muzsikusa 1767 előtt a későbbi kismartoni fagottos, Karl Schiringer volt.⁴⁵⁵

A század második felében aktív generáció tagjai közül Csáky György (1772–85 között gömői főispán, meghalt 1793 előtt), a Batthyány-zenekar bemutatkozó koncertjének házigazdája maga is tartott zenészeket (1761–72): együttesében kezdte pályafutását Ignaz Spalek fagottos és Karl Franz kürtös, 1763-ban őket Tobias Hartvig „*Director Musicae*” vezette.⁴⁵⁶ A gróf saját költségén felépítette a városi színházat (1774–76) és előbb különböző társulatoknak adta bérbe, majd 1780-tól maga vette át az igazgatást. A városban vendégszereplő első német operatársulatot (Kumpf és Schikaneder 1782–84) és az Erdődy-együttest szerződtette (1786–88), így ekkor újra az opera került a műsor középpontjába, Seipp igényes társulatának meghívásával pedig a prózai előadások magas színvonalát is biztosította (1785–87 és 1791–93).⁴⁵⁷ Csáky György az egyik legfontosabb intézmény vezetőjeként a város kultúrájának jelentős személyisége volt, testvére, a pozsonyi társasági életben fontos szerepet játszó Csáky János (koronaőr, 1784–90 között országbíró) viszont maga is gyakorló muzsikus:⁴⁵⁸ hangszeres darabok mellett opera írására is vállalkozott.⁴⁵⁹

⁴⁵¹ MT IV, 703 és Ballová 98.

⁴⁵² Rennerné Esterházy és uő.: *Buda zenei élete a 18. században jezsuita források tükrében I*, ZtudDolg (1988) 113.

⁴⁵³ ZTI-Lt: Eperjes II. SJ., Bárdos ZTI: Pozsony 962v és 963r, ill. Galván PAK.

⁴⁵⁴ Galván PAK és Bárdos ZTI: Pozsony 935r, ill. ZTI-Lt: Pozsony II. *canonica visitatio* 1761. (További zenészek: L. Jelinek *Musicus* 1755, W. Schmit, *Musicus-Tubicen* 1756–57, Galván uo.)

⁴⁵⁵ Tank *Studien* 431, Landon *Haydn* 2, 78.

⁴⁵⁶ Galván PAK. További zenészenek: C. Wutky 1764–72, L. Bacher 1765, T. Svoboda 1765, A. Poepl 1767, J. Kremer 1769–71.

⁴⁵⁷ Cesnaková-Michalková 75–79.

⁴⁵⁸ Közkezen forgó téves adat szerint Csáky műkedvelő hegedűsként Kassán, Sztáray Mihállyal együtt hangversenyen szerepelt (1779) – a valóságban Sztáray partnere Forgách Miklós kanonok volt (ld. Petneki A. 350).

⁴⁵⁹ Művei Pozsonyban jelentek meg: *12 Variationen fürs Clavier* op. 1 (1783) és *Ständchen*, *Musenalmnach von und für Ungarn* (1801), a *Walder* c. opera szövegkönyvét is Pozsonyban adták ki (1779), előadásáról nincs adat. (Fia, Csáky József, *Vice-Chanceller d'Hongrie*, Beethoven op. 1-es triónak előfizetői közt szerepelt.)

Vidéki rezidenciáin rendezkedett be unokatestvérük, Csáky István (1741–1810) szepesi főispán, aki bécsi tanulmányai ellenére a francia kultúra lelkes hívévé vált: Homonnán ötezer kötetes francia könyvtárat gyűjtött össze és feleségével, Erdődy Júliával szabad szellemű irodalmi szalont tartott fenn.⁴⁶⁰ A szalon egyik vendége, Sztáray Mihály jelentette meg franciául a gróf másik birtokán, Illésfalván építtetett „*Sanssouci*” leírását, a hozzá tartozó angolparkkal, kerti mulatóházzal és Szent Istvánnak ajánlott kápolnával együtt.⁴⁶¹ A kastélyok mozgalmas életében az irodalom mellett a zene is szerephez jutott,⁴⁶² a kerti ünnepségeken és az estélyeken a homonnai *Harmonie*-együttes játszott.⁴⁶³ (Csáky kezdeményezte Sztárayval együtt a kassai városi színház felépítését: az 1789-ben elkészült épületben elsőként egy prágai társulat Paisiello, Dittersdorf és Mozart operáit vitte színre.⁴⁶⁴)⁴⁶⁵

Függelék:

főúri dilettánsok – hangszerjátékosok és zeneszerzők

A főúri családokban a 17. század második felére a zene pártolása mellett a zenetanulás is gyakorivá vált: a kedvenc hangszerek egyike a virginál volt,⁴⁶⁶ a legismertebb főúri műkedvelő, Esterházy Pál virginál-repertoárja fenn is maradt.⁴⁶⁷ De „nemcsak az ifjú Esterházy Pál volt, aki ... virginálon játszani tudta a régi magyar nótákat és vitézi énekeket. Más előkelő ifjakról is tudjuk, hogy ... játszották a ‘Vitézek mi lehet szebb’ éneket, a rengetőt, a trombitánótát...”⁴⁶⁸ Wesselényi István 1704-ben pedig a síp (?) használatát tanulta meg „*pro distracione*”⁴⁶⁹ – azaz az urak kizárólag csak saját kedvtelésre játszottak (a hangszerjáték ekkor elsősorban a férfiak privilégiumának számított) és nem műzenét, hanem nótákat és táncokat.

Esterházy Pál a hangszer tanulással folyamatos családi hagyomány alapjait vetette meg: Mihály fiát is taníttatta, a familia későbbi tagjai közül Pál Antal fuvolán, hegedűn és lanton, pompakedvelő Miklós barytonon játszott, II. Miklós klarinétozott, és a családtagok között többen rendelkeztek valamilyen zenei képzettséggel. A hangszerkezelésben való jártasság megszerzése a család grófi ágában is a nevelés részévé vált, a pozsonyi palotában 1725–30 körül Esterházy József, Miklós és Ferenc billentyűs hangszeren és hegedűn játszott, később Johann Baptist ügyes oboajátékoská képezte magát. Ez azonban már másfajta gyakorlat volt, másfajta repertoárral: Mihály gróf Wohlmuthtól, a fiatal „pozsonyiak” a bécsi udvari organistától és *Stephansdom* karnagytól elsősorban műzenét tanultak, a későbbi családtagok repertoárja pedig olyan magas művészi értékeket is magában foglalt, mint Pál Antal francia–olasz gyűjteményének fuvolaművei, Haydn Fényes Miklós számára írt baryton-

⁴⁶⁰ Kosáry 289.

⁴⁶¹ Staud III, 127–128, ill. Ballová 95 és 98. Csáky 1768-ban a helyi templomot átépíttette és Martin Podkonický besztercebányai mesterrel nyolcváltozatú orgonát építtetett.

⁴⁶² Bizonytalan adat szerint Csáky István is komponált, ld. *12 variazioni 1787*, Major-kat. (de ez lehet Csáky János műve).

⁴⁶³ Ld. fenn: 2.4.5.

⁴⁶⁴ Ballová 98 és Cesnaková-Michalková 85–86.

⁴⁶⁵ További Csákyak: 1. Csáky Imre gróf, a püspök [Csáky Miklós] unokaöccse a nagyváradi jezsuita gimnázium „Thetrumában ... dobok ütése és sípok zengése közt” szerepelt. (1737–38); 2. Csáky László nagyváradi kanonok a székesegyház zenei ügyeivel foglalkozott (1792, 1799, 1821) ld. Bárdos ZTI: Nagyvárad.

⁴⁶⁶ Szabolcsi Bence: *A XVII. század főúri zenéje*, A magyar zene évszázadai, Budapest 1959, 266 és uő.: *Tanzmusik aus Ungarn im 16. und 17. Jahrhundert*, Musicologica Hungarica 4 (1970) 53.

⁴⁶⁷ Részletes leírása: Sas *Esterházy* 16–20.

⁴⁶⁸ Takács Sándor: *Rajzok a török világból*, idézi Legány 52.

⁴⁶⁹ Bárdos ZTI: Nagyszében, W. naplója, 579r.

trioi. A század vége felé néhányan közönség előtt is bemutatkoztak: Esterházy Teréz 1781-ben *Mme Esterházy* bécsi szalonjában fortepianón működött közre, Esterházy János Erdődy pozsonyi palotájának házikoncertjén játszott (1784).⁴⁷⁰

Az Esterházyak személyes zeneszeretete azonban kivételesnek bizonyult: a zenetanulás még a hasonló pozíciót élvező családokban sem vált általánossá: a mecénás Batthyány-família tagjai közt a 18. században nem akadt aktív zenész, a Pálffyak és Erdődyek között is csak a század végén – akkor is a hölgyek, illetve a családba került feleségek között,⁴⁷¹ és a Csáky-nemzetségben is a század végén jelentek meg az első dilettáns zenészek, Csáky János és talán István személyében. A bécsi kultúrától távolabb élő családok viszont igyekeztek felzárkózni: a szatmári békét megkötő Károlyi Sándor még egyetlen élő idegen nyelvet sem beszélt, de özvegyen maradt lánya gyermekeit már iskoláztatta, németül taníttatta, és hangszeres oktatásukról is gondoskodott.⁴⁷² A század végén aztán Károlyi Antal gróf (1732–91) szatmári főispán bécsi palotájának kertjében felesége születésnapja alkalmából Cimarosa-operát adatott elő, Károlyi József (1768–1803) felesége, szül. Waldstein grófnő a császári karmester, Kozeluch növendékeként elismerten jó fortepiano-játékosává vált.⁴⁷³

A 18. század végére az amatőr muzsikusok száma a különböző társadalmi körökben egyaránt tovább nőtt, a zenei tanulmányokat folytatók és az említett bécsi, pest-budai, nagyszabeni szalonok közreműködői között az aulikus arisztokrácia mellett az alacsonyabb rangú nemesség tagjai és a protestáns családok képviselői is megjelentek (Teleki, Podmaniczky). A középnemesek vidéki házimuzsikái kevesebb nyilvánosságot kaptak, zenei gyakorlatukról inkább fennmaradt kottáiraik tájékoztatnak (Révay-, Osztróluczky- és Dessewffy-család: Kisselmec, Osztróluka és Fintice).⁴⁷⁴

Ekkorra a zenetanuló hölgyek kerültek többségbe és abban a szerencsés helyzetben voltak, hogy az önálló egzisztencia-teremtés során tanításra kényszerült kiváló muzsikusok közül válogathattak. A bécsi magyar arisztokrácia lányai, asszonyai felkérhették pl. Mozartot (Zichy Anna Mária 1782, Pálffy grófnő 1783⁴⁷⁵ és Bánffyné Josephine Palm), Beethoven (Brunswick Josephine, Teréz, ill. Keglevich Barbara/Babette).⁴⁷⁶ Fusz János pályakezdőként a Végh-család tagjait tanította, 1804–11 között Bécsben pedig az Almásy, Bethlen, Halácsy etc. kisasszonyokat, Johann Spech 1790-es évek végén Bécsben szintén tanárként kereste kenyerét, pest-budai növendékei a helytartótanácsi hivatalnokok családjából kerültek ki.⁴⁷⁷ Itt olyan nagy volt a kereslet, hogy egyszerű templomi vagy színházi zenészek is jövedelemhez juthattak tanítással: pl. Lettner Jakab Perczel bárónét, Csepreghy Terézt és Nanettet, báró Rothianskyt (?) tanította, és megfordult a Csáky- és a Mészáros-házban is.⁴⁷⁸

⁴⁷⁰ Morrow 371 és Bárdos ZTI 982v.

⁴⁷¹ Pálffy Teréz, énekes és *Komtesz* Pálffy – Mozart-növendék, ill. Erdődy László neje, Draskovics Júlia és Erdődy Péter neje, Niczky Anna Mária.

⁴⁷² 1735: *Clavicordiumokra való húrok*, 1746 és 1758: „Instrument“ karbantartása egy orgonakészítő által (Rennerné Várhidi Klára adatai, OL P 1501, gr. Károlyi Sándor iratai 132r, és OL P 1502).

⁴⁷³ Staud III, 68 és JTWP 31 (Sztáray Mihály is ajánlott neki művet, Petneki A. 356).

⁴⁷⁴ Múdra *Klasicizmus* 32, 34 és 38.

⁴⁷⁵ Haslmayr 311–312.

⁴⁷⁶ Egyéb neves „tanárok”: C. Ph. E. Bach (Podmaniczky), Reutter, Peyer (Esterházyak), Righini (Baussnerné), Kozeluch (Károlyiné).

⁴⁷⁷ Ld. művei ajánlását Gyürky szeptemvir lányának, Károlyi István kamarás és Teleki Ferenc titoknok feleségének.

⁴⁷⁸ Isoz *Egy pesti* 185. (Vele kapcsolatban ld. Bárdos *Sopron*: Lettner Jakab toronyzenész-legény 1780–88).

A műkedvelő hölgyek többsége énekelt vagy billentyűs hangszeren játszott,⁴⁷⁹ a muzsikálni vágyó főurak viszont több lehetőség közül választhattak, a csembalo–fortepiano–játék és az éneklés mellett⁴⁸⁰ vonós hangszereket is tanulhattak: jó hegedűsként emlegették Apponyi Antal grófot, a *GAC* tagját,⁴⁸¹ a kassai hangversenyen szereplő Sztáray Mihályt (1779), a vonósnégyes-primárius Bethlen Farkast és báró Kemény Jánost.⁴⁸² Forgách Pál kanonok nagyváradi jezsuita templomban „koncertezett”, Sárospatakon hegedűversenyt adott elő,⁴⁸³ és hivatásos zenészekkel felérő csellistának számított Zmeskall Miklós és Brunswick Ferenc. A fúvós hangszereket megszólaltatását az urak többnyire a szakképzett zenészekre hagyták, de néhány fafúvós szólóhangszer köztük is divatba jött: Esterházy Pál Antal, Végh Ignác, Teleki Sámuel fuvolán, Esterházy János pedig oboán játszott.⁴⁸⁴

A hangszerjátékosok repertoárjának egy része számukra íródott: Esterházy Pál Antalnak és Miklósnak „szolgálatban” készültek darabok, később független szerzők is írtak és ajánlottak darabokat a hangszerjátékos arisztokratáknak (pl. Végh Ignácnak és Brunswick Ferencnek). A növendékeknek ajánlott darabok, noha a szerzők nem mindig alkalmazkodtak szigorúan a tanítvány előadói lehetőségeihez, a „tanítványok” eltérő felkészültsége mellett a komponisták különböző kvalitásaira is rávilágítanak, lásd pl. Beethoven Brunswick-nővéreknek dedikált valódi opuszait, ill. Fusz pedagógiai célú műveit.⁴⁸⁵

A hangszer tudó műkedvelők egyre gyakrabban megpróbálkoztak zeneszerzéssel is. A kiemelkedő mecénásokat adó Esterházy- és Széchényi-család tagjai közül többen komponáltak: Esterházy János (B.) három klarinéra és fagottra írt kvartettet,⁴⁸⁶ Esterházy Mária grófnő billentyűs darabokat (*Polonoise et Walzes, Deutsche*), Széchényi Lajostól egy *Deutsche und Coda* c. zongoramű maradt fenn. A dilettánsok saját praxisukból merítve elsősorban billentyűs darabokat írtak: így pl. Bíró Franciska Xavéria, Eötvös Constance, Koháry Mária grófnő (*1769, Forgách Ignác neje), Végh Thérèse (mű: 1808) és Festetics Júlia (*6 variations, Scène pour fortepiano*), de a hangszerismeret komolyabb szerzőknek is segített, ld. pl. a csellista Zmeskall Miklós vonósnégyeseit és más kamaraműveit.

A zenetörténetben is számon tartott komponisták közül az első és a legismertebb Esterházy Pál, akinek *Harmonia caelestis* c. gyűjteménye 1711-ben jelent meg. Az újabb kutatások kétségbe vonják Esterházy szerzőségét, miután a gyűjtemény számos ismert egyházi népének feldolgozását tartalmazza, és Esterházy zeneszerzői képzettségére sincs cáfolhatatlan bizonyíték – valószínű, hogy a herceg a versszövegek összeállítása alapján tekintette magát szerzőnek és a darabok zenéjének megkomponálásából udvari muzsikusai is kivették a részüket.⁴⁸⁷ Szintén inkább szerkesztőként és költőként, mint zeneszerzőként működött közre Amadé László (1703–64) a *Búzgó szívnek énekes fohásza* c. énekeskönyv összeállításában (1755). A verseit kiadó kései családtag, a bécsi szalonokban profi zenészekkel együtt játszó Amadé Tádé (1783–1845) valóban saját műveket is alkotott és az

⁴⁷⁹ Ének: Mme Apponyi, Zichy, Mailáth, Pálffy grófnő, fortepiano: Keglevich, Gyulay, Schönstein, Brunswick, Bánffyné, Erdődy grófnő, Károlyi Anna, Károlyi grófnő, Pálffy Teréz etc.

⁴⁸⁰ Podmaniczky József, Amadé Tádé, Széchényi Ferenc, Wesselényi Farkas, ill. Zichy Károly országbíró és Ernest Schwarzenberg győri püspök etc.

⁴⁸¹ JTWP 3 és 69, Morrow 10 és 16.

⁴⁸² Bartha *Erdély* 21 és Ruzitska *Vázlatok* 59.

⁴⁸³ Bárdos ZTI: Nagyvárad (adatok: 1770, 1773, 1779) és Petneki A. 350.

⁴⁸⁴ JTWP 16.

⁴⁸⁵ Beethoven: zongoraverseny op. 15, szonáták op. 27, ill. Fusz: opp. 8, 20: *4 Marches, Rondeau favori*.

⁴⁸⁶ Major-kat.: *Quartetto 1^o... del Conte Giovane Esterházy, opera prima, Dedicata a il Signore Antonio Anibal del suo sincero amico*, Nemzeti Zenede 6325.

⁴⁸⁷ Sas *Esterházy* 35–39.

udvarnál „zenészeti főrendezőként” működött (1831). A dilettáns zeneszerző-kortársai közül Csáky János operát írt, a műkedvelők többsége azonban csak dalokat és egyszerűbb zongoraműveket.⁴⁸⁸

A század végének termékenyebb műkedvelő szerzői, gróf Sztáray Mihály és Johann Schilson báró nemcsak a szokásos egy-két opusszal jelentkeztek, hanem folyamatosan foglalkoztak zeneszerzéssel: Sztáray nagy önfegyelemmel egyetlen táncműpushoz ragaszkodott, Schilson több műfajjal is megpróbálkozott.

Sztáray Mihály (1749–98)⁴⁸⁹ a magyar arisztokrácia újabb rétegéhez tartozó családból származott, a francia nyelvet anyjától tanulta, a műveltséget Franciaországban szerezte meg.⁴⁹⁰ Különböző tisztségeket viselt, hivatali karrierjének betetőzéseként 1782–90 között Szabolcs megye főispánja volt. Felmentése után a felvilágosult ellenzékkel szimpatizált, a kassai szabadműves páholyba is belépett és barátait is ebből a körből választotta.⁴⁹¹ Csáky István és neje, Erdődy Júlia bizalmasa volt – első irodalmi vállalkozásaként az ő illésházi kastélyuk és parkjuk francianyelvű leírását készítette el. Magas szintű általános műveltsége mellett speciális zenei jártasságra is szert tett, virtuóz hegedűjátékosként lépett fel, de művei tanúsága szerint billentyűs hangszereken is jól játszott. Szinte kizárólag polonéz-sorozatokat komponált, melyeket hét sorozatba rendezve a bécsi Kozeluch-cég jelentetett meg.⁴⁹² Hegedűkíséretes billentyűs, ill. négy kézre írt darabjából 1820–30 között további kiadások is készültek. Műveinek legnagyobb gyűjteményét a Podmaniczky–Vigyázó hagyaték őrzi, a nyomtatásban megjelent darabok példányain és másolatain kívül további kompozíciókat, köztük egy zenekari sorozatot is.⁴⁹³

Az ír származású Johann Schilson báró (1750 k. – 1809 k.) karrierje elején Pozsonyban állami hivatalnokként működött és a legmagasabb körökben forgott,⁴⁹⁴ majd 1782–83 között Sopronban volt királyi komisszárius. Előbb ő is az irodalommal próbálkozott: *Die Wilde* c. drámáját Zimmermann zenéjével Wahr társulata mutatta be (Pozsony 1777). Több mint harminc, kéziratban fennmaradt, különböző műfajhoz tartozó zeneművet hagyott hátra,⁴⁹⁵ köztük egy melodramát, zenekari táncokat (*Allemandes, Écossaises, Ländler* – de magyar táncokat is), dalokat (német, olasz, francia nyelven és a nevezetes magyar szövegű művet „*Egy hadi Tisztnek kedves Feleségétől való butusuzó Éneke...*” 1804). Zenekari darabjai közül a *Partita turchese* és néhány egyházi mű (*Graduale* 1804, *Tantum ergo*) érdemes említésre, nagyobb műveiben Major Ervin szerint Haydn és Mozart hatása mutatható ki.⁴⁹⁶

⁴⁸⁸ Podmaniczky Lajos: *Ungarisches Rondo*, op. 1 (1818) és dalok (kiadás: Bartalus István: *Magyar Orpheus*, Pest 1869), Széchényi Lajos: *Induló és Ländler* (Bárdos Győr 523–524), Okolicsányi János (1760–1820): 4 dal, Dessewffy Ferenc (Múdra *Klasicizmus* 38).

⁴⁸⁹ Részletesen ld. Petneki A.

⁴⁹⁰ Ennek köszönhető, hogy ifjúkorában, amikor sokat forgott a bécsi udvarban, a Párizsba utazó Marie Antoinette kíséretében is helyet kapott (Ballová).

⁴⁹¹ Második házassága révén viszont az Esterházyakkal került kapcsolatba: apósa a cseklézi ágat alapító Ferenc, sógora a cseklézi *Harmonie* gazdája volt.

⁴⁹² Sztáray életének utolsó évében jelent meg az op. 1, 3, 5, 6 és 7: két sorozatot a *Wiener Zeitung* közölte (1789 és 1793). Egyéb művek: *Magyar* – a Széchényi Ferenc által felállított Nemzeti Könyvtár tiszteletére, Csokonai versére (Tóth István kézírata, 1832), *Magyar Gondolat* (OSzK).

⁴⁹³ Petneki A. 356ff.

⁴⁹⁴ 1767 farsangján résztvett az Albert herceg által rendezett zenés szánkózások egyikén, a primáskertben a fiatal Csáky–Pálffy grófokkal, kisasszonyokkal együtt műkedvelő előadáson szerepelt (Czibula 131 és Rennerné *Batthyány* 279).

⁴⁹⁵ OSzK Ms. mus. 115–150.

⁴⁹⁶ Major Ervin: *Fusz János és kora*, *A zene* VII/3 (1925) 53–64.

Rövidítésjegyzék

Altenburg

ALTENBURG, Detlef: *Untersuchungen zur Geschichte der Trompete im Zeitalter der Clarinblaskunst (1500–1800)*. Regensburg, 1973.

AMZ Leipzig

Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig

Ballová

BALLOVÁ, Ľuba : „Hudba v novom Sanssouci na Spisi“. In: *Musicologica Slovaca et Europaea* XVII (1992): 95–101.

Bárdos Eger

BÁRDOS Kornél: *Eger zenéje 1687–1887*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987.

Bárdos Győr

BÁRDOS Kornél: *Győr zenéje a 17–18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.

Bárdos Sopron

BÁRDOS Kornél: *Sopron zenéje a 16–18. században*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984.

Bárdos Székesfehérvár

BÁRDOS Kornél: *Székesfehérvár zenéje 1688–1892*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993.

Bárdos Tata

BÁRDOS Kornél: *A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978.

Bárdos ZTI

BÁRDOS Kornél kéziratok hagyatéka az MTA Zenetudományi Intézet Újkori magyar zenetörténeti osztályán.

Bartha Erdély

BARTHA Dénes: „Erdély zenetörténete.” In: *A történeti Erdély*. Budapest, 1936.

Békefi Batthyány

BÉKEFI Antal: „Musikalienkatalog und Inventar des Fürstprimas Josef Batthyány 1798”. *Studia Musicologica* 14 (1972): 401–421.

Biba Beobachtungen

BIBA, Otto: *Beobachtungen zur österreichischen Musikszene des 18. Jahrhunderts. Festschrift Theophil Antonicek*. Tutzing, 1998, 213–230.

Bödeker

BÖDEKER, Hans Erich: „Mäzene, Kenner, Liebhaber: Strukturwandel des musikalischen Publikums in Deutschland im ausgehenden 18. Jahrhundert. Ein Entwurf”. In: *Europa im Zeitalter Mozarts*.

Brook Breitkopf

BROOK, Barry S. ed.: *The Breitkopf Thematic Catalogue*. New York, 1966.

Bužga

BUŽGA, Jaroslav: „Musiker und musikalische Institutionen im Zeitalter des Barocks in den Böhmisches Ländern”. In: *Musica Slavica*. Wiesbaden, 1977.

Cesnaková-Michalková

CESNAKOVÁ-MICHALKOVÁ, Milena: „Die Musik auf den slowakischen Bühnen in 17. und 18. Jahrhundert”. In: *Musik des Ostens* 6, Kassel, 1971.

Czibula

CZIBULA Katalin: *A reprezentáció dramaturgiája. Az udvari élet hírei a Preßburger Zeitung hasábjain 1764-től 1780-ig*. Gépírat, 1995.

DeNora

DENORA, Tia: „Musical Patronage and Sociological Change in Beethoven’s Vienna”. *American Journal of Sociology* 97/2, 1991. szeptember.

Dictionnaire Beethoven

COOPER, Barry (ed.): *Dictionnaire Beethoven*. Párizs, 1991.

Eisen

EISEN, Cliff: *New Mozart Dokumente*. Stanford, 1991.*Europa im Zeitalter Mozarts*CSÁKY, Moritz – PASS, Walter: „Europa im Zeitalter Mozarts” (*Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts* 5). Wien–Köln–Weimar, 1995.

Fábri

FÁBRI Anna: *Az irodalom magánélete. Irodalmi szalonok és társaskörök Pesten 1779–1848*. Budapest, 1987.

Fuchs–Reittere

FUCHS, Ingrid – REITTERE, Hubert : „Notitiam contraxi insperate cum Domino Mozart’ – Briefe zur Musikkultur des 18. Jahrhunderts im Štátný oblastný archív v Levoci (Slowakei)”. In: *Österreichische Musik – Musik im Österreich. Beiträge zur Musikgeschichte Mitteleuropas, Festschrift Theophil Antonicek*. Tutzing, 1998.

Galván Batthyány

GALVÁN Károly: „Adatok Batthyány József hercegprímás második zenekarához”. *Magyar Egyházzene* IV (1996–97): 315–18.

Galván Józsefnádor

GALVÁN Károly: „Józsefnádor zenekara”. *Zenetudományi Dolgozatok 1997–98*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998.

Galván PAK

Galván Károly adatgyűjteménye a ZTI Újkori magyar zenetörténeti osztályán: a pozsonyi katolikus és evangélikus anyakönyvek adatai.

Gálos

GÁLÓS Rezső: „Erdélyi hangversenyek a XVIII. században. Ismeretlen adatok a magyar zenei műfordítás múltjából”. In: *Zenetudományi Tanulmányok* II. Budapest: Zeneműkiadó, 1954.

Haraszti

HARASZTI Emil: „Franz Xavér Kleinheinz és Józsefnádornak ajánlott ismeretlen művei”. In: *Budapesti Szemle* 1931. május–június.

Hárich Inventare

HÁRICH János: „Inventare der Esterházy-Hofmusikkapelle in Eisenstadt”. *Haydn Jahrbuch* 9 (1975): 5–125.

Haslmayr

HASLMAYR, Harald: „Wien 1781 bis 1791: Verbürgerlichung der Musik?” In: *Europa im Zeitalter Mozarts*.

Hellyer Esterházy

HELLYER, Roger: „The Wind Ensembles of the Esterházy Princes 1761–1813”. *Haydn Jahrbuch* 15 (1984): 5–15.

HJb

Das Haydn Jahrbuch, Eisenstadt.

HETA 1787

Hochgräflich-Erdödischer Theater-Allmanach auf das Jahr 1787. Leipzig–Berlin.

HETA 1788

Hochgräflich-Erdödischer Theater-Allmanach auf das Jahr 1788. Preßburg.

Hornyák

HORNYÁK Mária: „Ferenc Brunszvik, ein Freund von Beethoven”. *Studia Musicologica* (1990): 225–233.

Horst Fürstenhof

HORST, Carl : „Fürstenhof und Salon – adeliges Mäzenatentum und gesellschaftlicher Wandel im Reich und in der Habsburgmonarchie”. In: *Europa im Zeitalter Mozarts*.

Isoz *Buda*

ISOZ Kálmán: *Buda és Pest zenei művelődése 1686–1873*. Budapest, 1926.

Isoz *Egy pesti*

ISOZ Kálmán: „Egy pesti zenész feljegyzései”. In: *Tanulmányok Budapest múltjából*. Budapest, 1923.

JTWP

SCHÖNFELD, Johann Ferdinand von: *Jahrbuch der Tonkunst von Wien und Prag [1796]*. Ed. Otto Biba. München, 1976.

Kaiserwerke

Musikalische Werke der Kaiser Ferdinand III, Leopold und Joseph I. Ed. ADLER, Guido. Wien, 1892.

Komlós

KOMLÓS Katalin: *A Vigyázó-Podmaniczky hagyatéka*. Szakdolgozat. Budapest, 1969.

Kosáry

KOSÁRY Domokos: *Művelődés a XVIII. századi Magyarországon*. Budapest, 1983.

Lakatos *Mozart*

LAKATOS István: „Mozart zenéje Erdélyben és a Bánátban”. In: *Zenatudományi Tanulmányok Mozart emlékére*. Budapest: Zeneműkiadó, 1957.

Lakatos *Ruzitska*

LAKATOS István: „Ruzitska Györgytől Farkas Ödönig”. In: *Kolozsvári magyar muzikusok emlékvilága*. Szerk. Lakatos István. Bukarest, 1973.

Landon *Beethoven*

LANDON, H. C. Robbins: *Beethoven. A Documentary Study*. New York, 1970.

Landon *Haydn*

LANDON, H. C. Robbins: *Haydn: Chronicle and Works* 1–5. London, 1976–1980.

Landon *Mozart*

LANDON, H. C. Robbins: *L'âge d'or de la musique à Vienne. Mozart 1781–91*. Párizs, 1989.

Legány

LEGÁNY Dezső: *A magyar zene krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1962.

Major-kat.

Major Ervin zenetörténeti adatgyűjteménye (cédulakatalógus) az MTA Zenetudományi Intézet Újkori magyar zenetörténeti osztályán.

Major *Mozart és Magyarország*

MAJOR Ervin: „Mozart és Magyarország”. In: *Fejezetek a magyar zene történetéből*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.

Major *Népies*

MAJOR Ervin: „A népies magyar műzene és népzene kapcsolatai”. In: *Fejezetek a magyar zene történetéből*. Szerk. Bónis Ferenc. Budapest: Zeneműkiadó, 1967.

Meier *Batthyány*

MEIER, Adolf: „Die Preßburger Hofkapelle des Fürstprimas von Ungarn, Fürst Joseph von Batthyány in den Jahren 1776 bis 1784”. *Haydn Jahrbuch* 10 (1978): 81–89.

Meier *Kontrabaß*

MEIER, Adolf: *Konzertante Musik für Kontrabaß in der Wiener Klassik*. Diss. Univ. Mainz 1968, ed. Worms, 1969.

Mezei

„Anton Zimmermann (1741–1781): 12 Quintets”. Közreadja MEZEI János. *Musicalia Danubiana* 12 (1996).

Mf

Die Musikforschung. Kassel–Basel: Bärenreiter.

MGG

Die Musik in Geschichte und Gegenwart.

MgÖ

FLOTZINGER, Rudolf – GRUBER, Gemot (szerk.): *Musikgeschichte Österreichs*. Bécs, ²1995.

MKurir

Magyar Kurir

Morrow

MORROW, Mary Sue: „Concert Life in Haydn’s Vienna. Aspects of a Developing Musical and Social Institution”. In: *Sociology of Music* 7. New York, 1989.

MT IV

Magyarország Története IV. 1686–1790. Szerk. EMBER Győző – HECKENAST Gusztáv. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989.

MT V

Magyarország története V. 1790–1848. Főszerk. MÉREI Gyula, szerk. VÖRÖS Károly. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980.Múdra *Klasicizmus*MÚDRA, Darina: *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku II. Klasicizmus*. Bratislava, 1993.Múdra *Odraz*MÚDRA, Darina: „Odraz hudobného života Bratislavy v Preßburger Zeitung”. *Musicologica Slovaca* 8 (1982): 59–87.

MusDan

Musicalia Danubiana. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.

MZt II

Magyarország zenetörténete II. Szerk. BÁRDOS Kornél. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990.

Nagy

NAGY Iván: *Magyarország családai címerekkel és nemzékrendi táblákkal*. Pest 1858, új kiadás: Budapest, 1987.

NMA Suppl.

Neue Mozart Ausgabe, Supplement. 1961.

Nováček *Hudba*NOVÁČEK, Zdenko: *Hudba v Bratislave*. Bratislava, 1978.Nováček *Rezidencie*NOVÁČEK, Zdenko: *Hudobné rezidencie na západnom Slovensku*. Bratislava, 1971.

OL

Magyar Országos Levéltár

Orchester (Mahling–Becker)MAHLING, Christoph Hellmut – BECKER, Heinz: *Orchester* szócikk. *MGG*, Kassel etc.: Bärenreiter, 1997, Sachteil 7, 812–829. hasáb.

OSzK

Országos Széchényi Könyvtár

Pándi–Schmidt

PÁNDI Marianne – SCHMIDT, Fritz: „Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Preßburger Zeitung”. *Haydn Jahrbuch* 8 (1971): 165–266.

Papp–Király

PAPP Ágnes – KIRÁLY Péter: „A királyi udvar és a fejedelmi udvar zenéje”. In: *Magyar Kódex 3. Szultán és császár birodalmában*, szerk. Szentpéteri József. Budapest, 2000.

Petneki

PETNEKI Áron: „Splendor Thökölyanus. Thököly udvartartása”. In: (Benczédi szerk.) *A Thököly felkelés és kora*. Budapest, 1983.

Petneki A.

PETNEKI Anna: „Mihály Sztáray, ein ungarischer Komponist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts”. *Studia Musicologica* 19 (1977): 349–424.

Pilkova

LÉBL, Vladimír, szerk.: *Hudba v českých dejinách. Od stredoveku do novó doby*. Prága, ²1989.
PILKOVA, Zdenka: 3. fejezet [Az abszolutizmus korának zenéje] 234–248 és uó.: 4. fejezet [A klasszikus stílus], 234–277.

PZ

Preßburger Zeitung

Reimer *Hofmusik*

REIMER, Erich: „Hofmusik in Deutschland 1500–1800. Wandlungen einer Institution.”
Taschenbuch zur Musikwissenschaft 112. Wilhelmshaven, 1991.

Rennerné *Batthyány*

RENNERNÉ VÁRHIDI Klára: „Batthyány József hercegprímás pozsonyi és pesti pénztárkönyv-ének zenei adatai”. *Zenetudományi Dolgozatok* 1999. Budapest, 1999, 275–280.

Rennerné *Esterházy*

RENNERNÉ VÁRHIDI Klára: „Az Esterházy grófok pozsonyi udvarának zenéje a 18. század második felében”. *Magyar Zene* 2002 (előkészületben).

Rennerné *Széchenyi*

RENNERNÉ VÁRHIDI Klára: „Széchenyi Ferenc gróf (1754–1820) és a zene levéltári adatok tükrében”. *Zenetudományi Dolgozatok* 1992–94. Budapest, 1994, 217–224.

Ruzitska *Vázlatok*

RUZITSKA György: „Vázlatok életemből”. In: *Kolozsvári magyar muzikusok emlékvilága*. Közreadja Lakatos István. Bukarest, 1973, 37–69.

Sas *Chronology*

SAS Ágnes: „Chronology of Georg Druschetzki's Works Preserved in his Estate”. *Studia Musicologica* 31 (1989).

Sas *Druschetzki*

SAS Ágnes: „Georg Druschetzki, Batthyány József hercegprímás zenésze”. *Zenetudományi Dolgozatok* 1987. Budapest, 1987: 53–73.

Sas *Esterházy*

„Esterházy Pál: Harmonia caelestis”. Ed. SAS Ágnes. *Musicalia Danubiana* 10. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, ²1993.

Sas *Fusz*

SAS Ágnes: „The Life and Works of János Fusz”. *Studia Musicologica* 40/1–3 (1999): 19–58.

Sehnal *Harmoniemusik*

SEHNAL, Jiří : „Die Harmoniemusik in Mähren von 1750 bis 1840”. *Kongreßbericht Oberschützen 1988 – Toblach 1990*. Tutzing, 1992.

Sehnal *Musikkapellen*

SEHNAL, Jiří: „Die adeligen Musikkapellen im 17. und 18. Jahrhundert in Mähren”. In: Otto Biba – D. W. Jones (eds.) *Studies in Music History*, Robbins Landon Festschrift. London, 1996, 195–217.

Seifert *Familie Erdödy*

SEIFERT, Herbert : „Verbindung der Familie Erdödy zur Musik”. *Haydn Jahrbuch* 10 (1978): 151–163.

Seifert *Grafen Erdödy*

SEIFERT, Herbert : „Musik und Musiker der Grafen Erdödy in Kroatien im 18. Jahrhundert”. *Studien zur Musikwissenschaft* 44 (1995).

SM

Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae, Budapest: Akadémiai Kiadó.

Staud I, II, III

STAUD Géza: „Magyar kastélyszínházak” I–III. In: *Színháztörténeti könyvtár* 11., 14., 15. Budapest, 1963–64.

StzMw

Studien zur Musikwissenschaft

Szabolcsi MZT

SZABOLCSI Bence: *A magyar zenetörténet kézikönyve*. Budapest, 1947; 3. kiadás: Budapest: Zeneműkiadó, 1979.

Szacsvai

SZACSVAI KIM Katalin: „Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumenten und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen”. *Studia Musicologica* 39/2–4 (1998): 283–366.

Tank *Studien*

TANK, Ulrich: „Studien zur Esterházyischen Hofmusik von etwa 1620 bis 1790”. In: *Kölner Beiträge zur Musikforschung*, Bd. 101. Regensburg, 1981.

TudGyűjt

Tudományos Gyűjtemény. Pest, 1832.

Vay

VAY Sarolta: *Régi magyar társasélet*. Budapest, 1900, új kiadás: Budapest, 1986.

Vjk

városi jegyzőkönyv

Zoicas

ZOICAS, Ligia Toma: „Das Musikleben in der Residenz Hermannstadt (Sibiu) in Siebenbürgen während der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts”. *Haydn Jahrbuch* 10 (1978): 176–178.

ZTI

MTA Zenetudományi Intézet.

ZTI-Lt

Az MTA Zenetudományi Intézet Újkori magyar zenetörténeti osztályának levéltári adatgyűjteménye.

ZtudDolg

Zenetudományi Dolgozatok. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.

A „szentimentalizmus hiánya” Bartóknál*

A modernizmus elutasítása

1925. január 5.: Stravinsky a *Tűzijátékot* és *A csalogány énekét* próbálja a New Yorki Filharmonikusokkal. A próba után – nem először és nem utoljára ezen az amerikai turnén – interjú ad. Az újságíró a programon szereplő művei „modernségé”-ről faggatja. Stravinsky válasza jellemzően szellemes (és kitérő): Közli, hogy ő egyáltalán nem azonos azzal a Stravinskyval, aki a műsoron szereplő műveket komponálta. (1908-ban, illetve 1917-ben keletkezett kompozíciókról van szó.) Mellesleg arra kéri az újságírót, ne nevezze őt „modern” zeneszerzőnek. Érdeklődése újabban – mint könnyedén megjegyzi – Palestrina és Bach felé fordult.¹

Bartók alig néhány héttel korábban írt egy figyelemreméltó, nyilatkozat értékű magánlevelet Ernst Latzkónak, a weimari operaház dirigensének. Latzko éppen a *Kékszakkallú herceg vára* és a *Fából faragott királyfi* bemutatását készítette elő. A weimari bemutató előtt koncerttel egybekötött népszerűsítő előadást tartott Bartókról, s főként operájáról. Tanácsot kért azonban előzőleg a szerzőtől, van-e valami kívánsága az előadással kapcsolatban.² Bartók levelében, miután valamennyi ismert – a korabeli zenei újságírásban túl gyakran is emlegetett – stílusiránytól elhatárolódott, kijelentette: zenéje tulajdonképpen „egyáltalán nem is modern”.³ 1927 őszén, Edwin von der Nüllnek írt, sokat citált levelében pedig – Stravinskyhoz meglepően hasonló módon – arra hívta fel zenéje alapos elemzőjének figyelmét, hogy az utóbbi időben sokat foglalkozott Bach és a Bach előtti zenével, ami újabb kompozíciói írásmódján meg is látszik.⁴

E nyilatkozatok összecsengése meglepő, különösen, mivel jelentős különbségek vannak a nyilatkozattevők személyiségében. Bár Bartók pályáján is sok és fontos stílusfordulatot fedezhetünk fel, s bizonyos műveitől, különösen 1904 előtt írt korai magyaros hangjától maga is elidegenedett, pályájának nagy részét szívesen látta következetes stílusfejlődés

* E cikk kétszer hangzott el idő hiányában töredékes előadásként: először angolul az Austinban megrendezésre került nemzetközi Bartók kongresszuson 2000 márciusában, majd Budapest az MTA Zenetudományi Intézetében a Bartók születésének 120. évfordulójára rendezett tudományos ülésszakon 2001. március 24-én.

¹ Winthrop P. Tryon: „Stravinsky Returns to Bach”. *The Christian Science Monitor* 1925. január 10., 14. Felix Meyer német fordításában megtalálható a következő kiadványban: Felix Meyer (hg.): *Klassizistische Moderne. Eine Begleitpublikation zur Konzertreihe im Rahmen der Veranstaltungen „10 Jahre Paul Sacher Stiftung”. Werkeinführungen. Essays. Quellentexte.* Winterthur: Amadeus Verlag, 1996, 457–458. Lásd továbbá ugyanitt (458–459.) Andreas Meyer kommentárját: „...durch und durch zum Kontrapunktiker geworden”. Eine Selbstdarstellung Igor Strawinskys von 1925”.

² Bartók és Ernst Latzko levélváltását Denijs Dille közölte, lásd „Bartóks Briefe an Dr. E. Latzko”. In Dille (hg.) *Documenta Bartókiana* 2, Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965, 128–131.

³ Uo., 128., A levél magyar fordítását lásd: Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei* (a továbbiakban *BBlev*). Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1976, 311–312.

⁴ Bartók leveléből idéz Edwin von der Nüll: *Béla Bartók. Ein Beitrag zur Morphologie der neuen Musik.* Halle (Saale): Mitteldeutsche Verlags-Aktien-Gesellschaft, 1930, 108–109. A levelidézett magyar kiadását lásd *BBlev*-ben, 359. A Demény által közölt feltételezett datálást – 1928 – Nüll levelei alapján lehet nagy valószínűséggel 1927 őszére pontosítani. A német zenetudós Bartókhoz intézett kérdőívét tartalmazó levele 1927. IX. 29-én íródott, és XI. 21-i levelében megköszöni Bartók kimerítő válaszát. Kapcsolatukhoz lásd Wilhelm András alapvető tanulmányát: „Bartók és Edwin von der Nüll”. In uő.: *Mű és külvilág.* Budapest: Kijárat Kiadó, 1998, 33–62.

eredményének, illetve tükrének. Egyik kései interjújában, 1940-ben ennek megfelelően 1908-tól művének „szerves, és egy irányba mutató” fejlődését állapította meg. Ám 1926 körül még utólag is érzékelt egy fajta iránymódosulást.⁵

Ha nem is mindjárt valamiféle klasszicizmus – új- vagy neoklasszicizmus – emlegetése, de a „modern” jelzőtől való elhatárolódás úgy tetszik elég általános volt a húszas évek derekán Bartók nemzedékében. Akkor is, ha a vezető komponisták egymással a legkevésbé sem igyekeztek közösséget vállalni. Stravinsky például egy másik egykorú interjújában a modernség mellett a „jövő zenéjé”-től is kissé ironikusan elhatárolódott,⁶ s aligha kétséges, ki-re célzott. Schönberget mindenestre egy 1926-ban papírra vetett, „Igor Stravinsky: Der Restaurateur” című eszmefuttatásra készítette a csak jelennek szóló művészet értékéről.⁷ Különbösen pedig Schönberg maga is érzékelt az idők változását. 1923-ból való „Die Jugend und ich” című írását így kezdte: „Korábban bekövetkezett, mint gondoltam: egy új irányzatot és új érzésvilágot képviselő, új és energikus nemzedék arra kényszerít, hogy átgondoljam az ő művük és a saját alkotásom érvényét a jelen és a jövő számára.”⁸

Az utolsó évek zenetudománya egyre több közzét ismer fel a zeneszerzés akkori – Schönberg és Stravinsky neve körül kirajzolódó – két szélsősége között. Szívesen keresnek közös korszak-, vagy stílusmegjelölést: ilyet ígér a „neoklasszicizmus”-nak az utolsó másfél évtizedben új, alapos kutatással kidolgozott fogalma.⁹ A neoklasszicizmus, mint tudjuk, történeti fogalom, és mint annyi más, jelentős jelentéstani változáson ment keresztül, míg 1923 táján – a Párizsban élő orosz emigránsok egyike – Boris de Schloezer valószínűleg elsőként alkalmazta pozitív értelemben Stravinsky zenéjére.¹⁰ Amikor a kor egyik zenei kulcsfogalmává vált, magába olvasztott egy sor továbbra is gyakran emlegetett kifejezést, melyek közül a legelterjedtebbnek az „objektivitás”, a „tárgyilagosság” számít. E fogalommal Bartók is találkozott, s nem hagyta nyugodni, míg meg nem fogalmazta saját zeneszer-

⁵ Friede F. Rothe: „The Language of the Composer. An Interview with Béla Bartók, Eminent Hungarian Composer”. *The Etude*, 1941 Február, 83 és 130. Magyarul lásd Ujfalussy József (összeáll.): *Bartók breviárium*. Szerk. Lampert Vera. Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 31983, 546. A szöveg újból megjelent Bartók interjúinak gyűjteményében, lásd Wilhelm András (szerk.): *Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945*. Budapest: Kijárat Kiadó, 2000, 210–213. Bartók sajátos megfogalmazásának értelmezési problémájához lásd Vikárius László: *Modell és inspiráció Bartók zeneszerzői gondolkodásában*. Pécs: Jelenkor 1999, 133.

⁶ „I detest modernist music [...] I am not modernist. I do not pretend to write the music of the future any more than I attempt to copy the music of the past. I am of today and I hope I am writing the music of today.” (Megvetem a modernista zenét [...] Nem vagyok modernista. Éppoly kevésbé próbálok a jövő zenéjét írni, mint ahogy nem kísérel meg másolni a múlt zenéjét. Én a mához tartozom és remélem, hogy a ma zenéjét írom.) Közli Scott Messing: *Neoclassicism in Music. From the Genesis of the Concept through the Schoenberg/Stravinsky Polemic*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1988, 141. az interjú eredeti megjelenése: Henrietta Malkiel: „Modernists Have Ruined Modern Music, Stravinsky Says”. *Musical America*, 1925. január 10., 9.

⁷ Leonard Stein (ed.): *Style and Idea. Selected Writings of Arnold Schoenberg*. New York, N.Y.: St. Martins Press, 1975, 481–482. Utal rá Messing is: *i.m.*, 142.

⁸ A publikált angol fordítás szerint: „Earlier than I had foreseen, an energetic younger generation with new tendencies and a new way of feeling forces me to examine the up-to-dateness and up-to-futureness of their and my creations.” Lásd: „The Young and I”, Stein (ed.): *Style and Idea*, 92.

⁹ Alapvetőnek számít Messing gazdag korabeli sajtóanyagra épülő idézett disszertációja. A fogalomhoz lásd még Stephen Hinton 1989-es szócikkét, „Neue Sachlichkeit” és Markus Bandur 1994-es szócikkét, „Neuer Klassizismus”. In Hans Heinrich Eggebrecht (hg.): *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*. Legújabbban a „klasszicista modernek” (*klasszicistische Moderne*) gyűjtőnév lehetséges használata is fölmerült, mely persze a „modernség”-hez, pontosabban a „modern”, „modernista” címkékhez való viszony problematikájából mit sem árul el. Lásd mindenekelőtt Hermann Danuser: „Neue Musik”. In Finscher, Ludwig (hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Zweite neubearbeitete Auflage. Sachtteil 7. köt., 89–90.

¹⁰ Messing kutatásai szerint Schloezer egy 1923 februári cikkében vezette be a neoklasszicizmus kifejezést Stravinsky művére vonatkozóan. Lásd *i.m.*, 129. Schloezer cikkéből Messing hosszú részletet közöl. A cikk eredeti megjelenése: „La musique”. *La Revue Contemporaine*, 1923. február 1., 245–248.

zői hitvallásában megfelelőjét, a “szentimentalizmus hiánya” kifejezésében.¹¹ A következőkben e fogalom megjelenését vizsgálom Bartók írásaiban, lehetséges inspirációs forrásait, s annak okát, vajon a korabeli zenei újságírásban fölbukkanó számos hasonló jelentésű kifejezés közül miért éppen ezt választotta ki, s mit is akarhatott kifejezni, amikor a szentimentalizmus hiánya kapcsán a népeznet “tárgyilagós”-nak nevezte.

A zenei „tárgyilagosság”

A *La Revue Musicale* 1923 decemberi számát Stravinskynak szentelték. A füzetet az ímént említett Boris de Schloezer terjedelmes tanulmánya vezette be, mely az „objektivitás” (vagy „objektívizmus”, illetve „tárgyilagosság”) fogalmának ismertetését is tartalmazta.¹² Schloezer ezt a fogalmat Stravinsky egyik régi híve, a karmester Ernest Ansermet néhány évvel korábbi fejtegetéseihez kapcsolódva fogalmazza meg. Ansermet¹³ a „realizmus” (*réalisme*) fogalmát vezette be Stravinsky újabb kompozíciós irányának jellemzésére, melyet azonban Schloezer félrevezetőnek érzett.

Ernest Ansermet a „realizmus” kifejezéssel írja le a modern zene azon sajátosságát vagy irányát, amit én „objektivitás”-nak nevezek. De szerintem az általa használt kifejezés kétértelmű, és az objektív valóság bizonyos reprodukciójának vagy reprezentációjának nyilvánvalóan téves, ugyanakkor szinte kikerülhetetlen képzetét kelti. Tehát, ha szembeállítjuk a romantikát a klasszicizmussal, két különböző művészi alkotásmódot állítunk szembe egymással: Az egyik – szubjektív – azt jelenti, hogy a művész úgy alkotja meg művét, hogy az közvetlenül saját lelkiállapotának szolgálatában áll, melyet a műnek ki kell fejeznie. A másik – objektív – abszolút és tökéletesen autonóm létet biztosít a mű számára, úgyhogy csupán formai megfontolások határozzák meg szerkezetét, s elemeinek elrendezése a művészi formára sajátosan jellemző logikát követi.¹⁴

Schloezer gondolatmenete több okból is fontos lehet számunkra. Mindenekelőtt „realizmus” és „objektivitás” megkülönböztetésének – mint látni fogjuk – nem kis jelentősége van a Bartók által később bevezetett fogalom szempontjából. Másrészt valószínű, hogy Bartók olvasta az idézett részletet. A *La Revue Musicale* számaint rendszeresen megkaptam, s a Stravinsky külön-szám egy példánya fönn is maradt könyvtárában.¹⁵

¹¹ A Bartók által bevezetett fogalmat a húszas években jelentkező újabb zeneszerzői irányzatok összefüggésében kiemeli Tallián Tibor, lásd: *Bartók Béla* (= Szemtől szembe). Budapest: Gondolat, 1986, 165.

¹² Boris de Schloezer: „Igor Stravinsky”. *La Revue Musicale* 5/2 (1923 december), 97–141.

¹³ Ansermet 1915 óta cikkezett Stravinskyról, lásd Messing, *Neoclassicism in Music*, 99–102.

¹⁴ „Ernest Ansermet emploie pour désigner cette particularité ou cette tendance de la musique moderne que je nomme objectivisme, le terme: ‘réalisme’. Mais il me semble que ce mot prête à équivoque et suggère, en tout cas, l’idée, évidemment fautive, mais difficile à écarter, d’une certaine reproduction ou représentation de la réalité objective. Or, lorsque nous opposons le romantisme au classicisme, nous opposons deux méthodes de façonnement ou d’organisation esthétique différentes, l’une, subjective, qui consiste pour l’artiste à construire son oeuvre en fonction directe de ses états de conscience que cette oeuvre est destinée à exprimer, l’autre, objective, qui consiste à prêter à l’oeuvre d’art une existence absolue et complètement autonome en ne faisant intervenir dans sa structure que des considérations purement formelles, en agencant ses éléments conformément à une certaine logique spécifique, particulière à chaque art.” Schloezer: „Igor Stravinsky”, 132–133.

¹⁵ A folyóiratszám külön, nem Bartók, hanem özvegye, Pásztor Ditta hagyatékában maradt fönn. Sajátos, hogy elején Bartók kézírásával ajánlást tartalmaz: „b. Radvánszky Antalnak / kellemes szórakozásul / Bartók Béla”. Bartók 1923. július–augusztusában majd egy hónapot töltött Radvánszky Antal vendégként a radványi kastélyban, ahol a *Táncszvit* kompozíciós munkáját fejezte be. Az ajánlás a szíveslátás viszonzásaként fogalmazódhatott meg. Bartók azonban 1923 decemberének nagy részét angliai hangversenyúttal töltötte. Lehetséges, hogy a folyóirat Radvánszkyhoz juttatása elmaradt. A folyóirat eleje, 97–104. oldal – vagyis éppen Schloezer cikkének kezdete – felvágatlan. A folytatást azonban valószínűleg valaki legalábbis átnézte, mert a lapok onnan már föl vannak vágva. Így az idézett részlet is olvasható volt a folyóiratban. Az említett életrajzi adatokhoz lásd ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 209–214.

Annyi azonban bizonyos, hogy Bartók nem 1923 decemberében találkozott először Stravinsky kompozícióinak új irányával.¹⁶ 1922 áprilisában, az első világháborút követő első nagyobb európai koncertturnéjának párizsi állomásán többször is volt alkalma Stravinskyval beszélni. Feleségének, Ziegler Mártának írt egyik leveléből világosan látszik, milyen mély – s részben zavarba ejtő – benyomást gyakoroltak rá Stravinsky nézetei.¹⁷ Szerencsénkre, ha leveléből nem is, Tóth Aladárnak adott úti beszámolójából sok mindent megtudhatunk Stravinsky kijelentéseiről. Az is kiderül, hogy többek között az új tárgyilagosság esztétikáját is szóba hozta.

Stravinsky természetesen Bartóknak is kifejtette, hogy zenéje a legtárgyilagossabb abszolút zene, nem fest, nem szimbolizál, nem fejez ki semmit, nincs semmi köze sem az érzelmi élethez, csak vonal, harmónia és ritmus.¹⁸

De Bartók mindjárt hozzáteszi: „Ez az 'objektív' zeneteória veszedelmesen terjed, pedig az alapfogalmak, melyekre épül, legkevésbé sincsenek tisztázva.” Így érthető, hogy 1924 végén, amikor a már emlegetett, Ernst Latzkónak szóló levelét fogalmazta, az „atonalitás” mellett az „objektív” és „személytelen” (*unpersönlich*) irányzattól is elhatárolódott. Még éveknek kellett eltelnük ahhoz, hogy a zenei „tárgyilagosság” gondolata valamilyen formában pozitív értelmet nyerjen szókincsében.

A „szentimentalizmus hiánya”

Bartók 1931 tavaszán több helyen megtartott és több részletben közzétett előadásában találjuk új esztétikájának megfogalmazását.

A XIX. század [...] „nemzetieskedő” zeneszerzőinek, csekély kivétellel, úgy látszik elegendő impulzust adott a keleti és északi országok népies műzenéje. Szó sincs róla, volt ebben is egy csomó, az addigi nyugati magasabb műzenéből hiányzó sajátosság, de ez keveredett [...] nyugati sablonokkal, romantikus szentimentalitással. Viszont hiányzott belőle a primitívség érintetlen frissessége, hiányzott belőle az, amit újabban „tárgyilagosság”-nak szeretnek nevezni és amit én a szentimentalizmus hiányának mondanék.¹⁹

Az előadásnak a *Mitteilungen der Österreichischen Musiklehrerschaft* 1932-es kötete számára készült német nyelvű újrafogalmazásában²⁰ Bartók *Sentimentalität-Mangel* for-

¹⁶ David Schneider közölt újabban több alapvető tanulmányt Bartók Stravinsky-recepciójáról, lásd mindenképp előtt „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: Princeton University Press, 1995, 172–199. A Stravinsky-hatás kérdésének Schneider jelentős teret szentelt disszertációjában is: *Expression in the Time of Objectivity: Nationality and Modernity in Five Concertos by Béla Bartók*. Ann Arbor, Michigan: UMI Research Press, 1997, lásd főként a II. fejezetet. Végül hozzáférhető Schneider egy kisebb közleménye magyar fordításban is, lásd „Expresszivitás a művészi tárgyilagosság korában – Bartók Béla 1. zongoraversenye és a zenei neoklasszicizmus magyar fogadtatása”. *Muzsika* 30/11 (1995 november), 30–33.

¹⁷ Lásd Bartók 1922. április 10-i levelét, ifj. Bartók Béla és Gomboczné Konkoly Adrienne (szerk.): *Bartók Béla Családi levelei* (a továbbiakban *Cslev*). Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 331.

¹⁸ Tóth Aladár: „Bartók külföldi körútja”, eredeti megjelenése: *Nyugat* XV/12 (1922), 830–833. Újra közölte Demény János: „Bartók Béla megjelenése az európai zeneéletben (1914–1926)”. In Szabolcsi Bence – Bartha Dénes (szerk.): *Zenatudományi Tanulmányok VII*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1959, 221.

¹⁹ „A népi zene hatása a mai műzenére”, in Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai I* (a továbbiakban: *BBi 1*). Budapest: Zeneműkiadó, 1989, 140. A zárómondatot kiemeli David Schneider is disszertációjában, *Expression in the Time of Objectivity*, 118., mint Bartók új esztétikájának első megfogalmazását. Bartók „kiegyezését” a „tárgyilagosság” fogalmával Schneider Bartók Stravinsky-recepciójának összefüggésében értelmezi és közvetlenül összekapcsolja a 2. zongoraverseny (1930–31) komponálásával.

²⁰ Vö. A Budapesti Bartók Archivum BA-N: 3972a és b jelzetű kéz-, ill. gépiratos forrását. A német fordításból Constantin Brăiloiu segítségével készített francia változatban az „absence de sentimentalité” kifejezést használta, vö. BA-N: 3972c kézirat. A kézíratos forrásokról lásd *BBi 1*, 157.

mában fordította le a „szentimentalizmus hiányá”-t. Az eredeti magyar kifejezés még valamelyest esetlegesnek tetszhet. Ám különösen a német változat határozottan terminus-szerű vonásokat ölt.²¹

Az 1931-es magyar előadás folytatásában Bartók részletesebben is fejtegeti, mit ért a „szentimentalizmus hiánya” alatt.

XX. század eleje fordulópont az újabb zene történetében.

Az utóromantika túlzásai kezdenek túrhételenné válni; egyes zeneszerzők kezdik érezni: ezen az úton nem lehet tovább menni; itt nincs más megoldás, mint a *teljes szembefordulás a XIX. századdal*.

Megbecsülhetetlen ösztökélő erőt és segítséget nyújtott ehhez a szembeforduláshoz – vagy mondjuk így: „megújodáshoz” – az addig szinte teljesen ismeretlen *parasztzene*, illetve annak az a bizonyos része, amit szűkebb értelemben vett paraszzenének nevezünk.

Ez a parasztzene formailag a lehető legtökéletesebb és legváltozatosabb. Kifejező ereje bámulatosan nagy, emellett teljesen mentes minden érzelgősségtől, minden fölösleges cikornyától; néha a primitívségig egyszerű, de sohasem együgyű. El sem képzelhetünk alkalmasabb kiindulópontot egy zenei renaissance-hoz; nem is lehet nagyszerűbb tanítómestere egy zeneszerzőnek, mint a paraszzenének ez a fajtája.²²

Ám bármennyire gyakran is fogalmazta újra Bartók a gondolatot, mindez még mindig nem jelentené, hogy a „szentimentalizmus hiánya” mintegy önálló elemévé vált Bartók fogalomtárának, ha nem erősítené ezt meg két további dokumentum. Az első, Bartók egykori tanítványának, Hernádi (eredeti nevén Heimlich) Lajosnak szóló ajánlólevele, körülbelül egy évvel megelőzi az imént citált előadás elkészültét. Szövege a következőképpen hangzik:

Heimlich Lajos egyike legkiválóbb fiatal zongoristáinknak. Játékának legfontosabb vonásai: rendkívül precíz ritmika, grandiózus fokozás, mindenféle szentimentalizmus hiánya, szingazdag billentés és briliáns technika.²³

Hernádi 1924 és 1927 között volt Bartók tanítványa. Ezt követően előbb Schnabelnél tanult Berlinben, majd – ismét Budapesten – Dohnányinál. Így nem meglepő, hogy Bartók ajánlólevele Dohnányi négy nappal korábban kelt hasonló ajánlólevelével együtt maradt fenn. Dohnányi így jellemezte közös tanítványuk zongorajátékát.

Heimlich Lajos egyike legtehetségesebb fiatal zongoristáinknak. Nemcsak technikája biztos és hibátlan, nemcsak billentése briliáns, hanem zenei kvalitásai is éppoly kiválóak. Még sokat remélhetünk tőle.²⁴

A Bartók által adott jellemzés mintha informatívabb volna Dohnányiéénál: határozottan többet árul el mind Hernádi zongorista érényeiről, mind az ajánlás fogalmazójának előadói igényeiről. A ritmikai pontosság említése éppoly jellemzőnek tűnik, mint a hatalmas fokozás említése – ha helyesen értem, mit is akart kifejezni Bartók a kissé szokatlan angol kifejezéssel. Bár ezúttal számunkra a harmadikként említett tulajdonság a „szentimentalizmus hiánya” a legfontosabb, föl kell figyelnünk arra, hogy Bartók a kifejezést az előadás fontos

²¹ Nem véletlen, hogy a folyóirat osztrák szerkesztőinek láthatólag gondot is okozott, hiszen a kéziratához képest a publikációba végül a németesebb képzésű *Sentimentalitätsmangel* kifejezés került. Lásd *BBi* 1, 254.

²² *BBi* 1, 140–141.

²³ „Mr Lajos Heimlich is one of our best young pianists. The most characteristic traits of his play are: extremely precise rhythm, grandiose raising, want of every sentimentality, multicolour touch and a brilliant technique.” 1930. március 20-i keltezésű kézirat lumoprint másolata, BA-N: 4179-es jelzetű dokumentum. Faksimiléje megjelent Bónisnál, *Így láttuk Bartókot*. Budapest: Zeneműkiadó, 1981, 143.

²⁴ „Lajos Heimlich is one of the most gifted young pianists. He has not only a solid and faultless technique, a brilliant touch, but his musical qualities are just as high. One can look forward to his career.” Azonos lumoprint másolat a Bartók Archivumban.

elemének tekintette. Csak még jobban megerősít ebben, ha elolvassuk hat évvel később Sándor György számára németül írt hasonló ajánlólevelének szövegét:

Sándor György a fiatalabb zongoristanemzedékünk egyik legkiválóbbja. Előadását plasztikus világosság, energia és szentimentalizmustól mentes érzés jellemzi. [...] ²⁵

Arról se feledkezzünk meg, hogy Bartók a népdalban is az „érzelgősségtől mentes bámulatosan nagy kifejezőerő”-re irányította a figyelmet. Hogy mennyire mást értett a „tárgyilagosság” fogalma alatt, mint Stravinsky, éppen az előadásmód megítélésében a kettejük között mutatkozó jellemző különbségek világítják meg legjobban. Stravinsky egyik legkorábbi nyilvánosságának szánt írásában, az *Oktetthez* 1924-ben fűzött kommentárban különbséget tesz *interpreteur* és *exécutant* között.

Arra a következtetésre jutottam: ha a súlypont a formában mint a mű kizárólagos érzelmeltő hordozójában rejlik, ha a formába a szerző annyi kifejezőerőt ad, hogy a fölöslegesség érzete nélkül további erő (például az előadó személyes hajlama) nem adható hozzá, akkor a zeneszerző tekinthető zenei érzései egyetlen interpretátorának, és az akit interpretátornak neveznek, kivitelezővé válik. ²⁶

Stravinsky szerint tehát „interpretálni” csupán a komponista interpretálhatja művét, „zenei érzései formájá”-t. Az előadó dolga csakis a megvalósítás, illetve realizálás („kivitelezés”). Mint a cikk elején elmagyarázza, e kompozíciója írásakor azért esett választása a fűvósokra, mert ezeken a hangszereken kisebb a szubjektív árnyalás lehetősége és veszélye, mint például a vonósokon. Az előadó egyéni érzékenysége tehát lehetőleg kiküszöbölendő, minthogy csak az „érzelemeltő” alapokra épült műben van helye. ²⁷

Stravinsky zeneszerzői elvárásai nem biztos, hogy minden szempontból távol álltak Bartóktól. Tanítványai visszaemlékezése alapján Bartók meglehetősen határozott előadásmódot várt el, s a tanítás fő eszközének a fáradhatatlan előjátszás számított. ²⁸ Amellett a húszas évek közepétől az ő komponálás módjában, hangszerelésében is érzékelhető a szubjektív előadói szabadság korlátozása. A zongora „ütőhangszer-szerű” használata csak egyike az ilyen jelenségeknek. Bizonyos notációs megoldások, a tempók precízebb rögzítése is összefüggésbe hozható a kortendenciával. De hogy nagyjából fogalmat alkothassunk arról, milyen mértékben érvényesült az „objektív” előadói stílus-elvárás Bartóknál, s milyen határai voltak, az 1. és a 4. vonósnyegyről Max Rostalnak adott levélbeli tájékoztatását kell elolvasnunk. A levél éppen az érdeklődésünk középpontjában álló időszakban, 1931 novemberében íródott. Rostal ismeretlenül fordult Bartókhhoz, mert kvartettjével előbb az 1.,

²⁵ „Herr György Sándor ist einer der besten Pianisten unserer jüngsten Generation. Er verfügt in seinem Vortrag über plastische Klarheit, Energie und Gefühl ohne Sentimentalität. [...]” Bónis, *Így láttuk Bartókot*, 191.

²⁶ „Gondolatok Oktettemről”, lásd Eric Walter White, *Stravinsky. A zeneszerző és művei*. Ford. Révész Dorrit. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 552. Stravinsky írása eredetileg angolul jelent meg, s így „interpreter” és „executant” szerepel benne, de nyilvánvaló, hogy a feltehetőleg eredeti francia fogalmazás ugyanezeket a szavakat használta, különben az angolosabb „performer” kifejezésnek kellene szerepelnie az angol közlésben.

²⁷ „Oktettem fűvőshangszerek együttesére készült. A forma azon szigorának megvalósítására, amely szemem előtt lebegett, a fűvőshangszerek alkalmasabbnak látszanak, mint más hangszerek – például a vonósok, amelyek kevésbé hűvösek, viszont pontatlanabbak. A vonóshangszerek hajlékonysága finomabb árnyalatokhoz vezethet, és jobban szolgálhatja az előadó személyes érzékenységét az olyan művekben, amelyek 'érzelemeltő' alapokra épülnek. Oktettem nem 'érzelemeltő' mű, hanem önmagukban kielégítő objektív elemekre épülő zenei kompozíció.” Uo., 551.

²⁸ Lásd például Székely Júlia visszaemlékezését első zeneakadémiai óráira: Bartók, miután végighallgatta Beethoven d-moll szonátájának I. tételét új tanítványa előadásában egészében maga is eljátszotta, majd a következő órákon sokszor hangonként ismételte növendékével az általa bemutatott helyes előadást. Székely Júlia: *Bartók tanár út* (= Kozmosz Könyvek). Budapest: Móra Könyvkiadó, 1978, különösen 29., 31–32. Bartók saját tanulmányaira visszaemlékező írásában Thomán István módszerei közi is első helyen említette az előjátszást, lásd Bartók: „Thomán Istvánról”. In Wilhelm (közr.): *Beszélgetések Bartókkal*, 82.

majd a 4. vonósnegyes előadását tervezték, s főltűnt számára, hogy az 1. metronómjelzései pontatlanok lehetnek.²⁹ Válaszában Bartók, miután az 1. vonósnegyes helyes tempóinak több oldalas részletes jegyzékét megadja, áttér a 4. vonósnegyesre, s a következőképpen jellemzi a két darab közötti különbséget.

Amíg az I. Vonósnegyesben a tempónak mindig nagyon rugalmasnak kell lennie, a IV.-ben ez sokkal egyenletesebb, gépszerűbb (kivéve a 3. tételben). De itt is az I. tétel 37. ütemében az akkordokat sokkal erőteljesebben lehet, illetve kell játszani, aminek következtében a tempó természetesen valamivel nyújtottabb lesz. Ezen a helyen és hasonlókon a tempóváltozásokat megadni zavaró lenne; a tempó úgyszólván magától változik, ha ezeknek a „pesante” akkordoknak a jellegét helyesen fogjuk fel és adjuk vissza.

Az „egyenletesebb, gépszerűbb” jelleg a 4. kvartettben kétségkívül összefügg az általános kortendenciával.³⁰ A *pesante* akkordok előadásmódjának említése, s különösen a III. tétel megkülönböztetése ugyanakkor mégis jelzi, hogy a zene előadásánál a pusztá kivitelezésnél többről van szó.

Példák a „szentimentalizmus hiányá”-ra?

Mi volt hát Bartók szemében a zenei „szentimentalizmus-mentesség”? Mint annyi más hasonló témájú tanulmánya, az 1932-ben Ausztriában közölt cikke is tartalmaz néhány kottapéldát; valamennyi saját népdallejegyzése: két magyar, egy szlovák és egy román dallam. Pusztán ez a külsőség megsejteti, hogy – akárcsak egy évvel korábbi, Octavian Beunak írt levelében – saját zenéjének forrásait kívánja bemutatni. A példák zenei sajátosságai mindenestre megerősítik ezt a benyomást. Valamennyi tartalmaz olyan vonásokat, melyeket – nem e helyt, de más összefüggésben – Bartók a népzene saját zenéjére gyakorolt hatásai között tartott számon (*1a–d. kottapélda*).

Magyar parasztdal

1. *Parlando* Mezőkövesd, Borsod

1a. *Parlando*

Magyar parasztdal

2. *Allegretto* Irbéj

1b. *Allegretto*

Szlovák parasztdal

3. *Parlando* $\text{♩} = 112$ Pónák, Zelyom

1c. *Parlando*

²⁹ Rostal 1931. október 31-i levelét Dille közölte, lásd *DocB* 3, 164.

³⁰ A 4. vonósnegyes notációja meglepő változáson esett át. Az I. tételt Bartók eredetileg ütemváltásokkal jegyezte le, majd több revíziós kísérlet után az összetett metrikai jelenségek kifejezése helyett az egyenletes, inkább csak a négy játékos koordinációját segítő, semleges 4/4-es ütemfajta alkalmazása mellett döntött. Lásd erről Somfai László: „A 4. vonósnegyes genezise: Bartók és a kottapapírok”. *Magyar Zene*, XXIX/3 (1988 szeptember), 330., 16. jegyzet.

4. Andante rubato $\text{♩} = 84$ Román parasztdal Bánlak, Toronói

1d.

1a–d kottapélda: Bartók: „Volksmusik und ihre Bedeutung für die neuzeitliche Komposition” c. cikkének dallampéldái, lásd Tallián Tibor (közr.): *Bartók Béla írásai* 1, 149–150.).

Az első dallam,³¹ az A osztálybeli „Megállj pajtás” plagális jellege és pentaton fordulatai révén a dúr-moll tonalitástól idegen hangkészletet mutat. Benne strukturálisan és motívikus szempontból egyaránt kiemelkedő szerepet játszanak a kvartszerkezetek (G–C, C–F, D–G), és így eltér a nyugati műzenében addig uralkodó tercépítkezéstől. Ritmikailag is sajátos vonása a rögtönzésszerű parlandóból adódó szabadság. Végül pedig a harmadik sor kezdetén jó példát találunk a kis-szeptim konszonáns kezelésére, melyről Bartók 1927–28-as amerikai útján tartott felolvasásain beszélt.³² A „Túl a vizen” régi stílusú dal- lam tiszta pentatóniája jól kiemeli az alaphang alatti nagy-szekund jelentőségét. A négy sor- ból háromban találjuk meg a különböző szótagszámú (7-es, 11-es) sorokra jellemző, jelleg- zetes pontozott sorzáró ritmusformulát. Pszalmodizáló kezdése miatt Bartók más régies dallamtípusokkal is rokonnak tartotta.³³ A szlovák példát Bartók részben talán a harmadik sor dallamának kisszeptim-kerete miatt, s – még inkább – a meglepő záró sor miatt választ- hatta. Saját zenéjében is fontos szerepet játszik a tiszta kvart tritónusz hangköz-kapcsolat, mely a „líd kvart” megjelenésével jön létre.³⁴ Végül a kisambitusú lassú rubato román népdalra szűk kvint hangkészlete, a rubato jellegből adódó ütemváltásai és sajátos díszítőhang- jai miatt eshetett választása.³⁵ Úgy tűnik tehát, e példasor mindenekelőtt azt mutatja, milyen sajátosságok alapján válhatott Bartók újításai számára kiindulóponttá a parasztszene.

A példasorhoz alig fűz megjegyzést. Csupán – részint keserűen, részint talán ironikusan – megállapítja:

Ebből a zenéből [...] hiányzik a sokat magasztalt, s az iskolás fogalmak szerint egyedül üdvö- zítő tonika–domináns-kapcsolat. Az átlagmuzsikus tehát *érthetetlennek* tartja, bármily egy- szerű és világos legyen is.³⁶

³¹ Szerepel Bartók könyvében *A magyar népdalban* is 7c példaként, lásd Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írá- sai* 5 (a továbbiakban *BBi* 5). Budapest: Editio Musica, 1990, 87.

³² „Magyar népzene és új magyar zene”, *BBi* 1, 132–133. Ugyanitt Bartók közölte a „Megállj pajtás” egy varián- sát („Panaszolom a tisztetnek”), melyben a gyakori kvartugrásokat emelt ki s e jelenséggel Kodály *Cselló- szonátájának adagio* témáját hozta közvetlen összefüggésbe.

³³ E népdal közeli variánsa, „Szárak fából könnyű hidat csinálni” szövegkezzettel 59. példaként szerepel *A ma- gyar népdalban*, az A osztály 11-szótagos dallamai közt, lásd *BBi* 5, 100. A dallamhoz tartozó jegyzetben, lásd 175., Bartók éppen a példatár két zsolttározó jellegű dallamára (No. 2 és 16), mint hasonló dallamvonalú példá- ra, hívja fel a figyelmet.

³⁴ A népdalt nem lehet Bartók szlovák gyűjteményének kiadott kötetibeiben egyértelműen azonosítani. Míg dalla- ma ugyanis szinte hangról-hangra egyezik az I. kötet 46a dallamával, szövege ennek legközelebbi variánsá- nak, a 46b dallamnak első strófája. Ugyanezzel a változattal egyezik a záró sor utolsó előtti hangja is. Lásd *Slovenské ľudové piesne / Slowakische Volkslieder*, 1, 206–207.

³⁵ A népdal Bartók román gyűjteményében a 193g dallam. Szövege a lejegyzett második strófa (minthogy az első strófa értelmetlen szótagokból áll), lásd *Rumanian Folk Music II Vocal Melodies*, 289.

³⁶ „A népzene és jelentősége az újkori zeneszerzésben”, *BBi* 1, 150. Német eredeti fogalmazás szerint: „Aus dieser Musik fehlt jedoch das vielgepriesene und nach den Schulbegriffen alleinseeligmachende Toni- ka–Dominantenverhältnis. Der Durchschnittsmusiker wird sie also *unverständlich* finden, wenn sie auch noch so einfach und klar ist.” Lásd *uo.*, 252–253.

A cikk korábbi szakaszában azonban megtalálhatjuk a népzene általános jellemzését, mely valamit tárgyilagosságának mibenlétéről is elmond.

A szó legszorosabb értelmében vett parasztdallamokat [a népies magyar műzenével szemben] klasszikus, pregnáns egyszerűség jellemzi, a felépítésnek olyan objektivitása, mely sohasem fárasztó. Érzésem szerint minden ilyen dallam a legmagasabbrendű művészi tökéletesség megtestesítője. Klasszikus példái annak, miként lehet a legkisebb formában, a legszerűnyebb eszközökkel valamilyen zenei gondolatot a lehető legtökéletesebben kifejezni.³⁷

Bartók itt formai és technikai jellemzőket is kapcsolt a tárgyilagosság eszméjéhez. A „legkisebb” vagy „legtömörebb forma” (*knappste Form*) és a „pregnáns egyszerűség” (*pregnante Einfachheit*), ha viszonylagos fogalmakról van is szó, egyértelmű ideált fogalmaznak meg. Ugyanakkor viszont a döntő fogalmat, a „tárgyilagosság”-ot nem annyira magyarázza, mint inkább jellemzésül fölhasználja, amikor a „felépítés” vagy inkább talán a „megformálás objektivitásáról” (*Objektivität der Gestaltung*) beszél. Annyi azonban itt is világos, hogy az „objektivitás” cseppet sem ellentétes a „kifejezéssel”, hiszen a zenei gondolatot éppen „kifejezni” kell. Mindezek alapján lassan kirajzolódik, hogy a tárgyilagosság új vagy legalábbis nem elcsépelet eszközök használatát, valamint egyszerűséget és formai tömörséget feltételez. Mindez egyértelműen megfelel Bartók késő-romantikaellenes esztétikájának. A „klasszikus” szó használata – ami cseppet sem lehetett magától értetődő a paraszttzenére vonatkozóan – egészen megfelel annak, ahogy Boris de Schloezer különböztette meg az „objektív” stílusirányt a „szubjektív”-tól.

A „szentimentalizmus hiánya” kifejezés forrásai

De vajon miért tagadó jellegű Bartók megfogalmazása? S vajon Bartók saját leleménye volt a kifejezés? A húszas évek zenei sajtójában úgy tűnik nem volt ismeretlen a „szentimentalizmus nélküliség” megfogalmazása. Ráadásul figyelemre méltó módon két fontos korai Bartókkal foglalkozó tanulmányban is fölbukkan. Magyarországon kívül Bartók zenéjének egyik első jelentős méltatását Kodály közölte a *La Revue Musicale* 1921 márciusi számában. Ennek az alapvető Bartók-pályaképnek a végén Kodály a következőképpen összegzi barátja nemzetközi jelentőségét:³⁸

Stílusbeli, technikai újításait többet emlegetik a kelletnél. Bartókban van annyi ezekből, mint bárki másban. Ami mindennél fontosabb, az az, hogy izzó, lüktető életet önt beléjük, hogy ismeri az élet minden árnyalatát, a tragikus borzongástól a könnyed játékoságig, csak az érzélgősséget nem, a simogató, „andalító” puhaságot. Alapjában véve klasszikus lélekkel, ám a romantika teljében született, s magával ragadta az 1900-as európai zene elavult gyakorlata ellen támadt lázadásnak a sodra, a Berlioz, Liszt és Wagner kavarta vihar utolsó hulláma. De látjuk,

³⁷ Uo., 149., illetve németül 251.: „Die Melodien der Bauermelodien im engsten Sinne des Wortes sind indessen von einer klassischen, pregnanten Einfachheit, von einer Objektivität in der Gestaltung, die niemals ermüdend wirkt. Meinem Gefühle nach ist jede dieser Melodien die Verkörperung der höchsten künstlerischen Vollkommenheit. Sie sind klassische Beispiele dessen: wie man einen musikalischen Gedanken mit den einfachsten Mitteln in der knappsten Form am vollkommensten ausdrücken kann.”

³⁸ „Bartók Béla”, lásd *Visszatekintés* 2, 434. Az eredeti francia szöveg: „On insiste trop sur ses trouvailles de style, sur ses innovations techniques. Bartók en a autant que quiconque. L’essentiel, c’est qu’il les anime d’une vie chaude et vivante: il dispose de toutes les nuances de la vie, du frisson tragique jusqu’au simple jeu, il ne lui manque que le sentimentalisme, la mollesse caressante, tout ‘ce qui berce’. D’âme classique au fond, mais né en plein romantisme, il a été entraîné dans le mouvement de révolte contre la vieille routine qui caractérise l’Europe musicale de 1900, dernière vague de tempête soulevée par Berlioz, Liszt et Wagner. Mais nous le voyons se détacher du groupe des chercheurs éternels, et parvenir à un style toujours plus clair et plastique où une sincérité impressionniste est contrôlée par une volonté de fer.” *La Revue Musicale* 2/3 (1921. március), 217.

hogy kiválik az örökké újat keresők táborából, és mind tisztább, mind plasztikusabb stílust terem, melyben a impresszionista őszinteséget vasakarat fegyvelmezi.

Kérdés, hogy Kodály cikkében valóban Bartók addigi életművet jellemzi-e csak, vagy – legalább részben és egyúttal – küldetést is megfogalmaz. Egyike utólag Bartók számára nyilván fontossá vált prófétai megállapításainak, hogy zenéjéből csupán az „érzelgősség” hiányzik. Az eredeti megfogalmazás szerint: „il ne lui manque que le sentimentalisme, la mollesse caressante, tout 'ce qui berce'”. A „szentimentalizmus hiánya” kifejezésre, mint döntő esztétikai követelményre Bartók írásaiban azonban még egy évtizedig kellett várni.

Pedig nem Kodály volt az egyetlen, aki Bartókkal kapcsolatban a fogalmat fölvetette. Az Universal Edition gondozásában megjelenő *Musikblätter des Anbruch* 1922 májusi számában látott napvilágot Paul Landormy francia zenetörténész „Schönberg, Bartók und die Französische Musik” című cikke. „Schönberg romantikus” – véli többek között Landormy – „a mi fiatal francia komponistáink pedig klasszikusok”.³⁹ Ezek után nem csoda, hogy az *Anbruch* szerkesztősége némi fenntartással adott helyet a cikknek. (Az Universal többek közt a Schönberg-iskola kiadója és legfőbb propagátora volt.) Bartók számára nem lehetett közömbös már a cikk első mondata sem, mely így hangzik: „Az oroszokat és franciákat nem számítva, ma kétségtelenül az osztrák Arnold Schönberg és a magyar Bartók Béla a legjelentősebb komponisták.”⁴⁰ Schönberg zenéjére többek között a „kifejezés” (*Ausdruck*) és a belső líraiság (*verinnerlichte Lyrik*) a jellemző. „Ebből a szempontból” – véli Landormy – „a tökéletes ellentéte az olyan művészeknek, mint Stravinsky vagy Prokofjev, akik tagadnak minden érzelmességet és minden kifejezési lehetőséget (*jede Sentimentalität, jede Ausdrucksmöglichkeit leugnen*), akik nem akarják, hogy a zene vallomás (*Bekanntnis*) legyen, hanem inkább 'tárgyilagos' művészet [...] Szerintem Bartók Béla inkább velük, s nem Schönberggel érthet egyet.”⁴¹

Ne Landormy állításának tényszerű igazságát mérlegeljük, mely egyébként Bartók (és Schönberg) zenéjének meglehetősen hiányos ismeretén alapulhatott, s valószínűleg – mint cikkének több részlete elárulja – lehetséges, hogy éppen Kodály *La Revue Musicale*-cikkére támaszkodott. Fontosabb, hogy Bartók a cikket olvasta. Eredeti francia változatára, mely még 1921 augusztusában jelent meg, maga hívta fel Emil Hertzka, az Universal igazgatója figyelmét. Zenéjének ez az értékelése aligha hagyta közömbösen.

A zenei „szentimentalizmus” példája

Amennyire nyilvánvaló, miért a „szentimentalizmus hiánya” és nem – mondjuk – a „kifejezés tagadása” vált 1930 táján Bartók jelszavává, nem érdektelen, hogy a „szentimentális” jelzőt Bartók már jóval előbb és jóval gyakrabban használta írásaiban. Noha szükségtelennek tűnhet, hogy a „szentimentális” szó túlságosan is egyértelmű zenei jelentéskörét általánosságban vizsgáljuk, fontos lehet fölfigyelnünk konkrét összefüggésben való alkalmazá-

³⁹ „Schönberg ist eben Romantiker, unsere jungen Komponisten sind Klassiker.” Paul Landormy: „Schönberg, Bartók und die französische Musik”. *Musikblätter des Anbruch* 4/9–10 (1922 május), 143.

⁴⁰ „Von den Russen und Franzosen abgesehen, sind der Österreicher Arnold Schönberg und der Ungar Béla Bartók zweifellos die bedeutendsten Musiker der Gegenwart.” Uo., 142.

⁴¹ „Unleugbar scheint mir jedesfalls, daß Schönberg für die deutsche Musik von bleibender Bedeutung ist, vor allem durch seinen Ausdruck und seine verinnerlichte Lyrik. Er ist ebenso romantiker wie Beethoven, Wagner oder Brahm, und offenbart in seinen Werken sich selbst, seine innerste Seele. Darin steht er in absolutem Gegensatz zu Künstlern wie Strawinskij oder Prokofjeff, welche jede Sentimentalität, jede Ausdrucksmöglichkeit leugnen, die nicht wollen, daß die Musik ein Bekenntnis sei, sondern eine ‚objektive‘ Kunst [...] Béla Bartók wird nach meiner Meinung eher mit diesen als mit Schönberg darin übereinstimmen.” Uo., 142.

sára. A magyar népdal egyik dallamához, a 80. szám alatt közölt „Tollfosztóban jártam az este” kezdetű új-stílusú dallamhoz (2. kottapélda) Bartók ehhez a könyv egyik leghosszabb jegyzetét fűzte. Érdekességére való tekintettel a jegyzetet egyszében közlöm.⁴²

I. Felsőiregh (Tolna), 1907, B.

Tempo giusto.

80.

1. Toll - fosz - tó - ban vol - tam az es - te, Az én ró - zsaám
Min - díg csak azt

azt is ki - les - te; hányja - ve - ti sze - mem - re, Ki - vel be - szél - get - tem az es - te.

2. kottapélda: „Tollfosztóban voltam az este”, Bartók: *A magyar népdal* (1924), új kiadás: Révész Dorrit (közr.): *Bartók Béla írásai* 5, 107. (80. dallam)

Paraszti változata a „Csak egy kis lány van a világon” szöveggel ismert, Szentirmay Elemértől származó dallamnak, amelyet egyébként Sarasate „Ungarische Zigeunerweisen” c. művében mint 2. témát használt fel. Jellemző példa népies műdalnak parasztdallá változására. Az eredeti *moll* hangsor átalakult eol hangsorrá, pentaton fordulatokkal; az első sor $\lceil 2 \rceil$ záróhangja $\lceil 1 \rceil$ -gyé változott, a 4. sor hasonlóvá lett az elsőhöz; a *tempónak* cigányos *rubatója* *tempo giusto*-vá alakult át; a 3. sor 11-szótagúvá bővült (az eredeti $\lceil 5 \rceil \lceil 7 \rceil$ helyett $\lceil 1 \rceil \lceil 5 \rceil \lceil 7 \rceil$, 9, 9, 11, 9, A B B A alakulati létesült. Az eredetinek kellemetlenül szentimentális ízét friss, paraszti fordulatok söpörték el: a műdalból keményvágású, erőteljes, valódi parasztdallam lett. – N. B.: A 4. sor sajátosság ritmusbeli eltérése az 1. sortól kivételes jelenség.

Bartók alighanem azért tartotta olyan fontosnak ezt a példát, mert nagyon közvetlenül tanulmányozhatóvá tette népies műdal és parasztdal különbségét. Jelentőségét mutatja, hogy más alkalommal is legfőbb példaként említette.⁴³ A jegyzetet különösen értékessé teszi számunkra, hogy ezek után Bartók konkrét zenei megoldásokat hasonlít össze egymással és értékkel esztétikailag. Mindenekelőtt megemlíti, hogy a dallam eredetije Sarasate Zigeunerweisen-jéből vált általánosan ismertté. Szentirmay dallama a lassú–gyors rapszódia formát követő kompozíció lassú részének Un poco più lento záró-szakaszában tűnik föl. Kezdetén a harmadik sor előlegezése szolgál bevezetőül, majd a 3–4. sor ismétlésével hangzik el a dal, melyet Sarasate – úgy tudjuk – cigánybanda előadásában ismert meg.⁴⁴ Sajátos benne csupán a negyedik sor kezdete, ahol a sorkezdő dominánshang fölhajlik a fermatás vezetőhangra (3. kottapélda).

⁴² *BBi* 5, 170.

⁴³ Lakatos István közölt faksimilében egy dokumentumot, mely egy, Bartók 1922. február 19-i kolozsvári koncertjét követő kávéházi beszélgetéshez kapcsolódik: Puskás Béla „népizenekara” a „Csak egy kislány”-t játszotta. Bartók ezt hallván elmondta, hogy e dallam, mely Sarasatét komponálásra ösztönözte, valójában műdal. Ezek után emlékezetből (néhány apróbb hangeltéréssel) lejegyezte a „Tollfosztóban jártam az este” dallamát, hogy megmutassa, hogyan „énekli a nép”. Lásd Lakatos István: „Bartók dokumentumok”. *Művelődés*, 9 (1970 szeptember), 12. Évekkel később, Bartók 1931-es előadásai egyikének utólag kihúzott szakaszában ugyancsak szerepel a „Csak egy kis lány” példája. Itt a következőképpen kommentálja: „Magától értetődik, hogy a népies műdalok egy része beszívárgott a paraszzenébe; ott esetleg át is alakult, sőt hasonult valamilyen paraszti egységes stílushoz. Ilyen pl. Csak egy kislány. Vagyis szűkebb értelemben vett parasztdal lett ebből a népies műdalból.” *BBi* 1, 248.

⁴⁴ Lásd Kerényi György: *Szentirmay Elemér és a magyar népzene*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1966, 416.

Un poco più lento.

pp con espressione

3. kottapélda: Sarasate: *Zigeunerweisen*, zongoraátirat, a lassú rész utolsó témája

Bartók azonban – érthető módon – nem Sarasate feldolgozását, hanem a Szentirmaytól eredő népies műdalveti egybe annak paraszti változatával. Három lényeges szempontból lát különbséget a kettő között: (1) a tempó jellege; (2) a forma; és (3) az első és a harmadik sor záró-hangja szempontjából. Mint Bartók megállapítja, a paraszti változatra a feszes ritmus a jellemző szemben a műdal „cigányos rubató”-jával. Formai szempontból zártabb architektóniájú a népdal, mert az eredeti $ABB^{\vee}C$ -hez képest – ahol a C bizonyos fokig A^{\vee} -ra emlékeztető vonásokat mutat – a paraszti változat, a kezdő és záró sor közötti egyedülálló ritmus-változást nem tekintve, egyértelmű $ABB^{\vee}A$ szerkezetű. A változás éppen a kezdő sornak a záró sorhoz történt hasonulása miatt következett be. Még fontosabbnak tűnik azonban a kadencia-hangok kérdése: Az első sorban megjelenő 2. fok kétségtelenül egy domináns félzárlatba illik, s így elárulja a dallam műzenei jellegét. A harmadik sor pedig, mely Bartók megállapítása szerint az eredetihez képest bővülést mutat, egyrészt „kiszótogolja”, szillabikussá teszi az eredeti főhajtását, másrészt megmarad a tiszta eol hangkészletnél, s elkerüli a dominánsról a vezető-hangra való hajlítást. Így „söprik el” „friss, paraszti fordulatok” „az eredetinek kellemetlenül szentimentális ízét”.⁴⁵

⁴⁵ A könyv első német fogalmazványában a jegyzetben Bartók még a szöveg paraszti szövegre való cseréjét is külön említi. Vö. *BB1* 5, 416, ekkor még 46. példaként.

Amint Kerényi György megállapította, Bartók valószínűleg nem ismerte Szentirmay dalát eredeti formájában.⁴⁶ Szentirmay dallama ugyanis végig eol hangkészletű, izoszillabikus és nem tartalmazza a harmadik sor végi hajlítást (4. *kottapélda*). Kerényi a paraszti változatba beépült bővülést cigány előadás eredményének tartja.⁴⁷ Egy további, Bartók számára bizonyosan ismert, Vikár Béla gyűjtötte népzenei változat viszont tartalmazza a vezetőhangot (5. *kottapélda*). De vajon hogyan tévedhetett Bartók? Mindenekelőtt hangsúlyoznunk kell, hogy a tévedés nem az összehasonlításban van. S még csak nem is az összehasonlításra kiválasztott Szentirmay-dallam jellemzésében. Hiszen Bartók a parasztdalt a népies műdallal, vagyis nem közvetlenül Szentirmay kompozíciójával, hanem annak – a népzenehez hasonló módon élő – énekelt változatával vetette egybe. Erről árulkodik a kifejezetten élő előadáshoz kapcsolódó rubato karakter kiemelése. Tehát betű szerint Bartók helyesen fogalmazott, amikor „Szentirmay Elemértől származó dallam”-ról beszélt. Úgy tűnik, –

9.

1. Csak egy szép lány van e világon
Az én kedves rózsám, galambom.
A jó isten bennagon szeret.
Hogy én nékem adott tégged.

4. *kottapélda*: „Csak egy szép lány van e világon” (1874), lásd Kerényi, *i.m.* 112.

3, 3, 11, 11
1-10

3306

1. 5. 9

alk. f.: 154 a)

2. felv. helye: Füzesszabony (1900-1901)

Előadta: *f. kerényi*

gy.: Vikár Béla

Nem messze van ide Kápolna,
Néha csak járok én oda,
De csak ott,
Vés a kőgyertya égve,
Néha csak néz fel a kőgyertya.

5. *kottapélda*: „Nem messze van ide Kápolna”, támlap
(Ziegler Márta írása Bartók javításaival),
az MTA Zenetudományi Intézetének Népzenei gyűjteményében, B236d

⁴⁶ Kerényi, *i.m.*, 417.

⁴⁷ Megjegyzendő, hogy az *Elemér dala* címmel megjelent szóló zongoraátírat rövid bevezetője a fermátával is ellátott V. fokon áll meg, fölül a terccsel, lásd Kerényinél a darab fakszimiljét, *i.m.*, 412.

akár szándékosan tette ezt, akár nem – nem választotta egyértelműen külön a Szentirmay-kompozíciótól annak utóéletét. A tanulmány többi jegyzetének tanulmányozása világossá teszi, hogy Bartók itt is rejtett polémiát folytatott a népies stílussal.⁴⁸ Szentirmay dala, legalábbis abban a formában ahogy hallomásból ismerte, kétségkívül kapóra jött. Bizonyítékul szolgált arra, hogy a dallamok paraszti létmódja tisztító, nemesítő hatású. E tőle szokatlan tudományos pontatlanságot ugyanakkor a témával kapcsolatos indulati vagy érzelmi vonatkozások is magyarázhatják.

Szentirmay dalát természetesen régről ismerte. A jegyzetből kiderül, hogy nem csak Sarasate feldolgozásában emlékezett dallamára, hanem szövegét is tudta. Érdekes módon Kárpáti János az 1. kvartett elemzése kapcsán fölvetette, hogy Bartók talán épp erre a dalra tett ironikus utalást a Finálét megelőző „Introduzioné”-ban.⁴⁹ Elképzelhető azonban, hogy *A magyar népdal* jegyzete és az 1908 körüli kompozíciók között más összefüggés is lehetséges. Amint Bartók a jegyzet kottapéldájában mutatja, a kvintről a vezetőhangra történő dallamhajtást okolta részben – vagy talán leginkább – a „kellemetlenül szentimentális íz”-ért. Azt a fordulatot, amit Sarasaténál is megtalálunk, csakhogy a 3. helytet a 4. dallamsor elején. Véletlen egybeesés volna, hogy a nagyszeptimre való föllépés része a nevezetes „Geyer Stefi”-Leitmotiv legtöbb variánsának? E talán merésznek tűnő képzettársítás nemcsak az adott zenei mozzanat egybeesése miatt merül föl. Bartók 1908 körül keletkezett kompozícióinak egyik sajátos problematikája a vezetőhang kezelése.

Bartók már a Geyer Stefinek írott hegedűversenyben is nagyon sokféleképpen kezeli a vezetőhangot. Az I. tételben a hegedűművészno Leitmotivját bemutató fúgató a vezetőhangot a tonikai hangzat részeként szólaltatja meg. A *cisz* hang ugyan várakozásnak megfelelően a *d*-re oldódik, de mindjárt tovább is lép, mintegy álzárlattá alakítva a megnyugvás pillanatát. A *h*, majd a *fisz* hang megjelenése a harmóniai fordulatot rokonítja a későbbi *Tíz könnyű zongoradarab* élein álló „Ajánlás” megoldásával, mely G-dúr szeptimre vezeti a Leitmotívot (6. kottapélda). A *g* hangot azonban Bartók itt elkerüli. Helyette a-mollt sugall egy pillanatra, csak hogy azután az *f*-hez ízesülő *b* hangból kiindulva tonális szempontból különösen távoli területekre vezethessen. Ezen a ponton felülről lefelé megszólal a nagyszeptimes négyeshangzat egy variánsa (*b–g–esz–h*). E merész harmónia-fordulatok után azonban a hegedű váratlanul rátalál a pentatóniára. Az éppen elért *h* hang ugyanis egy *e* (*la*) pentaton sor „dominánsának” bizonyul. Innen azután új központot keresve – modulálva vagy középkori terminológiával „mutálva” – az *a*-nál (ismét *la* pentaton) nyugszik meg, mely egyúttal az alaphangnem dominánsa. Az 1. hegedű első pultjának ekkor induló kontraszubjektuma ismét érinti a vezetőhangot, melyet Bartók itt ismét másként vezet tovább. D-dúr helyett *d*-mollt jelez, majd a *cisz*-t az alaphang helyett *c*-re vezeti, s a *d* hangot egyelő-

⁴⁸ A könyv legtöbb jegyzete szűkszavú, az előadásmód sajátosságaira és variáns dallamokra korlátozódik. Van azonban a jegyzeteknek egy csoportja, amely népi dallam és műzene összefüggéseit vizsgálja. Így találunk más dallamot is, ahol Bartók népies műdalból való származást mutat ki, de ilyenkor mindig a 80-as számhoz utalja az olvasót, mint a legbeszédesebb példához (lásd pl. a 92-es számú dallamra vonatkozó jegyzetét). Más, ezekkel rokon jegyzetek egyes dallamok műzenei feldolgozására, jelesül Liszt *Magyar rapszódia*ira utal, s az eredeti dallamhoz való viszonyt olykor kritikai kommentárral értékeli, kimutatva a népi dallam valamely formai vagy tonális jellegzetességének félreértését a feldolgozásban (lásd a 72. és a 73. dallampélda jegyzetét). Vagyis Bartók a jegyzetek e csoportjában a 19. századi népies stílus kritikáját adja.

⁴⁹ Kárpáti János: *Bartók kamarazenéje*. Budapest: Zeneműkiadó, 1976, 67. Bartók Geyer Stefinek írt levelei faksimile-kiadása óta tudjuk, hogy az „Introduzione” egészen magán jellegű zenei utalás (is), hiszen a zenei anyag egy levélbeli rögtönzésen alapul. Vö. Béla Bartók: *Briefe an Stefi Geyer*, 1907. augusztus 20-i levél. Basel: Paul Sacher Stiftung, 1979. Lásd ehhez Bónis Ferenc cikkét, „Első hegedűverseny, első vonósnégyes: Bartók zeneszerzői pályájának fordulópontja”. In uő.: *Hódolat Bartóknak és Kodálynak*. Budapest: Püski, 1992, 43–44.

6. kottapélda: Bartók: „poszthumusz” Hegedűverseny (1907/8), az I. tétel kezdete

re kifejezetten kerüli. Mégis, a mű mindkét tételében – még ha váratlan harmóniai folyamat végén is (az I. tételben) vagy pedig a végső zenekari zárás elidegenítő mozzanatokat tartalmaz is (a II. tételben) – a vezérszólam beteljesülést ígérő módon oldja föl a vezetőhangot.⁵⁰

A vezetőhang kezelésének problémája mind az átszellemült finomsággal megfogalmazott „ideális” motívumban, mind a darab más helyein mintha az érzelmi megnyilatkozás problémáját illusztrálná. Még többet árul el Bartóknak az érzelem kifejezéssel – s a „szentimentalizmus”-sal – folytatott belső vitájáról egy ritkán elemzett, az egész életműben sajátosan problematikus helyzetű kompozíció, az első *Elégia*.

Bartók és a romantika

Nem kétséges, hogy Bartók szemében a romantikus zenei kifejezőmód és a szentimentalizmus egymással szorosan összefüggő fogalmaknak számítottak. Saját életművében rendkívül nagy jelentőséget tulajdonított a romantikától való elfordulásnak. Egy 1944-es amerikai rádióbeszélgetésben, amikor a felesége előadásában elhangzó zongoradarabjait kommentálta, a riporter kérdésére, hogy „jellemzőnek tartja-e absztrakt zongorazenéjére az op. 14-es szvitet”,⁵¹ így válaszolt:

Ha Ön absztrakt zenén program nélküli abszolút zenét ért, akkor igen. Az op. 14-es szvitben nincs népi téma. Teljes egészében saját invenciójú eredeti témákon alapul. Amikor ezt a művet írtam, a zongoratechnika megújítására gondoltam, egy transzparensebb stílusú zongoratechnikára. Csupa csont és izom stílusra, ellentétben a későromantika nehéz akkordikus stílusával; azaz a felesleges díszítések, mint az akkordfelbontások és más figurációk elhagyására, egy ... egyszerűbb stílusra.⁵²

⁵⁰ A II. tétel 34-es próbajel utáni első ütemében a szólólista C-dúrban játssza a négyseptimes Leitmotívot, melynek *h* hangja – tonálisan idegen harmóniai háttérben – föl is oldódik. Az itt megszólaló Esz-dúr hármast a hegedű *c*-je olymódon egészíti ki, hogy a tétel négyhangú kezdőmotívuma (*disz-fisz-aisz-c*) szólal meg egyszerre, de enharmonikus átértelmezéssel. Ez a négyhangú motívum valószínűleg kapcsolatba hozható a *Trisztan és Izolda* elején megszólaló négyeshangzattal. Lásd ehhez már idézett munkámban, *Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában*, 102–104. A *Hegedűverseny* II. tétel a rövid zenekari utóhang végén unisono *g* hangon zár, azon a hangon, amelyre már a tétel elején bemutatkozó téma vezetett (4. és következő ütemek).

⁵¹ „Nyilatkozat egyes zongoraműveiről”, *BBí* 1, 191. Az angol szöveg szerint: „Dr. Bartók, do you consider the Suite op. 14 which Mrs Bartók is going to play next representative of your abstract piano compositions and if so, what qualities make it so?” Uo., 261.

⁵² *BBí* 1, 191. (A fordításban az „abszolút” szó a magam kiegészítése Bartók angol megfogalmazása alapján.) Az interjú eredeti szövege szerint: „If by abstract music you mean absolute music without program, then, yes. The Suite op. 14 has no folk tunes. It is based entirely on original themes of my own invention. When this work was composed I had in mind the refining of piano technique, the changing of piano technique into a more transparent style. A style more of bone and muscle opposing the heavy chordal style of the late, latter romantic period, that is, unessential ornaments like broken chords and other figures are omitted and it is more ... simpler style.” Uo., 261.

Bár a romantikus (későromantikus) írásmódot az akkordikus stílussal, felesleges díszítések és figurációk alkalmazásával azonosította, úgy tűnik, a technikai vonásokon túl másnak is jelentőséget tulajdonított. Válaszát ugyanis a kérdés kulcsszavaként elhangzó „absztrakt zene” kifejezés mérlegelésével kezdi. A kérdező nyilvánvalóan az előzőleg elhangzott *Szontinához* igazságot viszonyítani a *Suite*-et. A három népdalfeldolgozásból összeállított *Szonatina* kapcsán annak első két tétele, a „Dudások” és „Medvetánc” került szóba. Bartók válaszában ennek megfelelően leszögezi, hogy kompozíciójának tematikus anyaga eredeti, vagyis nem népi dallamon alapul. Figyelmet érdemel, hogy ebben az összefüggésben az „absztrakt zené”-t a „program nélküli abszolút zené”-vel azonosította. A *Béla Bartók Masterpieces for Piano* címmel tervezett gyűjteményes kiadásban, melyhez 1944/45 fordulóján Bartók egyes zongoraműveire vonatkozó rövid kommentárokat tartalmazó előszót fogalmazott, ismét a dekoratív elemek használatát emelte ki, ezúttal mint egyes saját kompozíciói romantikus vonását.

A Vázlatok egészükben hasonló irányt képviselnek, mint amely a Bagatellekben megfigyelhető, bár a 4. vázlatban – még inkább az Elégiákban – van egy bizonyos fokú visszatérés a régi zongorotechnikához (lásd a „dekoratív” akkordtöréseket itt és hasonló hatásokat az Elégiákban).⁵³

A *Bagatellek* sorozatára Bartók szerint éppen az a jellemző, hogy „lemond minden lényeghez nem tartozó dekoratív elemről”. Akkori törekvése, bármennyire hasonlóságokat mutat a húszas évek „tárgyilagosság”-ával, egészen más eredetű, mint egész zenéje, rendkívül személyes gyökerű. Minthogy 1908-ra megy vissza, lehetetlen életrajzi összefüggéseit figyelmen kívül hagyni. A dekoratív elemekről való lemondás egy zongorista zeneszerző esetében, kétségtelenül szándékos önkorlátozásnak tekinthető, s ez az önmaga ellen fordulás mi másból fakadhatott, mint a reménytelen szerelem okozta gyászból?

Az első Elégia: a megtalált vigasz?

A *Mesterművek zongorára* című kiadványban Bartók többek között éppen az *Elégiák* „romantikus” vonásaira hívta fel a figyelmet. Az op. 8/b alatt publikált két lassú kompozíció a korszak zongoratermésének legnagyobb szabású darabjai. Már említett korai elemzője, Edwin von der Nüll Bartók zongoraműveinek szentelt, 1930-ban megjelent munkájában csak röviden foglalkozik az *Elégiákkal*. Láthatólag tudakozódott róluk Bartóktól, mert többek között az ő levélbeli véleményét is közli. Így ír:⁵⁴

Az op. 1-es Rapszódia óta sikeresen elnyomott nehéz, szinte zenekarszerű zongorastílus iránti hajlam újabb lecsapódását találjuk az op. 8b „Két elégia”-ban. Bartók a romantikus dagályosságba történt „visszaesés”-nek nevezi. A zenei anyag valóban olyan hatalmasra duzzadt, hogy a második Elégiában négy szisztémára volt szükség az akkordtömbök lejegyzéséhez. A faktúra kevés specifikusan zongoraszerű vonást mutat, s minden további nélkül egy Richard

⁵³ „Mesterművek zongorára”, *BBi* 1, 94. A fordítást némiképp az eredetihez igazítottam. Az angol szöveg kiadását lásd *Essays*, 432: „The Sketches represent, on the whole, a similar trend as observed in the Bagatelles, although in Sketch No. 4 there is a certain return to the old style piano technique (note the ‚decorative’ broken chords there and similar effects in the Elegies).”

⁵⁴ „Die Neigung zum vollgriffigen, fast orchestralen Klavierpart, seit der Rhapsodie op. 1 mit Erfolg abgedrängt, findet einen erneuten Niederschlag in den ‚Deux Elégies’ op. 8b. Bartók nennt sie einen ‚Rückfall’ in den Schwulst der Romantik. Tatsächlich fehlt die Satz derart angeschwollen, daß am Schluß der zweiten Elegie vier Systeme benötigt werden, um die Akkordmassen zu notieren. Die Faktur hat wenig von einem spezifischen Klaviersatz an sich und könnte ohne Bedenken als Klavierauszug einer Orchesterpartitur von Richard Straußchen Ausmaßen gelten. Die Harmonik verwertet zum Teil die Resultate von op. 6, bleibt aber meist dahinter zurück. [...] Der Melodik fehlt die Prägnanz, was ein Fugatoeinsatz inmitten der 1. Elegie nicht widerlegt. Ein Thema entwickelt den Inhalt. Die formale Gliederung entbehrt schärfere Konturen.” Lásd Nüll: *Béla Bartók*, 18–19.

Strauss méretű zenekari partitúra kivonata lehetne. Harmóniaviláguk részben az op. 6 eredményeit hasznosítja, de többnyire mögötte marad annak. [...] A melodikából hiányzik a markáns jelleg, ami nem akadály a fugato-szakaszban az 1. Elégia folyamán. Egyetlen témából bontakozik ki a mű tartalma. A formai tagolás nélküli az éles kontúrokat.

Bár Bartók együtt publikálta a két kompozíciót, s elemzői – Nüll és előtte Molnár Antal⁵⁵ – együtt tárgyalják őket, a két darab jelentős mértékben különbözik egymástól. Keletkezéstörténeti szempontból nincs közöttük összefüggés. A második 1909 végén íródott, az első pedig éppenséggel meg is előzi a *Bagatelleket*. Viszont figyelemreméltó az, ahogy Nüll Bartóknak a romantikus írásmóddhoz való viszonyát jellemzi. A zeneszerző romantikus „hajlamáról” (*Neigung*) beszél, amit az *Elégiák* komponálása előtt már „sikeresen elnyomott magában” (*mit Erfolg abgedrängt*).

Ahhoz, hogy megértsük az első *Elégia* személyes jelentőségét, ki kell térnünk keletkezésének történetére. A komponálás kottában rögzített dátuma: 1908 február. Ugyanebben a hónapban (február 5-én) fejezte be Bartók a *Hegedűverseny* hangszerelését, amit mintegy búcsúajándékként nyújtott át szakításuk után Geyer Stefinek. Nem maradt fenn fogalmazvány az első *Elégiából*, de a dátum, és a *Fekete zsebkönyv*ben található két kompozíciós részvázlat alapján az első *Elégiát* mondhatjuk e gyászos időszak első lezárt kompozíciójának.⁵⁶ Megelőzi az 1. kvartett I. tételének első leírása,⁵⁷ s meglehetősen közel, a vázlatfüzet azonos lapjának hátoldalán találunk bizonyos vázlatokat az „Elle est morte” fölíratú 13. *Bagatell*hez.

A két vázlat első pillantásra egymástól teljesen független följegyzésnek tűnik. Somfai László azonosítása alapján megfelelnek a 94 ütemes *Elégia* 33–36. (egy félsornyi vázlat a lap 4–5. szisztémájában), illetve nagyjából a 76–81. ütemeknek (másfél sornyi vázlat az utolsó négy szisztémában). Ha közelebről megnézzük meglepő összefüggésre lehetünk figyelmesek (*Faksimile*). Mindkét vázlatban rögzített részlet közvetlenül a tétel fontos asz-moll területének két megjelenéséhez vezet. E terület tulajdonképpen két, egymástól tritónusz távolságban lévő harmónia, Asz-moll és d-moll szembeállítását exponálja (*7a. kottapéllda*). Minthogy a két vázlat ugyanazon zenei anyag előkészítését szolgálja, fölmerül – minden további korai vázlat ismerete nélkül is – nem lehetséges-e, hogy a két részvázlat föltételezi az asz-mollt és d-mollt szembeállító kompozíciós gondolatot, melyet talán az adott ponton fölösleges lett volna lejegyezni.⁵⁸ A két egymástól trinónusz távolságban lévő moll hangzat ugyanis a vázlatfüzet következő oldalán megkezdett 13. *Bagatell* szempontjából, ahol az asz-moll és a-moll kerül közvetlen egymás mellé, ugyancsak alapvető kompozíciós ötlet lesz.

Az első *Elégia* főhangneme d-moll. A vezetőhang sajátos kezelésmódja szempontjából érzésem szerint különös jelentőséggel bír a darab zárása. A záró szakaszban az asz-moll és a d-moll mellett fontos szerep jut még egy hangzatnak, melyet Bartók *b–desz–e–asz* hangokkal jegyez le (*7b. kottapéllda*),⁵⁹ s mely sajátos felrakása következtében (alulról: tritónusz + nagy

⁵⁵ Mindez ideig az általam ismert legrészletesebb elemzést Bartók *Két elégijáról* Molnár Antal közölte 1921-ben egy kis füzetben, lásd Bartók: *Két elégia elemzése*. Budapest: Pfeifer Ferdinánd (Zeidler Testvérek) Nemzeti Könyvkereskedés kiadása, [1921].

⁵⁶ E fontos vázlatfüzet hozzáférhető faksimile-kiadásban, lásd: Somfai László (közr.): *Bartók Béla Fekete Zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922*. Budapest: Zeneműkiadó, 1987.

⁵⁷ Bartók 1908. január 16-i Geyer Stefinek írott leveléhez csatolta a *Fekete zsebkönyv* kitépelt lapjára fölvázolt kvartett-tételt.

⁵⁸ Éppígy indokolt fölvetni, hogy a két vázlatot megelőző zenei anyagnak is meg kellett lennie valamilyen formában. A két vázlat mégis a „közös” célpont előzetes meglétét, s egyúttal centrális jelentőségét emeli ki.

⁵⁹ Valószínűleg értelmezhető asz-moll második fokú szeptimhangzataként (vagyis enharmónikusan *fesz*-nek értelmezve az *e*-t).

A handwritten musical score for Bartók's '1. Elégia' (1908, II.), showing a sketch of the first system. The score is written on five staves. The top staff is a vocal line starting with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff is a piano accompaniment in G major, starting with a grand staff. The third and fourth staves continue the piano accompaniment. The fifth staff shows a bass line with notes and accidentals. The score is marked 'No.' at the beginning.

Faksimile: Bartók: 1. Elégia (1908. II.), vázlatok,

terc + kvart) a *Tristan* elején megszólaló harmónia transzponált változatának tetszik.⁶⁰ A két-részes kompozíció első fele éppen ezen a „Tristan”-akkordon áll meg, s ezt követi a darab nyitótémájára épülő fugato, mely a feloldatlan maradt *desz* hang enharmónikus átértelmezésével *cisz*-szel indul (7c-d. kottapélda). Az *Elégia* végén a *desz* ismét *cisz*-szé értelmeződik át, s így vezet vissza d-mollhoz. A záróakkord megszólalásakor a *cisz* – a „Geyer Stefi”-akkord egyik fájdalmas moll variánsát hozva létre – a d-moll akkord része lesz, de az utolsó pillanatban lefele oldódik mégis *c*-re (7e. kottapélda). A darabban, mint már Molnár Antal is megállapította, rendkívül fontos szerepet játszanak mind a fölfele, mind a lefele tartó félhang lépések.⁶¹

Musical notation for example 7a, showing a piano accompaniment with a melodic line and a bass line. The notation is in G major and features a melodic line with a trill and a bass line with a descending scale.

7a kottapélda

Musical notation for example 7b, showing a piano accompaniment with a melodic line and a bass line. The notation is in G major and features a melodic line with a trill and a bass line with a descending scale.

7b kottapélda

⁶⁰ Ezt megerősít az akkord kiemelt szerepe Bartók más egykorú kompozícióiban, többek között a *Hegedűversenyben* és az *I. kvartettben*.

⁶¹ Molnár, *i.m.*, lásd pl. 31. és 36–37.

The image shows four musical excerpts from Bartók's 'Elégia'. Excerpt 7c is a piano introduction in 2/4 time, marked 'Grave (♩. = 63)' and 'poco espr.'. It features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. Excerpt 7d is a fugato beginning in 3/4 time, marked 'pp'. Excerpt 7e is a closing section in 3/4 time, marked 'ppp'. Excerpt 7f is a closing section in 3/4 time, marked 'pp'. The notation includes various dynamics, articulation marks, and time signature changes.

7a–e. kottapélda: Részletek az 1. elégiából: a) 37–46. ü. anyaga: asz-moll és d-moll kontrasztja; b) 48–51. ü. anyaga: „Trisztán”-akkord; c) a mű kezdete; d) 52. ü.: a fugato kezdete; e) a mű zárása

Hogy a záró gesztus fájdalmas és véglegesen lemondó, nem kell külön bizonygatni. Annál érdekesebb, hogy a záró akkord valójában kétarcú, s éppen ezért kifejezéstartalma sem csak a gyász. A kis-szeptimet, mint az 1932-es cikk népzenei példái kapcsán már jeleztem, Bartók konszonáns, föloldást nem igénylő együtthangzásnak tekintette. Tételzáró hangzatként már az első *Elégia* előtt is alkalmazta: a 2. szvit lassú fisz-moll tételét zárta a kis-szeptimes moll hangzattal, melyet – mint a műről írt korai ismertetőjében⁶² és 1928-as amerikai előadásában kifejtette⁶³ – a tétel főmotívumából származtatott. Vagyis 1908-ban a kis-szeptimes mollhangzatnak – a pentaton hangkészlet egyetlen szeptimhangzatának – már elég konkrét jelentése és zenei értéke lehetett Bartók számára. A *cisz* hang *c-re* oldása éppen ezért programatikus tartalmú, s talán nem tévedek, ha minden fájdalma mellett is azt a vigaszt vélem kiolvasni belőle, amire Bartók maga is céloz egy ízben Geyer Stefinek írván: „Levele olvasása után zongorához ültem – az a szomorú sejtelmem van, hogy az életben nem lesz más vigasztalóm csak a zene”.⁶⁴

Vajon a Szentirmay dalban tévesen feltételezett vezetőhang elleni tiltakozáshoz nincs-e köze annak a problematikának, mely Bartókot személyes és zeneszerzői szempontból 1908 táján egyaránt foglalkoztatta? Az első *Elégia* vizsgálatát különösen indokoltá teszi Bartók ambivalens viszonya művéhez. Mint a Nüll könyvéből vett idézet mutatta, szerzője a húszas évek végén az *Elégiákat* (látszólag nem téve különbséget a két kompozíció között) „visszaesésnek” értékelte. E sommás véleményt Bartók koncertprogramjainak vizsgálata nem teljesen támasztja alá. Hogy pedig a két műhöz mennyire különböző lehetett szerzőjük subjektív viszonya, jól mutatja, hogy nemcsak együtt nem játszotta a két darabot soha, de két egymástól jellegzetesen elkülönülő időszakban bukkannak fel koncertműsorán. A második *Elégiát* Bartók úgy tűnik, sokáig nem játszotta nyilvánosan. A húszas évek közepétől a harmincas évek elejéig azonban egy sor koncert programjában is feltűnik.⁶⁵ Igaz, az első *Elé-*

⁶² „2. szvit kizsenekarra (op. 4)”, lásd *BBi* 1, 59. Eredeti közlése név nélkül: *Zeneközlöny* VIII/7 (1909. november 20.), 89–92. Hitelességéhez lásd *BBi* 1, 60.

⁶³ „Magyar népzene és új magyar zene”, *BBi* 1, 132–133.

⁶⁴ 1907. szeptember 11-i levél, *BBlev*, 131.

⁶⁵ A következő alkalmakról tudunk: 1925. január 10. Prága és március 2. Brünn; 1929. január 24. Moszkva; 1930. január 6. London; 1932. február 29. Glasgow.

giát sem mutatta be éveken át, 1919-ben megrendezett második szerzői estjének utolsó, zongoradarabokból álló blokkját mégis éppen az első *Elégia* nyitotta.⁶⁶ Mintha ebben az időben, legexpresszionistábbnak mondható stíluskorszakában az első *Elégia* a maga spontán zongorastílusával fontossá vált volna számára. Még érdekesebb, hogy – az általam ismert adatok szerint – Bartók még egy különösen fontos koncerten adta elő az első *Elégiát*: Arányi Jellyvel közös párizsi fellépésén, 1922. április 8-án. A szerzői est nagyrészt kronológiai elrendezésű műsorát, melynek fő műsorszáma a koncertet záró új (1.) *Hegedűszonáta* volt, nyitószámként vezette be az első *Elégia*.⁶⁷ Mindez arra vall, hogy a mű többet jelentett Bartók számára mint azt a csekély számú szerzői előadás ténye és a Nüllnek az *Elégiákról* összefoglalólag írt negatív jellemzése önmagában sejteti.

„Bánkódás”: kifejezés a „tárgyilagosság” jegyében

Az 1908-ban komponált 1. *Elégia* ezek szerint bizonyos – utóbb – romantikusnak jellemzett zenei eszközökkel való küzdelem dokumentuma, melyben nemcsak a szerző által is emlegetett romantikus zongorastílust – zsúfolt textúrát és plasztikus formai körvonalak hiányát – fedezhetjük fel, s nem is csak a harmóniai nyelv, különösen pedig a vezetőhang kezelésének problémáját, hanem személyes, programatikus vonást is. De milyen lehetőségei voltak az expresszivitásnak a „tárgyilagosság” korszakában.⁶⁸ A *Hegedűduók* egyik darabja az első *Elégiával* meglepő összehasonlításra ad alkalmat.

Bartók „szentimentalizmus” ellenes esztétikáját, mint láttuk, 1930 táján fogalmazta meg, és szívesen tulajdonított „tárgyilagosságot” az általa kompozíciós kiindulópontul választott parasztdalnak. Véletlen egybeesés lehet, de ebben az időszakban (1931 tavaszán) született meg utolsó jelentős népdalfeldolgozásainak sorozata, az Erich Doflein kérésére pedagógiai céllal komponált *Duók két hegedűre*. A sorozat 28. darabja a „Bánkódás” címet viseli (8. kottapélda). Jelentőségét kiemeli, hogy 1936-ban, amikor Bartók zongorára átdolgozta a kis he-

8. kottapélda: Bartók: *Negyvennégy duó két hegedűre* (1931), No. 28 „Bánkódás”, az első versszak feldolgozása

⁶⁶ Ezen az 1919. április 21-én megrendezett koncerten az 1. *vonósnégyes* és az *Ady-dalok* hangzott el a műsor első felében, a második felében az első *Elégia* az op. 14-es *Suite* és kétszer egymásután Bartók legújabb kompozíciója, a *Három etűd*. A koncert műsorát lásd Demény János közlésében: „Bartók Béla művészi kibontakozásának évei”, 114.

⁶⁷ Az 1922. április 8-i Párizsban megrendezett koncert műsorát lásd szintén Demélynél, 216.

⁶⁸ A megfogalmazás David Schneider nagyon találó címválasztását idézi.

gedűdarabok néhány számát, a „Bánkódás” – „Lassú” címmel – az ezekből összeállított *Petite Suite* kezdő darabja lett. A feldolgozás alapjául szolgáló C-osztálybeli „Pej paripám” szövegkezdetű népdalt Bartók 1907-ben – életének kritikus időszakában – Felsőíregegyűjtötte (9. kottapéllda). A népdal szövege, bár ez egyáltalán nem törvényszerű Bartók népdalfeldolgozásaiban, meghatározza a feldolgozás alaphangulatát. A részint más népdalokból is jól ismert sorokat magába építő szöveg szerelmi bánatot beszél el.⁶⁹ Az alapvetően kontrapunktikus elvű kétszólamú feldolgozás motivikusan a népdalra épül. A rövid bevezetőben exponált ereszkedő dallam nemcsak a népdal első sorának kezdetét előlegezi, hanem egyúttal a kíséret, illetve ellenszólam anyagát is meghatározza (10a. kottapéllda).

Muz. F. 978 b, I. Felsőíregegy (Tolna), Vörösi Ignác (50), 1907

Parlando, $\text{♩} = \text{cca } 166$

280. Musical score for 'Pej paripám rézpatkója de fényes'. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo marking of 'Parlando, ♩ = cca 166'. The number '280.' is written to the left. The lyrics are: 'I. N. Pej pa-ri-pám réz-pat-kó-ja de fé-nyes, M.'. The second staff continues the lyrics: '- ma-da-ra-si esár-dás lá-nya de ké-nyes! N. Ké-nyes ci-pő-'. The third staff continues: 'je, kap-cá-ja. De sok pén-zü-met kós-tál-ja, hi-á-ba.' There are some markings in boxes above the staves: a '5' in a box above the first staff, a '5' in a box above the second staff, and a '4' in a box above the third staff.

9. kottapéllda: „Pej paripám rézpatkója de fényes” dallama, lásd Bartók: *A magyar népdal* (1924), új kiadás: Révész (közr.): *Bartók Béla írásai* 5, 160. (280. dallam)

Musical score for 'Pej paripám rézpatkója de fényes'. It consists of four staves of music. The first staff is a treble clef with a key signature of one flat. The second staff is a bass clef with a key signature of one flat. The third and fourth staves are also bass clefs with a key signature of one flat. The music is in a simple, folk-like style.

10a kottapéllda: Elemző megjegyzések a 28. Duóhoz: a kíséret összefüggése a népdalkezdettel

A népdal jelentősége persze nem *csak* motivikus. A harmóniailag távolra kalandozó kompozíció számára egyfajta szilárd vázat biztosít. Formailag éppúgy koherenciát és áttekinthetőséget nyújt a darabnak, mint tonálisan. Nem mintha mentes volna kétértelműségek-től. A népdal ugyanis a plagális dallamok csoportjába tartozik, s így záróhangja – a tudomá-nyos lejegyzésben a g-vel azonosított finálisa – legalább annyira értelmezhető domináns

⁶⁹ *Pej paripám rézpatkója de fényes,*
Madarasi csárdás lánya de kényes!
Kényes cipője, kapcája,
De sok pénzümet kóstálja, hiába!
Pej paripám hányja fejét kényessen, –
Vártalak, rózsám, az este szivessen.
Ugyan rózsám hová lettél?
Már két estve el nem jöttél én hozzám.

hangként, mint alaphangként.⁷⁰ Alaphang igényére elsősorban a régi stílusban gyakori kvart szerkezettel való összefüggése jogosítja fel. Ilyen példa a „Megállj pajtás” (lásd ismét az 1a. kottapéldát), melynek hangkészletével és fordulataival is mutat hasonlóságokat. Csakhogy a *h* hang megjelenése (a *g–h–d* hármashangzat váz összefüggésében) és a *c* és a felső *g* közötti tartomány skálaszerű kitöltése a „Pej pariám”-at inkább közelíti a dallamos mollhoz. Vagyis a népdal alaphangja ebben az értelmezésben a *c* *A magyar népdalban*, illetve, a „Bánkódás”-ban az *a* finálissal szemben a *d*. Bartók feldolgozása pedig, annak ellenére, hogy kétségtelenül *a* hangon indul és A-dúrban zárul, nagyon is él a tonális többértelműség kínálta lehetőséggel. Már a bevezetést indító dallamfrázis is d-mollt sugall. A darab érzelmi hatásában éppen a kétértelműségek fontos szerepet játszanak.

A „Bánkódás” hangnemválasztásában nyilvánvalóan fontos szerep jutott hangszerteknikai megfontolásoknak. A feldolgozás legalábbis feltűnően gyakran él az üres húrok lehetőségével kettősfogások játékánál. Mégis különös egybeesés, hogy éppen ennél a különösen is „érzelemkeltő” darabnál – nem kimondott, de mintegy rejtett tonalitásként – Bartók az 1908 februári első *Elégia* hangnemét választotta. Mindez egyelőre csak a két darab összehasonlításának indokoltságát húzza alá. A kromatikus szólamvezetések Bartók 1931-es népdalfeldolgozásában is fontos szerepet játszanak. Mind a népdal kezdőhangjának előkészítése, mind a záró dūr-terc bevezetése nagy mértékben kromatikus mozgásra épül (*10b–c. kottapélda*). Ezzel szemben ugyanakkor rendkívül erős hangsúly esik a zárást megelőzően az *a*



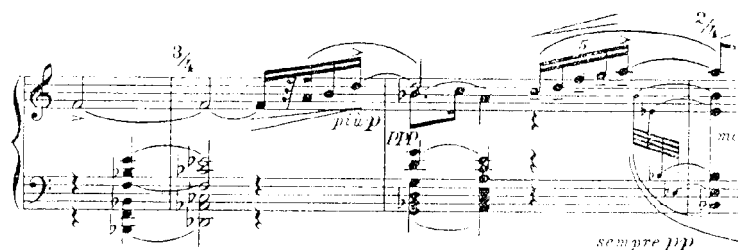
10b–c. kottapélda: Elemző megjegyzések a 28. Duóhoz:

b) a bevezetés felső szólama (a két hegedű közt megosztva); c) a zárás háromszólamúsága

záró hang modális hetedik fokára, az alsó *g*-re.⁷¹ Meglepő ezek után észrevenni, hogy Bartók 1907–8 táján keletkezett kompozícióban milyen sok eleme megjelent annak a gondolkodásmódnak, melynek az 1931-es kompozíció kiegyensúlyozottságát, ha tetszik „klasszikus” jellegét köszönheti. A pentatónia például nemcsak a *Hegedűverseny* témájának utolsó ütemeibe szövődik bele; szerepet kap az első *Elégiában* is. Talán túlzás volna az „idegen” kezdés pentaton szegmensnek ható háromhangú témafejének nagy jelentőséget tulajdonítani (lásd ismét a 7c. kottapéldát), ha nem hangzana el mindjárt a darab 9. ütemében egy tiszta pentaton frázis (*11. kottapélda*). Csakhogy a népzeneire támaszkodó elemek aránya és hangsúlya éppen ebben a darabban még nem elég erős ahhoz, hogy formai és tonális szempontból eléggé meghatározóak legyenek a kompozíció szempontjából. Pedig a húszas évek második felében megszilárdult eszközök közül a kontrapunktika is éppúgy jelen van a *Hegedűversenyben* vagy az első *Elégiában*.

⁷⁰ A népdal hangnemi kétértelműségét hasonlóképpen tárgyalja Christiano Pesavento, *Musik von Béla Bartók als pädagogisches Programm*. Frankfurt am Main – Berlin, etc.: Peter Lang, 1994, 205., s joggal hivatkozik Bartóknak e sajátos hangsortípusozóhoz fűzött megjegyzésére, lásd *BBi* 5, 56.

⁷¹ Ezek az észrevételek teljességgel egyeznek Veress Sándor elemzésével, lásd „Béla Bartók’s 44 Duos für zwei Violinen”. In L. U. Abraham (ed.): *Erich Doflein – Festschrift zum 70. Geburtstag*. Mainz, 1970, pp. 31–57 (pp. 46–7).



11. kottapélda: 1. Elégia, 7–9. ü., kiemelt pentaton motívum a 9. ü.-ben a jobb kéz szolamába

Amikor Bartók a népzene „tárgyilagosságáról” beszélt nyilvánvalóan gondolt egyfajta formálási fegyverre, az eszközök szelektálására. Mindez feldolgozásaira is átsugárzik. Van azonban még valami a népdalban, ami lényeges lehetett Bartók számára. A népdal maga is – a zeneszerzői szubjektum számára – része volt a realitásnak. „Tárgyszerű” vagy ha tetszik „objektív” volt, amit ugyan lehetett itt-ott módosítani – ahogy még a liturgikus *cantus firmus* is eltűrt némi kompozíciós beavatkozást – de lényegét tekintve adott valamilyént, a valóság reprezentánsaként lehetett és kellett kezelni. S nemcsak a népdalt egészében, hanem a belőle származó elemeket is. Ily módon pedig kérdéses, hogy a Bartók választotta zeneszerzői út végső soron nem inkább Ansermet „realizmus”-át, mint Schloeser „objektívizmus”-át közelítette-e meg. Bartók éppen 1909-ben használta az általa elképzelt új zenére a „reális” kifejezést:

Még egy egészen más tényező teszi a mai zenét (a XX. századét) reálissá: az hogy a nagy valóságból a mindent körülvevő népművészetből keres félig öntudatlanul félig keresve impressiókat.⁷²

Úgy tűnik, hogy Bartók, amikor magáévá tette a „tárgyilagosság” új irányzatának bizonyos sajátos jellemzőit, s felismerte a népzenerre való hivatkozás új lehetőségét, valójában még gondolatilag is az 1908/09-es évek problematikájához nyúlt vissza.⁷³ A népdal pedig reális – vagyis a külső realitáshoz tartozó – jellegén túl még valamit fölkinált neki: A parasztzene funkcióhoz, népelethez kötöttsége, s – dal esetében – szöveg jelenléte a valósághoz való programszerű kapcsolódást sem zárta ki, sőt mintegy új lehetőségeket nyitott meg számára azáltal, hogy e viszonyt az egyénből a közösbe helyezve legitímálta. Mivel azonban a gondolatmenet nagyrészt megfogalmazatlan maradt, nem kellett kiderülnie a népi zenén alapuló „tárgyilagosság” és a kifejezést és programot alapjaiban tagadó „objektív” irányzat tökéletes összeegyeztethetlenségének.

⁷² 1909. február 4-én, népzenei gyűjtőúton kelt levél későbbi feleségéhez, Ziegler Mártához, lásd *Cslev*, 188. A levéldízetnek és „realizmus” kérdésének hasonlóképpen nagy jelentőséget tulajdonít az 1908 körüli kompozíciókat vizsgálva Wilhelm András, de értelmezésében a szubjektív módon megélt valóság, a személyes élményvilág zenei kifejezésére esik a hangsúly. Lásd tanulmányát: „...az életrajznál pontosabban...”. Bartók reális zenéje az 1907–1910-es években”. In uő.: *Mű és külvilág*, 7–27.

⁷³ Tallán Tibor – éppen a „szentimentalizmus hiánya” fogalmára utalva röviden – Bartókot a „genius of meditation”-nek nevezi, vö.: „Bartók and His Contemporaries”. In György Ránki (ed.): *Bartók and Kodály Revisited*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987, 170.

Gombos András

MTA Zenetudományi Intézet

Az eleki Szabó Péter táncának sajátos vonásai

A Kárpát-medencei néptáncok kutatása során – a táncok improvizatív jellege következtében – elengedhetetlenül szükséges a táncos egyéniségek vizsgálata is.¹ Egyrészt a kiváló alkotó egyéniségek táncanyaga reprezentálja az adott terület táncfolklóráját, másrészt a falusi közösségeken belüli hagyományörzés és az újítás kérdésköréhez is fontos adatokkal szolgálhat. A dolgozat megírására e gondolatok ösztönöztek, ezért választottam egy táncos egyéniség, Szabó Péter egyik táncrögtönzésének részletes elemzését.

Szabó Péter – Petru Sabo (*1935. május 10., Elek–Aletea) az eleki román táncagyomány egyik legkiválóbb ismerője és előadója.² Eleknek abban a részében született és nőtt föl, ahol románok, németek és cigányok éltek együtt. Az itt élő emberek gyakran összejártak, táncoltak kint az utcán, s volt közöttük olyan zenész is, aki házában tanította a gyerekeket táncolni. Szülei napszámosok voltak, édesapja elismert táncos, aki hegedült is. Szabó Péter 1946-ban 11 évesen volt először *zsok*-ban ahol már próbára tehetette táncstudását. Eleken a legfőbb táncalkalom a *zsok* volt, a délutáni táncmulatság.³ Az esti vagy éjjeli táncmulatságot bálnak nevezték, amit jóval ritkábban rendeztek. Egyik alapító tagja az 1947-ben Turla György vezetésével megalakult Eleki Román Nemzetiségi Együttesnek. Az 1950-es évek elejétől kezdve rendszeresen keresték fel őt néptáncal foglalkozó szakemberek, akik közül Timár Sándorral alakult ki a legszorosabb kapcsolata. 1972-ben ő hívta meg a budapesti Zalka Táncgyűtteshez, az eleki táncok tanításához. Közös munkájuk sikereként az együttes ezzel a produkcióval bejutott az az évi „Ki mit tud?” döntőjébe. 1972 óta Szabó az Eleki Román Hagyományörző Együttes vezetője. 1991-ben megkapta a „Népművészet Mestere” címet.⁴

Az e témakörben publikált munkáimban elsősorban olyan kérdéseket érintettem, amelyek Szabó viszonyát mutatták be a közösséghez és közösségének tánckulturájához.⁵ Ebben a munkámban egy *lunga*-folyamat szerkezeti elemzését, illetve az ennek nyomán levont következtetéseket ismertetem, továbbá kitérek az eleki táncok változásának kérdéskörére is.

A táncrögtönzés egyéni és közösségi szabályairól egyetlen változat ismerete alig ad képet, ehhez rögtönzések egész sorát kell megfigyelni, rögzíteni, összehasonlítani és elemezni. Egyetlen rögtönzés alapján – még nagy tapasztalatok birtokában is – legfeljebb csak következtetni lehet a tánc általános vonásaira, a táncos tehetségére, de kimerítő alapossággal megismerni nem lehet.⁶

Az idézett könyvben Martin György a következő szempontok figyelembevételét tartja elengedhetetlenül fontosnak táncok értelmezésekor. Még a rövid ideig tartó, egyszeri gyűjtéskor is legalább 3–5 rögtönzés megfigyelése szükséges ahhoz, hogy megközelítő képet

¹ Felföldi L. 1999. 2.

² Az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívumának Elekre és Szabó Péterre vonatkozó adatait Gombos A. 1999. az 5. számú melléklet tartalmazza.

³ Timár S. 1973., Hocópán S. 1993.

⁴ Gombos A. 2001. 127.

⁵ Gombos A. 1999., 2000b.

⁶ Karsai Zs. – Martin Gy. 1989. 236.

alakíthassunk ki a táncos anyagának gazdagságáról, általános és egyedi jegyeiről. Teljes, ki-merítő ismereteket pedig csak a különböző időpontokban végzett megfigyelésekkel, időközönkénti újrarögzítésekkel, hosszabb idő alatt szerezhethünk.

A következősen megismételt tanulmányozás teszi csak lehetővé a rögtönzött tánc típusok, a rögtönző táncalkotók megismerését, a rögtönzés természetének, szabályainak, a tánc állandó és ingadozó–változó–alakuló vonásainak feltárását.⁷

Ilyen ideális kutatásra lehetőséget adó körülmény csak ritkán valósul meg. A néhány kivétel egyikeként Szabó esetében sikerült olyan kapcsolatot kialakítani, amely egy hosszabb távú egyéniségekutatás alapfeltétele. Részletes életrajza is olyan adatokat tartalmaz, amelyek nemcsak a táncos egyéniségek vizsgálói számára lehetnek hasznosak.⁸

Közel öt évtizedes táncrögtönzéseinek gyűjtési körülményei igen eltérőek voltak. A film-, vagy videofőlvételekre különböző időpontokban, más-más életkorában és egészségi állapotában, eltérő körülmények között és környezetben, különböző zenére és változó minőségű technikai eszközökkel került sor. Ezek az adottságok és körülmények együttesen befolyásolhatták táncalkotását, valamint a rögzített anyag információgazdagságát. Éppen ezért elsődleges feladatnak tartom – Martinhoz hasonlóan – a néprajzi forrásközlésekkel szemben támasztott alapkövetelmény következetes megvalósítását: nemcsak magukat a táncokat, hanem a gyűjtés és rögzítés minden körülményét ismertetem, amely a táncok értelmezését befolyásolhatja.

A lunga a Kárpát-medence régi stílusú táncaival, az ugrós–legényes–ardeleana táncsaláddal mutat közeli rokonságot. E rokonságra utalnak a tánchoz használt kanásztánc–kolomejka–ardeleana ritmusú dallamok,⁹ a közös tempó, amely $\downarrow = 120\text{–}138$ lökületűs és gyorsdűvös kíséret ritmusú.

A rokonságra a dallam, a tempó és a kíséret ritmus hasonlósága mellett a strukturális egyezések is felhívják a figyelmet. Egy zenei periódusra (nyolc 2/4-es ütem) eső táncegység felépítése megegyezik a közép-erdélyi legényesek ún. „pont”-szerkezetével. A kalotaszegi-ben is egy kezdő motívum (a) indítja a táncszakaszt, ezt két azonosan vagy variálva ismételt gerincmotívum (b b) követi, és más minőségű zárlattal (c) fejeződik be a „pont”. A záró-motívum a lungában is mindig periódus végére esik. Képletszerűen jelölve: a b b c. Ez a periodikus felépítés megegyezik a kalotaszegi legényes pontjainak szerkezetével.¹⁰

Lényeges különbség viszont, hogy a lungában kevesebb motívumot használnak, ezért egy-egy figura a táncfolyamat során többször is megismétlődik, míg a kalotaszegi legényesben a motívumkészlet gazdagsága miatt ez kevésbé fordul elő. A tánc menete hol lazábban hol tömörebben szerkesztett pontokból áll. A táncfolyamat szinte mindig sétáló motívumokkal kezdődik. A pontok felépítése tánckezdéskor a a a vagy a b a b vagy a b a c. Ezután helyben vagy keveset jobbra-balra haladva kezdődik a figurázás. Ezek a pontok már tömörebb felépítésűek: a b c a_v, a b a_v c, a b b_v c, a b c d.

Az elemzett folyamat az MTA Zenetudományi Intézetének Néptánc Archívumában található (Ft. 769. lsz. 5. sz.) tánc, amelyet Szabó Péter feleségével Szretykó Flórával táncolt. A főlvétel 1972. március 5-én készült Budapesten, a Fehérvári úti Művelődési Ház udvarán, a „Néptáncosok Bemutató Színpada” egyik műsora előtt. A filmfőlvételt Martin György készítette, Timár Sándor és Németh István közreműködésével Admira Elektrix 16-mm-es né-

⁷ Karsai Zs. – Martin Gy. 1989. 237.

⁸ Gombos A. 1999.

⁹ Bartók B. 1924., 1934., 1967.; Kodály Z. 1937.

¹⁰ Martin Gy. 1969.

ma rendszerű kamerával. Tizenkét eleki táncos és három zenész működött közre. Hat lunga-folyamatról, három mánânteluról és négy țiganeasca változatról készült filmfölvétel. Párhuzamos hangfölvétel is készült (Martin György hagyatéka 97/B). A kamera a fölvétel során bal rézsút irányból vette az egy sorban táncoló párokat. A kiválasztott táncfolyamaton három pár közül a középső Szabó és felesége. A bal oldalon Gál György és felesége, Wizsnyiczai Mária, jobbról pedig Botás György táncolt feleségével, Szretykó Lukréciaival. A háromtagú zenekar a táncosoktól jobbra emelvényen helyezkedett el, mellettük a hangfölvételt készítő Németh István látható.

A fölvétel a negyvenes éveik körül járó adatközlők életkorát, motívumkincsét tekintve – összehasonlítva az ezt megelőző, illetve az ezt követőkkel – talán a legjobb időszakban készült. Véleményem szerint az erejük teljében lévő táncosok ekkor táncoltak a legvirtuózan, mozgásuk ez időszakban tűnik a legkiérleltebbnek.

A táncfolyamat

Szabó Péter és felesége első táncfolyamata 10 pontból áll (lejegyzése a 258–262. lapon).¹¹ Ennek során a Szabó által alkalmazott motívumok 2 ütem terjedelműek és mindig szinkópás ritmusúak. Motívumainak kisebb csoportját jelentik a pihenő, sétáló motívumok, a gazdagabb csoportot a helyben táncolt (in loco) figurázó motívumok alkotják. Ezeknek 2 ütemes terjedelme már önmagában jelzi szerkezeti fejlettségüket. Viszonylag magas tagszámuk (4–8-ig) és a mozgások plasztikai–ritmikai gazdagsága is erről tanúskodik.

Bizonyos motívumokat csak a motívumsorok megkezdésére használ. Ezek általában bokázó vagy dobbantó motívumok.

A motívumvég mindig elaprózott, ez elősegíti a folyamatos kapcsolódást a következő motívumsorhoz. A bekezdést követik a táncfolyamat gerincét alkotó motívumok. Ritmikailag ezeket aprózza el legjobban és rendszerint virtuóz, villanó-cikázó lábjárással, hirtelen megállásokkal tarkítva, díszítve táncolja.

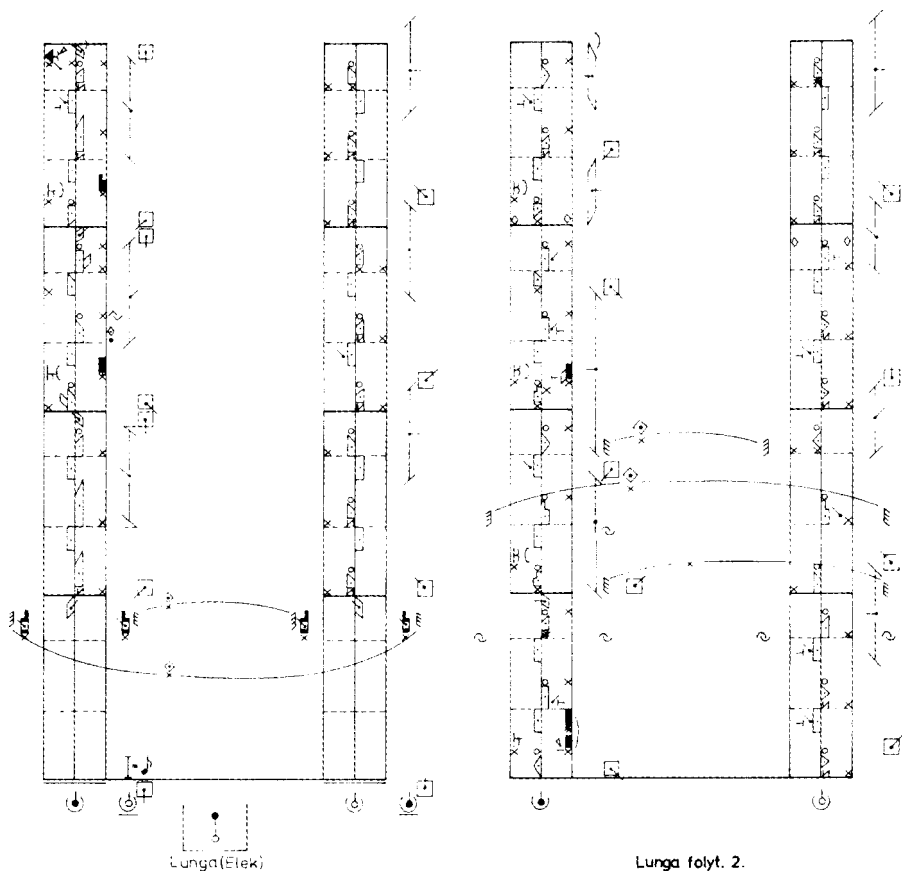
A megállások a motívumok közepére esnek és jelentős dinamikai súlyt kapnak. A motívumsor záró formulával végződik. Ez plasztikailag és ritmikailag eltér a kezdő vagy gerincmotívumoktól. Csípőcsavarással történő felugrás és terpeszbe érkezés, térdelés, vagy egész fordulat a leggyakoribb zárómozgás. Sajátos szint kölcsönöz táncának (ez az eleki lunga általános sajátossága másoknál is), hogy a záró motívum vége mindig \downarrow időértékű, s a kezdő motívum is kiszélesült, összevont időértékkel indul. A záró motívum utolsó és a kezdő motívum első fázisa dinamikailag egyaránt hangsúlyos. Ezáltal oly szoros kapcsolat jön létre a záró és kezdő motívum között, hogy első látásra ezek szinte szétválaszthatatlannak tűnnek.

A táncfolyamatot kezdő, nő nélküli tánc rövid.¹² Először a sétáló motívumokat járja Szabó rövid úton, egyenes vonalon, párja hosszabban, íves úton sétál. A helyben táncolásnál feszes felsőtesttel, kissé egymás felé dőlve, a karokat nyújtva, mélyen és oldalra feszítve tartják egymást. Táncuk összképét a soron (3 pár) belüli félfordulatos helycsere gazdagítja, amikor a párok a közös tengely körül felet fordulnak, azaz helyet cserélnek. Gyakori, hogy Szabó párjától kifordulva táncol.

A motívumok a $2 \times 2/4$ zenei egységekhez igazodnak, mint a legényes esetében, többnyire itt is nyitóból, azaz bevezető figurából, gerincmotívumokból és zárlatokból épülnek össze.

¹¹ MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívum Táncírására: Tit. 1301. Lejegyezte: Kókény Richárd. Táncírás-műszaki rajz: Szóké né Károlyi Annamária.

¹² A nő nélkül járt táncról inkább csak a szóbeli emlékezések adnak képet. A táncfolyamat kezdetén látható rövid bevezető talán megkopott, jelzésszerű maradványa a hajdani tánckezdő férfi táncnak.



Ritmikai felépítés

A mozgás lüktetése nyolcados. A két összeépülő zenei ütem ritmikai beosztása 3–3–2. A súlyt hordó láb alapritmusa: ♩ ♩ ♩ ♩. Az alább leírt ritmusoknál a gesztus-láb intenzív erejű földhöz érintését is tekintetbe vettem, mivel ez is jelentős mozzanathatás a ritmusok tényezőjeként. Jól mutatja a táncos egyéniség ritmikai játékosságának készségét, sokszínűségét és tudatosan variálól, improvizatív előadásmódját.

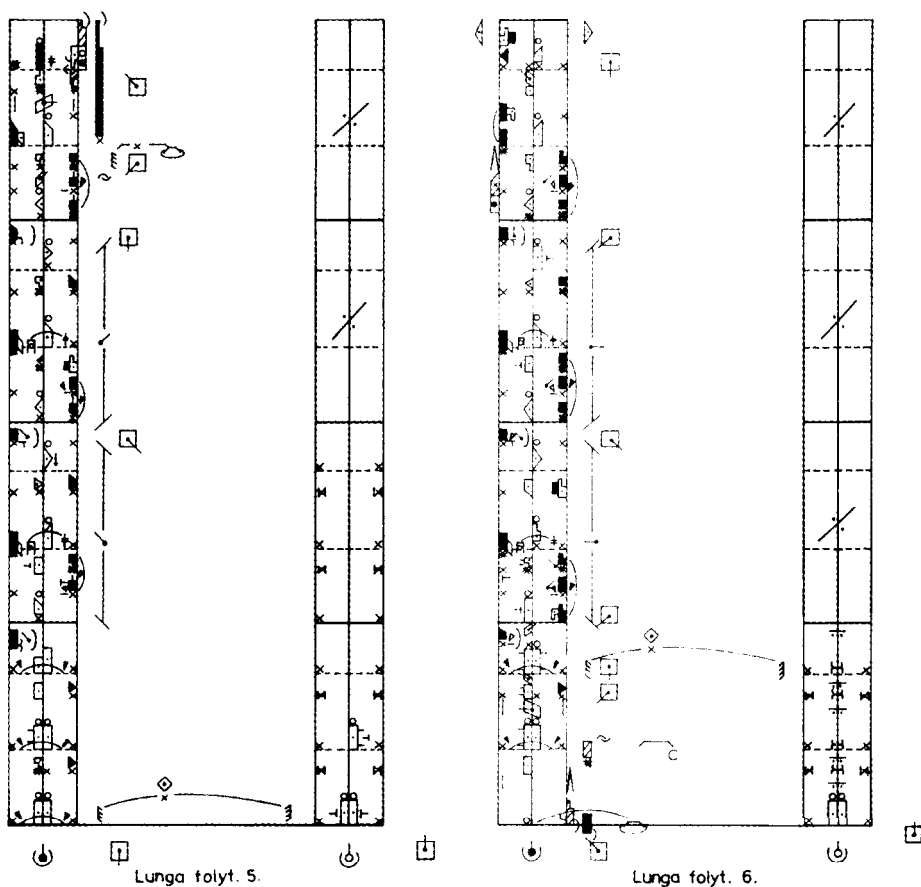
Táncfolyamat: 10 pont (4/4)

I.	—	♩ ♩ ♩ ♩ A	♩ ♩ ♩ ♩ B	♩ ♩ ♩ ♩ C
II.	♩ ♩ ♩ ♩ C _v	♩ ♩ ♩ ♩ D	♩ ♩ ♩ ♩ B _v	♩ ♩ ♩ ♩ C _{2v}
III.	♩ ♩ ♩ ♩ E	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ F	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ E _v	♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ G

Lunga folyt. 3

Lunga folyt. 4

IV.				
V.				
VI.				
VII.				
VIII.				
IX.				
X.				



Motívumok

(Zárójelben a súlyt hordó láb sorrendje és a dinamikailag értelmezhető lábgesztusok.)

I/1. (az első 2×2/4 nincs elemezve)

I/2. ♪ ♪ ♪ ♪ (jobb–bal–jobb–bal–jobb)

„A”motívum

I/3. ♪ ♪ ♪ ♪ (b.–j.–b.–j.)

„B”

I/4. ♪ ♪ ♪ ♪ (b.–j.–b.–j.)

„C”

II/1. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (b.–j. toppant–b.–j.–b.–j.)

„C_{v1}”

II/2. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (b.–b.–j.–b.–j.)

„D”

II/3. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (b.–j.–b.–j.)

„B_v”

II/4. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (b.–b.–j.–b.–j.)

„C_{v2}”

III/1. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (b.–j. topp.–b.–j.–b.–j.)

„E”

III/2. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (b.–j. topp.–b.–j. /közben a bal hátul üt/ –b.–j.–b.)

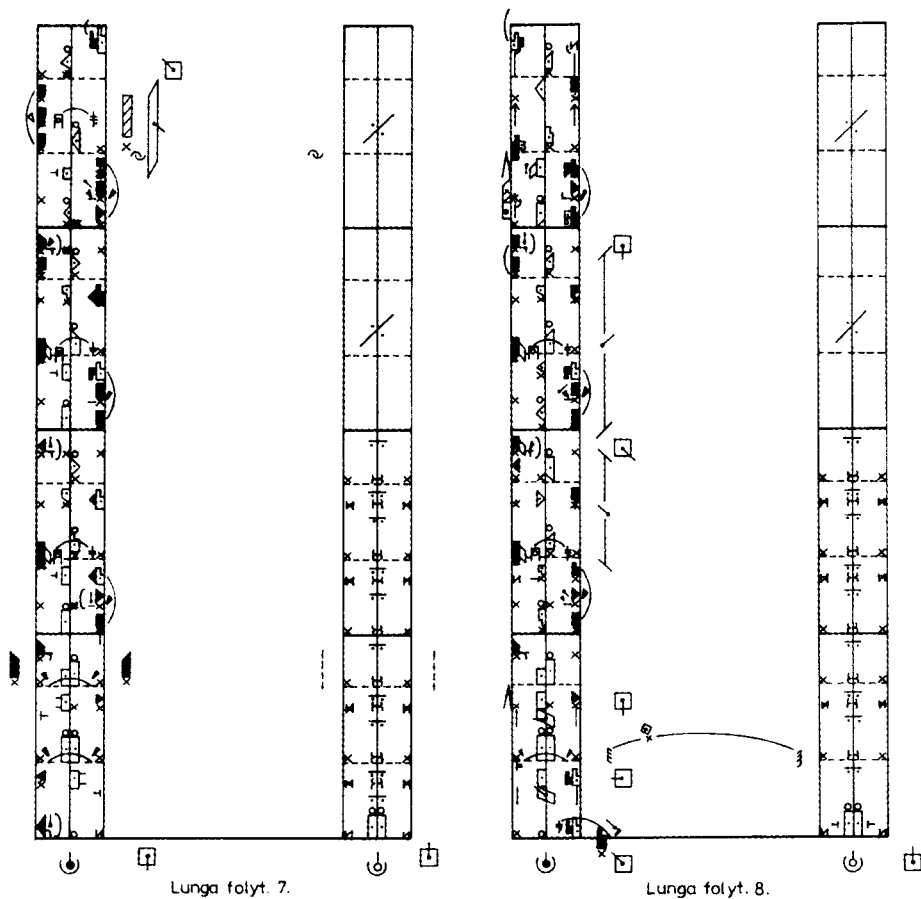
„F”

III/3. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (b.–j. topp.–b.–j.–b.–j.)

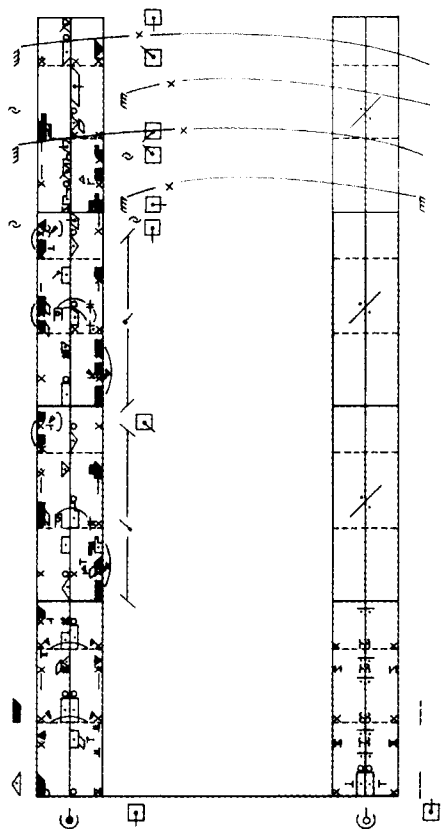
„E_v”

III/4. ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ ♪ (b.–j. topp.–b.–j.–b.–2. pozíció)

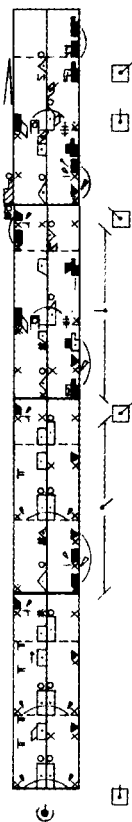
„G”



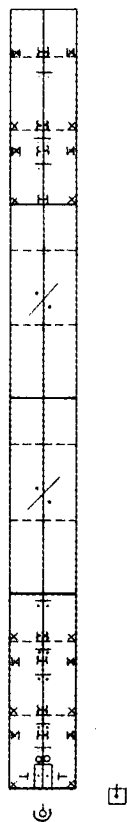
IV/1.	(bokázó–b.–bok.–b.–bok.–b. topp.)	„H”
IV/2.		„F _v ”
IV/3.		„F _{v2} ”
IV/4.	(b.–j. topp.–b.–1. poz.–j. 2. poz.)	„I”
V/1.		„H _v ”
V/2.		„F _{3v} ”
V/3.		„F _{4v} ”
V/4.	(b.–j. topp.–b.–j.–b.–j. térdelés)	„J”
VI/1.	(félterd poz.–b.–bok.–b.–bok.–b. topp.)	„K”
VI/2.		„F _{5v} ”
VI/3.		„F _{6v} ”
VI/4.	(b.–j. topp.–b.–j.–b.–j.)	„L”
VII/1.		„M”
VII/2.		„F _{7v} ”
VII/3.		„F _{8v} ”
VII/4.	(b.–j. topp.–b.–j. /közben a bal hátul üt/–j.–b.)	„N”



Lunga folyt. 9.



Lunga folyt. 10.



- | | | |
|--------------|---|---------------------|
| VIII/1. ♪♪♪♪ | (boka érintés kézzel- b.- bok.- 1. poz.- b. topp.) | „K _v ” |
| VIII/2. | | „F _{9v} ” |
| VIII/3. | | „F _{10v} ” |
| VIII/4. ♪♪♪♪ | (b.-j. topp.- b.-j.-b.-j.) | „P” |
| IX/1. | | „R” |
| IX/2. | | „F _{11v} ” |
| IX/3. | | „F _{12v} ” |
| IX/4. ♪♪♪♪ | (b.-j. topp.- b.-j.- b.) | „S” |
| X/1. | | „H _{2v} ” |
| X/2. ♪♪♪♪ | (b.-j. topp.- b.- bok.- b.- 1. poz.- b. topp.) | „T” |
| X/3. | | „F _{13v} ” |
| X/4. ♪♪♪♪ | (b.-j. topp.-j./a bal hátul üt/- b.-j. sarok csusszant) | „U” |

Motivikai elemzés

A táblázatban a pontok első sora a nyitó motívumokat, a középső két sor motívumfűzések belső magját, az utolsó pedig a pontok záratait tartalmazza. Általában a pontok záratai eltérőek és hangsúlyozottak a motívumfűzésekben és átvezetnek mind dinamikailag, mind plasztikailag a következő pont nyitó motívumába. Itt jelenik meg egy erős dinamikai hangsúly, mozgásban általában bokázó-motívum, esetleg valamilyen más mozdulat poén.

A motívumok a jellemző mozdulattípusok szerint két nagy csoportba oszthatók:

1. a „sétáló-vezetgető” motívumok, amelyekre jellemző a jobbra-balra egységes haladása a pár mind a két tagjának. Ekkor Szabó főleg inkább a nő táncoltatásával, jobbra-balra vezetgetésével foglalatoskodik kisebb, egyszerűbb lábfigurázások közepette;

2. „figurázó”- motívumok, mikor Szabó saját motívumait, figuráit mutatja be. Ez idő alatt a nők többnyire egyhelyben állva rugózó mozgásokat végeznek. Minden zenei hangsúly elején hajlítják a térdüket, ezzel adva alapléktetést a pár számára. Gondolhatunk itt a rugó mellett a térben haladó motívumokra, melyeket a férfiak megritkítva, hosszabban, csak a zenei hangsúlyokra lépve is táncolnak.

Nyitómotívumok: C_v, E, H, H_v, K, M, R, H_{2v}

Gerincmotívumok: A, B, D, B_v, F, F_v, F_{2v}, F_{3v}, F_{4v}, F_{5v}, F_{6v}, F_{7v}, F_{8v}, F_{9v}, F_{10v}, F_{11v}, F_{12v}, T, F_{13v}

Záromotívumok: C, C_{2v}, G, I, J, L, N, P, S, U.

Motivikai felépítés

– a b c = – „A” „B” „B_v” (I. pont)

a b c a_v = „C_v” „D” „B_v” „C_{v2}” (II. pont)

a b a_v c = „E” „F” „E_v” „G” (III. pont)

a b b_v c = (IV., V., VI., VII., VIII., IX. pont)

a b c d = „H_{2v}” „T” „F_{13v}” „U” (X. pont)

Pont	Ritmika	Záróritmus	Zárlat-erősség 1–5	Felépítés	Dinamikai fok, mozgásamplitúdó 1–5	Motívum	Mozdulat-fajta
I.			1	– a b c	2	– A B B _v	Sétáló
II.			1	a b c a _v	2	C _v D B, C _{v2}	Sétáló
III.			2	a b a _v c	3	E F E _v G	Figurázó
IV.			4	a b b _v c	4	H F _v F _{2v} I	Figurázó
V.			4	a b b _v c	4	H _v F _{3v} F _{4v} J	Figurázó
VI.			4	a b b _v c	5	K F _{5v} F _{6v} L	Figurázó
VII.			4	a b b _v c	5	M F _{7v} F _{8v} N	Figurázó
VIII.			4	a b b _v c	4	O F _{9v} F _{10v} P	Figurázó
IX.			2	a b b _v c	4	R F _{11v} F _{12v} S	Figurázó
X.			2	a b c d	3	H _{2v} T F _{13v} U	Figurázó

Szabó Péter táncának dinamikai görbéje enyhe, lankás kupola formájú. A tíz pontból az első kettő 2-es szinterősségű. A harmadik pont emelkedő, 3-asnak ítéelhető. A következő hat pont kb. 4-es, 5-ös erősségű, majd az utolsó lazább, lecsengés jellegével a tánc befejezésére utal. Így rajzolódik ki a lankás dombhoz hasonlítható vonal.

Szabó Péter táncának stílusjegyei

Páros lunga táncában jellegzetes a haladás iránya, íve, a nő vezetése és az álló nő körüli táncolás. A tánc jellegét meghatározza a párok sorban való felállása. A sorban jobbra-balra, kicsit ingaszerűen oda-vissza haladnak. A nő egyenes úton mozog. Ha megáll, és helyben rugózva táncol, a férfi kénytelen kissé íves úton táncolni, mivel tartja a nő kezét. A táncfolyamat elején használt pihenő motívumok súlyvételei is egyedien rá jellemző mozdulatok. Míg a nagy többség ♪♪♪♪ ritmusú oldalt haladó lépésekkel táncol váltott lábú, természetes lépésekkel, addig ő – megtartva a ritmust – szökkenés jellegű térdugózással nem váltja az első súlyt-vevő lábat: „bal-bal-jobb-bal-jobb” súlyokkal. Úgy is értelmezhetjük, hogy negyedsúlyra súlytalanít.

Szabó lezáróinál, azaz pontzárlatainál néha el-eltávolodik a nőtől. Gesztusaiban a föld felé hajol és esetleg még a kalapját is levéve, érinti vele a földet pl. a „J” motívumban. Ha zárlatként egyszerűbben, második pozícióban lép, akkor is hajlamos alkalmazni – az eltávolodásból keletkező, a kézfogás miatt létrejövő – törzshajlításokat, törzsdöntéseket.

Másik jellegzetes gesztusa a könnyed gesztusláb befelé forgatott lábfo hátulról történő akasztása a súlylába, amely az „F” motívumban és annak variánsaiban fordul néha elő. Talán ez a motívum az ő legjellegzetesebb mozdulatsora életének ebben a szakaszában. Sok más táncos adatközlő is használja gerincmotívumaiban a ♪♪♪♪ ritmusú „akasztó” jellegű mozdulatot, de ő ennek a mozdulatnak egyik legreprezentatívabb képviselője. Egy generációval előbbi adatközlő táncosok ezt a fajta mozgást látva, a „dióverés” jelzővel illették.

Szabó és párja gyakran ellenirányba mozogtak egymáshoz képest, ami azáltal jött létre, hogy Szabó egy sétáló lépés időtartamáig helyben figurázott. Ha újra kívárta-kitáncolta egy kétütemes motívum idejét, akkor ismét helyreállt az egyöntetű mozgás. Mivel a filmen szereplő másik két pár férfi tagja is alkalmazza ezt a variációt, a sorban táncolt lunga összképe rendkívül változatos lett. A bokázó és dobbantó motívumokat csak a motívumsorok megkezdésére használta. A motívumvég mind elaprózott. Ez elősegíti a folyamatos kapcsolódást a következő motívumhoz. A bekezdést a táncfolyamat „gerincét” alkotó motívumok követik. Szabó ritmikailag ezeket aprózta el a legjobban, virtuóz, villanó-cikázó lábjárással, hirtelen megállásokkal díszítve. A megállások a motívumok közepére esnek, s jelentős dinamikai súlyt is kapnak. A motívumsor záróformulával végződik. Ezek plasztikailag és ritmikailag eltérnek a kezdő- vagy gerincmotívumoktól. Csípőcsavarással történő felugrás és terpezbe érkezés, térdelés vagy egész fordulat Szabó leggyakoribb zárómozgásai.

1972-ben, az akkor 67 éves Szretykó Pál, Szabó apósa a következőket mondta a fiatalabbak táncára Timár Sándornak: „Nem eleki tánc már ez, hanem diótörés!”¹³ Szerinte a régi eleki tánc sokkal nyugodtabb volt, mint a mostani és nem volt benne annyi ritmikus ropogtatás, mint a ma 35–45 év körüli nemzedék táncában. Nem is tudott a fiatalabbakkal jóízűt táncolni, mert táncuk valóban eltért az övétől. Ezt a véleményt az eleki táncokról készült filmanyag áttekintése révén ellenőriztem. Ezek alapján megállapítható, hogy az akkori hetvenes évek táncja jóval egyszerűbb ritmikájú volt, a zenei periódusok végére eső tánczárlatok nem voltak olyan erőteljesek, mint a fiatalabbaké. Az utóbbiak a kissé gyorsabb zene- és tánctempóra (pl. a lungában $\text{♩} = 116\text{--}126$ -ról $\text{♩} = 126\text{--}132$ -re) sokkal gazdagabb ritmikájú, staccato mozgásokat táncoltak. A táncfolyamatok tagolódása is határozottabbá vált. A kezdő- és záróformulák megjelenése az erdélyi legényesek pontszerkezetére emlékeztet. Az új, feszes és ritmusgazdag előadásmódot Szabó így jellemezte: „A mi táncunk merev tánc.”

¹³ Timár S. 1974. 24.

Ez a jelenség nem áll magában. Nemcsak Eleken van különbség az idősebb és fiatalabb nemzedékek tánca között. Így van ez mindenütt ahol még él a paraszti tánc hagyomány. A táncok vagy kopnak, és végül feledésbe merülnek, vagy pedig a korábbi formák egy-egy tehetséges generációban továbbfejlődnek, gazdagabbá válnak. Eleken a paraszti tánc hagyományok visszaszorulása idején (az 1940-es végén, az 1950-es évek elején) megalakult a nemzetiségi táncgyűttes, s ennek műsorában a román táncok játszották a fő szerepet. E határmenti Békés megyei községben akkor még alig érezte hatását a hagyományörző mozgalom, s ezért az együttesben a hagyományokat még otthonról hozó fiatalok saját alkotó erejükre támaszkodva variálták, formálták táncaikat, míg végül kialakult a fiatalabb generáció gazdagabb formakincsű tánca. Az 1950-es évek filmfölvételein Szabó és kortársai még aránylag szegényesebben, egyszerűbben táncoltak, hasonlóan az előző nemzedék táncához. A fiatalabbak tánca akkor inkább a fogásmódokban, a térbeli variálásokban volt csak gazdag, amit főleg țiganeasca táncukban alkalmaztak.¹⁴ Timár Sándor koreográfus szavaival: „A maguk mondanivalójához alakították”.¹⁵ A kialakult új eleki tánc szervesen gyökeres a régiiben, és magába olvasztotta a kívülről jött hatásokat és elemeket. A régiből természetesen és „magától értetődően” bontakozott ki az új. A kialakult új formák „folklorisztikai hitelességéhez”, eredetiségéhez éppúgy nem fér kétség, mint „művészi hiteléhez”. E folyamatnak egyik legaktívabb résztvevője maga Szabó volt. A vele való beszélgetések, illetve az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archivumában lévő szöveges gyűjtések azt tükrözik, hogy az elekiek is tudatában voltak a generációs különbségeknek:

Mikor édesanyám élt, egészen más tánc volt. A disznótorban járták. Távomba táncoltak a leány meg a lány, simán. Minket közelről fogtak, ezeket kezről fogták. A csizmáját verte a férfi, meg ugráltak felfelé a plafonra.¹⁶

Az öregek lassan táncoltak. Bű gatyában. Csizmába jártak táncolni, meg meztláb, összeverte a lábát.¹⁷

Az itteni öregek lassan táncolnak.¹⁸

A régi táncok nem olyan volt mint most, sokkal lassabban [járták]; a muzsikás is lassabban muzsikált.¹⁹

A fiatalok 1946 óta elhagyták a román táncot. Most nagyon ritkán csinálnak román táncot, az öregek még tudnak.²⁰

Ez a folyamat napjainkban is megfigyelhető. Szabó szavaival:

Amikor Gyurinak a fia Aranysarkantyús lett, tovább fejlődött az egész. Az ország területén még jobban elfertőződött az eleki román tánc.²¹

Összegzés

Szabó Péter tánckészlete teljes egészében felöleli az eleki románság táncrepertoárját, hozzatéve azt, hogy számos újítást, újító megnyilvánulásokat is tartalmaz. Kutatásom jelen szakaszában úgy látom, hogy motívumanyaga teljes mértékben képviseli Elek táncinkcsének egészét (bár egyes figurák előadásmódjában – elsősorban plasztikai szempontból – adód-

¹⁴ Timár S. 1974. 25.

¹⁵ Timár S. 1974. 25.

¹⁶ Adatközlő: Pitsbumher Sándorné (sz.: 1904.), MTA Akt. 607. 32.

¹⁷ Adatközlő: Kovács [keresztnev nélkül], MTA Akt. 607. 34.

¹⁸ Adatközlő: ifj. Botás Pál 29 éves, MTA Akt. 607. 35.

¹⁹ Adatközlő: id. Botás János 55 éves, MTA Akt. 607. 36.

²⁰ Adatközlő: Nyisztor Demeterné 52 éves, MTA Akt. 607. 37.

²¹ Gál György fia, Gál László Örökös Aranysarkantyús táncos.

nak különbségek). A helyi táncos közösség motívumkészletét saját újításaival kiegészítve sajátos, rá jellemző stílusban előadva használja. Egyéni stílusát főleg plasztikai és dinamikai sajátosságokkal lehet meghatározni.

Gyűjtéseim során bárkivel is beszéltem táncról, jó táncosokról, Szabó Péter nevét mindig az elsők között említették. Azt hiszem, ez egyértelműen jelzi, hogy táncait elismerték és a közösség számára elfogadhatónak tartották. Élete során ő maga is határozott táncos öntudattal fejlesztett ki:

Engem is tanítottak, én is tanítottam és ellestük egymásét. Bár én a másét nem akartam. Amit én tudok, az az enyém.

Táncalkotásában, motívumszerkesztésében az elsődleges szempont az volt, hogy kitűnjön a többiek közül, mindenki őt nézze. Származása, iskolázottsága és anyagi körülményei miatt ez volt az egyetlen mód arra, hogy Eleken elismert személyiség legyen.

A táncrepertoárjában található egyéni motívumok egy részét tanításai során ő maga találta ki (pl. a két- illetve háromfordulatos ugrást fiai biztatására gyakorolta) és bár maga sohasem említette, tánca alaposabb vizsgálata során a méhkerékiekkel való fellépések hatása is felfedezhető. Az új motívumok kitalálásában mindenképpen az játszott szerepet, hogy olyan motívumot alkosson, melyet rajta kívül senki más nem táncolt még, s amelyben megmutatkozhatott magas fokú technikai tudása.

A róla készült filmeket vizsgálva és elemezve biztonsággal állíthatjuk, hogy motívumkészletének vannak olyan elemei, melyeket élete különböző szakaszaiban előszeretettel alkalmazott, annak ellenére, hogy ő maga nem tud ilyeneket említeni.

1954-ben Szabó tánca még nagyon szegényes, egyszerű és az előző nemzedék táncához hasonló volt. Az a fajta motívumkincs és előadásmód, amely országszerte ismertté tette Szabó Péter nevét és melynek stílusában ma nagyon sokan táncolják az eleki román táncokat, az 1970-es évekre alakult ki. Ekkor ereje teljében, harmincas éveinek második felében járt.

Szabó Péter elmondása szerint mindig ugyanazokat a figurákat táncolta és ezeket ő maga másoktól nem tanulta. Ha azonban az elemzett filmen szintén táncoló Ruszt Péter és Szabó táncát összevetjük, azok felépítésében és szerkesztésében nagyon sok hasonlóságot találunk. Ez a tánctanulás egyfajta spontán, közvetett módjáról tanúskodik, amelyben kevesebb szerepe van a közvetlen mester–tanuló viszonyban átadott tudásnak. Így az a tudat alakult ki Szabó Péterben, hogy a táncos tudását maga szerezte, senkitől nem tanult.

Lejegyezve és elemezve Gál György táncát is²² – amelyet ugyanezen a felvételen Szabó mellett táncolt – összehasonlítva kijelenthetjük, hogy Gál több önálló motívumot használ, viszont Szabó előadása vérmesebb, pregnánsabb.

Bővebb kutatást igényel még a közösségnek Szabóhoz való viszonya, illetve a közösségi táncagyományok és Szabó táncainak összeállítása. Ezzel párhuzamosan más eleki táncos egyéniségek (Rusz Péter, Gál György, Botás Pál, Gál László) táncanyagát, motívumkincsét is a lehető legrészletesebben kell megvizsgálni, és ennek eredményeként még teljesebb képet kaphatunk Szabó Péter egyéni táncstílusáról és az eleki táncagyományokról, annak változásairól.

²² Gombos 2000a, Kökény R. 2000.

Bibliográfia

- BARTÓK Béla
 1924 *A magyar népdal*. Budapest.
 1934 *Népzene és a szomszéd népek népzeneje*. Budapest.
 1967 *Rumanian Folk Music*. Vol. I. Martinus Nijhoff. The Hague
- FELFÖLDI László
 1999 Az egyéniségkutatás lehetőségei és perspektívái a magyar néptánc kutatásban egy táncos egyéniség vizsgálatán keresztül. *Zenatudományi dolgozatok 1999*, 139–159.
- FELFÖLDI László – GOMBOS András (szerk.)
 2001 *A népművészet táncos mesterei*. Budapest: Európai Folkór Központ, Hagyományok Háza, MTA Zenatudományi Intézet
- GOMBOS András
 1999 *Szabó Péter, eleki táncos egyéniség vizsgálata a magyar egyéniségkutatás fényében*. Szakdolgozat. Magyar Táncművészeti Főiskola. MTA Zenatudományi Intézet Néptánc Archívum Kéziratár: Akt. 1503.
 2000a Gál György néptáncos, a „Népművészet Mestere”. *A Térség, amiben élünk. Békési Műhely* különszáma. Karácsonyi János Honismereti Egyesület. Békéscsaba. 57–62.
 2000b Egy eleki táncos egyéniségvizsgálata. *Paraszti múlt és jelen az ezredfordulón*. (A Magyar Néprajzi Társaság 2000. október 10–12. között megrendezett néprajzi vándorgyűléseinek előadásai. Szerk.: Cseri Miklós – Kósa László – T. Bereczki Ibolya) 677–693.
 2001a A „Népművészet Mestere” cím. A tehetséges paraszti előadók és alkotók kitüntetés Magyarországon. *A népművészet táncos mesterei*. (Szerk.: Felföldi László – Gombos András) 7–17.
- HOCOPÁN Sándor
 1993 Táncillem, táncszokások a méhkeréki jocban. *Tánc tudományi Tanulmányok 1992–1993*. 93–116.
- KARSAI Zsigmond – MARTIN György
 1989 *Lőrincréve táncélete és táncai*. Budapest: MTA Zenatudományi Intézet.
- KODÁLY Zoltán
 1937 *A magyar népzene*. Budapest.
- KÖKÉNY Richárd
 2000 *Az eleki Gál György egy lunga-variációjának szerkezeti elemzése*. Szakdolgozat. Magyar Táncművészeti Főiskola.
- LÁNYI Ágoston
 1980 *Néptáncolvasókönyv*. Budapest, Zeneműkiadó.
- MARTIN György
 1964 *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi Duna menti táncok motívumkincse*. Budapest, Planétás, ²1999.
 1969 Egy erdélyi férfitánc szerkezeti sajátosságai. Kalotaszegi legényes. *Művelődés*, 5. 43–49. Bukarest.
 1976 A magyar néptánc kutatás egy évtizede 1965–1975. *Táncművészeti Értesítő* 1. 81–112.
 1977 A táncos és a zene (Tánczenei terminológia Kalotaszegen). *Népi Kultúra–Népi Társadalom* IX. 357–389.
 1980 Röggtönzés és szabályozódás a magyar néptáncokban. *Népi Kultúra–Népi Társadalom* XI–XII. 411–449.
- MARTIN György – PESOVÁR Ernő
 1960 A magyar néptánc szerkezeti elemzése (Módszertani vázlat.) *Tánc tudományi Tanulmányok 1959–1960*. 211–248.

MORVAY Péter

1949 A népi tánckutatás két esztendeje. *Ethnographia* LX. 387–393.

NYISZTOR György

1977 *Gondolatok a 30 éve megalakult eleki Nemzetiségi Népiegyüttesről*. Elek.

PÁLFY Gyula

1997 A magyarországi román tánc hagyományokról. In: *A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyománya*. Szerk.: Felföldi László – Pesovár Ernő. Budapest, 410–416.

PESOVÁR Ernő

1969 A magyar tánckutatás 25 éve. *Tánc tudományi tanulmányok 1969–1970*. Budapest, 79–89.

PESOVÁR Ferenc

1955 Szuromi Péter. Egy kiváló paraszttáncosról. *Táncművészet* V. Budapest, 366–368.

1978 *A magyar nép táncélete*. Budapest.

1980 Táncos egyéniségek. In: *Magyar Néprajzi Lexikon* 5. Főszerk.: Ortutay Gyula. Budapest, 182.

SZENTPÁL Mária

1964–76 *Táncjelírás I–III. Lábán-kinetográfia*. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda.

TIMÁR Sándor

1973 Az eleki román táncokról. In: Lányi Ágoston és Olsvai Imre (szerk.): *Sokszínű hagyományunkból* I. Budapest, Népművelési Propaganda Iroda, 133–181.

1974 Az eleki táncok változása. In: *Síppal, dobbal*. (A Sebő Együttes Klubjának tájékoztatója.) 3. Budapest, 24–25.

Fügedi János

MTA Zenetudományi Intézet

Mozgáskogníció és tánclejegyzés

Bevezetés

Mozgásaink túlnyomó részét tanuljuk, különösen az olyan speciális mozgáskészségek elsajátítására fordítunk jelentős erőfeszítést, mint például a tánc – mégis, mozdulatainkat általában tudatos figyelem nélkül adjuk elő. E beidegzettség miatt többnyire komoly nehézséget jelent a mozdulatok jellemzőinek, szerkezetének, pontos végrehajtási módjának megfogalmazása, vagyis a mozgás kognitív egységekbe foglalása. Annak ellenére, hogy a tudatosság szükségszerűen a mozgással foglalkozó tudományoknak és pedagógiáknak is alapja, a szakirányú (tudományos, pedagógiai, művészeti) gondolkodásból általában hiányzik az a fogalmi apparátus, amely képes a mozgást a tudatosság szintjén szabatosan definiálni. E dolgozatban azt kívánjuk kísérleti eredményekkel alátámasztottan kimutatni, a tánc esetében ez a hiányosság pótolható a *tánclejegyzés* és a hozzá kapcsolódó mozdulatelemezési fogalmi apparátus révén.

A tánclejegyzés, amely vizsgálódásunk központi eleme, fiatal, alig százéves. E rendszer szimbolikus jelekkel, elvont, gondolati módon írja le a táncos mozdulatot. Elvontsága és nyelvszerűsége miatt a táncos szakmai – kutatói, pedagógiai, alkotói – gyakorlatban a tánclejegyzés még nem terjedt el olyan általánosan, mint a zenében a hangjegyzés. Tapasztalunk szerint sok táncos szakember tekint fenntartással a rendszerre, annak összetett szintaxisa és a mozgásközegből a tudati síkra lépő megfogalmazottsága miatt. E dolgozat tanulságai alapján arról kívánjuk meggyőzni a szakembereket e rétegét, hogy éppen a mozgás-tudatosítás az, amelyet a tánclejegyzés legfőbb erényének tekinthető, és amelynek révén a tánc-kapcsolatban gondolati műveletek végezhetőek.

A mozgás-tudatosság fontosságának bizonyítása érdekében jelentős figyelmet szentelünk a mozgásról megszerezhető tudatos ismerettel kapcsolatos kognitív pszichológiai elméleteknek és kísérleti eredményeknek. Áttekintjük a motoros tanulás elméleteit és a táncpedagógiák mozgás-tudatossággal kapcsolatos megállapításait is. A mozgáskognitív háttér felvázolását követően térünk rá a tánc-kogníciós eszköznek tekintett *tánclejegyzés* fogalmának, történetiségének és alkalmazási területeinek rövid ismertetésére. Ezután mutatjuk be elvégzett kísérletünk körülményeit és eredményeit, majd levonjuk következtetésünket.

Az emberi mozgás, mint procedurális ismeret

Az egyik legalapvetőbb és leggyakrabban használt emberi készséget, a motoros, vagy pszichomotoros készséget Gardner (1983) az emberi intelligencia egyik jelentős formájának tekinti és kinezetikus intelligenciaként tartja számon. A kognitív pszichológia *procedurális* és *deklaratív* dichotóm ismeretelméleti felosztásában (Anderson, 1980) a motoros készség Annett (1996) szerint tipikusan procedurális, amelyről Ferrari (1996) azt tartja, általában megfigyeléses-imitatív módon sajátítják el. A procedurális tudás rendszerint kívül esik a tudatosság területén, verbálisan csak nehezen vagy egyáltalán nem fogalmazható meg, a deklaratív ismeret viszont a tudatosság számára elérhető és verbálisan könnyen kifejezhető.

A mozgásvégrehajtás tudati vonal alatti elhelyezkedésével kapcsolatban James (1890) már a 19. században megállapította: „a szokás csökkenti a tudatos figyelmet”, amellyel a diszkrét motoros szekvenciákat végrehajtjuk. Felhívta a figyelmet, hogy a mozgásszekvencia tanulásának korai szakaszában erős a kognitív hatás. A gyakorlás során, amikor a szekvencia „habituálissá” válik, a kezdőimpulzus nyomán elindított integrált motoros lánc tudatos figyelem nélkül zajlik le, azaz általános kifejezéssel a mozdulat automatikus lesz.¹

A tudati vonal alatt lejátszódó motoros memória-események legterjedtebb kognitív pszichológiai modelljét Schmidt (1975) elmélete körvonalazta. Schmidt értelmezésében a motoros készség megszerzésének alapvető aspektusa azon *sémák* vagy szabályok elsajátítása, amelyek meghatározzák a viszonyokat a motoros válaszok végrehajtásában és kiértékelésében érintett információk között. Schmidt *séma elmélete* alapvetően három komponensből áll: a generalizált motoros programból, a felidéző sémából és a felismerő sémából. A generalizált motoros program egy absztrakt memória szerkezet, amely a közös motoros mintát igénylő mozdulatok vonatkozó osztályát irányítja, és amelynek aktiválása során létrejön a mozgás. A felidéző séma választja ki a paramétereket (mint pl. az idő, az erő, a válasz mérete, az izomválasztás) a generalizált motoros program helyes végrehajtásához. Az elmélet harmadik komponensként meghatározott felismerő séma olyan független memória állapot, amely felelős a végrehajtott mozdulat kiértékeléséért. Az elmélet feltételezi, hogy minél erősebb a felismerő séma, annál jobban képes az előadó előre meghatározni egy új mozdulat eredményét.

A mozgáskogníció és az emberi mozgásról való tudatos ismeret

Az ismeret-reprezentációval foglalkozó kutatások megállapították, hogy az ismeretstruktúrák (mint a tervek, a leírások, a definíciók, a sémák, a prototípusok), generikus koncepciókat képviselnek az absztrakció különböző szintjén.² A kognitív tudomány diszciplínáiból származó ismeret-reprezentáció elméleteket a motoros készség területén alkalmazva számos kutató (Bandura 1969, Adams 1971, Schmidt 1975, Newell és Barclay 1982) jutott arra a következtetésre, hogy a memória a mozgásról megszerezhető ismereteket is generikus koncepciók terminusaiban tárolja. Georgieff és Jeannerod (1998) kísérleteinek tanulsága szerint a cselekvésekkel kapcsolatos információknak a tudatban kettős kódrendszere létezhet, mert a cselekvésről való tudatosság független attól az információtól, amely az automatikus mozgásszabályozással kapcsolatos.

Mozgás és metakogníció

A tudásról való tudás további kísérleti tanulmányozása bepillantás nyújtott a tudatosság jellegzetességeibe. Koriat (2000) szerint a metakognitív eljárások integráns részét képezik a tudatosság által szabályozott működésnek. Két metakognitív komponens különböztethető meg: a megfigyelés és a szabályozás. A tudás szubjektív megfigyelése, vagyis a tudásról való tudás, a tudatosság egyik meghatározó részének tűnik, mert a tudatosság nem csak azt jelzi, hogy tudunk valamit, hanem azt is, hogy tudásunk van e tudásról. A szabályozás szín-

¹ A hipotézis különböző változatát a legutóbbi időkig pszichológusok széles csoportja támogatta: kognitív pszichológusok (Miller, Galanter és Pribram, 1960), behavioristák (Kimble és Pelmuter, 1970), fejlődéslélektani kutatók (McCabe, 1979), megkülönböztetés elméleti pszichológusok (Fleishman és Hempel, 1955), a motoros tanulás elméleti szakemberei (Adams, 1971) és a motoros tanulás tankönyveinek szerzői (Fitts és Posner, 1967; Schmidt, 1975). Forrás: Adams (1981)

² Az ismeret reprezentációit Miller, Galanter és Pribram (1960) a tervek, Schank és Abelson (1977) a leírások, Norman et al. (1975) a definíciók, Rumelhart és Ortony (1977) a sémák, Rosche (1975) a prototípusok elméletével határozta meg.

tén szorosan kapcsolódik a tudatosság képzetéhez. A tudatos működés jellegzetességeként Posner és Snyder (1975) koncepcionális szerkezetben állította szembe a szabályozott eljárásokat az automatikus eljárásokkal. Flavell (1981) affektív dimenzióba helyezte a motoros metakognitív tapasztalatot, amely tudatos belső visszajelzést ad a cselekvés végrehajtásáról és hatékonyságáról, így a mozgás kimenetelét pozitívan vagy negatívan befolyásolja.

Motoros tanulás és kogníció

A motoros készség megszerzésével kapcsolatban Fitts (1964) három meghatározó szakaszt állított fel: a *kognitív szakaszt*, amely során a tanuló elsajátítja az alapeljárásokat és a gyakran használ verbális elemeket. A második, *asszociatív szakasz* átmenetet képvisel a verbális tudatos szakaszból az automatikusabb végrehajtásba. Itt a feladat sikeres végrehajtását támogató komponensek megőrződnek, a sikerteleneket elvetik. A harmadik, *autonóm*, vagy *automatikus szakaszban* már igen kicsi a tudatosság szerepe, a mozdulat gyorsan lezajlik, a figyelem a végrehajtás közben másfelé is irányítható. Adams (1971) is kimutatta a kognitív eljárások fontosságát a motoros feladatok gyakorlásának korai szakaszában. Kísérleti eredményeit úgy értékelte, hogy a többszöri gyakorlással elért fixáció után a mozgásvégrehajtás automatikussá válik, tehát ekkor már nem kell sok figyelmet szentelni a kognitív tényezőknek. Adams (1971) a végrehajtás kezdeti szakaszára *verbális-motoros*, fixált fázisára *motorikus szakaszként* utalt.

Fitts és Adams nyomán a pszichomotorium számos kutatója jutott arra a következtetésre, hogy a motoros készség elsajátításának kezdeti lépése kognitív struktúrákat (kognitív térképeket, terveket, modelleket, mintákat) tartalmaz. Az új motoros minták tanulása magában foglalja a régiekből való építkezést is. A kognitív deklaráció nyomán lehet a feladat elemeit megérteni és megszervezni (Kleinman 1983), a (fentiekben már említett) megfelelő motoros programot és az azt vezérlő paramétereket kiválasztani. Az elméletek összefoglalásaként Carroll és Bandura (1987) megállapította, hogy a motoros információ megnyerhető a kritikus jellemzők szelektív megfigyelése, valamint a cselekvéssorok kognitív reprezentációjává alakítható szimbolikus kódolás és kognitív próbák révén. *A mozgást a reprezentáció irányítja*. A figyelmi és emlékezetben tartási eljárásokon túl, amelyek meghatározzák a kognitív reprezentáció megszerzését, egy koncepció-összehasonlító eljárás uralja a reprezentáció cselekvésbe való fordítását. A modellált cselekvésminta reprodukcióját elősegíti a végrehajtásával egyidejű megfigyelés, de csak akkor, ha a cselekvésminta adekvát reprezentációja már kialakult. A pontos kognitív reprezentáció megszerzése után a bemutatott cselekvéssor éppoly pontosan reprodukálható a memóriából, mint a bemutatással egyidejű végrehajtás során.

A motoros készség kognitív determinánsai

Piaget (1974) amellet érvelt, ha mozdulatainkat tudatosítani akarjuk, új koncepcionális tudást kell létrehozunk a mozgás megvalósításáról. A koncepcionalizálás egyik formája lehet például a *verbalizáció*. A verbalizáció fontosságát, mint a diszkrét motoros sorozatok kognitív determinánsát számos más kutató is hangsúlyozta, mert a szekvenciát megérteni kívánó személy ennek révén juthat el a mozgás önálló képzeatinek kialakításához (Cantor 1965, Goss 1955, McAllister 1953, Sage 1984). Azonban a motoros feladat kogníciójának lehet nem-verbális oldala is, és erre a legjobb példa a *képzelet* (Paivio 1971, Piaget 1974, Engelkamp 1991).

Minas (1980) a folyamatos vagy interaktív motoros készségeket két fő komponensre bontotta: az első a szekvenciát alkotó mozdulatok sorrendje, a második komponens a szekvenciát alkotó mozdulatok természete. A mentális gyakorlás – egy fizikai tevékenység nagy izommozgások végrehajtása nélküli elképzelése (Minas 1978) – a készség mindkét említett elemére hatással lehet.³ A mentális gyakorlás hatásmechanizmusát Minas (1980) úgy értelmezte, azért érhettek el jobb eredményeket a mentálisan gyakorlók a mozgásfeladat elsajátításában a kontrollcsoporthoz képest, mert csak nekik volt lehetőségük arra, hogy *cselekvési tervüket előre strukturálják és megszervezzék*.

Minas (1980) szerint a mentális gyakorlás kísérletileg igazolt sikere is alátámasztja azt a gondolatot, hogy *a mozgásinformáció magas szinten kognitív egységek formájában reprezentált*. Ezek az egységek tiszta pszichológiai eljárásokkal manipulálhatók, és nem szükségszerűen foglalják magukba az egyidejű motoros tevékenységet. Ezen túl a mentális gyakorlás nem csak azt segítette elő, hogy régi mozgástapasztalat kiválasztása és tervezése révén új motoros séma alakuljon ki, hanem azt is, hogy az ilyen támogatás magában a *mozgás minőségében is manifesztálódhat*.

Táncpedagógia és mozgástudatosság

A táncpedagógia mindenütt és szinte kizárólagosan alkalmazott módszere az imitációs tanítás – Beck (1988) szavaival a „mozgás-mimikri” mintegy a történetiség tekintélyére alapozott általánosan elfogadott gyakorlat. Az imitációs tánctanítás hagyományos módszerének kritikáját Locke (1970) fogalmazta meg. Mivel a tánctanítás során a tanár általában imitációt követel, és a hibák javításakor nem adja meg a diáknak a lehetőséget arra, hogy kövesse a javítás eredetét, a diákok a tanár mozgásmintáitól teszi függővé. Ez az eljárás inkább idomításnak mondható – állítja Locke – és csak akkor nevezhetnénk oktatásnak, ha a diák lehetőséget kapna arra, hogy kreatív bepillantást nyerjen a mozdulat szerkezetébe.

Számos szerző hangsúlyozza a mozgás megfigyelésének és elemzésének fontosságát a mozgásoktatás területén. Sweeney (1970) úgy látja, ha a tanuló konceptualizálni és verbalizálni tudja a mozgást, egyben meg is érti azt. A megértés révén a mozgássor elsajátításához kevesebb próba elegendő és a rögzült mozgássor a memóriában jobban megmarad. Ezért Sweeney a megértést és az elemzési képességet a mentális próbák előnyei között tartja számon. Hanna (1999) szerint az arról való tudás, miként mozoghatnak a testrészek a tér–időerő hármasságban, és miként testesül meg a jelentés stíluson vagy tartalmon keresztül, formálja a különböző táncok tanulását és megértését.

A konceptualizálás hasznára Foley (1991) mutatott rá képzett táncosok és táncolni nem tudó személyek egyszerű és komplex mozgásfeladat megoldásainak összehasonlítása révén. Az ismeretlen mozgássorokat a táncosok nem csak mozgásban, hanem verbálisan is tudták kódolni, így jelentősen jobb eredményt értek el a mozgásmemória tesztekben, mint a nem-táncosok, akik a táncot csak mozgásban tudták feleleveníteni.

A táncpedagógia egyes képviselői már felfigyeltek a mozgás-tudatosítás jelentős előnyeire az oktatásban. Dimonstein (1971) az iskolai táncoktatási programok fontos részének tartja a kinesztétikus tudatosság kifejlesztését. Kinesztétikus tudatosságra szert téve a tanuló a mozgás pusztá elvégzésén túl eljuthat addig a tudatosságig, hogy miért és hogyan formálódik meg a mozdulat. Csak így értheti meg a test és a kifejezési lehetőségek közötti kapcsolatot. Tillotson (1967) célja az volt, hogy növelje a gyermekek mozgástudatosságát és

³ Sackett (1934) érvelésében a mentális gyakorlás elsősorban arra szolgál, hogy körülhatárolja a feladat szimbolikus vagy kognitív aspektusát.

mozgásértését, ezért oktatási programja fő területei közé emelte a térbeli, valamint a testi mozdulatlehetőségek tudatosságának fejlesztését.

Moomaw (1967) úgy vélte, a tánclejegyzési képzés nagymértékben növeli a diákok mozgásmegértési és mozgáselemezési képességét. Meglátása szerint a tánclejegyzés javítja a tanítási és az előadói képességet, a lejegyzett a koreográfia szerkezete és elemei elemezhetővé válnak, valamint tanulmányozható lesz az egyes mozgásegységek dinamikája, áramlása, stílusa is. Beck et. al. (1987a, 1987b) annak érdekében, hogy a táncoktatásban a már említett „mozgás-mimikrit” az integrált test–tudati megközelítéssel helyettesítsék, a gyermekek számára írt tánc-tankönyvekben központi szerepet adtak a tánclejegyzésnek. Moses (1990) és Warburton (2000) kísérletileg vizsgálták azon hipotézisük helytállóságát, hogy ha a táncot tanulók megtanulnak egy tánclejegyzési rendszert, jobban használják a mozgáskonceptiókat a mozgás felismerésében és végrehajtásában. Eredményeik szerint a tánclejegyzés alkalmazása valóban segíti a gyermekek mozgáskognitív–szimbolikus fejlődését, valamint a tánc jobb megértését.

A tánclejegyzés

A tánclejegyzés a tánc írásbelisége, a táncos mozgás lejegyzésére szolgáló jelrendszer, zenei párhuzammal nevezhetnénk a tánc kottájának. Az európai tánc története során a mozgás literátusa a 15. században jelent meg és a felsőbb osztályok udvari műveltségéhez tartozott.⁴ A tánc írásbelisége szempontjából két kiemelkedő periódust kell megemlítenünk: a 18. és a 20. századot. Az 1700-ban közreadott Feuillet-Beauchamp rendszert (Feuillet 1700) megközelítőleg százötven évig alkalmazták.⁵ A 20. századi számos, közel száz tánclejegyzési módszer közül a magyar származású Lábán Rudolf⁶ szimbolikus rendszere terjedt el nemzetközileg a legszélesebb körben, *Lábán-kinetográfia*⁷ néven. Beck (1988) szerint a Lábán-kinetográfia ma már világszerte hatással van a táncos tréningre, a tánc történeti kutatásra, a tánckritikára és -elemzésre, a koreográfia készítés kreatív folyamatára és a tánc oktatására. A továbbiakban tánclejegyzésen a Lábán-kinetográfiát⁸ értjük.

A kinetografikus tánclejegyzés nem csupán mozgásjelenségeknek megfeleltetett grafikus szimbólumok készlete, hanem a tánc szintaxisát és a mozgás jelentését is figyelembe vevő mozdulatelemzési elméletek és szabályok rendszere.⁹ Hutchinson (1977, 1983) nyomán a tánclejegyzést a tánc írott nyelvének tekinthetjük. A mozgás verbalizáció-szerű eszköze, de Lábán (1956) a rendszert áttekinthetősége és integrált mozdulatinformációs jellege

⁴ Az európai tánclejegyzés legkorábbi formái a késő középkorból, a reneszánsz idejéből valók, és a különböző táncnotációs rendszerek bejelentése és fejlesztése napjainkig tart (Hutchinson 1984, Fügedi 1993).

⁵ A Feuillet-Beauchamp rendszer oktatására csak közvetett adataink vannak, azonban a rendszer a kor udvari kultúrájának része volt (Hutchinson 1984). A rendszer megszűnésének oka kérdéses, egyes vélemények szerint abban lelhető fel, hogy a lejegyzési módszer már nem tudta követni a táncos mozgáskultúra fejlődését, mások úgy tartják, hogy a tánc kultúra olyan alacsonyabb műveltségű társadalmi rétegek kezébe került, amelyeknek az írásbeliség eredendően érdeklődésén kívül állt (Horwitz 1988).

⁶ Lábán Rudolf a 20. századi európai modern tánc kialakulásának meghatározó személyisége volt – Laban 1975, Maletic 1987, Hodgson, & Preston-Dunlop 1990

⁷ Hutchinson 1977, Knust 1979, Szentpál é.n./a

⁸ A tánclejegyzés leírja a mozgás háromdimenziós térbeliségét, időbeliségét és minőségét, dinamizmusát. Mindezen tényezőknél az egész testen túl az elkülöníthetően mozgatható testrészekre bontva is meg kell jelennie, de a rendszer lényegi kiegészítője a táncos külső referenciáinak jelölése is, mint a tárgyakhoz, partnerhez, csoporthoz, vagy egyéb térbeli imaginációs alakzatokhoz (íves utak, elképzelt térformák) való viszonyok. Zenei hasonlaltal: egyetlen személy táncos mozgásának lejegyzése leginkább egy zenekari partitúrához hasonlatos, mint egyetlen hangszerszólam kottájához.

⁹ A rendszer fejlesztésével és alkalmazásával kapcsolatban számtalan tanulmány született, amelyek legteljesebb bibliográfiái gyűjteménye Warner (1984, 1988, 1995).

miatt a mozgás szóbeli megfogalmazásánál nagyságrendekkel hatékonyabbnak tarja. A művészeti jelrendszerek elméletével foglalkozó Goodman (1976) szerint a kinetográfia olyan elemzési és leíró eszköz, amely megcáfolja azt a feltételezést, hogy a folyamatos komplex mozgás bonyolultsága révén túlságosan ellenálló a lejegyzési tagolhatósággal szemben. Brinston (1991) meglátásában a tánclejegyzés kiemeli a táncművészetet az írásbeliség előtti korból; nem csak megőrzi a táncot, de lehetővé teszi a tánc mélységekben való tanulmányozását, lehetővé teszi a valós tánc történetet és tánc tudomány kialakulását, mert mindez nem létezhet a ma már egyre jelentősebb, nagymennyiségű táncnotációs anyagot tartalmazó tánclejegyzés archívumok nélkül.¹⁰

A kísérleti feltételezés

Vizsgálódásunk szempontjából a kognitív pszichológiai kutatások fontos eredményeket mutattak fel. Az elméletek szerint annak ellenére, hogy a mozgást automatikusan, tudatoság nélkül végezzük, vezérlése ekkor is kognitív sémák szerint zajlik. A mozgás megfigyelése és szabályozása, így a mozgástudatosság már a metakogníció területét érinti. A mozgásról való tudásunk procedurális ismeret; tudatosításhoz a tudást a deklaratív kategóriába kell emelni. Úgy véljük, a tánc esetében a procedurális tudás a tánclejegyzés révén tehető hatékonyan deklaratívvá, azaz emelhető olyan tudatos szintre, amelyen a tánc kutatás, a táncpedagógia, a táncesztétika jelentősen előnyös eszközként alkalmazhatja. Mivel a tánclejegyzés szimbolikus és egyben analitikus rendszer, természetéből fakadóan szolgáltatja a mozgásinformáció magas szintű kognitív egységeit, a konceptualizálás verbaliáción is túlmenő osztályait, valamint megkívánja a mozgásképelet használatát és a mozgás mentális gyakorlását. A saját mozgásról való tudás strukturális kategóriákban válik tudatossá, így a rekonstruáló beléphet a mozgás-metakogníció magasabb tudati szféráiba.

Feltételezésünket úgy véljük kísérletileg igazolni, hogy a tánclejegyzési és a hozzá kapcsolódó mozdulatelemzési ismeretek birtokában a tánc különböző szintű (mozdulati vagy mozgás-sori) szerkezeteinek megértése javul, a táncrekonstrukció mérhetően eredményesebb lesz.

A kísérlet leírása

A kísérlet során 18 fős kísérleti (IP) csoport interpretációs, és 18 fős kontroll (IM) csoport imitációs táncrekonstrukcióját hasonlítottuk össze. A feladat mindkét csoport esetében az volt, hogy rekonstruáljanak 11 rövid autentikus néptánc mozgássort¹¹ – motívumot vagy motívumfüzést – egy motívumfüzés esetében pedig állapítsák meg annak szerkezetét. A kísérleti csoport a mozgássort tánclejegyzésben kapta meg és az eredeti előadást nem láthatta. A kontroll csoport tagjai az eredeti mozgássort videón szemlélhették meg, de nem kaptak semmilyen kognitív (verbális értelmező) vezetést, csupán szemrevételezéssel, tisztán imitációs módon sajátíthatták el a táncot. Az egy–nyolc ütem terjedelmű mozgássorokat a filmekben eredetileg férfítáncosok adták elő.

A csoportok tagjainak életkora 18 és 40 év közé esett, mindkét csoportba hat hivatásos és tizenkét amatőr táncos került.¹² A kísérleti csoport tagjai valamennyien ismerték a táncle-

¹⁰ Számottevő táncnotációs anyagot tartalmazó archívum pl. a Conservatoire de Paris, a New York-i Dance Notation Bureau, a londoni Language of Dance Centre, a budapesti MTA Zenetudományi Intézet, a guilfordi National Resource Centre for Dance, a columbusi Ohio State University, az esseni Volkwanghochschule.

¹¹ A mozgássorokat az MTA Zenetudományi Intézet Néptánc Archívumában található filmes gyűjtések közül válogattuk. A mozgásanyag megfelel a néptánc közoktatásban általánosan használt szempontjainak.

¹² Valemennyien tízéves koruk előtt kezdtek táncolni, tehát még az amatőrök is képzett táncosnak tekinthetők. Ezt a képzettséget az elvárható mozgásértelmezés szempontjából tartjuk fontosnak.

jegyzés és a mozdulatelemzés eszközrendszerét és gyakorlattal rendelkeztek a partitúrából való táncrekonstrukcióban. A kontroll csoport tagjai nem rendelkeztek tánclejegyzési ismeretekkel, tehát a mozgásról való tudásuk feltételezhetően nagyrészt procedurális szinten maradt. A mozgássorokat úgy állítottuk össze, hogy tükrözzék a közép-európai néptáncok legfontosabb és általánosan elterjedt mozgáselemeit.¹³ A mozgás tér–idő–erő hármasságának szempontjából az alábbi általános mozgásjellegek szerint ítéltük meg a rekonstrukciók helyességét.¹⁴

Tér:	irány, magassági szint, mozdulattípus, súlyeloszlás és részleges súlyok, kontaktus, forgatottság
Idő:	ritmus, a zenei főhangsúlyhoz való viszony

A rekonstruálandó mozgássorokat a mozgástechnika, a ritmus, a sorszerkezet és a tempó tekintetében egyre növekvő nehézségi fok szerint állítottuk össze 1-től 11-ig, a motívum-szerkezeti feladat a 12. sorszámot kapta. A rekonstrukció során időhatárt nem szabtuk, mindkét csoport tagjai annyi időt tölthettek a rekonstrukcióval, amennyit az általuk megfelelőnek ítélt eredmény eléréséhez kívántak. Valamennyi megoldást videóra rögzítettük, és kiértékelésüket a felvett anyag elemzése alapján végeztük. Minden mozgássor értékelésére a fenti kategóriák közül választva az adott mozgássor jellegének legmegfelelőbb, mozgássoronként eltérő szempontrendszerrel állítottunk össze. Egy-egy szempont helyes megoldását 1-gyel, elvételét 0-val jelöltük. A feladati szempontrendszer és a kiértékelési táblázat egy-egy mintája az 1–4. ábrán látható.

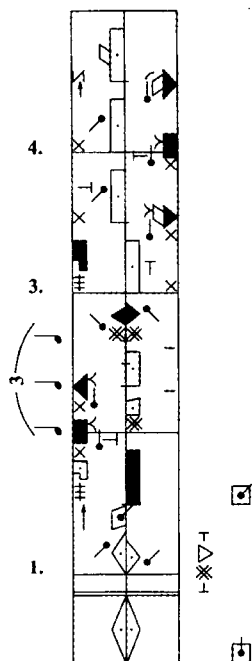
A rekonstrukciók tér–idő helyesség vizsgálatának eredményeképpen megállapítható volt, hogy a kísérleti csoport minden esetben szignifikánsan jobb eredményt ért el, mint a kontroll csoport. Valamennyi feladat összesített átlagos százalékos megoszlásban a kísérleti csoport mozgáshelyességi eredménye 90,45%-os volt, míg a kontroll csoport 35,81%-os jó megoldást ért el.

A tánclejegyzés alkalmazása még a fenti jelentős eltérésnél is kiugróbb előnyt mutatott a 3., 10. és 11. feladat esetében. Az 1. ábrán bemutatott 3. mozgássor amorf struktúrájában és a 2. ütem triolás ritmusában tért el a tánc típus sztereotip előadásmódjától. A rekonstrukciós jó megoldásokat IP = 96% IM = 22% arányban lehetett megfigyelni. A 10. négyütemes motívumfűzésben (2. ábra) a zenei főhangsúlyhoz képesti mozgáshangsúly eltolódás és a visszatérő mozgássor páratlan lüktetési rendje jelentett nehézséget. Eredményül IP = 100% IM = 36% adódott, ami a kísérleti csoport 100% megoldásában igen figyelemre méltó. A kísérlet legnehezebb feladatában, a 3. ábra szerinti rövid 11. motívumban a mozgásanyag mind térbeli, mind időbeli percepciójában a kontroll csoport számára rendkívüli rekonstrukciós nehézséget mutatott az igen magas tempó, míg a kísérleti csoport percepciója számára a lejegyzett mozgásmatéria statikussága révén ez semmiféle akadályt nem jelentett. A motívum eredeti, magas tempóban való megjelenítése a kevésbé képzett (elsősorban női amatőr) táncosoknak okozott problémát. A rekonstrukciós időtényezőtől eltekintve az eredmény IP=99% IM=30% jó megoldás eloszlást tapasztaltunk. Az időtényező figyelembe vételével az eredmény a teljes átlaghoz közelebb, IP=92% IM=33% szerint alakult.¹⁵

¹³ Szentpál (é.n./b), Fügedi (1997)

¹⁴ A mozgás tér–idő–erő hármasságának szempontjából az erő kategória jellegzetességeit igen kevés vizsgálták a néptáncban. A kísérlet során csak egy altípust, az „elpattanó ugrást” figyeltük – lásd Szentpál (é.n./b.).

¹⁵ Az időtényező is jelentősen jobb lett volna a kísérleti csoport esetében a feladat megfelelő gyakorlása esetén.



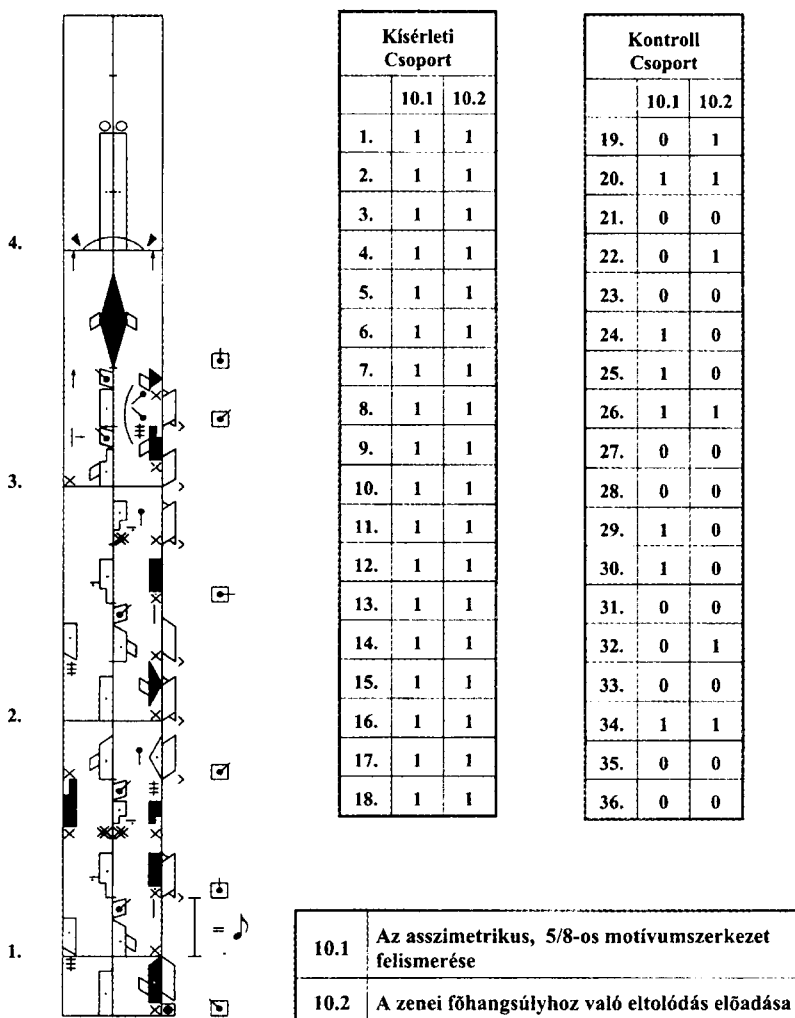
Kísérleti Csoport				
	3.1	3.2	3.3	3.4
1.	0	1	1	1
2.	1	1	1	1
3.	1	1	1	1
4.	1	0	1	1
5.	1	1	1	1
6.	1	1	1	1
7.	1	1	1	1
8.	1	1	1	1
9.	1	1	1	1
10.	1	1	1	1
11.	1	1	1	1
12.	1	1	1	1
13.	1	1	1	1
14.	1	1	1	1
15.	1	1	1	1
16.	1	1	1	1
17.	1	1	1	1
18.	1	1	1	1

Kontroll Csoport				
	3.1	3.2	3.3	3.5
19.	0	0	1	0
20.	0	0	1	0
21.	0	0	0	1
22.	0	1	1	1
23.	0	0	1	1
24.	0	0	0	0
25.	0	0	1	0
26.	0	0	0	0
27.	0	0	1	0
28.	0	0	0	0
29.	0	0	0	0
30.	0	0	0	0
31.	0	0	0	0
32.	0	0	1	0
33.	0	0	0	0
34.	0	1	1	0
35.	0	0	1	0
36.	0	0	0	0

3.1	2. ütem: a triola előadása
3.2	3. ütem: érintő lábgesztus
3.3	4. ütem 1. fázis: a lábgesztus iránya és forgatottsága
3.4	4. ütem 2. fázis: a lábgesztus iránya és forgatottsága

1. ábra: 3. mozgássor

Figyelemre méltó különbséget mutattak fel a 12. feladatra (4. ábra) adott válaszok is. Itt nem rekonstruálni, hanem a nyolcütemes, rövid táncszakasz szerkezetét kellett megállapítani, tehát a mozgás magasabb egységei szerint az összefüggő folyamatot strukturálni. A kísérleti csoport a legkisebb, együtemes morfológiai egységeket állapította meg, a tánc rekonstrukciója nélkül, tisztán kognitív úton. A kontroll csoport számos tagja a nyolcütemes szakaszt csak úgy tudta elemezni, ha a mozgássort előzetesen megtanulta, és még ekkor is csak kétütemes szerkezeti egységeket különböztettek meg, amelyek elsősorban a kísérő zene kifejezési frázisaival estek egybe.

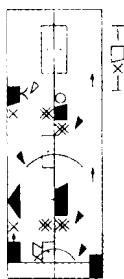


2. ábra: 10. mozgássor

Az eredmények értékelése és következtetések

A kísérlet eredménye rendkívül éles határt von a két csoport rekonstrukciós teljesítménye közé. A vizsgált szempontok tekintetében a kísérleti csoport megközelítőleg háromszorosan jobb eredménye meggyőzően igazolja a kognitív struktúrák érvényét a mozgás kutatásában és oktatásban. Arra is rámutatnak, hogy a mozgáskognitív készség fejleszthető, és e készség fejlesztésének kiváló eszköze a tánclejegyzés. *A kísérlet tehát igazolta feltevésünket.*

A szignifikánsan jobb eredmény elérésének oka az volt, hogy a mozgásanyag szerkezetét és időbeli viszonyait feltáró tánclejegyzés a mozgásinformációt kognitív egységek formájában reprezentálva készen szolgálta azokat a struktúrákat és mozgáskonceptiókat, amelyek révén a rekonstruáló függetlenedni tudott az imitálandó minta térbeli és időbeli identi-



11.1	A ritmus felismerése
11.2	Az 1. mozdulatfázis helyes előadása
⋮	
11.7	A 6. mozdulatfázis helyes előadása
11.8	Előadás az eredeti tempóban

Kísérleti Csoport								
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
1.	1	1	1	1	1	1	1	0
2.	1	1	1	1	1	1	1	1
3.	1	1	1	1	1	1	1	1
4.	1	0	1	1	1	1	1	1
5.	1	1	1	1	1	1	1	1
6.	1	1	1	1	1	1	1	1
7.	1	1	1	1	1	1	1	1
8.	1	1	1	1	1	1	1	0
9.	1	1	1	1	1	1	1	1
10.	1	1	1	1	1	1	1	1
11.	1	1	1	1	1	1	1	0
12.	1	1	1	1	1	1	1	0
13.	1	1	1	1	1	1	1	0
14.	1	1	1	1	1	1	1	0
15.	1	1	1	1	1	1	1	0
16.	1	1	1	1	1	1	1	0
17.	1	1	1	1	1	1	1	0
18.	1	1	1	1	1	1	1	0

Kontroll Csoport								
	1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.
19.	1	0	0	0	0	0	0	1
20.	1	0	0	0	0	0	0	1
21.	1	0	0	0	0	0	1	1
22.	1	0	1	0	0	0	0	1
23.	1	1	1	1	1	1	1	1
24.	0	0	0	0	0	0	0	1
25.	1	1	1	1	1	1	1	0
26.	1	0	0	0	0	0	1	1
27.	0	0	0	0	0	0	1	0
28.	0	0	0	0	0	0	1	0
29.	1	0	0	0	0	0	0	0
30.	1	1	1	0	0	0	1	0
31.	0	0	0	0	0	0	0	0
32.	1	0	1	0	1	0	1	0
33.	1	0	1	0	1	1	1	0
34.	0	0	0	0	0	0	0	0
35.	1	1	1	1	0	0	0	0
36.	1	0	1	0	1	1	1	0

3. ábra: 11. mozgássor

fikációjának nehézségeitől. A kísérleti csoport tagjainak a látottakat sem memorizálni, sem a látottakról kognitív mintákat készíteni nem kellett, hanem a memóriájukban már meglévő, jellegében a tánclejegyzés által nyújtott mintákkal azonos mintákat kellett mozgásba transzponálniuk (emlékezzünk Georgieff és Jeannerod /1998/ mozgástudatossággal kapcsolatos kettős kódrendszerére). A tánclejegyzés különösen a nagy sebességű feladat megértésénél jelentett szinte behozhatatlan előnyt.

A mozgás kutatása szempontjából figyelemre méltó az a jelenség, hogy a kísérleti csoport minden olyan feladatot kiugróan jobban oldott meg, ahol a mozgásszerkezet felismerése kritikus tényezőnek számított. A kísérleti csoport a hosszabb (nyolcütemes), nem rekonstrukciós feladatnál mélyebb szerkezeti törvényszerűség feltárására volt képes, mint a mozgásfolyama-

8.		Kísérleti Csoport		Kontroll Csoport			
		12.1	12.2	12.1	12.2		
7.		1.	0	1	19.	0	0
		2.	0	1	20.	0	0
6.		3.	0	1	21.	1	0
		4.	0	1	22.	1	0
5.		5.	0	1	23.	1	0
		6.	0	1	24.	1	0
4.		7.	0	1	25.	1	0
		8.	0	1	26.	1	0
3.		9.	0	1	27.	1	0
		10.	1	0	28.	1	0
2.		11.	1	1	29.	1	0
		12.	0	1	30.	1	0
1.		13.	0	1	31.	1	0
		14.	0	1	32.	1	0
		15.	0	1	33.	1	0
		16.	1	1	34.	1	0
		17.	0	1	35.	1	0
		18.	1	1	36.	1	0

12.1	Kétütemes szerkezet
12.2	Együtemes szerkezet

4. ábra: 12. mozgássor

tot csak videóról szemlélő személyek, akik valójában a zenei frázisok strukturái szerint tagolták a mozgást, és nem a mozgásfolyamat belső szakaszainak megfelelően.¹⁶

Összefoglalva, a tánclejegyzés a tánc megértésének és elemzésének, a tánc kutatásnak és a táncpedagógiának alapvetően fontos eszközének bizonyult. Különösen azon esetekben érvényesült ez a tétel, ahol a táncszerkezet amorf, a mozgásszekvenciák egységei eltérnek a zenei metrikai egységektől, a tánc tempója nagyon magas.

A tánclejegyzést hazai viszonylatban elszigetelten a néptánc használja, elsősorban a kutatás területén. A fentiek fényében javallott a tánc többi műfajában (balett, modern tánc), valamint valamennyi műfaj esetében az alapfoktól a felsőfokig az oktatásba is bevezetni.

¹⁶ Ez is figyelemre méltó jelenség, amely feltehetőleg azt jelzi, hogy a tudatban a zenei tagolás erősebb hatású a látvány sugallta szerkezeti egységeknél.

Irodalom

- ADAMS, J. A. (1971)
A closed-loop theory of motor learning. *Journal of Motor Behavior*, 3, 111–149.
- ADAMS, J. A. (1981)
Do Cognitive Factors in Motor Performance Become Nonfunctional with Practice? *Journal of Motor Behavior*, 13, 262–273.
- ANDERSON, J. R. (1980)
Cognitive Psychology and its Implications. New York: W. H. Freeman.
- ANNETT, John (1996)
On knowing how to do things: a theory of motor imagery. *Cognitive Brain Research*, 3, 65–69.
- BANDURA, A. (1969)
Principles of Behavior Modification. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- BECK, Jill with LYNN, Enid & FLEMING, Diane (1987a)
My First Ballet Workbook. Part I., II. School of the Hartford Ballet.
- BECK, Jill with LYNN, Enid & FLEMING, Diane (1987b)
My Second Ballet Workbook. Part I., II. School of the Hartford Ballet.
- BECK, Jill (1988)
Labanotation: Implication for the Future of Dance. *Choreography and Dance* Vol. 1, 69–91.
- BRISTON, Peter (1991)
Dance as Education: Towards a National Dance Culture. The Falmer Press.
- CANTOR, J. H. (1965)
Transfer of stimulus pretraining to motor paired-associate and discrimination learning tasks. In L. P. Lipsitt & C. C. Spiker (Eds.) *Advances in child development and behavior* (Vol. 2) New York: Academic Press.
- CARROLL, W. A. & BANDURA, A. (1987)
Translating Cognition Into Action: The Role of Visual Guidance in Observational Learning. *Journal of Motor Behavior*, 19, 385–398.
- DIMONDSTEIN, Geraldine (1971)
Children Dance in the Classroom. Macmillan Publishing Co. Inc.
- ENGELKAMP, J. (1991)
Memory of Action Events: Some Implications for Memory Theory and for Imagery. In C. Cordony & M. A. McDaniel (Eds.) *Imagery and Cognition*. New York, Berlin: Springer-Verlag.
- FERRARI, Michel (1996)
Observing the Observer: Self-Regulation in the Observational Learning of Motor Skills. *Developmental Review* 16, 203–240.
- FEUILLET, R. A. (1700)
Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse. Paris. (reprint Gerge Olms, Hildesheim, New York, 1979).
- FITTS, P.M. (1964)
Perceptual motor skill learning. in: A. W. Melton (Ed.) *Categories of human learning*. New York: Academic Press, 244–284.
- FITTS, P. M., POSNER, M. I. (1967)
Human Performance. Belmont: Brooks/Cole.
- FLAVELL, J. H. (1981)
Cognitive monitoring. in: W. P. Dickson (Ed.) *Children's oral communication skills*. New York: Academic Press, 35–60.
- FLEISHMAN, E. A., Hempel, W. E., Jr. (1955)
The relation between abilities and improvement with practice in a visual discrimination reaction task. *Journal of Experimental Psychology* 49, 301–312.

- FOLEY, A. M. (1991)
The effects of enactive encoding, type of movement, and imagined perspective on memory of dance. *Psychological Research* 53, 251–259.
- FÜGEDI János (1997)
An Analysis and Classification of Springs. *Proceedings of the Twentieth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*, August 9–14, 1997, held at the Hong Kong Academy for Performing Arts, Hong Kong. 41–76.
- FÜGEDI János (1993)
Tánclejegyző rendszerek I. II. III. *Táncművészet* XVIII. 1–2, 48–49, 3–4, 49–51, 5–6, 47–49.
- GARDNER, Howard (1983)
Frames of Mind: The Theory of Multiply Intelligence. Basic Books.
- GEORGIEFF, Nicolas & JEANNEROD, Marc (1998)
Beyond Consciousness of External Reality: A “Who” System for Consciousness of Action and Self-Consciousness. *Consciousness and Cognition* 7, 465–477.
- GOODMAN, Nelson (1976)
Languages of Art. Hackett Publishing Company, Inc. Indianapolis.
- GOSS, A. E. (1955)
A stimulus-response analysis of the interaction of cue-producing and instrumental responses. *Psychological Review* 62, 20–31.
- HANNAH, Judith Lynn (1999)
Partnering Dance and Education; Intelligent Moves for Changing Times. Human Kinetics
- HODGSON, John & PRESTON-DUNLOP, Valerie (1990)
Rudolf Laban – An Introduction to his Works & Influence. Northcote House.
- HORWITZ, Dawn Lille (1988)
Philosophical Issues Related to Notation and Reconstruction. *Choreography and Dance* Vol. 1. 37–53.
- HUTCHINSON, Ann (1977)
Labanotation or Kinetography Laban – The system of Analyzing and Recording Movement. Third edition, revised. Theatre Art Books, New York.
- HUTCHINSON, Ann (1983)
Your Move: A New Approach to the Study of Movement and Dance. New York: Gordon and Breach.
- HUTCHINSON, Ann (1984)
Dance Notation: The process of recording movement on paper. Dance Books, London.
- JAMES W. (1890)
The principles of psychology (Vol. 1). New York: Holt.
- KIMBLE, G. E., PERLMUTER, L. D. (1970)
The problem of volition. *Psychological Review* 77, 361–384.
- KLEINMAN, Matthew (1983)
The Acquisition of Motor Skill. Brooklyn College of the City University of New York, Princeton Book Company.
- KNUST, A. (1979)
A Dictionary of Kinetography Laban I–II. Plymouth: Macdonalds and Evans, Estover.
- KORIAT, Asher (2000)
The Feeling of Knowing: Some Metatheoretical Implications for Consciousness and Control. *Consciousness and Cognition* 9, 149–171.
- LABAN, Rudolf (1956)
Laban's Principles of Dance and Movement Notation. London: Macdonald and Evans.
- LABAN, Rudolf (1975)
A Life for Dance. London: Macdonald and Evans.

- LOCKE, Lawrence (1970)
A Critique of Movement Education. in: Robert T. Sweeny (Ed.) *Readings in Movement Education*. Addison-Wesley Publishing Company, 187–202.
- MALETIC, Vera (1987)
Body – Space – Expression. Berlin: Mouton de Gruyter.
- MARTIN György – PESOVÁR Ernő (1960)
A magyar néptánc szerkezeti elemzése. *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*, 211–248.
- McALLISTER, D. E. (1953)
The effect of various kinds of relevant verbal pretraining on subsequent motor performance. *Journal of Experimental Psychology* 45, 329–336.
- McCABE, A. E. (1979)
A paradox of self-regulation in speech-motor interaction: Semantic degradation and impulse segmentation. in: G. Ziviv (Ed.) *The development of self-regulation through private speech*. New York: Wiley.
- MILLER, G. A., GALANTER, E., PRIBAM, K. H. (1960)
Plans and the Structure of Behavior, New York: Henry Holt.
- MINAS, S. C. (1978)
Mental practice of a complex perceptual motor skill. *Journal of Human Movement Studies* 4, 102–107.
- MINAS, S. C. (1980)
Acquisition of a motor skill following guided mental and physical practice. *Journal of Human Movement Studies* 6, 127–141.
- MOOMAW, Virginia (1967)
The Notated Creative Thesis. *Research in Dance: Problems and Possibilities. Proceeding of the Preliminary Conference on Research in Dance*. Greystone Conference Center, Riverdale, New York, 133–136.
- MOSES, Nancy H. (1990)
The Effects of Movement Notation on the Performance, Cognitions and Attitudes of Beginning Ballet students at the College Level. In Lynnette Y. Overby & James H. Humphrey (Eds.) *Dance – Current Selected Research* Vol. 2. New York: AMS Press, 105–112.
- NEWELL, K. M. & BARCLAY, C. R. (1982)
Developing Knowledge About Action. In J. A. S. Kelso & J. E. Clark (Eds.) *The Development of Movement Control and Co-ordination*. John Wiley and Sons, Ltd. 175–212.
- NORMAN, D. A., RUMELHART, D. E., LNR Research Group (1975)
Explorations in Cognition. San Francisco: Freeman.
- PAIVIO, A. (1971)
Imagery and verbal process. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- PIAGET, J. (1974)
La prise de conscience. Paris: Presses Universitaires de France.
- POSNER, M. I. & SNYDER, C. R. R. (1975)
Attention and cognitive control. in: R. Solso (Ed.) *Information processing and cognition: The Loyola symposium*. Hillsdale, NJ: Erlbaum.
- ROSCH, E. (1975): Universals and cultural specifics in human categorization. in: R. Brislin, S. Bochem and W. Lonner (Eds.) *Cross-cultural perspectives of Learning*, New York: Sage-Halsted
- RUMELHART, D. E. & Ortony, A. (1977).
The representation of knowledge in memory, in R. C. Anderson, R. J. Spiro and W. E. Motague (Eds.), *Schooling and the Acquisition of Knowledge*, Hillsdale, New York: Lawrence Erlbaum.
- SACKETT, R. S. (1934)
The influences of symbolic rehearsal upon the retention of maze habit. *Journal of General Psychology* 10, 376–395.

- SAGE, George H. (1984)
Motor Learning and Control: A Neuropsychological Approach. University of Northern Colorado, Wm.C. Brown Publishers Dubuque, Iowa.
- SCHANK, R. C. & ABELSON, R. P. (1977)
Scripts, Plans, Goals and Understanding. Hillsdale, NJ: Lawrence Erlbaum.
- SCHMIDT, R. A. (1975)
Motor Skills. New York: Harper & Row.
- SZENTPÁL Olga (1961)
A magyar néptánc formai elemzése. *Ethnographia* LXXII. 3–55.
- SZ. SZENTPÁL Mária (é.n./a)
Táncjelírás – Lábán kinetográfia I–III. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- SZ. SZENTPÁL Mária (é.n./b)
A mozdulatelemzés alapfogalmai. Budapest: Népművelési Propaganda Iroda.
- SWEENEY, Robert T. (1970)
Motor Learning: Implications for Movement Education. in: Robert T. Sweeney (Ed.) *Selected Readings in Movement Education*. Addison–Wesley Publishing Company, 203–207.
- TILLOTSON, Joan (1967)
A Program of Movement Education for Plattsburg Elementary Schools. *Research in Dance: Problems and Possibilities. Proceeding of the Preliminary Conference on Research in Dance*. Greystone Conference Center, Riverdale, New York, 114–118.
- WARBURTON, Edward C. (2000)
The Dance on Paper: The Effect of Notation–use on Learning and Development in *Dance*. *Research in Dance Education*, Vol. 1. No. 2. 193–213.
- WARNER, Mary Jane (1984, 1988, 1995)
Labanotation Scores: An International Bibliography. An ICKL Publication. .

Felföldi László

MTA Zenetudományi Intézet

Az előadó-központú néptánckutatás szempontjai és problémái

1. Bevezetés

Az „előadó” a kultúrakutatás, ill. művészetkutatás területén univerzális, de nem egyforma gyakorisággal előforduló témának tekinthető. A néprajzban a mesekutatás eredményei a legszámtovábbak.¹ A táncfolklorisztikában az „alkotóval” kapcsolatban felmerülő kérdések általában nagyobb súllyal, ill. más formában kerülnek elő, mint a népzenei, a zenetörténeti és a tánc történeti kutatásban. A néptánc ugyanis Közép-Kelet-Európában a népdalokkal és a műzenei alkotásokkal összevetve általában oldottabb szerkezetű jelenség, ezáltal sokkal jobban ki van téve az egyedi előadók az egyedi előadás pillanatnyi alakító hatásának. A témának van azonban egy általánosabb szintje, amelyen ezek a kérdések az általános folklorisztika, a zeneelmélet, ill. a táncelmélet keretében is értelmezhetővé és ezáltal megvitathatóvá válnak. Témaválasztásunkkal e kutatási téma kibontakozásához szeretnénk hozzájárulni néhány probléma felvetésével.

A néptánckutatás modelljei

Tapasztalataim szerint az utóbbi évtizedekben a legtöbb európai és amerikai néptánckutató műhelyben hasonló kutatási modellt használnak. A különbség abban van, hogy a kutatók a modell mely elemére helyezik a hangsúlyt és hogyan határozzák meg az elemek közötti kapcsolatrendszerét. A magyar modell jellegzetessége az 1950-es évek második felétől a tánc, mint összetett jelenség mozgásos elemének központba állítása, valamint a tánc és zene szoros összefüggésének hangsúlyozása. Az első jellegzetességben osztozunk számos, főleg közép-kelet-európai iskolával (románnal, szlovákkal, lengyelrel, ukránnal, délszlávval), a második viszont csak ritka helyen kerül annyira előtérbe, mint nálunk (*1. ábra*).²

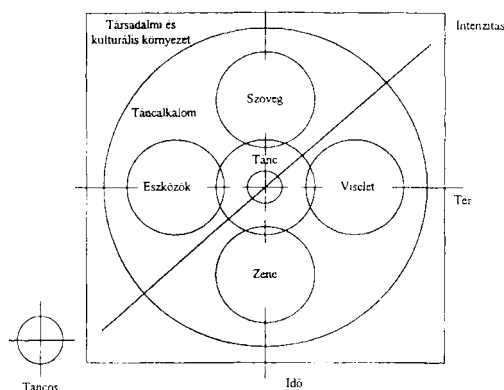
Vannak modellek, amelyekben a zenén kívül a költészet, a dráma, a játék, a sport is fontos helyet kap, mint egy komplex jelenség szinkron összetevői, amelyben az európai szemlélettel táncnak nevezett jelenség csak egyetlen elem. Ez főleg a keleti hagyományos kultúrák kutatásában érvényes. Az amerikai táncantropológiában kialakult modellekben a tánc tágan értelmezett „tánc-” fogalom keretében, más mozgásrendszerek részeként, motorikus emberi viselkedés egyik fajtájaként jelenik meg. Ebben a keretben egymás mellé kerülnek a vallásos viselkedés, a higiéniai szokások, a hagyományos táncok, az agrárünnepek mozgásrendszerei, sőt a klasszikus balett is, mint a motorikus viselkedés részterületei, az emberi kommunikáció eszközei.³

Ha az eddig megismert modelleket összevetjük, két karakteresen különböző szemléletet különíthetünk el. Az európai és főként a kelet- és közép-európai néptánckutatás sajátossága,

¹ Dégh 1995.

² Bucşan 1977, Dąbrowska 1987, Bakku 1981, Ivančan 1975, Champselx–Guilcher 1987, Dužek 1993, Urup 1983.

³ Lange 1980, Blacking 1970, Hanna 1979.



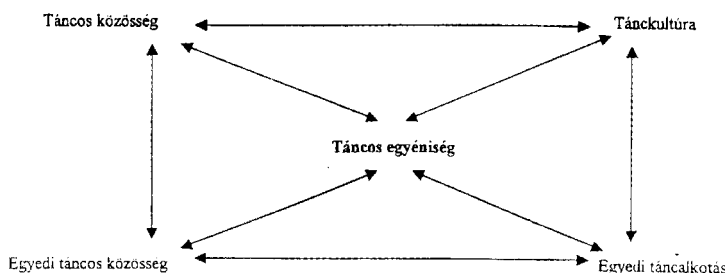
1. ábra: A tánc, mint összetett jelenség

hogy a hangsúlyt a tánc mozgásos összetevőre helyezi és módszereit ennek megfelelően a folklóresztétika, táncelmélet, nyelvészet területéről veszi. A társadalmi, funkcionális keretet adó, ún. kontextuális elemeket itt a kutatók a táncos mozgás sajátosságainak helyes értelmezése érdekében használják. Az amerikai tánckutatók a hangsúlyt a táncos közösségre helyezik, és a konkrét mozgás figyelembevétele a közösség működésének jobb megértése szempontjából fontos. Az ehhez szükséges elméleti–módszertani háttér az antropológia, szociológia és pszichológia különféle ágazatai biztosítják. A hangsúlyok különbözősége ellenére a táncos mozgás mindkét szemlélet szerint fontos eleme a modelleknek, de amíg az európai táncfolklórisztikában a táncalkotást, mint a táncos tevékenység eredményét, sokfunkciójú (esztétikai, társadalmi) jelenséget szemlélik, addig az amerikai táncantropológiában a táncos tevékenység folyamatára, mint kulturálisan meghatározott, formailag struktúrált, jelentést tartalmazó mozgásnyelvre gondolnak. Az előző szemlélet inkább a diakroniát, az utóbbi pedig a szinkroniát részesíti előnyben.⁴ A különbségek főleg episztemológiai, tudománytörténeti okokkal magyarázhatók. Az európai néptánc kutatás fogalmi és célrendszere, érvelésmódja, egész szisztémája nemzeti keretekben, a zenetudomány, a tánc tudomány és a néptudomány, ill. folklórtudomány határmezsgyéjén alakult ki. Ez mind a mai napig egyfajta művelődéstörténeti elkötelezettséget ró a kutatókra. Talán ennek következménye, hogy Európában ritka a nemzeti kereteken túlmutató kutatóprogram. Az amerikai kutatás a század első felének természettudományos forradalma által indukált szellemi pezsgésben indult útjára. Helyét előbb az etnológia, majd az általános embertudomány, az antropológia keretében találta meg és ennek módszertanát, fogalmi és érvrendszerét használja. A kutatók főleg az Amerikán kívül élő népek körében kutatnak, különösebb társadalmi elkötelezettség nélkül.

2. A táncos helye a kutatási modellekben

Felvetődik a kérdés, hol van ebben a rendszerben maga a táncos? Hol, milyen figyelmet fordítanak rá, hogyan határozzák meg viszonyát a figyelem középpontjában lévő tánchoz, a táncos közösséghez és a tánc kultúrához, és ennek milyen következményeit tapasztaljuk a különféle kutatói műhelyekben? A szakirodalmat figyelve azt láthatjuk, hogy a táncost, mint a táncos közösség tagját mindenütt több-kevesebb figyelemmel kísérik. A táncos adatközlők szemé-

⁴ Giurchescu–Torp 1991, Kaeppler 1991.



2. ábra: A táncos egyéniségvizsgálat modellje

lyét a néprajzkutatásban elfogadott módon, névvel és személyi adatokkal azonosítják, ritkán még a személyiségére vonatkozó benyomásokat is rögzítenek a kutatók (román gyakorlat). Helyzetét, a korábbi kétpólusú ábra helyett, háromszögű modellel szokták jelölni.

A közép-kelet-európai kutatásban (főleg a magyarban) az idők folyamán ez a modell négyyszögűvé alakult, amely az egyéni táncos mellett az egyéni táncalkotást és az egyedi táncalkalom egyszeri táncos közösségét is bevonta a közösség és kultúra viszonyának vizsgálatába. Ez a modell különbséget tesz a táncos közösség kultúrájának elvont, általános szintje és annak konkrét egyéni, egyedi megjelenései között, így lehetőséget teremt a két szint közötti viszonyrendszer alaposabb vizsgálatára. A négyyszögű modellben még egy változás történt az előzőekhez viszonyítva, amely nem egyszerűen a szóhasználat megváltoztatása, hanem minőségi különbség. Az „egyedi táncos” helyett a „táncos egyéniség” fogalma a harmadik modellben az egyedi táncosok további megkülönböztetését, intenzívebb vizsgálatát sugallja.⁵

A magyar és a nemzetközi szakirodalomban az e témára vonatkozó megállapításokat összevetve azt tapasztaljuk, hogy sem az amerikai, sem az Európában más helyeken folyó tánc kutatás nem jutott túl az egyedi táncosok vagy a táncban megnyilvánuló individualizmus jelentőségének elvi megállapításán. További konzekvenciák levonásáig, különböző szintű általánosítások megtételéig és hipotézisek megfogalmazásáig csak az egyéni, improvizatív tánc kultúrát vizsgáló kelet-közép-európai tánc kutatók jutottak el. Ebben a legtöbbet Martin Györgynek és a Dániában élő román Anca Giurchescunak köszönhetjük.⁶

3. A táncos egyéniség központba állításának feltételei és következményei

Melyek voltak azok a konzekvenciák, amelyek levonására a közép-kelet-európai kutatók kényszerültek, és mik azok az általánosítások, amelyek megtételéig eljutottak?

a) A módszertan kidolgozásának szükségessége a táncos egyéniségek hosszú távú megfigyeléséhez, az így összegyűlt forrásanyag elemzéséhez, rendszerezéséhez és közzétételéhez.⁷

b) Olyan fogalomrendszer kidolgozása, amely alkalmas a jelenségek általánosabb szinteken való megfogalmazására, jellemzésére. Ilyenek például: a táncos, a táncos egyéniség, egyéniségtípusok, az életpálya, életmű, táncos készségek, táncos kreativitás, a másik oldalról: a tánc, az egyedi táncalkotás, egyedi repertoár, egyedi tánc tudás stb.

⁵ Felföldi 1999.

⁶ Martin 1977, Giurchescu 1983.

⁷ Martin-Karsai 1989, a hamarosan megjelenő Mátyás István monográfia és a készülő hasonló monográfiák.

c) E szemlélet és gondolkodásmód egyik legfontosabb következménye az volt, hogy a filmen rögzített egyedi táncrögtönzéseket a kutatók nem egymástól független táncalkotás-sókként, hanem egymással összefüggő pillanatképekként, egy életpálya bizonyos szakaszán, egy életmű részeként rögzített táncfolyamatként értelmezték. Emiatt a kutatók egyre nagyobb figyelmet szenteltek a táncosok élettörténetének, életterének, életmódjának, mint a táncos közösségben való szocializáció, a tánc kultúrába való belenevelődés keretének.

d) Egyre fontosabbá vált a kutatók számára a táncosok saját tánc kultúrájáról, saját táncalkotásairól alkotott véleménye, arra vonatkozó tudása. Ez egyrészt az amerikai antropológiában alkalmazott ún. emikus szemlélet európai talajon való kifejlődésének jeleként, másrészt a kognitív szemlélet megjelenéseként értékelhető. (Ennek egyik publikált eredménye Martin 1977-ben megjelent dolgozata, amely egy kalotaszegi táncosnak a tánc és a zene összefüggéséről kialakult elképzeléseit mutatja be.⁸)

e) A fentiek következtében egyre inkább elmélyült az egyéni táncrögtönzések folyamatként való aprólékos elemzése, hatásmechanizmusuk vizsgálata, a hatáskeltő eszközök használatának leírása.⁹ Egyre világosabbá válik, hogy a táncos a hagyományos kultúra-megszabta törvényszerűségek, kötöttségek keretében hogyan teremti újjá a tánc hagyományt saját testi-lelki adottságainak és táncos kompetenciájának birtokában a pillanat adta körülményeknek megfelelően. Kiderült, hogy a felsorolt elemek mindegyike fontos a táncos valóság megismerése szempontjából.

f) Az egyéni elv bevezetésével a táncalkotások elemzésének és értelmezésének köre a korábbihoz képest kibővült. A történeti stílusrétegek és nagyobb területet és hosszabb történeti periódust átfogó tánc típusok, valamint a két szempontot egyesítő regionális altípusok kerete mellett a táncos egyéniség életműve fontos összehasonlítási alappá vált. Vagyis egy táncfolyamat szerkezeti elemeit illetően először az egyedi táncos életművének keretében vonunk le következtetéseket a táncok formai, funkcionális és szemantikai sajátosságairól és csak azután lépünk tovább. Ha az összevetést csak a tánc típus keretében végeznénk, gyakran korai és téves általánosításokra jutnánk.

g) Mivel a táncos előadókkal való hosszú távú kapcsolattartás a szokásosnál intenzívebb, sajátosabb kutató-informátor kapcsolatot kíván, a kutatók figyelme egyre inkább erre a kapcsolatra és a kutatási szituáció elemzésének fontosságára irányult. A kutató, ill. a táncos egyénisége, kapcsolatteremtő képessége és egyéb szubjektív sajátosságai ugyanis a néptánc kutatás során nagyban befolyásolják a kutatás eredményét. (A nemzetközi szakirodalomban gyakran olvasható az a gondolat, hogy a hagyományos táncok kutatása szinte lehetetlen feladat, mert áthághatatlan szakadékok tátongnak a néprajzi valóság, a valóságról az informátorok fejében élő fölfogás és a kutató által kialakított kép között. Ha elfogadjuk ezt, akkor válik világossá, mennyire fontos a kutatási szituáció szereplőinek és magának a kutatási folyamatnak az elemzése.¹⁰)

h) A táncos eddig kevésbé kutatott tudati anyagának rögzítéséhez, értelmezéséhez számos olyan technika alakult ki, amely lehetővé teszi a gyakran nehezen verbalizálható tudás kiaknázását. A nehézséget az jelenti, hogy az előadók táncra vonatkozó tudása nem csak a táncval kapcsolatos élményekből, a táncra vonatkozó ideológiákból stb. áll, hanem a memóriában tárolt mozgássémákból és a táncalkotást segítő ideálokból, amelyek nehezen verbalizálhatók. Ezekre fizikai megjelenésük formáiból, magukból a táncformákból tudunk következtetni.

⁸ Martin 1977b.

⁹ Martin 1977a, Pesovár 1960, Pálfy 1989, Karácsony 1990.

¹⁰ Lásd Martin precíz helyzetleírásait a Mátyás Istvánról szóló monográfiájában. Martin 1983.

4. A táncos előadó megközelítésének módjai, lehetőségei

A téma sokirányú (történeti, társadalmi, néprajzi–esztétikai, pszichológiai stb.) megközelítései közül egy kognitív pszichológiai szemlélet kialakítását szeretnénk javasolni. A kognitív szemlélet a pszichológia keretében kialakult irányzat, amely erős visszhangra talált a társadalomtudományokban és nagyon hatásos eszközöket bocsátott az emberi tudással, az emberi gondolkodás modelljeivel foglalkozó tudományágak rendelkezésére. A néptánc kutatás számára a kulturális antropológia, a nyelvészet, a pszichológia és az etnomuzikológia területén elért ilyen szemléletű kutatások és azok eredményei lehetnek példaadók.¹¹

Az egyéniség-elv alkalmazása alapvetően meghatározza a kutatási technikákat és módszereket a terepmunkától kezdve az elemzésen és osztályozáson át a kiadásig, a munka minden fázisát. Ennek megfelelően a táncos egyéniség élete során járt táncok egyfajta folyamatot képeznek, amelyeknek időnkénti filmes rögzítései sorozatos mintavételeket jelentenek. Ezek alkotják a táncos egyéniségek kutatásának egyik legfontosabb forrását. Módszeres elkészítésük, hitelességük alapvető kérdés (a táncfelvétel mesterségesen megrendezett alkalmazásainak leírása, a funkcionális keretben, valódi táncalkalmakon való megfigyelések szükségessége).¹² A tudati anyag gyűjtése érdekében az életút-vizsgálat életrajzi módszer technikáit is alkalmazzuk. Kiegészítésként a táncos saját táncáról és másokéről készült felvételek saját szavaival való kommentálásával egyfajta vizuális antropológiai módszer elemeit vesszük át. Jól alkalmazható a mesterséges vagy természetes tanítási szituációban készített videofelvétel elemzése is, amely a táncost a mozgásnyelvvvel kapcsolatos ismereteinek, felfogásának verbalizálására készíti. E technikák alkalmazásától a táncos viselkedés kognitív hátterének módszeres földerítését remélhetjük.

5. Összefoglalás

E javasolt megközelítési módok áttekintése után feltehetjük a kérdést, vajon a táncos közép-pontba állítása jelenti-e a korábban hangsúlyosan kezelt „tánc” kikerülését a hangsúlyos helyzetből. A válaszom az, hogy nem. A táncos hangsúlyos helyzete nem jelent ugyanis egyfajta öncélú személyiségkutatást, amely elvonná a figyelmet a koreológiai (más szóval kinetográfiai) szempontok vizsgálatától. Ha ez megtörténne, saját legjobb lehetőségeinkről, a még élő közép-kelet-európai táncfoklór közvetlen vizsgálatáról mondanánk le, amit helyettünk senki más nem végez el. A táncos a mi kutatási módszertanunkban mint új integráló elv jelenik meg, amely segít a korábban megválaszolatlan – és tegyük hozzá – megválaszolatlan kérdések tisztázásában és új kérdések föltételében.

A táncos közép-pontba állításával kapcsolatban számos ellenvéleményt fogalmazhatnánk meg. Például:

- Nincs értelme olyan dolgot középpontba állítani, aminek létét csak nehézségek árán bizonyíthatjuk, hiszen a néphagyomány közösségi jellegénél fogva nincs olyan szabadsága a helyi közösségek egyes tagjainak, ami különleges egyéniségek kifejlődését tenné lehetővé.

- Azok a szóródások, amelyek a közösségi tánc kultúrában a közös tudás és az egyéni megvalósulások között vannak, tulajdonképpen elhanyagolhatók.

- Az egyéni táncosok testi-leki adottságai által okozott különbségek olyan csekély egyéni változtatások, amelyek a közösségi kultúra szempontjából nem jelentékenyek.

¹¹ Baily 1985, 1988, Blacking 1979, Cole 1975, Gunderson 1975, Grau 1998, Mandler 1985, Moiala 1991, Pléh 1986, 1988, Voigt 1979, Wilhelm 1990 stb.

¹² Martin 1979.

Ezek az aggályok elgondolkodtatók, azonban a néprajzkutatásban közel egy évszázada folyó egyéniség–közösség vitára nekünk a magunk forrásanyaga alapján, a magunk eszközeivel kell a választ megadni, mielőtt a végső szót kimondanánk. Az elkövetkező öt évben a kitűzött kutatási program ezt a célt szolgálja.

Irodalom

- BAILY, John 1985
 Music Structure and Human Movement. In *Musical Structure and Cognition*. Ed. By Peter Howell, Ian Cross and Robert West, London, . 237–58.
- BAILY, John 1988
 Anthropological and Psychological Approaches to the Study of Music Theory and Musical Cognition. *Yearbook for Traditional Music*. 20:114–125.
- BAKKA, Egil 1981
 Folk Dance Research in Norway. *Dance Studies*, ed. Roderyk Lange, vol. 5.
- BLACKING, John 1979
The Study of Man as a Music Maker. The Performing Arts. Ed. By John Blacking and Joan Kealiinohomoku. 3–15. The Hague: Mouton Publisher.
- BUCŞAN, Andrei 1977
 A román néptáncok sajátosságai. *Táncstudományi Tanulmányok 1976–77*, 314–342.
- CHAMPELX, Michèle – GUILCHER, Yvon 1987
 On the Research and Revival of Traditional Folk Dances in France. *International Monographs on Folk Dance*, vol. 1, 115–141.
- COLE, Michael 1975
 An Ethnographic Psychology of Cognition. In *Cross-cultural Perspectives on Learning*. Ed. By Richard. W. Brislin, Stephan Bockner and Walter J. Lanner. New York.
- DĄBROSKA, Grażina 1987
 Research on Popular Dance in Poland. *International Monographs on Folk Dance*, vol. 2. Budapest, 37–55.
- D'ANDRADE, Ray 1995
The Development of Cognitive Anthropology. Cambridge.
- DÉGH, Linda 1995
 Narratives in Society: *A Performer-centered Study of Narration*. Helsinki, FF Communications No. 255.
- DUŽEK, Stanislav 1993
 Východiská a problémy folkloristického výskumu tanca na Slavensku. *Musicologica Slovaca et Europa* 18. Bratislava, 9–28.
- Felföldi László 1999
 A táncos egyéniségkutatás elveinek és módszereinek kialakulása. *Zenetudományi dolgozatok* 1999. Budapest, 139–159.
- GIURCHESCU, Anca 1983
 The Process of Improvisation in Folk Dance. *Dance Studies*, ed. Roderyk Lange, vol 7., 21–56.
- GIURCHESCU, Anca – TORP, Lisbet 1990
 Theory and Methode in Dance Research: A European Approach to the Holistic Study of Traditional Dance. *Yearbook for Traditional Music of the ICTM* 1991, 1–20.
- GUNDERSON, K. 1975
Language, Mind and Knowledge. Minneapolis.
- GRAU, Andrée 1998
 On the Aquisition of Knowledge: Teaching Kinship through the Body among Tiwi of Northern Australia. In *Common World and Single Lives...* Ed. By Kneck, Verena. Oxford–New York.

- HANNA, Judith Lynne 1979
Movements towards Understanding Human Through the Anthropological Study of Dance. *Current Anthropology* Vol. 20, no. 2, 313–340.
- IVANČAN, Ivan 1964
Geografska podjela narodnih plesova u Jugoslavii. Narodna Umjetnost, Zagreb, 17–37.
- KAEPPLER, Adrienne 1991
American Approaches to the Study of Dance. *Yearbook for Traditional Music of the ICTM 1991*, 11–21.
- KARÁCSONY Zoltán 1990
Egy bogártelki férfi legényes motívumkincse. *Tánc tudományi Tanulmányok 1990*. Budapest, 122–163.
- MANDLER, George 1985
Cognitive Psychology: An Essay in Cognitive Sciences. Hilldale: Erlbaum.
- MARTIN György 1977a
Egy improvizatív férfitánc struktúrája. *Tánc tudományi Tanulmányok 1976–77*. 264–300.
- MARTIN György 1977b
A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen. *Népi Kultúra – Népi Társadalom*. Budapest, 357–389.
- MARTIN György 1979
Tánc. *A magyar folklór*. Szerk.: Ortutay Gyula. Budapest, 477–539.
- MARTIN György – KARSAI Zsigmond 1989
Lőrincréve tánclete és táncai. *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 10. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet.
- MATHIOT, M. 1968
An Approach to the Cognitive Study of Language.
- MOISALA, Pirkko 1991
Cultural Cognition in Music. Jyväskylä.
- PÁLFY Gyula 1987
Négy vajdakamarási sűrű legényes. *Ethnographia* XCVIII (1987) 2–4. 304–349.
- PESOVÁR Ernő 1960
A simonfai verbunkok formai elemzése. *Néprajzi Értesítő* XLII. Budapest, 51–55.
- PLÉH Csaba 1986
A történet szerkezet és emlékezeti sémák. Budapest.
- PLÉH Csaba – SÍKLAKI István – TERESTYÉN Tamás 1988
Nyelv, kommunikáció, cselekvés. Budapest, 133–139.
- URUP, Henning 1983
Dance Reserach in Denmark. *Dance Studies*. Ed. Roderyk Lange. Vol 7, 7–20.
- VOIGT Vilmos 1979 (1996)
Kognitív rendszerek. *Világirodalmi lexikon* VI. Főszerk.: Király István. Budapest, 395.
- WILHELM Gábor 1990
A megismerés néprajza: A kognitív antropológia. *Néprajzi Közlemények* . 47–71.

A magyar zenetudomány bibliográfiája 1999–2000

Összeállította:

Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna

MTA Zenetudományi Intézet

Pótlás. 1996–1998	1–67
Bibliográfia. 1999–2000	
Bibliográfiák, diszkográfiák, katalógusok, műjegyzékek	68–86
Zeneelmélet, szisztematikus zenetudomány	87–114
Egyetemes zenetörténet	115–259
Magyar zenetörténet	260–504
Egyházi zene	505–617
Népzene	618–756
Néptánc, táncművészet	757–782
Jazz	783–786
Opera, operakritika, operatörténet	787–851
Hangversenykritika	852–882
Hanglemezkritika	883–946
Hangszerek, hangszer-történet	947–968
Zenei könyvtárak	969
Zenepedagógia	970–1001
Zenei élet	1002–1036
Zenei rendezvények, fesztiválok, konferenciák, versenyek	1037–1138
Interjúk	1139–1317
Köszöntők, megemlékezések, portrék	1318–1382
Nekrológok	1383–1433

Az átnézett időszaki kiadványok jegyzéke

- 19th Century Music 1998/99. 2–3., 1999/2000. 1–3.
Acta Ethnographica Hungarica 1999. 1–4., 2000. 1–4.
Acta Musicologica 1999. 1–2., 2000. 1–2.
Archiv für Musikwissenschaft 1999. 1–4., 2000. 1–4.
Ars Organi 1999. 1–4., 2000. 1–4.
Bulletin of the International Kodály Society 1999. 1–2., 2000. 1–2.
Current Musicology 1998. 63.
Dance Research Journal 1998. 1–2., 1999. 1–2., 2000. 1–2.
Early Music 1999. 1–4., 2000. 1–4.
Ethnographia 109. évf. 1998. 1–2., 110. évf. 1999. 1–2.
Ethnologie Française 1999. 1–4., 2000. 1–4.
Ethnomusicology 1999. 1–3., 2000. 1–3.
Études Tsiganes 1999. 13., 2000. 14.
Filológiai Közöny 1999. 1–2.
Fontes Artis Musicae 1999. 1–4., 2000. 1–3.

- The Galpin Society Journal 1999., 2000.
 Helikon. Irodalomtudományi szemle 1999. 1–4., 2000. 1–4.
 Hudební Rozhledy 1999. 1–12., 2000. 1–12.
 Hudební Věda 1999. 1–4., 2000. 1–4.
 Hungarian Music Quarterly 1999., 2000.
 The Hungarian Quarterly 1999. 153–156., 2000. 157–160.
 International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 1999. 1–2., 2000. 1–2.
 Irodalomtörténet 1999. 1–4., 2000. 1–4.
 Irodalomtörténeti Közlemények 1999. 1–6., 2000. 1–6.
 Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes Bd. 48. 1999., Bd. 49. 2000.
 Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 1999.
 Jahrbuch für Volksliedforschung 1999.
 Journal of Music Theory 1999. 1–2., 2000. 1.
 Journal of Musicology 1999. 1–4.
 Journal of the American Liszt Society Vol. 48. 2000.
 Journal of the American Musicological Society 1999. 1–3., 2000. 1–3.
 Journal of the Royal Musical Society 1999. 1–2., 2000. 1–2.
 Könyv, könyvtár, könyvtáros 1999., 2000.
 Magyar Egyházzene 1998/1999. 1–4., 1999/2000. 1–4.
 Magyar Filozófia Szemle 1999. 1–6., 2000. 1–3.
 Magyar Könyvszemle 1999/1–4., 2000/1–4.
 Magyar Nemzeti Bibliográfia. Időszaki Kiadványok Repertórium 1999., 2000., 2001.
 Magyar Nemzeti Bibliográfia. Könyvek Bibliográfiája 1999., 2000., 2001.
 Magyar Nyelv 1999/1–4., 2000/1–4.
 Magyar Nyelvőr 1999/1–4., 2000/1–4.
 Magyar Tudomány 1999/1–12., 2000/1–12.
 Magyar Zene 1998/1999. 2–4., 2000. 1–4.
 Music and Letters 1999. 1–4., 2000. 1–4.
 The Musical Quarterly 1999. 1–4., 2000. 1–4.
 Die Musikforschung 1999. 1–4., 2000. 1–4.
 Musiktexte 1999. 78–82., 2000. 83–87.
 Musiktheorie 1999. 1–4., 2000. 1–4.
 Muzikološki Zbornik 1997., 1998.
 Muzyka 1999. 1–4., 2000. 1–4.
 Muzsika 1999. 1–12., 2000. 1–12.
 Narodna Umjetnost 1999. 1–2., 2000. 1–2.
 Néprajzi Hírek 1995 [1999]. 1–4.
 Neue Zeitschrift für Musik 1999. 1–6., 2000. 1–6.
 Notes 1998/1999. 1–4., 1999/2000. 1–4.
 Nuova Rivista Musicale Italiana 1999. 1–4., 2000. 1–3.
 Operaélet 1999. 1–5., 2000. 1–5.
 Österreichische Musikzeitschrift 1999. 1–12., 2000. 1–12.
 Pannonhalmi Szemle 1999/1–4., 2000/1–4.
 Parlando 1999. 1–6., 2000. 1–6.
 Perspectives of New Music 1998. 1–2., 1999. 1–2., 2000. 1–2.
 Plainsong and Medieval Music 1999. 1–2., 2000. 1–2.
 Revista Musical Chilena 1999/191–192., 2000/193–194.
 Revue de Musicologie 1999/1–2., 2000/1–2.
 Studia Musicologica 1999. 1–4., 2000. 1–4.
 Századok 1999. 1–6., 2000. 1–6.
 Táncművészet 1999. 1–6., 2000. 1–6.

Tempo 1998/207., 1999/208–210., 2000/211–214.
Történelmi Szemle 1999. 1–4, 2000. 1–4.
Yearbook for Traditional Music Vol. 31. 1999., Vol. 32. 2000.
Zene–Zene–Tánc. 1990., 2000.
Zeneszó 1999. 1–10., 2000. 1–10.

Rövidítésjegyzék

ActaEthnHung.	Acta Ethnographica Hungarica
Ethn.	Ethnographia
HMQu.	Hungarian Music Quarterly
HQu.	The Hungarian Quarterly
IRASM	International Review of the Aesthetics and Sociology of Music
ItK.	Irodalomtörténeti Közlemények
JALS.	Journal of the American Liszt Society
MEZ.	Magyar Egyházzene
Muzs.	Muzsika
Mzene	Magyar Zene
NZfM.	Neue Zeitschrift für Musik
NRMI.	Nuova Rivista Musicale Italiana
Oé.	Operaélet
ÖMZ.	Österreichische Musikzeitschrift
Parl.	Parlando
SM.	Studia Musicologica
Ztd.	Zenetudományi dolgozatok
ZZT.	Zene-Zene-Tánc

Pótlás 1996–1998

1.

A 15 éves Budapesti Fesztiválzenekar. (...szerk. Fischer Iván, Körner Tamás. Fotók Felvégi Andrea.) Budapest, 1998, Budapesti Fesztiválzenekar Alapítvány. 63 p.
ISBN 963-03-643-2

2.

20 éves a Paksi Városi Vegyeskar. (Szerk. Vajda Tibor.) Paks, 1997, Vár. Vegyeskar Egyes. 32 p.
ISBN 963-04-9694-1

3.

ÁG Tibor
Ki népei, véri vagytok? Válogatás a szlovákiai magyar tájak népzenei hagyományairól. Komárom–Dunaszerdahely, 1996, Lilium Aurum–Szlovákiai Magyar Néprajzi Társaság.
Ism. Rudasné Bajcsay Márta = Ethn. 109. 1998. 1. 418–419.

4.

ANDÓDYNÉ PÁL Olga
Erkel Ferenc lelőhelybibliográfia. Gyula, 1998, Mogyoróssy J. Városi Könyvtár. 97 p.
ISBN 963-04-9985-1

5.

BARSI Ernő
„Híres Ság az én hazám...”. Dalok, mondókák, szokások Gyórságról. (A falutört. összeáll. Balogh Mihály.) Gyórság, 1997, Önkormányzat. 166 p.
ISBN 963-03-4455-6

6.

BARTÓK Béla
Tánc-suite zenekarra. A Budapesti Történeti Múzeumban őrzött eredeti kézirat partitúra hasonmás kiadása. (Közread. Bónis Ferenc.) Budapest, 1998, Balassi. 62 p.
ISBN 963-506-189-7

7.

BODZA Klára – PAKSA Katalin
Magyar népi énekkola 1–2. Budapest, 1997–1998, Magyar Műv. Int. 236, 232 p.
ISBN 963-651-411-9. – ISBN 963-521-242-9

8.

BRADÁNYI Iván
Kék rapszódia. Georges Gershwin élete. Budapest, 1997, Kovásznai K. 362 p.
ISBN 963-85587-6-8

9.

CSAJÁGHY György
A magyar népzene ősrétegeről és néhány ősi hangszeréről. Debrecen, 1998, Dél-Nyírségi Bihari Tájvédelmi és Kult. Értéktörző Egyesület. 72 p. /Főnix könyvek, ISSN 1417-507X, 15./
ISBN 963-03-5792-5

10.

CSONGOR Győző
Hulló levél, sárga levél... Regényes emlékezés egy magyar dalköltőre. Szeged, 1997, Dankó Pista Emlékeért Alapítvány. 208 p.
ISBN 963-03-5959-6
Dankó Pista (1858–1903)

11.

DALOS Anna
Kósa György. Budapest, 1998, Mágus. 32 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 2./
ISBN 963-8278-34-1

12.

DEÁK-SÁROSI László
Könyv a zenéről. Új módszer a komolyzene elvi és gyakorlati kérdéseinek megoldására. Budapest, 1997, Edition Simonffy. 76 p.
ISBN 963-85332-3-4

13.

DOBSZAY László
Magyar zenetörténet. 2. bőv. kiad. Budapest, 1998, Planétás. 439 p. /Jelenlévő múlt./
ISBN 963-9014-23-0

14.

DOMOKOS Mária
Zöld Péter moldvai jelentései. = Ethn. 109. 1998. 1. 267–284.

15.

DU Ya Xiong
Rokon vonások a magyar és észak-kínai népzene között. (Ford. Végvári József.) Debrecen, 1998, Dél-Nyírségi Bihari Tájvédelmi és Kult. Értéktörző Egyesület. 58 p. /Főnix könyvek, ISSN 1417-507X, 13./
ISBN 963-03-6079-9

16.

ELEK Menyhért
Az a híres domaházi menyecske... Domaházi népdalok. Domaháza, 1997, Önkormányzat. 200 p.

17.

Emlékkönyv, 1947–1997. 50 éves a békéscsabai Bartók Béla Zeneiskola. (Fel. szerk. Kovács Pálné.) Békéscsaba, 1997, Bartók Béla Zeneiskola és Zeneműv. Szakközépiskola. 62 p.
ISBN 963-04-9385-3

18.

Énekeskönyv magyar reformátusok használatára. Budapest, 1998, Kálvin. 624 p.
ISBN 963-300-750-X

19.

FANCSALI János
Viski János fiatalkori évei. Budapest, 1998, Fancsali J. /Erdélyi örmény múzeum 1./
ISBN 963-550-535-3
Ism. Dalos Anna: Mit tehetünk Viski Jánosért? = Mzene. 1998/1999. 4. 437–439.

20.
FINTA Lajos
A 30 éves Győri Filharmonikus Zenekar krónikája.
Győr, 1998, Győri Filharmonikus Zenekar. 217 p.
ISBN 963-03-5527-2
21.
GOMBOS László
Jenő Hubay. Budapest, 1998, Mágus. 31 p. /Hungarian
composers, 1./
ISBN 963-8278-31-5
22.
Ha dalolni támad kedvem... (Összeáll. Kríza Kálmán.
Az előszót Benkő Samu írta.) Budapest, 1997, Püski.
440 p.
ISBN 963-9040-41-X
23.
HALÁSZ Péter
Documenti. = Quaderni dell'I.R.T.E.M. 23. Serie 3: N.
10: L'opera negli anni ottanta. 1996. 342–372.
24.
HALÁSZ Péter
György Kurtág. Budapest, 1998, Mágus. 32 p.
/Hungarian composers, 3./
ISBN 963-8278-39-0
25.
HALÁSZ Péter
György Ligeti. Versuch einer Typologie der Werke um
1970. = Zeitgenössische Musik zwischen Ost und
West. (Hrsg. von Nad'a Hrková.). Bratislava, 1998,
Orman. 106–112.
26.
HALÁSZ Péter
Neue Oper und Opernspiel in Ost Europa in den 80er
Jahren. = L'opera negli anni ottanta. (A cura di Carlo
Marinelli.). Roma, 1996, I.R.T.E.M. 342–372.
27.
HELM, Everett
Béla Bartók. Mit Selbstzeugnissen und Bilddoku-
menten. (12. Aufl.). Reinbek bei Hamburg, 1997,
Rowohlt. 156 p. /Rowohlt Monographien, 107./
ISBN 3-499-50107-4
28.
Himnuszok, nemzetek. (Összeáll. és a kísérő szöveget
írta Nagy Ádám.) Kecskemét, 1998, TIT Bács-Kiskun
M. Egyesület. 129 p.
ISBN 963-04-5645-1
29.
HOULAHAN, Micheál – TACKA, Philip
Zoltán Kodály. A guide to research. New York, London,
1998, Garland. XIV, 611 p. /Composer resource
manuals, vol 44./ /Garland reference library of the
humanities, vol. 2060./
ISBN 0-8153-2853-2
30.
JÓSZAY Zsoltné
A II. Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár Zenemű- és
Hangtára. = Szülőföldünk. 1998. 27. 65–71.
31.
JUHÁSZ Zoltán
Az utolsó dudás. Pál István nógrádi pásztor zenei örök-
sége. Budapest, 1998, M. Művelődési Intézet. 202 p.
ISBN 963-651-413-5
32.
KALLÓS Zoltán
Ez az utazólevelem. Balladák új könyve. Budapest,
1996, Akad. Kiadó.
ISBN 963 05 7372 5
Ism. Kríza Ildikó: Egy új csángó balladás könyv. =
Ethn. 109. 1998. 1. 411–415.
33.
KAMP Salamon
Johann Sebastian Bach kantátái. = Credo. 1998. 3/4.
14–20.
34.
KÁRPÁTI János
Kelet zenéje. Budapest, 1998, Gemini. 240 p.
ISBN 963-8168-30-7
Ism. Sebő Ferenc: Keleti zene, nyugati tudomány.
Kárpáti János két könyvéről. = Muzs. 1999. 7. 38–40.
35.
KELEMEN Imre
A zene története 1750-ig. Budapest, 1998, Nemzeti
Tankönyvkiadó. 377 p.
ISBN 963-18-8927-0
36.
KERÉNYI Miklós György
Az éneklés művészete és pedagógiája. Budapest, 1998,
M. Világ. 381 p.
ISBN 963-9075-04-3
37.
KOBÁJASI Kenicsiró
Karmesterszóló. (Ford. Varga Vera.) Pécs, 1999, Varga
V. 231 p.
ISBN 963-550-187-0
Kobayashi Ken-Ichiro.
38.
KOVALCSIK Katalin
A cigány zenekultúra tegnap és ma. = Tanulmányok a
cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből.
Budapest, 1998, BTK–IFA–MKM. 419–448.
39.
KOVALCSIK Katalin
„Milyen jó, hogy együtt lehettünk”. = Tanulmányok a
cigányság társadalmi helyzete és kultúrája köréből.
Budapest, 1998, BTK–IFA–MKM. 395–404.

40.
LENDVAI Ernő
Verdi és a 20. század. A Falstaff hangzásdramaturgiája. Budapest, 1998, Akkord. 515 p. /Lendvai Ernő munkái ISBN 963-85235-1-4/
ISBN 963-85235-0-6
41.
Liszt and his world; Proceedings of the International Liszt Conference Held at Virginia Polytechnic Institute and State University, 20–23 May 1993. (Ed. by Michael Saffle.) Stuyvesant, NY, 1998, Pendragon Press. 391 p. /Analecta Lisztiana, 1./ /Franz Liszt Studies Series, 5./
ISBN 0-945193-34-3
42.
MARTON Árpád
Musical-kalauz. Budapest, 1998, Móra. 266 p.
ISBN 963-11-7451-4
43.
MEYER, Felix
Bartók-Dokumente in der Paul Sacher Stiftung. = Mitteilungen der Paul Sacher Stiftung 10. 1997. März. 10–14.
44.
MÓSER Zoltán
Látótávolságban. = Ethn. 109. 1998. 1. 225–238.
45.
„Nótáskedvű volt az apám...”. Cselényi József élete. (Szerk. Lengyel Miklós.) Budapest, 1998, Cselényi Előadóművészetért Alapítvány. 165 p.
ISBN 963-03-5512-4
46.
OLOSZ Katalin
A százötvenéves népdalok és mondák székelyföldi anyaga és gyűjtői. = Ethn. 109. 1998. 1. 285–297.
47.
PÁVAI István
Az erdélyi és a moldvai magyarság népi tánczenéje. Budapest, 1998, Planétás–Teleki L. Alapítvány. 430 p. /Jelenlévő múlt./
48.
PURCSI J. Pepi
Magyar dalfűzér. A legkedveltebb és legújabb népdalokból. Békéscsaba, 1998, Kner–Tevan Alapítvány. 214 p.
ISBN 963-03-5289-3
49.
ROMHÁNYI, Ágnes
Le nuove creazioni. = Quaderni dell'I.R.T.E.M. 23. Serie 3. N. 10: L'opera negli ottanta. 1996. 328–341.
50.
SEBŐ Ferenc
Népzenei olvasókönyv. 3. kiad. Budapest, 1998, Planétás. 429 p. /Jelenlévő múlt./
ISBN 963-9014-36-2
51.
SEBŐ Miklós
A hegedűkészítés ábécéje. Szeged, 1997, JGYTFK. 73 p.
52.
SOLTI György
Emlékeim. (Harvey Sachs közrem.) Budapest, 1998, Seneca. 284 p.
ISBN 963-8038-82-9
53.
SÓLYOM NAGY Sándor
Gyökerek, ágak, levelek. Sólyom-Nagy Sándor vallo-mása pályájáról, életéről. Budapest, 1998, Holnap. 237 p.
ISBN 963-346-264-9
Ism. Zelinka Tamás = Parl. 2000. 2. 41–42.
54.
SZALAY Olga
Kodály-lejegyzések, a „Kodály-támlap”. = Ethn. 109. 1998. 1. 307–343.
55.
SZÁVAI József
Hvatajte se curice do mene... Igre bosnjackih Hrvata iz okolice Pecuha = Állyatok lányok mellett a táncba... A Pécs környéki bosnyákok táncai. Pécs, 1998, Tanac Kult. Egyesület. 103 p.
ISBN 963-03-4467-X
56.
Szemelvénygyűjtemény az ének-zene tantárgypedagógiahoz. (Összeáll. Kis Jenőné.) Kaposvár, 1998, CSVM Tanítók. Főisk. K. 196 P. /A Csokonai Vitéz Mihály Tanítóképző Főiskola kiadványai. Tankönyv sorozat, 5./
ISBN 963-7172-66-1
57.
TAAR Ferenc
Híres debreceni cigányprimások. Debrecen, 1998, Szerző. 100 p.
ISBN 963-550-605-8
58.
TALLIÁN Tibor
Konvergenz des Nationalen, Individuellen und Universellen beim jungen Bartók. = Nationale, individuelle und universelle Elemente in der Musik. (Hrsg. von Jana Lengová.). Banská Bystrica, 1998, Nadácia Jána Levoslava Bellu. 143–148.
59.
TALLIÁN Tibor
Ost und West in der ungarischen Oper 1960–1990. = Zeitgenössische Musik zwischen Ost und West. (Hrsg. von Nad'a Hrková.). Bratislava, 1998, Orman. 126–133.

60. Tudod-e a választ? 180 kérdés és felelet: klasszikus zene. (Írta és szerk. Lévai Júlia.) Budapest, 1998, Tessloff és Babilon. 60, 60 p. /Mi kicsoda, ISSN 0866-109X./ ISBN 963-9182-10-9
61. TURCSIK György
Örülj, ha csöpp vagy. = Egyházfórum. 1998. 4. 81–86. Ferenczy Rudolfról.
62. VARVASOVSKYKYNÉ VELSZ Dóra
Zeneterápia és gyógypedagógia súlyosan és halmozottan sérültek intézményeiben. Debrecen, 1998, Szerző. 64 p. ISBN 963-550-704-6
63. VERNON, Roland
Nagy zeneszerzők élete. Verdi, Stravinsky, Chopin, Gershwin. (Ford. Bognár Attila.) Debrecen, 1998, Méliusz. 120 p. ISBN 963-8216-24-7
64. WELLMANN Nóra
Budapest, the Opera. Budapest, 1998, TMK Egyesület. 20 p. /Tájak, korok, múzeumok kiskönyvtára, 545/A./ ISBN 963-554-251-8
65. WILSON-DICKSON, Andrew
Fejezetek a kereszténység zenéjéből. A magyarországi keresztény nagyegyházak zenéjének története. (A zeneművek jegyzékét Gádor Ágnes és Szirányi Gábor állította össze.) Budapest, 1998, Gemini. 366 p. ISBN 963-8168-27-7
66. A zene képes kalauza. (Főszerk. Robert Ainsley. Közrem. Jeremy J. Beadle et al.) (Ford. F. Nagy Pirokka.) Budapest, 1998, Pannonica. 271 p. ISBN 963-8469-81-1
67. Zenei nevelés az óvodában. (Szerk. Gál József. Közrem. Hargitai József.) Szombathely, 1998, Vas M. Ped. Int. 67 p. /Gondolkodó, 1998/1./ ISBN 963-03-6437-9
- Bibliográfiák, diszkográfiák, katalógusok, műjegyzékek**
68. 40 éves a Parlando. Válogatott bibliográfia. = Parl. 1999. 3/4. 31–72.
69. BALÁZS István
Középiskolai zenei lexikon. Budapest, 2000, Corvina. 242 p. ISBN 963-13 47-36-2
70. BECKMANN, Klaus
Repertorium Orgelmusik. Komponisten; Werke; Editionen. 1150–1998. 41 Länder. Mainz, 1999, Schott. Ism. László Ferenc = Muzs. 1999. 11. 46–47.
71. BENKŐ Judit
Benkő András zenei könyvészete. = Zenetudományi írások 1998. 1999. 216–246.
72. BENYOVSZKY Mária – SZEPESI Zsuzsanna
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1995–1996. = Ztd. 1999. 1999. 327–430.
73. BENYOVSZKY Mária – SZEPESI Zsuzsanna
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1997–1998. = Ztd. 2000. 2000. 225–307.
74. FERENCZI, Ilona
Literaturbericht Ungarn 1991–1994. = Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. 1999. 277–282.
75. Gárdonyi Zoltán (1906–1986) műveinek jegyzéke. (Összeáll. Győri Johanna Mária.) = MEZ. 1999/2000. 1. 53–76.
76. KISS Gábor
Digitális középkori forrásgyűjtemény. = MEZ. 1999/2000. 2. 230.
77. Maác Zsuzsanna
Maác Zsuzsanna autobibliográfiája. (Szerzői és szerkesztői munkásság.) = Táncstudományi tanulmányok 1998–1999. 1999. 45–47.
78. MURÁNYI Róbert Árpád
Thematisches Verzeichnis der Kompositionen in den Franziskaner Handschriften in Ungarn. Budapest, 1997, Püski.
Ism. Kačić, Ladislav = SM. 40. 1999. 1/3. 303–309.
79. PAUCKER, Günther Michael
Liturgical chant bibliography, 9. = Plainsong and Medieval Music. 9. 2000. 2. 131–170.
Magyar anyagot is tartalmaz.
80. SITSKY, Larry
Anton Rubinstein: An annotated catalog of piano works and biography. Westport (Conn.), 1998, Greenwood Press. 221 p. /Musik reference collection, 72./ ISBN 0-313-25497-4
Ism. Zank, Stephen = Fontes Artis Musicae. 46. 1999. 3/4. 348–350.

81. Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Register Tomi XXI–XL (1979–1999). (Comp. by Márta Szekeres-Farkas.) = SM. 41. 2000. 1/3. 3–56.
82. SZEPESI, Zsuzsanna
Recent publications in music, 1998. = Fontes Artis Musicae. 46. 1999. 3/4. 316–317.
83. SZÚCS Endre
Csomasz Tóth Kálmán (1902–1988) munkásságának bibliográfiája. = MEZ. 1998/1999. 1. 95–116.
84. Zenetudományi dolgozatok 1999. (Szerk. Gupcsó Ágnes.) Budapest, 1999, MTA Zenetudományi Intézete. 430 p.
ISSN 0139-0732
Részletezése külön.
85. Zenetudományi dolgozatok 2000. (Szerk. Sz. Farkas Márta.) Budapest, 2000, MTA Zenetudományi Intézete. 307 p.
ISSN 0139-0732
Részletezése külön.
86. Zenetudományi írások 1998. (Szerk. László Ferenc.) Bukarest–Budapest, 1999, Kriterion–MTA Zenetudományi Intézet. 247 p.
ISBN 973-26-0589-8
Részletezése külön.
- Zeneelmélet,
szisztematikus zenetudomány**
87. CAVELL, Stanley
Dekomponált zene. (Ford. Beck András.) = Jelenkor. 42. 1999. 5. 465–483.
88. DELEUZE, Gilles
Miért mi, akik nem vagyunk zenészek? (Ford. Varga Mátyás.) = Pannonhalmi Szemle. 8. 2000. 2. 80–83.
89. Esztétika. Esztétikai és zeneesztétikai alapismeretek. (Összeáll. Kedves Tamás.) Budapest, 1999, Nemzeti Tankönyvkiadó. 394 p.
Ism. Balogh Tibor: Esztétikai alapismeretek. = Magyar Tudomány. 2000. 11. 1425–1426.
90. FEDERHOFER, Hellmut
Musiktheorie, Aesthetik und neue Musik. = SM. 41. 2000. 4. 441–456.
91. GERENCSÉRNÉ SZEVEÉNYI Ilona
Gravitáció a hangszerjátékban, avagy egyensúly, energiaáramlás, sűrítés a zenében. = Parl. 1999. 5. 28–31.
92. GRABÓCZ Márta
Paul Ricoeur elbeszélés-elméletei és összefüggéseik a zenei narrativitással. = Ztd. 1999. 1999. 311–326.
93. KACSÓH Pongrác
A kombináció-hangokról és lebegési hangokról (1893). (Közzéteszi: Mircea Bejinariu.) = Zenetudományi írások 1998. 1999. 73–99.
94. KÁRPÁTI János
A Bartók-analítika kérdései. Még egyszer Lendvai Ernő elméletéről. = Muzs. 2000. 4. 11–16.
95. KEDVES Tamás
Esztétika. Budapest, [1999], Nemzeti Tankönyvkiadó. Ism. Fittler Katalin = Parl. 2000. 3/4. 64–66.
96. KEULER Jenő
Hangrendszer-elmélet. Szinkron szemléletű, didaktikus felépítésű zeneelméleti szakmunka. Debrecen, 1997, Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskola. ISBN 963-04-8727-6
Ism. Péter Miklós = Parl. 2000. 3/4. 62–63.
97. KEULER, Jenő
The paradoxes of octave identities. = SM. 40. 1999. 211–224.
u. a. magyarul = Mzene. 1998/1999. 3. 275–283.
98. KEULER Jenő
Zenei rendszersíkok és rendszerszintek kutatása. = Mzene. 2000. 1. 41–52.
99. KÓSA Gábor
A KA-hangrendszer 9-es osztása. = Parl. 1999. 5. 20–24.
100. KUBINYI Zsuzsa
Metrum és ritmus. = Parl. 1999. 5. 32–41.
101. MARÓTHY János
Cognitive musicology – praised and reprovod. = SM. 41. 2000. 1/3. 119–123.
102. MARÓTHY János
„Relatív szinkronizáció”. A zenei szerveződés kulcsa fizikai, biológiai és esztétikai nézőpontból. = Ztd. 1999. 1999. 187–192.

- 103.**
Méthodes nouvelles, musique nouvelles. Musicologie et création. (Sous la direction de Márta Grabócz. Avec la collaboration d'Érik Kocevar.) Strasbourg, 1999, Presses Universitaires de Strasbourg. 318 p.
ISBN 2-86820-090-7
- 104.**
Musikwissenschaftlicher Paradigmenwechsel? Zum Stellenwert marxistischer Ansätze in der Musikforschung. Dokumentation einer internationalen Fachtagung vom 5.–7. November 1999 in Oldenburg. (Hrsg. von Wolfgang Stroh und Günter Mayer.) Oldenburg, 2000, Bibliothek und Informationssystem BIS der Carl von Ossietzky Universität. 386 p.
Ism. Maróthy, János = SM. 41. 2000. 4. 475–478.
- 105.**
PINTÉR, István
Computer aided transcription of folk music. = SM. 40. 1999. 1/3. 189–209.
- 106.**
PINTÉR István
A hangmikroszkópia története a 20. században. = Ztd. 1999. 199. 193–208.
- 107.**
PINTÉR István
Sound microscopy and music in the 20th century. = „I sing the body electric”– Music and technology in the 20th century. (Ed. by Hans-Joachim Braun.) Berlin, 2000, Wolke Verlag. 135–147.
- 108.**
SÁRY László
Kreatív zenei gyakorlatok. Pécs, 1999, Jelenkor. 157 p. /Ars longa./
ISBN 963-676-159-0
Ism. Dolinszky Miklós: Ex auditis et visis. Meditációk Sály László könyve nyomán. = Muzs. 1999. 9. 43–45.
- 109.**
SÁRY László
Kreatív zenei gyakorlatok. 2. jav. kiad. Pécs, 2000, Jelenkor. 157 p. /Ars longa./
ISBN 963-676-263-5
- 110.**
SINGER, Peter
A zene, az istenség és a teremtett világmindenség hasonlatosságáról. = Pannonhalmi Szemle. 7. 1999. 4. 85–90.
- 111.**
TUSA Erzsébet
Szimmetria a zenében. = Magyar Tudomány. 1999. 3. 317–321.
- 112.**
WILHEIM András
Hangzás és jelentés. (Elméleti és gondolati válaszok a 20. század közepén.). = Gond. 1999. 233–238.
- 113.**
ZARLINO, Gioseffo
Harmóniai alapismeretek (Istitutioni harmoniche, 1558). = Pannonhalmi Szemle. 7. 1999. 4. 26–42.
- 114.**
ZOLTAI Dénes
A zeneesztétika története a kezdetektől Hegelig. Éthosz és affektus. Budapest, 2000, Kávé. 199 p.
ISBN 963-9169-24-2
- Egyetemes zenetörténet**
- 115.**
AGOULT, Marie d'
Boldog és boldogtalan éveim Liszt Ferencel. Marie d'Agoult grófné emlékiratai. (Vál., ford., az előszót írta és a jegyzeteket összeáll. Molnár Miklós.) Budapest, 1999, Palatinus. 319 p.
ISBN 963-9127-44-2
- 116.**
ALEGANT, Brian
When Even becomes Odd: a partitional approach to inversion. = Journal of Music Theory. 43. 1999. 2. 193–230.
Bartók Béla művei a példák között.
- 117.**
AUTEXIER, Philippe A.
La lyre maçonne: Haydn, Mozart, Spohr, Liszt. Paris, 1997, Éditions Detrad/A.V.S. 297 p.
ISBN 2-905-319-569
Ism. Wulfhorst, Martin = Notes. 55. 1998/99. 3. 662–663., Gut, Serge = Revue de Musicologie. 85. 1999. 2. 370–371.
- 118.**
Bach tanulmányok 6. (Szerk. Komlós Katalin.) Budapest, 1999, Képmás. 40 p.
ISSN 1216-9005
- 119.**
Bach tanulmányok 7. (Szerk. Komlós Katalin.) Budapest, 2000, Magyar Bach Társaság. 60 p.
ISSN 1216-9005
- 120.**
BECK András
Miért mondják zeneszerzőnek, ha csupán kérdez? John Cage és a szavak. = Jelenkor. 42. 1999. 5. 452–464.
- 121.**
Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen. (Hrsg. von Karl Teutsch.) Kludenbach, 1999, Gehann-Musik-Verlag. 1., 200 p; 2., 192 p. /Musikgeschichliche Studien, Bd. 4/a–b./
ISBN 3-927293-16-4, 3-927293-17-2

122.

BOJTI János

Muszorgszkij formai kalandozása „új partok felé”. Szentivánéj a Kopár helyen. = *Mzene*. 1998/1999. 3. 237–270.

123

BOULEZ, Pierre

Kortársunk, Mahler. = *Muzs*. 1999. 8. 21–25.

124.

CASETTI, Pierre

A zene szerepe a Bibliában. = *Pannonhalmi Szemle*. 7. 1999. 4. 6–25.

125.

CSÁKY Móric

Az operett ideológiája és a bécsi modernség. Kultúr-történeti tanulmány az osztrák identitásról. Budapest, 1999, Európa. 343 p.

ISBN 963-07-6326-5

126.

CSÁKY, Moritz

Mehr als eine „erstgenommene Sinnlosigkeit auf der Bühne”. Kulturhistorisches zur Wiener Operette der Jahrhundertwende. = *ÖMZ*. 1999. 1/2. 19–30.

127.

CSUHAI István

„Ne ijedjenek meg, Mr. Gould itt van”. = *Jelenkor*. 43. 2000. 6. 619–638.

128.

DALOS Anna

A nagy kísérlet. Arnold Schoenberg zeneszerzőtanári tevékenysége Amerikában. = *Muzs*. 1999. 9. 11–14.

129.

DEBUSSY, Claude-Achille

Rameau-tól Szent Sebestyénig (1.). (Bevezeti Ujfalussy József.) = *Muzs*. 2000. 3. 9–15.

130.

DEBUSSY, Claude-Achille

Rameau-tól Szent Sebestyénig (2.). Szemelvények a zeneszerző levelezéséből. (Bevezeti Ujfalussy József.) = *Muzs*. 2000. 4. 6–10.

131.

DELAIGUE-MOINS, Sylvie

Franz Liszt et George Sand. Entre amour et amitié. *Vendoeuvres*, 2000, Lancosme multimédia. 372 p.

ISBN 2-912184-11-8

132.

DINYÉS Soma

Szöveg és zene kapcsolata Johann Sebastian Bach első lipcei kantátaévfolyamának kartételeiben. = *Bach tanulmányok* 7. 2000. 19–53.

133.

DOBÁK Pál

A romantikus zene története. Budapest, 1998, Nemzeti Tankönyvkiadó. 255 p.

ISBN 963-18-8926-2

134.

DOBOS Kálmán

Edvard Grieg élete és művészete. Budapest, 1999, Akkord. 123 p.

ISBN 963-9255-02-5

135.

DOLINSZKY Miklós

Amphion hárfája. = *Pannonhalmi Szemle*. 7. 1999. 4. 77–84.

136.

DOLINSZKY Miklós

Kromatikus fantázia és fuga – egy fejezet a korai közreadás történetéből. = *Mzene*. 1998/1999. 2. 113–126.

Johann Sebastian Bach.

137.

DOLINSZKY Miklós

A Mozart-ürhajtó. Esszék. Pécs, 1999, Jelenkor. 138 p. /*Ars longa*, ISSN 1217-3266./

ISBN 963-676-185-X

Ism. Gönczy László: Művészet és világfalu. = *Mzene*. 2000. 4. 409–413., Schein Gábor: Mozart, Karinty, Cage és a többiek. = *Pannonhalmi Szemle*. 8. 2000. 2. 110–113.

138.

DOLINSZKY, Miklós

Die schöne Müllerin – eine authentische Fälschung? Neue Dokumente zur Vorgeschichte der Diabelli-Ausgabe. = *Die Musikforschung*. 52. 1999. 3. 322–330.

139.

DOLINSZKY, Miklós

Umwandlung der Zykluskonzeption in Silhouetty op. 8. = *Hudební Věda*. 2000. 1/2. 26–31.

Dvořák, Antonín.

140.

DUNNING, A. J.

Séta a strandon – Mahler és Freud. = *M. lettre int*. 1999. 76–78.

141.

ELIAS, Norbert

A nagy lépés: Mozart, a „szabad művész”. = *Muzs*. 2000. 5. 12–15.

142.

FÁBIÁN SOMORJAY Dorottya

A Goldberg-variációk különböző felvételei. A Bach-interpretáció változása 1945–1981 között. = *Bach tanulmányok* 6. 1999. 17–34.

- 143.**
FÁBIÁN SOMORJAY, Dorottya
Musicology and performance practice: in search of a historical style with Bach recordings. = SM. 41. 2000. 1/3. 77–106.
- 144.**
FRANK Oszkár
A romantikus zene műhelytitkai (2.). Chopin: mazurkák, prelüdök, noktürnök, balladák. Budapest, 1999, Akkord. 145 p.
ISBN 963-85235-9-X
- 145.**
Franz Liszts Weimarer Bibliothek. (Hrsg. Mária Eckhardt, Evelyn Liepsch.) Laaber, 1999, Laaber Verlag. 132 p. /Weimarer Liszt-Studien 2./
- 146.**
GAÁL István
Az „Acta Sanctorum” új tagja: Richter. Bruno Mon-
saingeon filmjéről. = Muzs. 1999. 2. 39–42.
- 147.**
GÁL Zsuzsa
Johann Sebastian Bach. Budapest, 2000, Holnap. 111 p.
ISBN 963-346-369-6
- 148.**
GÁL Zsuzsa
Wolfgang Amadeus Mozart. Budapest, 2000, Holnap. 149 p.
ISBN 963-346-370-X
- 149.**
GIROUD, Françoise
Cosima Wagner. Eine Biographie und mit Liebe. Eine Biographie. München, 1998, dtv. 199 p.
Ism. Hoffmann, Freia = NZfM. 1999. 1. 80–81.
- 150.**
GONDA János
Gershwin. Interpretációs kérdések – Fazil Say új lemeze ürügyén. = Muzs. 2000. 8. 18–21.
- 151.**
GOOLEY, Dana
Warhorses: Liszt, Weber’s Konzertstück, and the cult of Napoléon. = 19th Century Music. 24. 2000/2001. 1. 62–88.
- 152.**
GOULD, Glenn
A hangfelvétel kilátásai. (Ford. Csuha István). = Jelenkor. 43. 2000. 6. 639–663.
- 153.**
GOULD, Glenn
Glenn Gould leveleiből. (Vál. Wilhelm András. Ford. Barabás András.) = Jelenkor. 42. 1999. 5. 484–502., 6. 592–602.
- 154.**
GOULD, Glenn
Védőbeszéd Richard Strauss mellett. (Ford. Barabás András). = Muzs. 1999. 4. 12–17.
- 155.**
HALÁSZ Péter
Goethe és a zene. = Nagyvilág. 1999. 7/8. 607–617.
- 156.**
HALBREICH, Harry
„Nem lesz többé Idő”. Olivier Messiaen: Kvartett az Idő végezetére. (Ford. Fehérvári Jákó.) = Pannonhalmi Szemle. 8. 2000. 2. 95–100.
- 157.**
HAMMERSTEIN, Reinhold
Invokáció – isteni szózat – orákulum. (A Csodálatos helyrajza Rameau színpadi műveiben). = Pannonhalmi Szemle. 7. 1999. 4. 120–131.
- 158.**
HÉZSÓ István
Bach + Tánc. Visszatekintés a zeneszerző halálának 250. évfordulója alkalmából. = Táncművészet. 2000. 4. 36–37.
- 159.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Bach: 106. kantáta – sonatina. = Parl. 1999. 5. 16–19.
- 160.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Britten: A király vadászni megy. = Parl. 2000. 1. 7–11.
- 161.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Clementi: C-dúr szonáta. = Parl. 1999. 1/2. 41–43.
- 162.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Haydn: B-dúr szonáta – 2. tétel. = Parl. 2000. 3/4. 54–57.
- 163.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Morley: Leány és legény (It was a Lover and his Lass). = Parl. 2000. 2. 31–33.
- 164.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Schumann: A költő szól. = Parl. 1999. 3/4. 74–75.
- 165.**
HOLLÓS Máté
„Megvan-e még az az otthon?” Simon Rattle tévéfilmje a 20. század zenekari zenéjéről. = Muzs. 1999. 6. 41–42.

166.

HRČKOVÁ, Nad'a

Tradícia, modernosť a slovenská hudobná kultúra. Bratislava, [1998].

Ism. Horkay Tamás: Tradíció, modernitás és a szlovák zenekultúra. Nad'a Hrčková könyvéről. = Muzs. 1999. 1. 48.

167.

Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. Storoci. /Musikinventare und das Repertoire der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 16. und 17. Jahrhundert./. (Szerk. és kísérő tanulmány: Jana Kalinayová. Az egyes inventáriumok közreadói: Ladislav Kačič, Jana Kalinayová, Ivana Korbačková, Jana Petőczová.) Bratislava, 1994, Slovenské Národné Múzeum–Hudobné Múzeum.

Ism. Király Péter: 16–17. századi felvidéki kottajegyzékek. = Mzene. 1998/1999. 2. 185–188.

168.

JAGAMAS János

Negyedméretű átmenőhang Palestrina stílusában. (Tíz misekompozíció teljes statisztikája alapján). = Zenetudományi írások 1998. 1999. 58–72.

169.

JANKÉLÉVITCH, Vladimír

Liszt: rhapsodie et improvisation. (Édition établie par Françoise Schwab.) Paris, 1998, Flammarion. 173 p.

ISBN 2080676865

170.

JENSEN, Eric Frederick

Schumann, Hummel, and „The clarity of a well-planned composition”. = SM. 40. 1999. 1/3. 59–70.

171.

JOHNS, Keith T.

The symphonic poems of Franz Liszt. (Redakcja, wydanie i wstęp Michael Saffle.) Stuyvesant, (NY), 1997, Pendragon Press. 173 p. /Franz Liszt Studies. 3./ ISBN 0-945-193-40-8

Ism. Tuchowski, Andrzej = Muzyka. 44. 1999. 3 (174). 136–144.

172.

KACSÓH Pongrác

A zene fejlődéstörténete. Pomáz, 2000, Comenius. 135 p.

ISBN 963-85947-5-6

173.

KAMP Salamon

„Et resurrexit”. = Credo. 1999. 1/2. 30–39.

Heinrich Schütz.

174.

KAMP Salamon

Heinrich Schütz: Die Auferstehungshistorie, op. 3. = MEZ. 1998/1999. 2. 259–270.

175.

KAMP Salamon

Jubileumi Bach-év. = Credo. 2000. 3/4. 91–96.

Johann Sebastian Bach.

176.

KÁRPÁTI János

Alternatív és moduláló ötfokúság a japán zenében. = Mzene. 2000. 4. 337–344.

177.

KÁRPÁTI János

Music of the lion dance in Japanese tradition. = SM. 41. 2000. 1/3. 107–117.

178.

KÁRPÁTI János

Tánc a mennyei barlang előtt. Zene és mítosz a japán rituális hagyományban (A kagura). Budapest, 1998, Kávé Kiadó.

Ism. Sebő Ferenc: Keleti zene, nyugati tudomány. Kárpáti János két könyvéről. = Muzs. 1999. 7. 38–40., Tari Lujza: Aszobik, taikok és mikók. = Mzene. 2000. 1. 101–108., SM. 41. 2000. 306–312., Vihar Judit: A japán színház bölcsőjénél. = Pannonhalmi Szemle. 7. 1999. 4. 135–139.

179.

KIRÁLY, Peter

Ein Falkenhagen Concerto sowie andere Denkmäler der Lauten- und Mandoramusik des 18. Jahrhunderts in Ungarn. = Die Laute 2., Jahrbuch der Deutschen Lautengesellschaft, 1998. 1999. 72–84.

180.

KLING, József

Le metamorfosi di Orlando. Eroi ariostechi nella scena dell'opera barocca. = Acta Rom. 1999. 39–51.

Ariosto, Lodovico: Orlando furioso – Az eszevesztett Orlando.

181.

KOCH, Klaus-Peter

Kelet-európai dallamok konkordanciái 1600–1750 közötti magyarországi kódexekben. = Mzene. 1998/1999. 3. 299–308.

182.

KOMLÓS Katalin

„She never told her love”, vagy Viola fűzfadala. = Ztd. 2000. 2000. 19–23.

183.

KOMLÓS Katalin

Új Beethoven-értelmezés felé. = Mzene. 1998/1999. 4. 331–338.

184.

KOVÁCS Sándor

Goldberg-variációk. = Bach tanulmányok 6. 1999. 4–16.

- 185.**
KÖRBER Tivadar
Zeneirodalom 1–2. Budapest, 2000, Calibra – Műszaki
Könyvkiadó. 180, 192 p.
ISBN 963-10-8049-8
- 186.**
KRAMER, Richard
A sündisznó: befejezett és befejezetlen töredékek. =
Mzene. 2000. 2. 205–221.
Franz Schubert.
- 187.**
KREMER, Joachim
Údvari és városi menyegzői zene. Serenata és menyeg-
zői áriák Észak-Németországban 1700 körül. = Mzene.
2000. 4. 371–391.
- 188.**
KROÓ György
Bartók és Dukas. = Mzene. 1998/1999. 3. 213–224.
- 189.**
KRUSE, Gottfried
Frederick Delius, Béla Bartók. Zeugnisse einer künst-
lerischen Begegnung. Wilhelmshaven, 2000, Noetzel
Verlag. 80 p. /Heinrichshofen-Bücher./
ISBN 3-7959-0797-7
- 190.**
LAMPERT Vera
Bolhák Orlando di Lasso műveiben: egy európai to-
posz magyar vonatkozásai. = Ztd. 2000. 2000. 7–18.
- 191.**
LAMPERT, Vera
Lasso's fleas: a Hungarian connection for a European
topos. = SM. 41. 2000. 1/3. 57–75.
- 192.**
LÁSZLÓ, Ferenc
Philipp Caudella regens chori und Professor der Tonkunst
in Hermannstadt. = Beiträge zur Musikgeschichtliche der
Siebenbürger Sachsen. (Hrsg. Karl Teutsch.) Kluden-
bach, 1999. 2. köt. 46–61.
- 193.**
LÁSZLÓ Ferenc
„Rondo”, „Rondò”, „Rondeau”, „Rondeaux”, Ron-
dieaux”. Címadás, műfajrend és forma Mozartnál. =
Mzene. 2000. 3. 243–251.
- 194.**
LINDNER András
Nagy opusok. A Köchel-jegyzék és társai. = hvg. 2000.
17. 93–96.
- 195.**
MÁCSAI János
A melográfia története. = Mzene. 1998/1999. 4.
365–394.
- 196.**
MALINA János
Bachoteózis 2000. Egész napos nemzetközi televízió-
műsor Bach halálának 250. évfordulóján. = Muzs.
2000. 10. 47–48.
- 197.**
MÁRKUS György
Adorno Wagnere. = Holmi. 11. 1999. 5. 587–610.
- 198.**
Meisterlieder des 16. bis 18. Jahrhunderts. (Hrsg. von
Eva Klesatschke und Horst Brunner.) Niemeyer, 1993.
/Frühe Neuzeit, Bd. 17./
Ism. Oláh Szabolcs = Helikon. 2000. 3. 428–429.
- 199.**
MERRICK, Paul
A tonalitás szerepe az Années de pélerinage svájci kö-
tetében. = Mzene. 1998/1999. 2. 127–142.
Liszt Ferenc.
- 200.**
MESSIAEN, Olivier
Traité de rythme, de couleur et d'ornithologie 1–2. Pa-
ris, 1994, 1995, Alphonse Leduc.
Ism. Wilhelm András: Messiaen – elméletének tük-
rében. = Mzene. 1998/1999. 4. 431–436.
- 201.**
MEZŐSI Miklós
Kanonizált történelem és a költői hagyomány. A zava-
ros idők krónikásai: Puskin és Muszorgszkij. Buda-
pest, 1999, Aula. 287 p.
- 202.**
Modeszt Muszorgszkij: Levelek, dokumentumok, em-
lékezők. (Összeáll. és ford. Bojti János és Papp Már-
ta.) Budapest, 1997, Kávé.
ISBN 963-85590-8-X
Ism. Kovács János: ...Napról napra. = Mzene.
1998/1999. 3. 315–322.
- 203.**
MOJZISOVÁ, Olga
Liszt a Praha. = Hudební Rozhledy. 1999. 5. 37–39.
- 204.**
MONTEVERDI, Claudio
Levelek, elméleti írások. (Ford. és jegyzetekkel ellátta
Lax Éva.) Budapest, 1998, Kávé Kiadó.
ISBN 963-9169-03-X
Ism. Papp Ágnes: „...Szeretem, ha az istenségek
díszítetten énekelnek...” = Claudio Monteverdi. Studi
e prospettive = Muzs. 1999. 4. 39–41., SM. 41. 2000.
1/3. 313–316.
- 205.**
NAGY Olivér
315 éve született J. S. Bach. = Zeneszó. 2000. 3. 5.

206.

New light on Liszt and his music: essays in honor of Alan Walker's 65th birthday. (Ed. by Michael Saffle, James Deaville.) Stuyvesant, N.Y., 1997, Pendragon Press. 338 p. / *Analecta Lisztiana*, 2. / *Franz Liszt Studies Series*, 6. / ISBN 0-945193-73-4

Ism. Rosenblatt, Jay = Notes. 55. 1998/1999. 1. 112–114.

207.

Nineteenth-century piano music. Essays in performance and analysis. (Ed. by David Witten.) New York, 1997, Garland Publishing. 310 p.

ISBN 0-8153-1502-3

Ism. Bellman, Jonathan = Notes. 55. 1998/1999. 2. 393–394.

208.

OLSVAI Imre

Forrásváltozatok Dvořák és Puccini egy-egy témájához tonalitástörténeti vonatkozásokkal. = *Ztd*. 1999. 1999. 125–137.

209.

PAPP Márta

Eredeti Boriszok. Muszorgszkij operájának felvételeiről. = *Muzs*. 2000. 8. 7–17.

210.

PAPP Márta

Orosz kerékvágás... Glinka Scherzójától Borogyin Közép-Ázsiájáig. = *Mzene*. 1998/1999. 2. 143–151.

211.

PECHOTSCH-FEICHTINGER, Inge

Briefe von Ödön von Mihalovich an Mathilde Wesendonck. „Trotzdem wird der italienische Spassmacher den ungarischen Helden nicht verdrängen“ = *SM*. 40. 1999. 249–301.

212.

PETHŐ Csilla

Kis könyvek – nagy mesterek. = *Mzene*. 2000. 3. 315–319.

Recenzió három könyvről, amelyek a müncheni Beck kiadónál jelentek meg 1998-ban: Georg Feder: Haydn's Streichquartette: ein musikalischer Werkführer; Marius Flothuis: Mozarts Streichquartette: ein musikalischer Werkführer; Marius Flothuis: Mozarts Klavierkonzerte: ein musikalischer Werkführer.

213.

PETHŐ, Csilla

Style Hongrois. Hungarian elements in the works of Haydn, Beethoven, Weber and Schubert. = *SM*. 41. 2000. 1/3. 199–284.

214.

PETŐCZOVÁ, Jana

Polychorická hudba. 1. V Európskej renesancii a baroku. 2. Na spisi 17. storoci. 3. Antológia. Presov, 1999, Frantisek Matús. 140, 192, 147 p.

Hungarica vonatkozások.

ISBN 80-968106-8-5, ISBN 80-968106-9-3

215.

PETZOLDT, Martin

Zenés hittan Bach h-moll miséjének Credo tételéhez. (Ford. ifj. Hafenschner Károly.) = *Bach tanulmányok* 7. 2000. 4–18.

216.

PIATIGORSKY, Gregor

Csellóval a világ körül. (Ford. Feuer Mária.) Budapest, 2000, Európa. 322 p.

ISBN 963-07-6780-5

217.

PINTÉR Tibor

Nikolaus Harnoncourt – historizmuson innen és túl = *Holmi*. 12. 2000. 8. 958–967.

218.

PROUST, Marcel

Camille Saint-Saëns, a zongorista. = *Pannonhalmi Szemle*. 7. 1999. 4. 110–112.

219.

REHDING, Alexander

Liszt und die Suche nach dem „Trisztan“-Akkord. = *Acta Musicologica*. 72. 2000. 2. 169–188.

220.

ROCKENBAUER Zoltán

Mengelberg nyomában Thomasnál. = *Eur. utas*. 1999. 49–52.

221.

ROEDER, Michael Thomas

Franz Liszt. = *Das Konzert*. Laaber, 2000. Laaber Verlag. 223–232. / *Handbuch der musikalischen Gattungen Bd 4.*

222.

ROMAN, Zoltan

Allegory, symbolism, and personification in selected „Night songs” by Liszt, Mahler, and Strauss. = *SM*. 41. 2000. 4. 407–439.

223.

ROMAN, Zoltan

(Musical) Jugendstil revisited: interspecific conceptual modelling and the turn-of-the-century ‚peripheral’ arts. = *IRASM*. 30. 1999. 2. 111–149.

224.

RUMMENHÖLLER, Peter

Seismograf der Moderne. Das Klavier im zwanzigsten Jahrhundert. = *NZfM*. 2000. 1. 12–17.

Bartók Béla.

225.

SAFFLE, Michael

Liszt in Germany 1840–1845. A study in sources, documents, and the history of reception. Stuyvesant, NY, 1994, Pendragon Press. 340 p.

Ism. Gut, Serge = *Revue de Musicologie*. 85. 1999. 2. 372–373.

- 226.**
SALMEN, Walter
A klezmer zene és eredete. Budapest, 2000, Athenaeum 2000, Rózsavölgyi. 238 p.
ISBN 963-9261-33-5
- 227.**
SCHONBERG, Harold C.
A nagy zeneszerzők élete. (Ford. Szilágyi Mihály et al.) Budapest, 1998, Európa. 682 p.
ISBN 963-07-6334-6
Ism. Dalos László = Oé. 1999. 3. 13–14., Frideczky Frigyes = Zeneszó. 1999. 1. 12.
- 228.**
SCHÖNBERG, Arnold
A zenekritikáról. (Ford. Fenyves Katalin). = Muzs. 1999. 6. 18–21.
- 229.**
SCHRÖTER, Axel
„Der Name Beethovens ist heilig in der Kunst”. Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption. 2 Bände. Sinzig, 1999, Studio. /Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert 6./
Ism. Bartels, Ulrich = Musiktheorie. 15. 2000. 3. 280–281.
- 230.**
SEEDORF, Thomas
Ein Zitat in Ferruccio Busonis Arlecchino und seine Herkunft. = Die Musikforschung. 53. 2000. 3. 281–287.
Liszt átiratokról.
- 231.**
SOMFAI, László
Donald F. Tovey's essays on Haydn and Mozart. = Mozartanalyse im 19. und frühen 20. Jahrhundert. (Hrsg. von G. Gruber, S. Mauser.). Laaber, 1999. 81–88.
- 232.**
SOMFAI László
Inventio és elaboratio J. S. Bach zenéjében. Széljegyzetek vokális töredékekhez. = Ztd. 1999. 1999. 257–273.
- 233.**
SOMFAI László
La revisione londinese dello stile strumentale di Haydn. = Haydn. (A cura di Andrea Lanza). Bologna, 1999, Mulino. 67–84.
- 234.**
Sources manuscrites en tablature, Luth et theorbe (c. 1500–c. 1800). III/2. Republik Tchèque, Hongrie, Lituanie, Polone, Federation de Russie, Slovaquie, Ukraine. (Ed. Christian Meyer avec la collaboration de Tim Crawford, François-Pierre Goy, Peter Király et Monique Rollin.) Baden-Baden, 1999, Bouxwiller. /Collection d'études musicologiques, 93./
ISBN 3-87320-593-9
- 235.**
SZABOLCSI Bence
A zene története. 6. kiad. Budapest, 1999, Kossuth. 369 p.
ISBN 963-09-4079-5
- 236.**
SZABOLCSI Bence
Zsidó kultúra és zenetörténet. Tanulmányok. (Összeáll. és sajtó alá rend. Kroó György. Szerk. Komoróczy Géza. Szöveggondozás és bibliográfia Wilhelm András.) Budapest, 1999, Osiris, MTA Judaisztikai Kutatócsoport. 301 p. /Hungarica Judaica, ISSN 0865-1345, 13./
ISBN 963-508-083-2
- 237.**
SZABÓ Zsolt
A zenei szaknyelv néhány kérdése. = Magyar Nyelvőr. 2000. 1. 32–46.
- 238.**
SZENDREI, Janka
Notacja liniowa w polskich źródłach choralowych XII–XVI wieku. = Notae musicae artis – Notacja muzyczna w źródłach polskich XI–XVI wieku. (Ed. Elżbieta Witkowska-Zaremba.). Kraków, 1999, Musica Iagellonica. 187–281.
- 239.**
SZENDREI, Janka
On the prose historia of St. Augustine. = The divine office in the Latin Middle Ages. Written in honor of professor Ruth Steiner. (Ed. Margot E. Fassler, Rebecca A. Baltzer.) Oxford, 2000, Oxford, Univ. Press. 430–443.
- 240.**
SZOMBATFALVY Csilla
Benjamin Britten: Rejoice in the Lamb, op. 30. Ünnepi kantáta. = MEZ. 1998/1999. 3. 349–354.
- 241.**
SZÖNYINÉ SZERZŐ Katalin
Varázsfuvola-másolat Mozart környezetéből. Magyar hagyomány? = Oé. 2000. 1. 16–18., 31–33.
- 242.**
SZULC, Tad
Chopin Párizsban. A romantikus zeneszerző élete és kora. Budapest, 1999, Európa. 602 p.
ISBN 963-07-6641-8
- 243.**
TALLIÁN, Tibor
The prophet in the province. = Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Chemnitz, 1999, Gudrun Schröder Verlag. 117–126. /Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft 5./
- 244.**
TARI Lujza
A magyar hangvétel változása C. M. v. Weber Magyar rondójától R. Willmers Fóti daláig. = Ztd. 2000. 2000. 51–69.

- 245.**
TARUSKIN, Richard
„Csillagocska” – etűd népi stílusban. = *Mzene*. 2000. 4. 345–370.
- 246.**
TELLENBACH, Marie-Elisabeth
Die Bedeutung des Adler-Gleichnisses in Beethovens Brief an Therese Gräfin Brunswik. Ein Beitrag zu seiner Biographie. = *Die Musikforschung*. 52. 1999. 4. 454–461.
- 247.**
TOKAJI András
Zene a sztálinizmusban és a Harmadik Birodalomban. Budapest, 2000, Balassi. 151 p.
ISBN 963-506-338-5
- 248.**
TURNER, J. Rigbie
„Infinite riches in a little room”. The music collections in the Pierpont Morgan Library. Part 1–2. = *Notes*. 55. 1998/1999. 2. 288–326., 3. 547–582.
Bartók Béla, Liszt Ferenc.
- 249.**
VIDOVSKY László
Messiaen tanítása. = *Pannonhalmi Szemle*. 7. 1999. 1. 93–99.
- 250.**
WAGNER, Manfred
Franz Liszt. Sein Werk, sein Leben. Wien, 2000, A. Holzhausen. 256 p. + 1 CD /Musikportraits./
ISBN 3-85493-019-4
- 251.**
WALKER, Alan
Franz Liszt. Vol. 3. The final years. New York, 1996, A. Knopf.
Ism. Hamburger Klára: A nagy biográfia befejező kötete. = *Mzene*. 1998/1999. 2. 189–196.
- 252.**
WILLIAMS, Peter
The chromatic fourth during four centuries of music. Oxford, 1998, Clarendon Press.
Ism. Komlós Katalin: Egy zenei figura történeti antológiája. = *Mzene*. 1998/1999. 2. 197–207.
- 253.**
WILLMS, Christina-Maria
Weimar, 21. bis 24. Oktober 1999: Internationale Symposien „Liszt und Europa”. = *Die Musikforschung*. 53. 2000. 2. 186–188.
- 254.**
WINKLER, Gerhard J.
Grand Galop chromatique par Franz Liszt – Simplifié par Strauss. Der „Furioso-Galopp” von Johann Strauss d. AE. = *ÖMZ*. 1999. 12. 18–30.
- 255.**
WIORA, Walter
Lex és gratia a zenében. = *Pannonhalmi Szemle*. 7. 1999. 4. 64–76.
- 256.**
WÜRZL, Eberhard
Die Bühne nur als Tanzlokal? Zum Operetten-Schaffen von Johann Strauss. = *ÖMZ*. 1999. 1/2. 31–38.
Jókai Mór
- 257.**
ZAY Balázs
Az erdei nimfa és az erdő nagy istene. Sibeliusról. = *Holmi*. 11. 1999. 9. 1108–1127.
- 258.**
A zene világa. Minden, amit a zenéről tudni kell. (Ford. Agócs Károly et al.) Budapest, 2000, Magyar Könyvklub. 396 p.
ISBN 963-547-222-6
- 259.**
Z. T. [ZELINKA Tamás]
Orfeusz hangzó zenetörténet I–VIII. = *Parl*. 2000. 1. 47–48.

Magyar zenetörténet

- 260.**
ÁGOSTON István György
Egressy Béni, a Zsoltárösszhangosító. = *Theol. Szemle*. 43. 2000. 3. 166–169.
- 261.**
ANGI István
A komikum világa zenei hasonlatok tükrében. Márkos Albert Torso I című művének körkörös elemzése. = *Zenetudományi írások* 1998. 1999. 100–131.
- 262.**
ANTOKOLETZ, Elliott
Modal transformation and musical symbolism in Bartók's Cantata Profana. = *Bartók perspectives*. Oxford, (NY). 2000. 61–76.
- 263.**
ANTOKOLETZ, Elliott
Organic expansion and classical structure in Bartók's Sonata for two pianos and percussion. = *Bartók perspectives*. Oxford, (NY). 2000. 77–94.
- 264.**
ANTOKOLETZ, Elliott
Perspectives in Bartók research. = *Bartók perspectives*. Oxford, (NY). 2000. 3–11.
- 265.**
AVASI Béla
Bartók „Madárdal” című kórusművének intonációs térképe. = *Mzene*. 1998/1999. 4. 405–421.

- 266.**
BÁNFI Szilvia
Az 1577-es szikszói csatát megéneklő ismeretlen krónikás ének = ItK. 1999. 5/6. 711–726.
- 267.**
BARANYI Anna
Bartók medals and plaques in contemporary Hungarian art. = *Medailles*. 1999. 157–162.
- 268.**
BARANYI, Anna
„Traditional” and Avant-garde Bartók medals in Hungarian art. = *SM*. 40. 1999. 1/3. 85–93.
- 269.**
BAROSS Gábor
Harminc éves a KÓTA. = *Zeneszó*. 2000. 8. 3.
- 270.**
BARTÓK Béla
Írások a népzeneről és a népzenekeutatról, I. (Közreadja Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit.) Budapest, 1999, Editio Musica. 446 p. /Bartók Béla írásai 3./ ISBN 963 330 720 1
Ism. Breuer János: Kritikai kiadás – kritikai szemmel. = *Mzene*. 2000. 4. 397–403.
- 271.**
BARTÓK Béla
Musik für Saiteninstrumente, Schlagzeug und Celesta. Faksimile des Partiturographen und der Skizzen. Eine Publikation der Paul Sacher Stiftung. Mainz–Basel, 2000, Schott–Paul Sacher Stiftung. 148 p. ISBN 3-7957-0399-9
- 272.**
Bartók and his world. (Ed. by Péter Laki.) Princeton, 1997, Princeton University Press.
Ism. Russ, Michael = *Music and Letters*. 80. 1999. 3. 483–484.
- 273.**
Bartók perspectives. Man, composer, and ethnomusicologist. (Ed. by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff.) Oxford, (NY), 2000, Oxford University Press. 316 p. ISBN 0-19-512562-2
Részletezése külön.
- 274.**
Béla Bartók studies in Ethnomusicology. (Ed. by Benjamin Suchoff.) Lincoln, London, 1997, University of Nebraska Press. 295 p.
Ism. Pettan, Svanibor = *Yearbook of Traditional Music*. 1999. vol. 31. 126–127.
- 275.**
BARTÓK, Peter
Correcting printed editions of Béla Bartók's Viola concerto and other compositions. = *Bartók perspectives*. Oxford, (NY). 2000. 245–259.
- 276.**
BENKŐ András
Lakatos István, a zenetörténész. = *Zenetudományi írások* 1998. 1999. 7–33.
- 277.**
BENKŐ Judit
Adalékok B. Zsembery Elvira pályarajzához. = *Zenetudományi írások* 1998. 1999. 146–157.
- 278.**
BERLÁSZ Melinda
A Járdányi-írások történeti jelentősége. = *Ztd*. 1999. 1999. 297–304.
- 279.**
BERLÁSZ Melinda
Magyar zeneszerzők. Füzet sorozat a közművelődés és a zenetudomány szolgálatában. = *Muzs*. 1999. 6. 15–16.
- 280.**
BERLÁSZ Melinda
Tradíció és jelen szintézise Veress Sándor Passacaglia concertantéjában. Utószó Veress kompozíciójának koncert-előadásához. = *Mzene*. 2000. 2. 117–126.
- 281.**
BERLÁSZ Melinda
Veress Sándor egyetlen Corale-tétele. = *Ztd*. 2000. 2000. 169–182.
- 282.**
BERLÁSZ, Melinda
Wesen und Bedeutung des Kammermusikunterrichts von Leó Weiner. = *Von Budapest nach Bloomington*. 29–40.
ua. uo. angolul 175–185.
- 283.**
Beszélgetések Bartókkal. Interjúk, nyilatkozatok 1911–1945. (A kötet anyagát összegyűjt., a szöveget gond. és a jegyzeteket írta Wilhelm András.) Budapest, 2000, Kijárat. 235 p. ISBN 963 9136 39 5
Ism. Kárpáti János: Bartók szavai – Bartók gondolatai. Wilhelm András kötetéről. = *Muzs*. 2000. 8. 40–42., Kárpáti, János: Bartók's words–Bartók's thoughts. = *HQu*. 2000. 159. 141–145., László Ferenc: Egy interjúkötet – benne egy neminterjú. = *Mzene*. 2000. 3. 311–314.
- 284.**
BIRKIN-FEICHTINGER, Inge
Begegnungen mit Gräfin Alexandrine Esterházy-Rossi. = *SM*. 41. 2000. 4. 345–374.
- 285.**
BÓNIS Ferenc
Bartók Béla Tánc-szvitje. Budapest, 1998, Balassi.
Ism. Griffith, Paul: Invented peasant music. = *HQu*. 1999. 155. 148–149.

- 286.**
BÓNIS Ferenc
Mosonyi Mihály. Budapest, 2000, Mágus. 32 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 10./
ISBN 963-8278-487
- 287.**
BÓNIS Ferenc
Mozarttól Bartókig. írások a magyar zenéről. Budapest, 2000, Püski. 403 p.
ISBN 963-9188-83-2
Ism. Frideczky Frigyes = Zeneszó. 2000. 10. 14.
- 288.**
BÓNIS Ferenc
Schumann és Mosonyi: Gyermekjelenetek és Magyar gyermekvilág. = Ztd. 2000. 2000. 71–81.
- 289.**
BÓNIS Ferenc
Szabolcsi, Kodály és Werker tiszteletes Bach-teóriája. Szabolcsi Bence születésének századik évfordulójára. = Hítel. 1999. 9. 52–56.
- 290.**
BORLÓI Rudolf
Gondolatok a magyar Himnuszról. = Árgus. 1999. 1. 29–38.
- 291.**
BOROS Marietta
Paraszti „kódexek”. Adatok a Mosoni síkság („Heideboden”) kéziratos énekeskönyveinek megismeréséhez. = Vasi Szemle. 2000. 2. 212–218.
- 292.**
BREUER János
Bartók, a Liszt-pianista. = Mzene. 1998/1999. 4. 339–348.
- 293.**
BREUER János
„Hazádnak rendületlenül...”. Járdányi Pál születésének 80. évfordulójára. = Muzs. 2000. 1. 4–7.
- 294.**
BREUER János
Kodály Zoltán. Budapest, 1999, Mágus. 63 p. /A világ legnagyobb zeneszerzői./
ISBN 963-8278-52-8
- 295.**
BREUER János
Magyar parasztdalok. Egy Bartók-mű három bemutatója. = Muzs. 1999. 3. 6–9.
- 296.**
BREUER János
Menuhin Magyarországa. = Muzs. 1999. 11. 12–17.
- 297.**
BREUER János
„A múltat végképp eltörölni”? Wilhelm András Szabolcsi-értékelésének margójára. = Holmi. 11. 1999. 12. 1504–1508.
- 298.**
BREUER, János
Von Casals bis Starker. Cellolandschaft Ungarn (1900–1944). = Von Budapest nach Bloomington. 45–64. ua. uo. angolul 191–210.
- 299.**
BREUER János
Zenetörténetünk dióhéjban. = Muzs. 1999. 7. 41–43.
Gombos László; Hubay Jenő; Dalos Anna; Kósa György; Halász Péter; Kurtág György
- 300.**
BREUER János
Zoltán Kodály. Budapest, 1999, Mágus. 64 p. /The world's greatest composers./
ISBN 963-8278-53-6
- 301.**
BURIÁN Miklós
A Kékszakállú Herceg Vára. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 104–109.
- 302.**
CASTRONUOVO, Antonio
Béla Bartók e la repubblica dei consigli. = NRMI. 33. 1999. 2. 171–192.
- 303.**
COOPER, David
Bartók: Concerto for orchestra. Cambridge, 1996, Cambridge University Press. 103 p. /Cambridge music handbooks./
ISBN 0-521-48505-3
Ism.: Rossi-Espagnet, Andrea = NRMI. 33. 1999. 2. 268–269.
- 304.**
CSÁTH Géza
A muzsika mesekertje. Összegyűjtött írások a zenéről. (Szerk. és sajtó alá rend. Szajbély Mihály.) Budapest, 2000, Magvető. 661 p.
ISBN 963 14 2170 8
- 305.**
CSÁTH Géza
Zeneszerző portrék. Budapest, 2000, Barnaföldi Archivum. 70 p.
ISBN 963-85554-9-1
- 306.**
CSEKE Péter
Bartók Béla reánk sugárzó arca. = Honismeret. 28. 2000. 2. 44–51.
- 307.**
CSENGERY Kristóf
A nagy kaland után. A 20. század zenéje és a közönség. = Liget. 2000. 6. 43–53.

- 308.**
CSENGERY Kristóf
Soproni József. Budapest, 2000, Mágus. 32 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 11./
ISBN 963-8278-84-6
- 309.**
DALOS, Anna
György Kósa. (Transl. by Peter Woodward.) Budapest, 1999, Mágus. 32 p. /Hungarian composers, 2./
ISBN 963-8278-32-3
- 310.**
DALOS Anna
„A jó öreg Koessler” és a Brahms-tradíció. Kodály Zoltán zeneszerzés-tanulmányairól. = Ztd. 2000. 2000. 105–116.
- 311.**
DALOS Anna
Miért éppen Jeppesen? Kodály és az ellenpont-tankönyvek. = Mzene. 2000. 1. 5–26.
- 312.**
DALOS, Anna
Tradition der ungarischen Cello Schule von Popper bis Starker. = Von Budapest nach Bloomington. 15–28.
ua. uo. angolul 161–174.
- 313.**
DALOS László
A Várositól az Erkelig avagy készenlétben a kiskapu mögött. = Oé. 2000. 3. 7–9.
- 314.**
Daloskönyv. Válogatás a legszebb magyar gyermekdalokból. (Vál. R. Kárándi Rita.) Debrecen, 1999, Aquila. 80 p.
ISBN 963-9073-09-1
- 315.**
DEÁK Endre
„Albo Juss Daley”. A Douce Memoire chanson Bakfark Bálint átiratában. = Mzene. 2000. 3. 307–310.
- 316.**
DELLAMAGGIORE, Nelson
Deciphering Béla Bartók’s Viola concerto sketch. = Bartók perspectives. Oxford, (NY). 2000. 260–270.
- 317.**
DOBSZAY László
Volksmusik und Musikgeschichte in Ungarn. = Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik. (Hrsg. von S. Fricke et al.). Saarbrücken, 1999, Pfau. 9–27.
- 318.**
DOBSZAY László
A zenetörténet hozzájárulása a magyar középkor történetének megismeréséhez. = Csokonai Vitéz Mihály Tanítóképző Főiskola évkönyve. Kaposvár, 2000, Csokonai Vitéz Mihály Tanítóképző Főiskola. /Tudomány, 12. sz./ 14–21.
- 319.**
DOLINSZKY Miklós
Operaközreadás: contradictio in nomine? Az autográf versus szólamanyag dilemmája Erkel Bátori Máriajának készülő kritikai kiadásában. = Ztd. 2000. 2000. 83–94.
- 320.**
DOMOKOS Mária
Lavotta János. Budapest, 1999, Mágus. 31 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 6./
ISBN 963-8278-48-X
- 321.**
DOMOKOS Mária
Lavotta színpadi kísérőzenéje. = A magyar színház születése. (Szerk. Demeter Júlia). Miskolc, 2000. 121–129.
- 322.**
DOMOKOS Zsuzsanna
A Capella Sistina Miserere-tradíciójának hatása Liszt műveire. = Mzene. 2000. 1. 27–40.
- 323.**
DOMOKOS, Zsuzsanna
The performance practice of the Capella Sistina as reflected in Liszt’s church music. = SM. 41. 2000. 4. 389–406.
- 324.**
DOWNES, Stephen
Eros in the Metropolis: Bartók’s The The Miraculous Mandarin. = Journal of the Royal Musical Association. 125. 2000. 1. 41–61.
- 325.**
„Egy mindenkiért, mindenki egyért”. Emlékkönyv Andor Ilonáról. (Összeáll. Breinichné Horváth Andrea.) Budapest, 2000, Andor Ilona Baráti Társaság. 145 p.
ISBN 963 039 3034
Ism. Soltész Elekné = Zeneszó. 2000. 2. 11.
- 326.**
ENZSÖL Imre
A Mosoni Ének- és Zeneegylet történetének vázlata. (1926–1949). = Arrabona. 1999. 1/2. 215–236.
- 327.**
EŐSZE László
Örökségünk, Kodály. Válogatott tanulmányok. Budapest, 2000, Osiris. 303 p.
ISBN 963-379-823-X
- 328.**
ERDELY, Stephen
Bartók on Southslavic epic songs. = Bartók perspectives. Oxford, (NY). 2000. 28–40.
- 329.**
Ezer esztendő. Milleniumi daloskönyv. (Gyűjt. és összeáll. Falvy Zoltán.) Budapest, 2000, Dinasztia. 271 p.
ISBN 963-657-273-9
Ism. Dobszay László: Kinek a daloskönyve? = Muzs. 2000. 5. 26–31.

- 330.**
FALVY, Zoltán
Ungarische Musikgeschichte. (Hrsg. von Wolfgang Suppan.) = *Musica Pannonica*. 2000. 4. 160 p.
ISSN 1215-5675
- 331.**
FARKAS Zoltán
Istvánffy Benedek. Budapest, 1999, Május. 32 p. /*Magyar zeneszerzők*, ISSN 1418-0952, 5./
ISBN 963-8278-49-8
- 332.**
FARKAS Zoltán
Istvánffy Benedek újonnan felfedezett művei. = *MEZ*. 1998/99. 1. 75–82.
- 333.**
FARKAS Zoltán
Sári József. Budapest, 2000, Május. 32 p. /*Magyar zeneszerzők*, ISSN 1418-0952, 12./
ISBN 963-8278-89-7
- 334.**
FISCHER, Victoria
Bartók's Fourteen bagatelles op. 6, for piano. Towards performance authenticity. = *Bartók perspectives*. Oxford, (NY). 2000. 273–286.
- 335.**
FITTLER Katalin
Balázs Árpád: Komáromi ének – műelemzés. = *Zeneszó*. 2000. 3. 6.
- 336.**
FITTLER Katalin
Kortárs-zongoraművek az Akkord Zenei Kiadó kínálatában. = *Parl*. 2000. 1. 49–50.
- 337.**
FRIDECZKY Frigyes
Magyar zeneszerzők. Budapest, 2000, Athenaeum. 208 p. /*Lyceum könyvek*./
ISBN 963-9261-11-4
- 338.**
FRIED István
Kassák Lajos zenéje. (Irodalmi és zenei avantgarde Kassák első verseskötetében). = *Irodalomtörténet*. 1999. 3. 327–346.
- 339.**
FRIGYESI, Judit
Béla Bartók and turn-of-the-century Budapest. Berkeley, Los Angeles, London, 1998, University of California Press.
Ism. Szegegy-Maszák, Mihály: Bartók's place in cultural history. = *SM*. 41. 2000. 4. 457–465., Fosler-Lussier, Danielle = *Notes*. 55. 1998/99. 3. 676–677., Schneider, David E. = *JAMS*. 53. 2000. 1. 183–191., Pasler, Jan = *Journal of the Royal Musical Association*. 125. 2000. 2. 314–322.
- 340.**
FRIGYESI, Judit
The verbunkos and Bartók's modern style. The case of Duke Bluebeard's castle. = *Bartók perspectives*. Oxford, (NY). 2000. 140–151.
- 341.**
GALVÁN Károly
Honvédzenekarok felállítása 1896-ban. = *A Hadtörténeti Múzeum értesítője*, 3. Bp. 2000. 49–70.
- 342.**
GERENCSÉR Rita
Durkó Zsolt. Budapest, 1999, Május. 32 p. /*Magyar zeneszerzők*, ISSN 1418-0952, 9./
ISBN 963-8278-74-9
- 343.**
GERENCSÉR Rita
Kocsár Miklós. Budapest, 2000, Május. 32. /*Magyar zeneszerzők*, ISSN 1418-0952, 13./
ISBN 963-8278-90-0
- 344.**
GILLIES, Malcolm
Analyzing Bartók's works of 1918–1922. Motives, tone patches, and tonal mosaics. = *Bartók perspectives*. Oxford, (NY). 2000. 43–60.
- 345.**
GILLIES, Malcolm
The canonization of Béla Bartók. = *Bartók perspectives*. Oxford, (NY). 2000. 289–302.
- 346.**
GOMBOS László
„Hírhedett zenész” és „zeneéletünk nesztora”. Párhuzamok Liszt és Hubay pályáján. = *Ztd*. 1999. 1999. 287–295.
- 347.**
GOMBOS László
„A lelket is művelni kell, nemcsak a szellemet” – Járdányi Pál, a zeneíró. = *ZZT*. 2000. 3. 36–38.
- 348.**
GOMBOS László
A magyar hegedűiskola múltja és jövője. = *ZZT*. 2000. 3. 30–32.
- 349.**
GRYMES, James A.
Ernö Dohnányi's revision of his Symphony in E major, op. 40. = *SM*. 40. 1999. 1/3. 71–84.
- 350.**
GRYMES, James A.
The Ernst von Dohnányi collection at the Florida State University. = *Notes*. 55. 1998/1999. 2. 327–340.
- 351.**
GUPCSÓ Ágnes
Amor Divinus – Natura Humana. Egy piarista iskola-dráma zenéje 1694-ből. = *Ztd*. 1999. 1999. 223–238.

- 352.**
GUPCSÓ Ágnes
A havasi juhászleány. Kótsi Patkó János dallamai a melodiáriumokban? = A magyar színház születése. (Szerk. Demeter Júlia). Miskolc, 2000. 130–145.
- 353.**
A Győri Egyházmegye ezer éve. (Szerk. Kiss Tamás.) Győr, 2000, Győri Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár. 159 p.
ISBN 963-039939-3
- 354.**
GYÜSZI László
Menner Bernát, a tatai Esterházyak „hangászkarának” igazgatója. = Borsodi Tájház közl. 1999. 22–26.
- 355.**
HALÁSZ Péter
Béla Bartók und Zoltán Kodály – zwei Verhaltensstudien aus der ersten Jahrhundertshälfte. = Music and society in the 20th century. (Ed. by Primož Kuret.). Ljubljana, 1999, Festival Ljubljana. 119–126.
- 356.**
HALÁSZ Péter
Decsényi János. Budapest, 1999, Mágus. 32 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 7./
ISBN 963-8278-73-0
- 357.**
HALÁSZ, Péter
Hungarian composers of the last five decades. = HMQu. 2000. 1/2. 2–7.
- 358.**
HALÁSZ, Péter
New publications by EMB. László Tihanyi: Schatten-spiel (Shadow Play), László Vidovszky: Más gymnopediák (Other Gymnopedies). = HMQu. 1999. 1. 18–21.
- 359.**
HAMBURGER Klára
Liszt Anna és Ferenc. Kettős arcképvázlat levelezésük tükrében. = Ztd. 2000. 2000. 95–104.
- 360.**
HAMBURGER Klára
Liszt cigánykönyvének magyarországi fogadtatása. Első rész – 1859–1861. = Muzs. 2000. 12. 20–25.
- 361.**
HAMBURGER, Klára
Madame Liszt. The correspondence between Liszt and her mother. = HQu. 2000. 158. 151–159.
- 362.**
The heritage of Zoltán Kodály in Hungary and Finland. (Ed. by Matti Vainio and Ruut Kinnunen.) Jyväskylä, 1997, University of Jyväskylä. 228 p. /Jyväskylä yliopiston musiikkittieteen laitoksen julkaisusarja. A., Tutkielmia ja raportteja, 18./ /Yearbook the Finnish Kodály Center, 1997./
ISBN 951-39-0079-7
- 363.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Járdányi Pál: Árva madár. = Parl. 2000. 6. 34–43.
- 364.**
HOLLÓS Máté
Éremművészet a zenében. Kodály: Zöld erdőben. = Parl. 2000. 5. 6–11.
- 365.**
HORNÝÁK Mária
Beethoven, Brunszvikok, Martonvásár. Martonvásár, 2000, MTA Mezőgazd. Kut. Int. 143 p.
ISBN 963-8351-26-8
- 366.**
HUTIRA Albin
A Rózsavölgyi és Társa másfél évszázada. Budapest, 2000, Athenaeum 2000 Kiadó. 58, [34] p.
ISBN 963-9261-41-6
- 367.**
HUTIRA Albin
Rózsavölgyi történet. = Parl. 2000. 6. 53–58.
- 368.**
ILLÉSFALVI Péter
Magyar katonaindulók és -dalok 1938–1945 között. = Kapu. 1999. 10. 14–16.
- 369.**
ITTZÉS Mihály
22 zenei írás. (Kodály és ... elődök, kortársak, utódok). Kecskemét, 1999, Kodály Intézet. 299 p.
ISBN 963-7295-24-0
- 370.**
ITTZÉS Mihály
Kodály nyomdokain? Az énekkar a 20. századi magyar zeneszerzésben és zenei életben. = Mzene. 2000. 2. 141–149.
- 371.**
JACOBI, Peter P.
Janos Starker. Ein Leben in Amerika seit 1948. = Von Budapest nach Bloomington. 65–107.
ua. uo. angolul 211–247.
- 372.**
JAEDTKE, Wolfgang
Tradition und Transzendenz in György Ligeti's Erstem Streichquartett. = Musiktheorie. 14. 1999. 1. 3–12.
- 373.**
Járdányi Pál összegyűjtött írásai. (Közreadja Berlás Melinda.) Budapest, 2000, MTA Zenetudományi Intézete. 411 p.
ISBN 963-7074-76-7

374.

KAČIČ, Ladislav

Unbekannte musikalische Quellen zur Geschichte der Schuldramas in der Provincia Austriae SJ. = A magyar színház születése. (Szerk. Demeter Júlia.) Miskolc, 2000. 146–153.

375.

KACZMARCZYK Adrienne

Az elfelejtett szimfónia. = Mzene. 2000. 2. 193–204.
Liszt Ferenc: Forradalmi szimfónia.

376.

KACZMARCZYK, Adrienne

Die vergessene Symphonie. Die kompositorischen Probleme der Revolutionssymphonie von Franz Liszt. = SM. 41. 2000. 4. 375–388.

377.

KARASSZON Dezső

Gárdonyi Zoltán. Budapest, 1999, Mágus. 31 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 8./
ISBN 963-8278-72-2

378.

Kardos Pál. Szeged, 2000, Bába. 212 p. /A Tisza hangja, ISSN 1418-9607, 71./

ISBN 963-9347-01-9

379.

KÁRPÁTI, János

András Szöllősy: his stellar position. = HQu. 1999. 153. 136–143.

380.

KÁRPÁTI, János

Bartók in North Africa. A unique fieldwork and its impact on his music. = Bartók perspectives. Oxford, (NY). 2000. 171–184.

381.

KÁRPÁTI János

Helyreigazítás és bocsánatkérés. Utószó a Vikárus László könyvéről írt recenzióhoz. = Mzene. 2000. 1. 109.

v.ö. Mzene. 1998/1999. 4. 423–430.

382.

KÁRPÁTI János

Szöllősy András. Budapest, 1999, Mágus. 31 p. /Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 4./

ISBN 963-8278-46-3

Ism. Csengery Kristóf: Felhívás birtokbavételre. = Muzs. 2000. 3. 38–39.

383.

KÁRPÁTI János

Tudós vagy tanár? Bárdos Lajos születésének 100. évfordulójára. = Muzs. 1999. 10. 3–6.

384.

KASPAROV, Andrey

Béla Bartók's Third Piano Concerto in the revised (1944) edition: newly discovered corrections by the composer. = HMQu. 2000. 3–4. 2–11.

385.

KASSAI István

130 éve halt meg Mosonyi Mihály. Mosonyi Mihály kórusművei. = Zeneszó. 2000. 8. 8.

386.

KECSKEMÉTI István

Goldmarkiana. Ismeretlen primer források Magyarországon. = Muzs. 1999. 4. 18–23.

Goldmark Károly (1830–1915)

387.

KIRÁLY, Peter

Ausländische Musiker am Siebenbürgischen Fürstentum im XVII. Jahrhundert. = Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. 2000. 33–63. /Mitteilungen der internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz, Heft. 6./

ISBN 3-926196-38-6

388.

KIRÁLY Péter

Ismeretlen vagy kevésbé ismert billentyűs-források a 16–17. századból. = Mzene. 2000. 1. 67–96.

389.

KIRÁLY Péter

Somlyai (ifj.) Báthory István és a zene. = Zenetudományi írások 1998. 1999. 34–40.

390.

KIRÁLY, Péter

Valentin Bakfark. = Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen. (Hrsg. Karl Teutsch.) Kludenbach, 1999. 1. köt. 7–47.

391.

KISS Katalin

Orbán György: Karácsonyi oratórium – magyar nyelven – bemutatón. = Zeneszó. 2000. 1. 5.

392.

KODÁLY Zoltán

Zoltán Kodály's letters. (Publ. and introd. by Dénes Legány.) = BulletinKodály. 1999. 1. 3–25.

393.

KOZÁK József

Az istállós-kői csontsíp és egy magyar furulyatípus. = Turán. 1999. 2. 3–10.

394.

KÖRTVÉLYES Géza

75 éve készült el Bartók Béla partitúrája. A csodálatos mandarin változatai. = Táncstudományi tanulmányok 1998–1999. 1999. 86–91.

- 395.**
KROÓ György
Szabolcsi Bence indulása (1.). = Muzs. 1999. 8. 3–6.
- 396.**
KROÓ György
Szabolcsi Bence indulása (2.). = Muzs. 1999. 9. 20–24.
- 397.**
KROÓ György
Szabolcsi Bence indulása (3.) (Befejező rész). = Muzs. 1999. 10. 15–18.
- 398.**
KUNKEL, Michael
„Wandlungen der musikalischen Form”. Über György Ligetis Formartikulation. Saarbrücken, 1998, Pfau. 86 p.
- 399.**
Különbféle magyar nóták a 19. század elejéről = Allerlei ungarische Melodien vom Beginn des 19. Jahrhunderts. (A bevezető tanulmányt írta és sajtó alá rend. Tari Lujza.) Budapest, 1998, Balassi. 175 p.
ISBN 963-506-245-1
Ism. Suppan, Wolfgang = Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes. Bd. 49. 2000. 321., Voigt Vilmos = ActEthnHung. vol. 45. 2000. 1/2. 236., Csilla Schell = Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs Freiburg. 45. Jg. 2000. 318–319.
- 400.**
LAMB CRAWFORD, Dorothy
Love and anguish. Bartók's expressionism. = Bartók perspectives. Oxford, (NY). 2000. 129–139.
- 401.**
LEAFSTEDT, Carl S.
Inside Bluebeard's castle: music and drama in Béla Bartók's opera. New York and Oxford, 1999, Oxford University Press. 246 p.
Ism. Móricz, Klára: Bartók, Balázs, and Bluebeard. Questions of text and context. = SM. 41. 2000. 4. 466–474., Whittall, Arnold = Music and Letters. 81. 2000. 3. 465–466.
- 402.**
LEAFSTEDT, Carl S.
Pelléas revealed. The original ending of Bartók's opera, Duke Bluebeard's castle. = Bartók perspectives. Oxford, (NY). 2000. 226–244.
- 403.**
LEGÁNY Dénes
Dohnányi emlékezete. = Zeneszó. 2000. 2. 8–9.
- 404.**
LEGÁNY Dezső
190 éve született Erkel Ferenc. = Zeneszó. 2000. 9. 8.
- 405.**
LENDVAI Ernő
Bartók's style. As reflected in Sonata for two pianos and percussion and Music for strings, percussion and celesta. Budapest, 1999, Akkord. 185 p.
ISBN 963-9255-00-9
- 406.**
LIGETI, György
Études pour piano, premier livre (1985). Final edition. Mainz, [1998], c1996, Schott. ISMN M-001-08329-6. Études pour piano, deuxième livre (1988–94). Mainz, [1998], Schott. ISMN M-001-12047-0
Ism. Svard, Lois = Notes. 56. 1999/2000. 3. 800–804.
- 407.**
LISZT, Franz
Briefwechsel mit seiner Mutter. Hrsg. und kommentiert von Klára Hamburger. (Festgabe zum zehnjährigen Bestehen der Kulturpartnerschaft Bayreuth–Bürgerland). Eisenstadt, 2000, Burgenländische Landesregierung. 544 p.
ISBN 3-901517-22-7
- 408.**
LISZT Ferenc
Franz Liszt and Agnes Street-Klindworth: a correspondence, 1854–1886. Intr., trans., annotated and ed. by Pauline Pocknell. Hillsdale, 2000, Pendragon Press. LXIX, 452 p. /Franz Liszt studies series, 8./
ISBN 1-57647-006-7
- 409.**
LISZT, Franz
Freie Bearbeitungen – Free Arrangements, vol. 3. (Éd. László Martos, Imre Sulyok; vol. 8. Éd. Adrienne Kaczmarczyk, Imre Sulyok.). Budapest, 1999, Editio Musica. XVI, 162 p., XXIV, 200 p. /Neue Ausgabe sämtlicher Werke, série II./
Ism. Gut, Serge = Revue de Musicologie. 86. 2000. 1. 166–169.
- 410.**
LISZT, Franz
Harmonies poétiques et religieuses. (1847 version). First complete edition. (Reconstructed, ed. and fingered by Albert Brussee.). Huizen, 1997, Muziek-uitgeverij XYZ. Vol. I., XX, 70 p., Vol. II. XX, 88 p.
Ism. Gut, Serge = Revue de Musicologie. 85. 1999. 1. 164–166.
- 411.**
LISZT, Franz
Selected letters. (Ed. and trans. by Adrian Williams.) Oxford, 1998, Clarendon Press.
Ism. Walker, Alan = Music and Letters. 81. 2000. 1. 118–124., Saffle, Michael = JAMS. 53. 2000. 1. 159–164.

- 412.**
LISZT, Franz
St. Stanislaus: Scene 1, Two Polonaises, Scene 4. (Ed. by Paul Munson.) Madison, 1998, A-R Editions. /Recent Research in the Music of the Nineteenth and Early Twentieth Centuries, 26./
Ism. Rosenblatt, Jay = Notes. 56. 1999/2000. 4. 1039–1041
ISBN 0-89579-406-3
- 413.**
LÁSZLÓ, Ferenc
36 Bartók-Briefe aus dem Nachlass von Constantin Brăiloiu. = SM. 40. 1999. 4. 391–457.
- 414.**
LÁSZLÓ, Ferenc
Bucharest, october 20, 1924. A night of Béla Bartók's works. = HMQu. 1999. 2. 5–12.
- 415.**
LÁSZLÓ Ferenc
„Erdélyi elégia”. = Mzene. 1998/1999. 2. 177–184.
- 416.**
LÁSZLÓ Ferenc
Márkos Albert: A táncban. Népzenei „természet” és zeneszerzői lelemény egy jellemdarabban. = Zenetudományi írások 1998. 1999. 132–145.
- 417.**
Magyarótaszerzők, énekesek és népdalosok lexikona. (Szerk. Kikli Tivadar.) Szeged, 1999, Bába és Társai. 240 p. /A Tisza hangja, 17./
ISBN 963-9144-30-4
- 418.**
MALINA János
Eszterháza-tézisek. Lesz-e nemzetközi Haydn-zarán-dokhely Nyugat-Dunántúlon? = Muzs. 1999. 2. 3–6.
- 419.**
MÁRKUSNÉ NATTER-NÁD Klára
A Himnusz születése és másfél évszázada. = Zenezó. 2000. 2. 6–7.
- 420.**
McLAY, Margaret
Three recent works by György Kurtág. Aspects of settings of texts by Lichtenberg, Hölderlin and Beckett. = HQu. 2000. 159. 146–153.
- 421.**
MESTERHÁZI Máté
Kérdések, tézisek után. Egy „Eszterházi Fesztivál” lehetőségei illetve lehetetlensége a Nyugathoz még nem csatlakozott Nyugat-Dunántúlon. = Muzs. 1999. 4. 6–8.
- 422.**
MICZNIK, Vera
The absolute limitations of programme music: the case of Liszt's „Die Ideale”. = Music and Letters. 80. 1999. 2. 207–240.
- 423.**
MURÁNYI Róbert Árpád
A gyöngyösi ferencesek zenei kéziratái. = Ztd. 2000. 2000. 31–36.
- 424.**
NÁDASI Alfonz
Kodály lelkesége. = Új hevesi napló. 2000. 3. 31–35.
- 425.**
NÁDASI Alfonz
Mi mindenre emlékezett Kodály? (Szerk. Lukácsi Márk. Előszó Szokolay Sándor. Utószó Cs. Varga István.) Miskolc, 2000, Felsőmagyarország. 133 p.
ISBN 963 9280 00 3
- 426.**
NAGY Olivér
Gazdag múlt, jelen és jövő... A KÓTA harminc éves. = Zenezó. 2000. 7. 3.
- 427.**
NOVAK, John K.
The benefits of „relaxation”. The role of the „Pihenő” movement in Béla Bartók's Contrasts. = Bartók perspectives. Oxford, (NY). 2000. 95–109.
- 428.**
OLSVAY Endre
Szimbólumzene. = Muzs. 1999. 4. 35.
Hollós Máté: Álmatlanság és végre álom című művéről.
- 429.**
PAPP Ágnes
Sacri Conventus. Kájoni János, a muzsikus. = Zenetudományi írások 1998. 1999. 41–51.
- 430.**
PAPP Géza
Egy Bihari-verbunkos tanulságai. = Ztd. 2000. 2000. 37–50.
- 431.**
PAPP Géza
A verbunkos kéziratok emlékei. Tematikus jegyzék. Budapest, 1999, MTA ZTI. 414 p. /Műhelytanulmányok a Magyar zenetörténethez 16./
ISBN 963-7074-71-6
- 432.**
PAPP, Márta
Composer at the border of Europe: György Kurtág and his Russian choruses. = The changing values of music. In search of new creativity. Seoul, 2000. 161–173.
International Symposium on Cultural Comparison: East and West. The Fifth International Asian Music Conference.
- 433.**
PAPP Márta
A tudós, a tanár és a művész – Szabolcsi Bence a Rádióban. = Ztd. 2000. 2000. 183–194.

- 434.**
PETROVICS Emil
Műhelytitkok. = Tisztás. 2000. 1. 71–77.
- 435.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Közösségi zene. Jeney Zoltán: Halotti szertartás. = Muzs. 2000. 10. 17–18.
- 436.**
PORTER, James
Bartók and Janáček: Ideological convergence and critical value. = *The Musical Quarterly*. 84. 2000. 3. 426–451.
- 437.**
PORTER, James
Bartók's Concerto for orchestra (1943) and Janáček's Sinfonietta (1926). Conceptual and motivic parallels. = *Bartók perspectives*. Oxford, (NY). 2000. 152–168.
- 438.**
RENNERNÉ VÁRHIDI Klára
Batthyány József hercegprimás pozsonyi és pesti pénztárkönyvének zenei adatai. = *Ztd*. 1999. 275–280.
- 439.**
RENNERNÉ VÁRHIDI Klára
Széchényi Ferenc gróf (1754–1820) és a zene levéltári adatok tükrében. = *Ztd*. 2000. 217–224.
- 440.**
RETKES Attila
Kontrasztok. 111 beszélgetés muzsikusokkal. Budapest, 2000, Wellington. 364 p.
ISBN 963-00-4186-3
- 441.**
RÉVÉSZ Géza
Bartók Béla és Kodály Zoltán. (Közread., bev., jegyz. ellátta és németből ford. Bendl Júlia.) = *Holmi*. 11. 1999. 4. 479–483.
- 442.**
RICE, Timothy
Béla Bartók and Bulgarian rhythm. = *Bartók perspectives*. Oxford, (NY). 2000. 196–210.
- 443.**
RICHTER Pál
Kvint- és oktávparhuzamok a 17. századi orgonakíséretes kéziratokban. = *Ztd*. 1999. 239–256.
- 444.**
ROMAN, Zoltan
The shape of the future: musico-poetic and stylistic trends in selected songs by Liszt. = *JALS*. 2000. vol. 48. 35–62.
- 445.**
RÜLKE, Volker
Bartóks Wende zur Atonalität. Die Études op. 18. = *AfMw*. 57. 2000. 3. 240–263.
- 446.**
SÁROSI, Bálint
Everyday Hungarian music in Pest-Buda around 1870. = *SM*. 40. 1999. 4. 325–352.
- 447.**
SAS, Ágnes
The life and works of János Fusz. = *SM*. 40. 1999. 1/3. 19–58.
- 448.**
SEHERR-THOSS, Peter von
György Ligeti's Oper „Le grand macabre”. Entstehung und Deutung. Eisenach, 1998, Karl Dietrich Wagner. 387 p.
Ism. Dibelius, Ulrich = *ÖMZ*. 2000. 1/2. 88–89.
- 449.**
SIPOS János
In the wake of Bartók in Anatolia. Budapest, 2000, European Folklore Institut. 221 p. /*Bibliotheca traditionis Europae*, ISSN 1419–7901, 2./
ISBN 963-00-3672-X
- 450.**
SMITH BOWERS, Kathryn
Egy váratlan fordulat Seiber Mátyás pályafutásában. = *Parl*. 2000. 1. 24–36.
- 451.**
SÓLYOM György
Kérdések és válaszok Liszt Ferenc pályájának utolsó szakaszában. Budapest, 2000, Akkord. 163 p.
ISBN 963-9255-04-1
Ism. Kaczmarczyk Adrienne: *Itinerarum Lisztianum*. = *Mzene*. 2000. 4. 405–408.
- 452.**
SOMFAI László
Bartók Béla kompozíciós módszere. Budapest, 2000, Akkord. XXIV, 339 p.
ISBN 963-85235-81
Ism. Lampert Vera: *Ismerkedés Bartók alkotóműhelyével*. = *Mzene*. 2000. 4. 393–396.
- 453.**
SOMFAI, László
Bartók's notations in composition and transcription. = *Bartók perspectives*. Oxford, (NY). 2000. 213–225.
- 454.**
SOMFAI, László
Béla Bartók. Composition, concepts, and autograph sources. Berkeley–Los Angeles–London, 1996, University of California Press. 334 p.
Ism. Frigyesi, Judit = *JAMS*. 52. 1999. 2.388–398.
- 455.**
SOMFAI László
Kottakép és műalkotás. Alap kutatás és alkalmazott kutatás a zenetudományban. Budapest, 1999, MTA. 18 p.
Székfoglaló.

- 456.**
SOMFAI László
Tempó, metronóm, időtartam Bartók notációjában. = Muzs. 1999. 7. 9–14.
- 457.**
SOMFAI László
Vázlatkutatás és segédtudományok. Bartók-művek mikro-kronológiájának vizsgálati módszerei. = Mzene. 1998/1999. 3. 225–236.
- 458.**
SOMFAI László
Zenei köznyelv a 18. században. Kutatástörténeti visszatekintés Szabolcsi Bence gondolatának utóéletéről. = Ztd. 2000. 2000. 25–29.
- 459.**
STARKER, Janos
Erinnerungen an Leó Weiner. = Von Budapest nach Bloomington. 41–44.
ua. uo. angolul 187–189.
- 460.**
SUCHOFF, Benjamin
Bartók's Odyssey in Slovak folk music. = Bartók perspectives. Oxford, (NY). 2000. 15–27.
- 461.**
SUCHOFF, Benjamin
The genesis of Bartók's musical language. = Bartók perspectives. Oxford, (NY). 2000. 113–128.
- 462.**
SZÉKELY Miklós
Ádám Jenő élete és munkássága. Budapest, 2000, Püski. 159 p.
ISBN 963-9337-02-1
- 463.**
SZÉKELY Miklós
A Pécsi Székesegyházi Énekiskola énektanítási módszere. Budapest, 2000, Szerző. 85 p.
ISBN 963 640 532 8
- 464.**
SZENDREI Janka
Gibt es ein ungarisches Gregorianum? Über das Problem des Nationalcharakters der Gregorianik im Licht der ungarischen Choralquellen. = Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik. Saarbrücken, 1999, Pfau. 28–42.
- 465.**
Szendrei Janka írásai. Tanulmányi célra, kézirat gyanánt. 1–2. ([kiad. a] Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Egyházzenei Intézete.) Budapest, 1999, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. 756 p., 595 p.
- 466.**
SZENDREI Janka
Középkori hangjegyrások Magyarországon. A magyar notáció története. Német neumaírások Magyarországon. (Utánnomás). Budapest, 1999, MTA ZTI. 329 p.
- /Műhelytanulmányok a Magyar zenetörténethez 4./
ISBN 963-7074-72-4
- 467.**
SZIGETI, István
Electroacoustic music in Hungary. = HMQu. 2000. 1/2. 15–19.
- 468.**
SZITHA Tünde
Az amerikai minimálzene hatása az Új Zenei Stúdió zeneszerzőire az 1970-es és 1980-as években. = Mzene. 2000. 2. 127–139.
- 469.**
SZITHA Tünde
Paródiák és metamorfózisok Sárly László műveiben. = Muzs. 1999. 1. 36–41.
- 470.**
SZKLADÁNYI Péter
Hözl Szeráf Ferenc pécsi zeneszerző. A Noé című oratórium. = Pécsi szemle. 3. 2000. 2. 42–48.
- 471.**
Szvjatoszlav Richter Magyarországon. Bartók 2. zongoraversenyének előadása. (Összegyűjt. és közreadja Papp Márta.) = Muzs. 1999. 10. 24–30.
- 472.**
TALLIÁN Tibor
Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága. = Ztd. 1999. 1999. 281–286.
- 473.**
TALLIÁN Tibor
Bemerkungen zur frühen Geschichte der städtisch-institutionellen Oper in Ungarn. = Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. (Hrsg. von H. Loos, E. Möller.). Chemnitz, 1999, Gudrun Schröder Verlag. 39–45.
/Mitteilungen der Internationalen Arbeitsgemeinschaft an der Technischen Universität Chemnitz 4./
- 474.**
TALLIÁN Tibor
„...múljkék el e pohár én tőlem...”. Cantata profana és Máté evangélium. = Mzene. 1998/1999. 2. 153–159.
Bartók Béla
- 475.**
TALLIÁN Tibor
Musik in Ungarn. Zeiten, Schicksale, Werke. Budapest., 1999, Gemeinnützige Gesellschaft Frankfurt '99. 78 p.
ISBN 963-13-4879-2
- 476.**
TALLIÁN Tibor
Zene-történetek a régi Magyarországról. = Muzs. 2000. 12. 10–14.
- 477.**
TARI Lujza
Megzenésített Vörösmarty-versek a kortárs és későbbi 19. századi dalgyűjteményekben. = Magyar Napló. 2000. 12. 85–89.

- 478.**
TARI Lujza
A Petőfi-versek és zenei kapcsolataik. „Más hazában híven őrzik / Mindazt, ami nemzeti”. = Magyar Napló. 1999. 7. 22–35.
- 479.**
TARI Lujza
A romantikus bortal és a Vörösmarty-bordalok korabeli megzenésítései. = Vörösmarty mai szemmel. Székesfehérvár, 2000, Árgus–Vörösmarty Társaság. 101–128.
- 480.**
TILKOVSKY Loránt
Kálmán Imre, a világhírű bécsi magyar operettszerző és az Anschluss. = Holocaust füz. 1999. 35–41.
- 481.**
TIMBRELL, Charles
On the trail of Liszt in Budapest. = JALS. vol. 48. 2000. 63–67.
- 482.**
TOOP, Richard
György Ligeti. Phaidon. /20th-Century Composers./
Ism. Palmer, Peter = Tempo. 2000. 213. 38–39.
- 483.**
TÓTH Béla
Maróthi György. Debrecen, 1994, [k.n.].
Ism. Kalmár János = Századok. 1999. 4. 852–853.
- 484.**
TÓTHNÉ NÉMETH Gizella
Bartók Béla Balatonberényben. Vörös József által gyűjtött adatok felhasználásával írta –. Balatonberény, 2000, Balatonberény Polgármesteri Hivatala. 77 p. /Helytörténeti füzetek, Balatonberény, 2./
- 485.**
TRAUB, Andreas
Ein verlorenes Werk. Die Erste Sinfonie von Sándor Veress. = Die Musikforschung. 53. 2000. 3. 288–294.
- 486.**
UJFALUSSY József
Emlékek a Bartók-recepció hazai történetéből. = Mzene. 2000. 4. 327–336.
- 487.**
UJFALUSSY József
Enciklopédia 1930-ból. A Szabolcsi–Tóth Zenei Lexikon. = Muzs. 2000. 2. 9–11.
- 488.**
UJFALUSSY József
Az intendáns. Gróf Bánffy Miklós (1873–1950). = Muzs. 2000. 12. 26–29.
- 489.**
UJFALUSSY József
Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete. = Ztd. 1999. 1999. 305–310.
- 490.**
Vass Lajos emlékezete. Tanulmányok és dokumentumok. (Szerk. Berlász Melinda.) Budapest, 1998, Püski. ISBN 963 9040 96 7
Ism. Bakó Judit = Zeneszó. 2000. 2. 15.
- 491.**
VERESS, Sándor
Aufsätze, Vorträge, Briefe. (Hg. von Andreas Traub.) Bern, 1998, Wolke-Verlag.
Ism. Hirsbrunner, Theo = Musiktheorie. 14. 1999. 1. 90–91.
- 492.**
VERESS, Sándor
Passacaglia concertante, Songs of the seasons, Musica concertante. London Voices, Terry Edwards, Camerata Bern, Heinz Holliger, Oboe und Leitung. ECM 1555 CD 447 390-2.
- 493.**
VIOLA Ernő
A Csurgói Gradualok. = Könyv és nevelés. 1999. 1. 119–122.
- 494.**
Von Budapest nach Bloomington. Janos Starker und die ungarische Cello-Tradition = From Budapest to Bloomington. Janos Starker and the Hungarian Cello Tradition. (Hrsg. von Halász Péter.) Kronberg, 1999, Kronberg Academy Verlag. 248 p.
ISBN 3-934395-00-7
Részletezése külön.
- 495.**
Zwischen Volks- und Kunstmusik. Aspekte der ungarischen Musik. (Hrsg. von Stefan Fricke.) Saarbrücken, 1999, Pfaun. 186 p.
ISBN 3-89727-062-5
Bartók Béla, Dohnányi Ernő, Veress Sándor, Ligeti György, Kurtág György, Eötvös Péter.
- 496.**
VIKÁR, László
Zoltán Kodály, head of Hungarian folk music research. = SM. 40. 1999. 1/3. 225–247.
- 497.**
VIKÁRIUS László
Bartók a népzene hatásáról. = Mzene. 1998/1999. 2. 161–175.
- 498.**
VIKÁRIUS László
Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában. A hatás jelenségének értelmezéséhez. Pécs, 1999, Jelenkor. 228 p. /Ars longa./
ISBN 963-676-166-3
Ism. Kárpáti János: Új irány a Bartók-kutatásban. = Mzene. 1998/1999. 4. 423–430., Móricz, Klára: The anxiety of influence and the comfort of style. = SM. 40. 1999. 4. 459–474.

- 499.**
WALKER, Alan
Franz Liszt. III: The final years, 1861–1886. London, Boston, 1997, [1998], Faber and Faber.
Ism. Williamson, John = Music and Letters. 81. 2000. 2. 301–304.
- 500.**
WALKER, Alan
Franz Liszt. Vol. 3: The final years, 1861–1886. Ithaca, 1997, Cornell University Press. 594 p.
ISBN 0-8014-8453-7
Ism. Langevin, Kenneth = Notes. 55. 1998/1999. 3. 665–667.
- 501.**
WILHEIM András
Prolegomena Szabolcsi újraolvasásához. = Holmi. 11. 1999. 9. 1100–1108.
- 502.**
YEOMANS, David
Background and analysis of Bartók's Romanian Christmas carols for piano (1915). = Bartók perspectives. Oxford, (NY). 2000. 185–195.
- 503.**
ZAY Balázs
Sibelius magyarországi recepciójáról. = Holmi. 11. 1999. 10. 1280–1287.
- 504.**
ZILKENS, Udo
Béla Bartók spielt Bartók: Allegro barbaro, Volkstänze und Bauernlieder, Für Kinder, Mikrokosmos und anderes. Mit einer Diskographie zum gesamten Klavierwerk Bartóks. Köln–Rodenkirchen, 1999, Tonger. 89 p.
ISBN 3-920950-34-8, ISMN M-005-29361-3
- Egyházi zene**
- 505.**
ALMÁSI István
Az erdélyi és királyhágómelléki református egyházzene helyzete. = MEZ. 1998/1999. 4. 479–484.
- 506.**
ÁMENT Lukács
„...a SZÓ és a DALLAM legmagasabb szintézise” (1.) = Zeneszó. 1999. 6. 8.
- 507.**
ÁMENT Lukács
„...a SZÓ és a DALLAM legmagasabb fokú szintézise”. Alberto Turco professzor előadása a Váci Nemzetközi Gregorián Fesztiválon (2.) = Zeneszó. 1999. 7. 10.
- 508.**
BAROFFIO, Bonifacio Giacomo
A Tridenti Zsinat és a zene. = MEZ. 1999/2000. 1. 21–33.
- 509.**
BARTÓK Gertrúd
The place of the vespers' hymn in the liturgy of Sanctus Ladislaus. = Acta class. Univ. Sci. Debreceniensis. 1998/1999. 7–18.
- 510.**
BENKŐ András
A 90. zsoltár dallama erdélyi énekeskönyvekben. = MEZ. 1999/2000. 3. 321–326.
- 511.**
BÉRES György
A gregorián ének újjáéledése. = Zeneszó. 1999. 10. 8.
- 512.**
The Coptic orthodox liturgy of St. Basil. With complete musical transcription. (Compiled by Ragheb Moftah. Music transcription by Margit Toth. Text ed. by Martha Roy.) Cairo, 1998, The American University in Cairo Press.
ISBN 977-424-437-0
Ism. Dobszay, László = SM. 41. 2000. 1/3. 303–306.
- 513.**
CSELÉNYI István Gábor
A görögkatolikus egyház istentiszteleti formái (1.). A mindennapi istentiszteletek. = MEZ. 1999/2000. 2. 233–234.
- 514.**
CSELÉNYI István Gábor
A görögkatolikus egyház istentiszteleti formái (2.). Az örökkévalóságnak megnyíló idő. = MEZ. 1999/2000. 3. 381–382.
- 515.**
CSELÉNYI István Gábor
A görögkatolikus egyház istentiszteleti formái (3.). Az eucharisztikus liturgia. = MEZ. 1999/2000. 4. 501–504.
- 516.**
CSEPREGI Zoltán
A dunántúli pietisták „jenai” műhelye. Nyomdatitkok és szerzőségi kérdések. = Magyar Könyvszemle. 1999. 1. 74–81.
Evangélikus énekeskönyvekről.
- 517.**
CSOMÓ Orsolya
Ecce, carissimi! = MEZ. 1998/1999. 1. 127–128.
- 518.**
CSOMÓ Orsolya
Virágvasárnapi processzió a zágrábi székesegyházban. = MEZ. 1999/2000. 2. 197–208.
- 519.**
CZAGÁNY, Zsuzsa
Ein böhmisches Antiphonar aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts. = Studie o rukopisech. (Praha) 32. 1999. 47–54.

- 520.**
CZAGÁNY Zsuzsa
 Historia de Sancta Martha. Egy középkori rimes officium vándorútja. = Ztd. 1999. 1999. 217–222.
- 521.**
CZAGÁNY Zsuzsa
 Jellegzetes pontok a középkori prágai officium temporáléjában. = MEZ. 1998/1999. 3. 323–336.
- 522.**
CZAGÁNY, Zsuzsa
 Das Prager Offizium. Sonderstellen des pars temporalis. = SM. 40. 1999. 1/3. 1–17.
- 523.**
DÉRI Balázs
 A kopt ortodox Pascha szentirási olvasmányai. = MEZ. 1998/1999. 2. 163–180.
- 524.**
DÉRI Balázs
 Prudentius és vízkeresztii himnusza. = MEZ. 1998/1999. 1. 33–62.
- 525.**
DOBSZAY László
 Abaujszolnoki előadások. (1.) = MEZ. 1999/2000. 1. 3–13.
- 526.**
DOBSZAY László
 Bevezetés a keresztény egyházzene-irodalom történetébe. = MEZ. 1998/1999. 1. 11–23.
- 527.**
DOBSZAY László
 Church music ideals and realities after Vaticanum II. Competition or Cooperation. = Sacred Music. 127. 2000. 2. 14–22.
- 528.**
DOBSZAY, László
 Holy Week: Critical reflections on the Bugnini liturgy. = Sacred Music. 126. 1999. 1. 9–22.
- 529.**
DOBSZAY László
 Az Isztambuli Antifonále. A kódex eredete és sorsa. (Tanulmány a faksimile kiadás kísérőfüzetében.) Budapest, 1999. 47–50.
- 530.**
DOBSZAY László
 Az Isztambuli Antifonále. A kódex liturgiai elemzése. (Tanulmány a faksimile kiadás kísérőfüzetében.) Budapest, 1999. 25–39.
- 531.**
DOBSZAY László
 A középkori magyar liturgikus zene kutatása. = MEZ. 1999/2000. 2. 131–150.
- 532.**
DOBSZAY László
 A magyar egyházzenetörténet forrásai. Budapest, 1999, Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola. 92 p. /Egyházzenei füzetek 1/8./
- 533.**
DOBSZAY László
 Az ország patrónusainak liturgikus tisztelete a középkori zsolozsmában. = Magyar szentek tisztelete és ereklyéi. (Szerk. Cséfalvay Pál.). Esztergom, 2000, Keresztény Múzeum. 96–106.
- 534.**
DOBSZAY, László
 Reading an office book. = The Divine Office in the Latin Middle Ages. Written in honor of professor Ruth Steiner. Oxford, 2000, Oxford Univ. Press. 48–60.
- 535.**
DOBSZAY László
 „Tangitur in organo...” = MEZ. 1999/2000. 2. 209–212.
- 536.**
DOBSZAY László
 Ünnepek és egyházzene. = MEZ. 1998/1999. 3. 319–322.
- 537.**
DOBSZAY László
 Zur Stilistik der Melodien des Emmeram-Offiziums. = Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik. (Hrsg. von W. Berschin, D. Hiley.). Tutzing, 1999. 87–107.
- 538.**
DUKA-ZÓLYOMI Emese
 Szlovákiai magyar katolikus egyházzene. = MEZ. 1998/1999. 4. 487–488., 1999/2000. 1. 81–82.
- 539.**
ECSEDI Zsuzsa
 Énekeskönyvünk énekei: Paul Gerhardt egyéb költeményei. = MEZ. 1999/2000. 1. 109–116.
- 540.**
ECSEDI Zsuzsa
 Énekeskönyvünk énekei: a Paul Gerhardt – Johann Crüger szerzőpáros. = MEZ. 1998/1999. 4. 502–508.
- 541.**
ECSEDI Zsuzsa
 Énekeskönyvünk énekei. Nikolaus Decius Agnus Dei-éneke. = MEZ. 1999/2000. 2. 246–252.
- 542.**
ECSEDI Zsuzsa
 Énekeskönyvünk néhány Luther-énekéről. = MEZ. 1998/1999. 1. 133–141.
- 543.**
ECSEDI Zsuzsa
 Gálszécsi István énekeskönyvének dallamai. = MEZ. 1999/2000. 3. 305–320.

- 544.**
ÉDES Árpád
A felvidéki reformátusság egyházzeneje. = MEZ. 1998/1999. 4. 484–486.
- 545.**
Énekes zsolozsma az Esztergomi breviárium alapján. Keresztény Értelmiségiek Szövetsége Szent Ágoston Liturgikus Megújulási Mozgalom kiadványa. 7/A., A szentek közös zsolozsmái. Diurnale. Budapest, 1999, KÉSZ. 191 p.
ISBN 963 8344 83 0
- 546.**
Énekeskönyv a magyar reformátusok használatára. Budapest, 1999. Kálvin. 623 p.
ISBN 963-300-792-5
- 547.**
Éneklő egyház. Római katolikus népénektár liturgikus énekekkel és imádságokkal. 4. kiad. (Szerk. Népénektár Bizottság.) Budapest, 1999, Szt. István Társulat. 1487 p.
ISBN 963-361-066-4
- 548.**
FEKETE Csaba
Alkuto, alkuttója. = MEZ. 1998/1999. 1. 63–66.
- 549.**
FEKETE Csaba
A korai protestáns gyülekezeti ének kutatásának története. = MEZ. 1999/2000. 4. 411–431.
- 550.**
FEKETE Csaba
Perikóparend a Spáczai graduálban 1619 tájáról. = MEZ. 1998/1999. 2. 239–250.
- 551.**
FEKETE Károly, ifj.
A református liturgikák története a XIX–XX. században. = MEZ. 1999/2000. 4. 459–487.
- 552.**
FERENCZI Ilona
Csurgói Graduál, Csurgó 1639. Csurgó, 2000, Csokonai Vitéz Mihály Gimnázium. CD-ROM.
- 553.**
FERENCZI Ilona
A graduálkutatás története. = MEZ. 1999/2000. 3. 275–282.
- 554.**
FERENCZI, Ilona
Die Sätze eines ungarischen lutherischen Graduals im handschriftlichen slowakischen Cantus Catholici. = Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei. (Hrsg.von Ladislav Kačič.). Bratislava, 2000. 265–273.
- 555.**
FERENCZI Ilona
Tropus és kontrafaktum a 16–17. századi graduálokban. = Ztd. 1999. 209–216.
- 556.**
FINTA Gergely
Egy svédországi tanulmányút tapasztalatai. = MEZ. 1998/1999. 3. 400–403.
- 557.**
GARAGULY István
Az örmény liturgikus hagyomány története és magyarországi jelene (1.) Az örmény szertartásrend és kialakulása. = MEZ. 1999/2000. 1. 98–100.
- 558.**
GARAGULY István
Az örmény liturgikus hagyomány története és magyarországi jelene (2.). Az örmény szertartás szerinti Szent Liturgia. = MEZ. 1999/2000. 2. 234–238.
- 559.**
GARAGULY István
Az örmény liturgikus hagyomány története és magyarországi jelene (3.). Liturgikus ének az örmény szertartásban. = MEZ. 1999/2000. 3. 382–384.
- 560.**
GERÉD Vilmos
Az erdélyi római katolikus egyházzene helyzete. = MEZ. 1998/1999. 4. 475–479.
- 561.**
HAFENSCHER Károly (ifj.)
A magyar evangélikus liturgika történetének vázlata különös tekintettel az elmúlt másfél évszázadra. = MEZ. 1999/2000. 4. 433–442.
- 562.**
HAINES, John
A newly discovered medieval dominican processional from Hungary. = SM. 41. 2000. 1/3. 125–131.
- 563.**
HANULA Gergely
Latin és bizánci perikóparendek. = MEZ. 1998/1999. 2. 181–190.
- 564.**
HIDÁSZ Ferenc
Helyzetjelentés Kárpátalja magyar római katolikus egyházzenei életéről. = MEZ. 1999/2000. 1. 83–85.
- 565.**
HOCHRADNER, Thomas –
VÖRÖSMARTY, Géza Michael
Zum Musikpflege am Altar Mária Pócs (Maria Pötsch) in St. Stephan in Wien. = SM. 41. 2000. 1/3. 133–176.

- 566.**
Hozsanna! Teljes kottás népénekeskönyv. A Harmat-Sik „Szent vagy, Uram!” énektár énekeivel, kibővítve más régi és újabb magyar és gregorián dallamokkal, valamint a szentmise olvasmányközi énekeivel. (Szerk. Bárdos Lajos és Werner Alajos.) Budapest, 1999, Szt. István Társulat. 528 p.
ISBN 963-361-071-0
- 567.**
HUBERT Gabriella, H.
Gálszécsi István 1536-os és 1538-as krakkói énekeskönyve. = MEZ. 1999/2000. 3. 283–304.
- 568.**
HUBERT Gabriella, H.
Geleji Katona István versiculusi és a perikóparend. = MEZ. 1998/1999. 2. 251–258.
- 569.**
HUBERT Gabriella, H.
Lelki éneklésről régi magyarok. (A XVI–XVII. századi protestáns éneklés adattára.) = MEZ. 1999/2000. 3. 327–366.
- 570.**
Isten gyermeke vagyok. Ima- és énekeskönyv katolikus gyermekek számára. Budapest, 1999, Szt. István Társulat. 423 p.
ISBN 963-361-064-8
- 571.**
Az Isztambuli Antifonále, 1360 körül. Faksimile kiadás és tanulmányok. (Közreadja Szendrei Janka. A tanulmányokat írta Czigler Mária, Dobszay László, Szendrei Janka és Wehli Tünde.) Budapest, 1999, Akadémiai Kiadó. 26 p., 304 t.
ISBN 963-05-7678-3
Tanulmányok részletezése külön.
- 572.**
IVANCSÓ István
A görögkatolikus liturgika története. = MEZ. 1999/2000. 4. 443–458.
- 573.**
JÁKI Teodóz
A vallási néprajz a katolikus pap szemével. = MEZ. 1998/1999. 1. 67–74.
- 574.**
JENEY Zoltán
Mit jelent a gregorián a ma zeneszerzője számára? = MEZ. 1998/1999. 1. 89–94.
- 575.**
JOBBÁGY István
Ének és hangszeres zene a baptista istentiszteleten. = MEZ. 1999/2000. 2. 255–261.
- 576.**
KAČIČ, Ladislav
Musiker bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert. = SM. 41. 2000. 1/3. 177–198.
- 577.**
KÁRMÁN György
Az európai felvilágosodás hatása a zsidó liturgikus zenére. = MEZ. 1998/1999. 3. 337–348.
- 578.**
KISS Gábor
A középkori magyar kyriale. = MEZ. 1999/2000. 2. 159–170.
- 579.**
KISS Gábor
The ‚liedhafte E-Melodik‘. = SM. 40. 1999. 4. 315–324.
- 580.**
KOPJÁR Gábor
A pécsi baptista gyülekezet énekkarának múltja és jelene. = MEZ. 1999/2000. 2. 262–264.
- 581.**
Liber Ordinarius Agriensis, (1509). (Ed. and intr. by Dobszay László.) Budapest, 2000, MTA Zenetudományi Intézet. 416 p. /Musicalia Danubiana. Subsidia 1. ISSN 1586-1244./
ISBN 963-7074-73-2
- 582.**
Magyar református énekeskönyv. (Kiad. a Magyar Református Egyházak Tanácskozó Zsinata.) Budapest, 2000, M. Ref. Egyh. Tanácskozó Zsinata. 814 p.
ISBN 963-00-3511-1
- 583.**
MERCZEL György
A Gyergyói Graduále. = MEZ. 1999/2000. 2. 187–196.
- 584.**
MÉSZÁROSOVÁ, Klára
Jesuiten und die Gegenreformation in Ungarn. = Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei. (Hrsg. von Ladislav Kačič). Bratislava, 2000. 125–131.
- 585.**
METZ, Franz
Musik und Kolonisation im 18. Jahrhundert an der unteren Donau. Bedeutende Musikzentren zwischen Budapest und dem Eisernen Tor. = Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei. (Hrsg. von Ladislav Kačič). Bratislava, 2000. 107–124.
- 586.**
Monumenta monodica medii aevi. (Begründet von Bruno Stäblein.) Bd. 5. Antiphonen. Teilband 1–3. (Hrsg. von László Dobszay, Janka Szendrei.) Kassel, 1999, Bärenreiter.
ISBN 3-7618-1483-6
- 587.**
MÜCKENHAUPT Erzsébet
A csíksomlyói Ferences Könyvtár kincsei. Könyvleletek 1980–1985. Budapest–Kolozsvár, 1999, Balassi–Polis. 247 p.

- ISBN 963-506-257-5
Ism. Veszprémy László = Századok. 2000. 1. 264–265., Rozsondai Marianne = Magyar Könyvszemle. 2000. 1. 111–114.
- 588.**
NAGY Károly Zsolt
Isten dicsőségére és a lélek felüdítésére. Gondolatok a liturgiáról mint művészetről. = Sárospataki füz. 1999. 2. 79–87.
- 589.**
NÁNÁSY Antalné
Kárpátalja magyar görögkatolikusságának élete napjainkban. = MEZ. 1999/2000. 1. 87–88.
- 590.**
NOSOW, Robert
Az ének és az ars morendi. = Pannonhalmi Szemle. 7. 1999. 4. 51–63.
- 591.**
OLÁH Gábor
Gyülekezeti éneklés a magyarországi baptista gyülekezetek istentiszteletein. = Baptista Teol. Akad. Kut. int. évkv. 2000. 175–199.
- 592.**
OLÁH Szabolcs
Bornemisza Péter és a bártfai 1593-as énekeskönyv. A prédikáció textusához igazodó gyülekezeti éneklés a Foliopostillában. = MEZ. 1998/1999. 2. 191–238.
- 593.**
OLÁH Szabolcs
Hitélet és tanközlés. Bornemisza Péter gyülekezeti énekhasználat. Debrecen, 2000, Kossuth Egy. K. 311 p. /Csokonai könyvtár, ISSN 1217-0380./
ISBN 963-472-468-X
- 594.**
OROSZ Mihály – SZABÓ György
A kárpátaljai magyar görögkatolikus egyházközségek egyházi éneklése. = MEZ. 1999/2000. 2. 231.
- 595.**
PÁL Lajos
Kárpátalja református egyházzenei életéről. = MEZ. 1999/2000. 1. 85–86.
- 596.**
PAPP Ágnes
Zeneelméleti jegyzetek és tonárius Cserei János énekeskönyvében. = Mzene. 2000. 3. 253–306.
- 597.**
PÁSZTOR János
Ünnepeljétek az Úr előtt! Ünnepeljétek a ti ünnepeiteket! „Celebrabitis sabbata vestra”. = MEZ. 1998/1999. 3. 307–313.
- 598.**
RAJ Tamás
A bibliaolvasás zsidó rendszeréről. = MEZ. 1998/1999. 2. 147–162.
- 599.**
RENNERNÉ VÁRHIDI Klára
A pesti szerviták Szt. Anna-templomának zenei élete a 18. században. = Mzene. 2000. 1. 53–66.
- 600.**
RICHTER Pál
Magyar nyelvű énekek ferences kéziratokban. = Mzene. 1998/1999. 3. 285–298.
- 601.**
RICHTER, Pál
Die Verwendung der Kirchenlieder in der Franziskaner Quellen (17.–18. Jh.). = Gegenreformation und Barock in Mitteleuropa, in der Slowakei. (Hrsg. von Ladislav Kačič). Bratislava, 2000. 207–226.
- 602.**
RUTHNER Judit
„Wort-Melodie Stil”. Johannes Berchmans Göschl előadása a Váci Nemzetközi Gregorián Fesztiválon. = Zenezsó. 1999. 9. 8.
- 603.**
SKERIS, Robert A.
Az egyházzene helyzete a XXI. század küszöbén. = MEZ. 1998/1999. 3. 315–318.
- 604.**
SORBAN, Elena-Maria
Liturgikus énekek Kapisztrán Szent János tiszteletére. Batthyanaeum, MS. I. 3. = Zenetudományi írások 1998. 1999. 52–57.
- 605.**
SZENDREI Janka
„In basilica sancti Emmerami” – Historia Sanctorum Andreae et Benedicti. = Die Offizien des Mittelalters. Dichtung und Musik. (Hrsg. von W. Berschin, D. Hiley.). Tutzing, 1999. 133–152.
- 606.**
SZENDREI Janka
Az Isztambuli Antifonále. A kódex leírása. (Tanulmány a faksimile kiadás kísérőfüzetében.). Budapest, 1999. 11–13.
- 607.**
SZENDREI Janka
Az Isztambuli Antifonále. A kódex zenei elemzése. (Tanulmány a faksimile kiadás kísérőfüzetében.). Budapest, 1999. 40–46.
- 608.**
SZENDREI Janka
Az Isztambuli Antifonálé. A kódex zene-paleográfiai elemzése. (Tanulmány a faksimile kiadás kísérőfüzetében.). Budapest, 1999. 15–19.
- 609.**
SZENDREI Janka
Középkori magyar kóruskönyvek Isztambulban. = MEZ. 1999/2000. 2. 171–186.

610.

TAMÁSI Kinga

Váci Nemzetközi Gregorián Fesztivál. A Gregorián Társaság rendezésében 1998. június 27. Előadó: Fr. Kees Pouderoijen OSB. = Zeneszó. 1999. 5. 8.

611.

TARDY László

Az egyházi zenéről. A magyar egyházzenei élet történései a II. vatikáni zsinat után – ahogy én látom. = Távlatok. 1999. 292–299.

612.

TÖRÖK József

Remete Szent Pál remeterendjének liturgiája. = MEZ. 1999/2000. 2. 151–158.

613.

TRAJTLER Gábor

Az orgona liturgikus szolgálata. = Credo. 1999. 1/2. 72–76.

614.

Two offices for St. Elizabeth of Hungary: Gaudeat Hungaria and Letare Germania. (Introduction and ed. by Barbara Haggh.) Ottawa, 1995, Institute of Mediaeval Music. 48 p. /Musicological Studies, vol. 65/1./

Ism. Morent, Stefan = Die Musikforschung. 52. 1999. 4. 514–515., Goudesenne, Jean-François = Revue de Musicologie. 86. 2000. 1. 149–151.

615.

A vezeklők bevezetésének rendje a középkori Egerben. (Ford. Dobszay László.) = MEZ. 1999/2000. 2. 227–229.

616.

WEBER, Jerome F.

Recordings. Recent releases of plainchant. = Plainsong and Medieval Music. 8. 1999. 2. 167–175.

Magyar anyagot is tartalmaz.

617.

WEHLI Tünde

Az Isztambuli Antifonále. A kódex művészettörténeti elemzése. (Tanulmány a faksimile kiadás kísérőfüzetében.) Budapest, 1999. 20–24.

Népzene

618.

ÁG Tibor

Az Aranykert muzsikája. Csallóközi népdalok. Pozsony, 1999, Kalligram. 359 p. /Csallóközi kiskönyvtár./

ISBN 80-7149-306-6

Ism. Móser Zoltán = Honismeret. 28. 2000. 3. 110–111.

619.

ÁG Tibor

Felsütött a nap sugára. Kelet-szlovákiai népdalok. Dunaszerdahely, 1999, Csemadok Dunaszerdahelyi Területi Választmánya. 155 p. (Gyurcsó István Alapítványi füzetek, 15.)

ISBN 80-868111-3-4

620.

AGÓCS Gergely

„A kutyadudának a nótája”. A dudazene stílusa és előadásmódja a vonószekerek gyakorlatában. = Ztd. 1999. 1999. 11–24.

621.

Ájfalusi utca végig bazsarózsa... (Szerk. Bereczky János.) Budapest, 2000, Fonó Records. FA 078.

622.

Akkor sirassatok engem. Katona Pista összegyűjtött nótái. (Előszó Csóka Ede.) Dunaszerdahely, 2000, Csemadok Dunaszerdahelyi Területi Választmánya. 234 p. /Gyurcsó István Alapítványi könyvek, 19./

ISBN 80-89001-04-1

623.

ALMÁSI István

Jagamas János emlékezete. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 5–9.

624.

ALMÁSI István

A „Kutasföld” tájnév. = Zenetudományi írások 1998. 1999. 211–215.

625.

ALMÁSI, István

Siebenbürgische Volksmusik – gestern und heute. = Musik im Umbruch. (Hrsg. von Bruno B. Reuer.) München, 1999, Südostdeutsches Kulturwerk. 309–314.

626.

ANDRÁSFALVY Bertalan

A magyar nép magartatása éneklésben, táncban és a népszokásokban. = Tűzcsiholó. Budapest, 1999. 211–226.

627.

Aranyalma. Játékgyománny. (Gyűjt. és a bőv. kiad. fejezeteit írta Hintalan László János.) Budapest, 2000, Fővárosi Pedagógiai Intézet. 272 p.

ISBN 963-5011-687

628.

Az Aranybika nótáskönyve. Kivilágos virradatig. (Szerk. Szalai Csaba.) Debrecen, 1999, Cívis Hotel és Gasztronómiai Rt. 307 p.

ISBN 963-03-8294-6

629.

AVASI Béla

A széki banda harmonizálása. Lajtha László gyűjtése és lejegyzése alapján. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 87–108.

- 630.**
Ballads between traditional and modern times – Proceedings of the 27th International Ballad Conference, July 13–19 1997 Ljubljana. (Ed. by Marjetka Golez.) Ljubljana, 1998.
Ism. Rouse, Andrew C. = SM. 40. 1999. 1/3. 313–314.
- 631.**
Bándi Péter énekeskönyve, 1837. (Domokos Pál Péter hagyatékából sajtó alá rend. Csörsz Rumen István.) Bukarest, Kolozsvár, 2000, Kriterion. 229 p. /Téka/ ISBN 973-26-0616-9
- 632.**
BARSÍ Ernő
Gondolatok, tanácsok a népdalgyűjtéshez. = Honismeret. 28. 2000. 5. 52–53.
- 633.**
BARSÍ Ernő
A népdal továbbélésének lehetőségei. = Honismeret. 28. 2000. 4. 54–56.
- 634.**
BARSÍ Ernő
Népdalaink néprajzi hátterének kutatása. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 124–131.
- 635.**
BARSÍ Ernő
„Szépen szól a kissümegei nagyharang...” Népdalok, mondák Sümegeiről és környékéről. Sümeg, 1999, Sümegei Fórum Alapítvány. 242 p. /Múzeumi füzetek / Sümegei Fórum Alapítvány, 10./ ISBN 963-03-6722-X
- 636.**
BERECZ András
...Bü hozza, kedv hordozza... Magon kött énekesek iskolája. 1. Vallomások, párbeszéddek, képek a hagyományos dalolásról, éneklésről. (... a dallamokat lejegyezte Paksa Katalin.). Budapest, Jel. 247 p.
ISBN 963-8344-59-8
- 637.**
BERECZKY János
Egy sajátos hangsor népzeneinkben. = Ztd. 1999. 1999. 75–85.
- 638.**
BIRINYI József
Ünnepi kalendárium. Vallásos és világi népszokások az ezredfordulón, a hazai hagyományvilágból. = Zene-szó. 2000. 8. 12.
- 639.**
BODOR Anikó
Az al-dunai székelyek régi hagyományai ma. = Ethn. 110. 1999. 2. 335–348.
- 640.**
BODOR Anikó
A Kájoni-kódex két táncának rokonai a magyar és szerb népzeneben. = Népr. látóhat. 1999. 1/4. 271–278.
- 641.**
BODOR Anikó
Néhány típus a vajdasági magyar népzene régi rétegéből. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 110–123.
- 642.**
BOKOR Imre
Kérdőívek hangszeres népzenei monográfia készítéséhez. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 387–395.
- 643.**
BÓRA Ferenc
Anya és katonafia. Népdalok a katonafolklórban. = Új honvéds. szemle. 1999. 5. 117–122.
- 644.**
CLER, Jérôme
Musique de Turquie. Arles, 2000, Cité de la musique, Actes Sud. 185 p. /„Musique du monde”./ ISBN 2-7427-2546-6
Bartók Béla
- 645.**
CSAJÁGHY György
A magyar népzene-kutatás és az őstörténet összefüggéseiről. = Havi m. fórum. 8. 2000. 2. 74–82.
- 646.**
CSEPREGI Márta–KERESZSI Ágnes–LÁZÁR Katalin
Tanulmányok a szurguti osztják kultúrájáról. (Szerk. Lázár Katalin.) Budapest, 1997, Néprajzi Múzeum. 140 p.
ISBN 963 7106 48 0
Ism. Bartha Antal = Századok. 133. 1999. 4. 848–850.
- 647.**
DEUSEN, Nancy van
Crossing boundaries between nature and artifact: folk music reconsidered. = SM. 41. 2000. 1/3. 285–301.
- 648.**
DOMOKOS, Maria
Die Volksmusik der Moldau-Ungarn. = Musik im Umbruch. (Hrsg. von Bruno B. Reuer.). München, 1999, Südostdeutsches Kulturwerk. 315–324.
- 649.**
DU Ya Xiong
The La pentatonic scale and its importance to hungarian prehistory research. = Tűzcsiholó. Budapest, 1999. 301–318.
- 650.**
FELFÖLDI László
Tánc- és zenei hagyományok. = Nógrád megye népművészete. 2000. 327–348.

- 651.**
HAJDÚ, Erzsébet
Die gemeinschaftsbildende Kraft von Lied, Musik und Tanz in den ungarndeutschen Gemeinden. = Musik im Umbruch. (Hrsg. von Bruno B. Reuer.) München, 1999, Südostdeutsches Kulturwerk. 210–227.
- 652.**
HALMOS Béla
Ádám István széki primás. Részletek egy készülő személyi monográfiából. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 398–425.
- 653.**
HALMOS Béla
Közzjátékok egy széki vonósbanda tánczenéjében. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 109–138.
- 654.**
HALMOS Béla
Tizenkét széki csárdás. Egy tánczenei folyamat vizsgálata. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 274–350.
- 655.**
HALMOS István
Útban az önálló hangszeres formához. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 250–273.
- 656.**
The Hungarian folklor. (Ed. by Vilmos Voigt.) Budapest, 1998, Osiris.
Ism. Tari, Lujza = SM. 41. 2000. 1/3. 316–319.
- 657.**
ITTZÉS Mihály
Gondolatok a népdalgyűjteményekről. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 43–53.
- 658.**
JÁKI Teodóz
A Kunszigeti Jézuskeresés. = Honismeret. 27. 1999. 2. 34–41.
- 659.**
JÁNOSI András
Dobos Károly széki primás vonókezelése. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 226–246.
- 660.**
JUHÁSZ Zoltán
Gyimesi hangszeres dallamok vizsgálata egy matematikai modell alapján. = Tűzcsiholó. Budapest, 1999. 319–344.
u.a. = Ethn. 110. 1999. 2. 281–302.
- 661.**
KÁDÁR György
Rokonnépeink zenekultúrájának természetéről és vizsgálati módszereiről Karácsony Sándor és Lükő Gábor vizsgálódásai alapján. = Tűzcsiholó. Budapest, 1999. 275–300.
- 662.**
KÁLMÁN Lajos
A Kecskemét környéki népdalkincs kistükre. Kecskemét, 1999, Kecskeméti Lapok–Erdei F. Műv. Közp.–Kecskemét Monográfia Szerk. 188 p./Kecskeméti füzetek, 9/
ISBN 963-7813-26-8
- 663.**
KÁLMÁN Lajos
Zeneanyanyelvi „kondicionáltság” a reformátusság köz-éneklési gyakorlatában – az utóbbi 80–100 év folyamán. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 136–141.
- 664.**
KERTÉSZ WILKINSON Irén
A zenei gyakorlat mint kulturális és társadalmi megnyilvánulás. (Előzetes tanulmány a magyarországi romák és az ír vándorcigányok zenei összehasonlításához.). = Regio. 1999. 1. 121–136.
- 665.**
KISS Lajos
Népi verbunkdallamainkról. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 219–249.
- 666.**
KONKOLY Elemér
A nagybögő és a „gordon” játéktechnikája, a tánczene basszuskísérete Széken. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 139–225.
- 667.**
KÓNYA Sándor
Egy szerb dallam magyar és keverék szövegű változatai. = Néprajzi Látóhatár. 1999. 1/4. 319–328.
- 668.**
KOVALCSIK Katalin
„Ami a dalban van, az a cigány beszéd” = Művelődés. 2000. 1. 10–13.
- 669.**
KOVALCSIK Katalin
„Ami a dalban van, az a cigány beszéd”. Egy erdélyi oláh-cigány közösség nyelvi ideológiája. = Romanológia-Ciganológia. (Szerk. Forrai R. Katalin.). Budapest–Pécs, 2000, Dialóg Campus Kiadó. 129–145.
- 670.**
KOVALCSIK Katalin
Aspects of language ideology in a Transylvanian Vlach gypsy community. = Acta Linguistica Hungarica. 1999. 3/4. 269–288.
- 671.**
KOVALCSIK Katalin
A folklórzenészek, a hagyományörzők és az „elektromos cigányok”. = Kritika. 2000. 4. 9–11.

672.

KOVALCSIK Katalin

Házastársak közötti zenei verseny a kárpátaljai oláh cigányoknál. = Ztd. 1999. 1999. 87–111.

673.

KOVALCSIK Katalin

A magyarországi cigányok népzeneje. = A magyarországi romák. (Szerk. Kemény István.). Budapest, 2000, Útmutató. 41–49. /Változó világ, ISSN 1219-5235, 31./

674.

KOVALCSIK, Katalin

The role of international „Gypsy music” in the development of the ethnic musical culture of gypsies in Hungary. = Musik im Umbruch. (Hrsg. von Bruno B. Reuer.). München, 1999, Südostdeutsches Kulturwerk. 75–90.

675.

KOVALCSIK Katalin

Roma or Boyash identity? The music of the „Ard” elan Boyashes in Hungary. = Music, language and literature of the Roma and Sinti. (Ed. Max Peter Baumann.). Berlin, 2000, Verlag für Wissenschaft und Bildung. 343–360.

676.

KOVALCSIK, Katalin

Teasing as a sung speech genre of Vlach Gypsy couples in the Sub-Carpathian region. = Narodna Umjetnost. 37. 2000. 1. 67–95.

677.

LAJTHA László

Bevezető a Széki gyűjtés c. monográfiából. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 79–86.

678.

LÁZÁR Katalin

Different kinds of songs among the Eastern Ostyaks. = Music and Nationalism. Yearbook 1998–99. (Ed. by Matti Vainio.). Jyväskylä, 1999, The Finnish Kodály Center. 157–173.

679.

LÁZÁR, Katalin

Influence of other peoples’ music on eastern Ostyak folk songs. = Musik im Umbruch. (Hrsg. von Bruno B. Reuer.). München, 1999, Südostdeutsches Kulturwerk. 91–98.

680.

LÁZÁR Katalin

A játékok típusrendje az MTA Zenetudományi Intézet Archivumában. = Ztd. 1999. 1999. 113–123.

681.

LÁZÁR Katalin

A népi játékok felhasználása az ezredvégi oktatásban és nevelésben. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 161–177.

682.

LÁZÁR Katalin

Népi játékok. CD-ROM. Budapest, 2000. 1 CD-ROM.

683.

LÁZÁR Katalin

Shamanism and folk music as ethnosurvival factors. = Etnomusikologian vuosikirja, 11. Helsinki. 1999. 46–54.

684.

LÁZÁR, Katalin

Typology of folk games. = ActaEthnHung. 44. 1999. 1/2. 25–40.

685.

LEISIŐ, Timo

Frühindoeuropäische Pentatonik und nordgermanischer Hexachord in der nordwesteuropäischen Musik. = Tűzcsiholó. Budapest, 1999. 245–274.

686.

LÉVAI József

A kaposvári cigányzenészek története (4.). = Somogyi honism. 1999. 2. 46–51.

687.

A magyar népzene tára, 10. Népdaltípusok 5. (Szerk. Paksa Katalin.) Budapest, 1997, Balassi.

Ism. Ceribašić, Naila = Narodna Umjetnost. 37. 2000. 2. 240–242., Joób Árpád = Ethn. 110. 1999. 2. 475–478.

688.

MARTIN György

A széki hagyományok felfedezése és szerepe a magyarországi folklórizmusban. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 13–28.

689.

METZ, Franz

Musik und Politik entlang der Donau. Die Musikgeschichte einer bunten europäischen Region. = Musik im Umbruch. (Hrsg. von Bruno B. Reuer.). München, 1999, Südostdeutsches Kulturwerk. 325–340.

690.

MÓSER Zoltán

A kis folyóról a nagy folyóról. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 132–135.

691.

MÓSER Zoltán

Körülvesznek engem a dalok. A népdalgyűjtő és népdalíró Czuczor Gergely. Dunaszerdahely, 2000, Gyurcsó István Alapítvány. 235 p. (Gyurcsó István Alapítvány könyvek, 17.)

ISBN 80-89001-00-9

Ism. Ág Tibor = Honismeret. 28. 2000. 4. 128.

- 692.**
Music, politics, and war. Views from Croatia. (Ed. Svanibor Pettan.) Zagreb, 1998, Institute of Ethnology and Folklore Research. 215 p.
Ism. Kovalcsik Katalin = Ethn. 110. 1999. 2. 522–525.
- 693.**
Népzenei tanulmányok. A Torockón 1997. október 24–25-én szervezett népzenei találkozó előadásai. (Szerk. Pozsony Ferenc.) Kolozsvár, 1999, Kriza János Néprajzi Társaság. 177 p. /Kriza könyvek 3./
ISBN 973-97827-5-2
Részletezése külön.
- 694.**
OLSVAI Imre
Lükő Gábor romániai népzene gyűjtése 1931–1934 között. = Tűzcsiholó. Budapest, 1999. 143–210.
- 695.**
OLSVAI Imre
Vargyas Lajos népzenei példatárjai. = Mzene. 1998/1999. 3. 271–274.
- 696.**
PAKSA Katalin
Dialectal peculiarities of Hungarian folk song ornamentation. = Folklore and Culture. Essays in honour Jerko Bezić. (Ed. by N. Ceribašić, G. Marošević.) Zagreb, 1999, Institut of Ethnology and Folklore Research, Croatian Musicological Society. 263–281.
- 697.**
PAKSA Katalin
Kodály Zoltán és A Magyar Népzene Tára sorozat. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 35–42.
- 698.**
PAKSA Katalin
A magyar népdal díszítése. Budapest, 1993, MTA Zenetudományi Intézet.
ISBN 963-7074-41-4
Ism. Pálffy, Gyula = ActaEthnHung. 44. 1999. 1–2. 284–286.
- 699.**
PAKSA Katalin
Magyar népzene a Muravidéken 1998-ban. = Muratáj '98. 1999. 2. 111–118.
- 700.**
PAKSA Katalin
Magyar népzene történet. Budapest, 1999, Balassi. 286 p.
ISBN 963-506-280-X
Ism. Domokos Mária: Magyar népzene történet. = Magyar Tudomány. 2000. 12. 1545–1547., Bakó Judit = Zeneszó. 2000. 6. 11.
- 701.**
PAKSA Katalin
Néhány megfigyelés az új stílusú dalok erdélyi előadásmódjáról. = Ethn. 110. 1999. 2. 303–314.
- 702.**
PAKSA, Katalin
Zoltán Kodály and the problems of the critical edition of Hungarian Folk Music. = SM. 41. 2000. 4. 321–344.
- 703.**
PÁVAI István
Etnonimek a moldvai magyar anyanyelvű katolikusok megnevezésében. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 142–160.
- 704.**
PÁVAI István
Interetnikus kapcsolatok az erdélyi népi tánczenében. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 363–378.
- 705.**
PÁVAI István
Jajnoták és dúrharmóniak a Kis-Homoród mentén. = Dolgozatok a Székelyföld és a Szászföld határvidékéről. (Szerk. Cseke Péter, Hála József.). Csíkszereda, 1999, Pro-Print Kiadó. 287–301.
- 706.**
PÁVAI István
A népi és a nemzeti kultúra viszonyának néhány zenei vetülete Erdélyben. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 142–160.
u. a. = Savaria. A Vas Megyei Múzeumok Értesítője 1995/1998. 2000. 97–113.
- 707.**
PÁVAI István
Népzenei gyűjtemény. = A Néprajzi Múzeum gyűjteményei. (Szerk. Fejős Zoltán.). Budapest, 2000, Néprajzi Múzeum. 813–851.
- 708.**
PÁVAI István
Sajátos szempontok az erdélyi hangszeres népi harmónia vizsgálatában. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 161–185.
u. a. = Ztd. 1999. 1999. 53–74.
- 709.**
PESOVÁR Zsófia
A francia népzene kutatás rövid története. = Ethn. 110. 1999. 2. 457–474.
- 710.**
Returning culture. Musical changes in Central and Eastern Europe. (Ed. Mark Slobin.) Durham, London, 1996, Duke University Press.
ISBN 0-8223-1847-4
Ism. Kovalcsik Katalin = Ethn. 110. 1999. 2. 520–521.
- 711.**
REYNIERS, Alain
Musique et affirmation culturelle dans une communauté tsigane de Transylvanie. = Ethnologie française. 30. 2000. 3. 401–408.

712.

RICHTER, Pál

Close relationship between pieces in Ioannes Caioni's manuscripts and folk music. = Musik im Umbruch. (Hrsg. von Bruno B. Reuer.). München, 1999, Südost-deutsches Kulturwerk. 353–367.

713.

RICHTER Pál

Két magyar peremvidék népzenei kapcsolata. = Ethn. 110. 1999. 2. 349–357.

714.

ROUSE, Andrew C.

The forgotten professional popular singer in England. = SM. 40. 1999. 1/3. 145–158.

715.

RUDASNÉ BAJCSAY Márta

11 szótagos rokon dallamtípusok szövegei. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 54–65.

716.

SÁROSI Bálint

Cigányzenészek – „cigányzene”. = A magyarországi romák. (Szerk. Kemény István). Budapest, 2000, Útmutató. 49–62.

717.

SÁROSI Bálint

Egy „többnyelvű” cigányzenekar Erdélyben. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 351–362.

718.

SÁROSI Bálint

Híradások az első cigánybandákról. = Muzs. 2000. 12. 15–19.

719.

SÁROSI Bálint

Sackpfeifer, Zigeunermusikanten. Die instrumentale ungarische Volksmusik. Budapest, [1999], Corvina. 315 p.

ISBN 963-13-4800-8

720.

SEPSI Dezső

Hangszertechnikai kérdések a széki banda kíséretében. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 247–273.

721.

SOMOGYVÁRI S. Gyula

Cigányzenészek az 1848/49-es szabadságharcban. = Barátság. 1999. 4. 2552–2554.

722.

SZALAY Olga

Kodály népzenei hagyatéka a Kodály Archívumban. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 66–75.

723.

SZALAY Olga

Zoltán Kodály's transcriptions, the so-called „Kodalyian base-sheet”. = SM. 40. 1999. 4. 353–389.

724.

SZALAY Zoltán

Hangszeres figurációk a hegedű játékmódjában. = Ethn. 110. 1999. 2. 323–334.

725.

SZALAY Zoltán

Sztereotip kadenciális figurációk az erdélyi hangszeres tánczenében. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 17–34.

726.

A széki hangszeres népzene. Tanulmányok. (Szerk. Virágölggyi Márta, Felföldi László.) Budapest, 2000, Planétás. 461 p. /Jelenlévő múlt, ISSN 1417–5932./

ISBN 963-9014-80-X

Részletezése külön.

727.

SZENIK Ilona

Adalékok a bővíltosor népdalok kérdéséhez. = Zene-tudományi írások 1998. 1999. 158–210.

728.

SZENIK Ilona

Egy moldvai dallam román rokonai. = Ethn. 110. 1999. 2. 315–322.

729.

SZENIK Ilona

Az ereszkedő kvintelés sajátos alakzata a román népzeneben. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 10–16.

730.

SZÍJ Enikő – LÁZÁR Katalin

Reguly Antal „hangjegyekre szedett” finnugor dallamairól. Reguly Antal vogul dallamgyűjtésének tanulmányai. Budapest, 2000, Tinta. 102 p. /Bibliotheca Regulyana, ISSN 1215 0088, 4./

ISBN 963 86090 2 8

731.

Tardoson, a téren és a pázsiton. Tardosi szlovák balladák, dalok, imák. = Na Tardosi, na paziti, na placi. Tardosské slovenské balady, piesne, modlitby. (Össze-gyűjt. és szerk. Varga Rózsa. A dallamokat lejegyezte Bereczky János és Borsai Ilona.) Budapest–Tardos, 2000, Argumentum–Tardos Község Önkorm.–Tardosi Szlovák Nemzetiségi Önkorm. 361 p.

ISBN 963-446-153-0

732.

TARI, Lujza

Changes in Hungarian folk music in our day. Hungarian minorities and homeland. = Music, Folklore, and Culture. Essays on honour of Jerko Bezić. (Ed. by N. Ceribašić, G. Marošević.) Zagreb, 1999, Institut of Ethnology and Folklore Research, Croatian Musicological Society. 361–370.

- 733.**
TARI, Lujza
Einführung in das Thema. = Musik im Umbruch. (Hrsg. von Bruno B. Reuer.) München, 1999, Südostdeutsches Kulturwerk. 20–22.
- 734.**
TARI Lujza
Magyarország nagy vitézség. A szabadságharc emlékezete a nép dalaiban. Budapest, 1998, Magyar Néprajzi Társaság. 186 p.
ISBN 963-03-4510-2
Ism. Kerényi Ferenc = ItK. 1999. 5/6. 737–739., Richter Pál = Ethn. 110. 1999. 2. 480–481.
- 735.**
TARI Lujza
A megváltozó hagyomány Tóth István dallamgyűjteménye alapján. = Folklorisztika 2000-ben – Tanulmányok Voigt Vilmos 60. születésnapjára I–II. Budapest, 2000, Magyar Néprajzi Társaság. 456–468.
- 736.**
TARI, Lujza
Modell einer musikalischen Adaptation bei einer ungarischsprachigen Gruppe. Melodien deutschen Ursprungs bei Székeln aus der Bukowina. = Musik im Umbruch. (Hrsg. von Bruno B. Reuer.) München, 1999, Südostdeutsches Kulturwerk. 249–264.
- 737.**
TARI Lujza
Német eredetű dallamok a bukovinai székely (hangszeres) népzeneben. = Ethn. 110. 1999. 2. 265–280.
- 738.**
TARI Lujza
Népi fűvőshangszer-hatások Kodály Zoltán műveiben. = Népzenei tanulmányok. Kolozsvár, 1999. 76–103.
- 739.**
TARI Lujza
A nők és a hangszerjáték. = Hagományos női szerepek. (Szerk. Küllös Imola.) Budapest, 1999, Magyar Néprajzi Társaság–Szociális és Családügyi Minisztérium. 209–225.
u.a.angolul = SM. 40. 1999. 1/3. 95–143.
- 740.**
TARI Lujza
A szabadságharc népzenei emlékei. Budapest, 2000, Enciklopédia Humana Egyesület. CD-ROM.
ISBN 963-7074-75-9
- 741.**
TARI Lujza
Zene és hiedelem. = Démonikus és szakrális világok határán. (Szerk. Benedek Katalin, Csonka-Takács Eszter.) Budapest, 1999, MTA Néprajzi Kut.Int. 231–262.
- 742.**
TÓTH Csaba, Z.
Az aranyfejedelm éneke. Egy osztják hősi ének és szabír vonatkozásai. = Életünk. 1999. 6. 563–581.
- 743.**
Tűzcsiholó. Írások a 90 éves Lükő Gábor tiszteletére. (Szerk. Pozsgai Péter.) (A szerkesztésben közreműködött Kriza Ildikó.) Budapest, 1999, Táton. 896 p., 1 t. + 1 CD-mell.
A CD mellékleten Lükő Gábor 1932–33-as moldvai gyűjtésének darabjai. A dallamokat Olsvai Imre válogatta.
ISBN 963-03-8640-2
Részletezése külön.
- 744.**
URBIN Ágnes
A népi Mária-énekek metaforái (1.) = Új hevesi napló. 1999. 8. 40–46.
- 745.**
VARGYAS Lajos
Egy felvidéki falu zenei világa. *Áj*, 1940 (The musical world of a Hungarian village. *Áj*, 1940.) (Szerk. Bereczky János.) Budapest, 2000, Planétás, Európai Folklór Intézet. 1119 p. /Jelenlévő múlt./
ISBN 963-9014-70-2. – ISBN 963-0024-82-9
- 746.**
VARGYAS Lajos
Keleti hagyomány – nyugati kultúra. Néprajzi, zenei, irodalmi tanulmányok második gyűjteménye. Budapest, 1999, Püski. 319 p.
ISBN 963-9188-76-X
- 747.**
VAVRINECZ András
Egy Felső-Maros menti primás – Horváth Elek. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 302–350.
- 748.**
VIKÁR László
Kvintváltás – kvartváltás a cseremis és csuvas dallamokban. = Mzene. 2000. 3. 227–241.
- 749.**
VIKÁR, László – BERECZKI, Gábor
Tatar folksongs. (Ed. by Márta Szekeres-Farkas.) Budapest, 1999, Akad. Kiadó. 516 p.
ISBN 963-05-7620-1
- 750.**
VIRÁGVÖLGYI Márta
Egy magyar parasztprimás Széken – Szabó István. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 426–436.
- 751.**
VIRÁGVÖLGYI Márta
Halmágyi Mihály gymesközéploki primás hegedűjátéka. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 274–301.
- 752.**
VIRÁGVÖLGYI Márta
Szabó István széki primás „lassú” dallamai. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 375–397.

753.

VIRÁGVÖLGYI Márta

A széki férfitáncok zenéje Dobos Károly primás repertoárjában. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 351–374.

754.

VOIGT Vilmos

A magyar népdal „felfedezése”. = Honismeret. 27. 1999. 1. 52–56.

755.

VOIGT Vilmos

A mai magyar folklór textológiai kérdései. = Irodalomtörténet. 1999. 2. 298–306.

756.

ZEMTSOVSKY, Izaly

Music and ethnogenesis. (Investigative premises, problems, paths). = Tűzcsiholó. Budapest, 1999. 227–244.

Néptánc, táncművészet

757.

FELFÖLDI László

Folk dance research in Hungary. Relation among theory, fieldwork and the archive. = Dance in the field. Theory method and issues in dance ethnography. (Ed. by T. J. Buckland.). London, 1999, Macmillan. 55–70.

758.

FELFÖLDI László

Réthei Prikkel Marián: A magyarság táncai. = Táncudományi tanulmányok 1998–1999. 1999. 125–147.

759.

FELFÖLDI László

A táncos egyéniségkutatás elveinek és módszereinek kialakulása. Történeti áttekintés. = Ztd. 1999. 1999. 139–159.

760.

FÜGEDI János

The effect of cognitive factors to human movement. = Proceedings of the 21st Biennial Conference of the International Council of Kinotography Laban. Barcelona, 2000, Instituto del Teatre. 149–154.

761.

FÜGEDI, János

Springs in traditional dance: an analysis and classification. = SM. 40. 1999. 1/3. 159–188.

762.

FÜGEDI János

Ugrástípusok a néptáncban. = Ztd. 1999. 1999. 161–186.

763.

GOMBOS András

Egy eleki táncos egyéniségvizsgálata. = Paraszti múlt és jelen az ezredfordulón. (Szerk. Cseri Miklós, Kósa László, T. Bereczky Ibolya.). Budapest, 2000. 677–693.

764.

GOMBOS András

Gál György néptáncos, a „Népművészet Mestere”. = „A térség, amiben élünk”. Békési Műhely Különszáma. Békéscsaba, 2000, Karácsonyi János Honismereti Egyesület. 57–62.

765.

Játék és tánc az iskolában. Magyarországi német, román, sokác, szerb és szlovák táncok. (Szerk. Neuwirth Annamária. Lejegyezte Fügedi János, Lányi Ágoston, Neuwirth Annamária.) Budapest, 1999, M. Művelődési Int. Néptáncosok Szakmai Háza. 68 p.

ISBN 963-521-256-9

766.

KAPOSI Edit

Bodrogköz táncai és tánclete. (Szerk. Felföldi László.) Budapest, 1999, Planétás. 254 p. /Jelenlévő múlt, ISSN 1417-5932./

ISBN 963-9014-42-7

767.

KAPOSI Edit

Tánc történet a TÁNCMŰVÉSZET-ben. = Táncművészet. 2000. 1. 36–40.

768.

KARÁCSONYI Zoltán

A tánc és a zene kapcsolata egy györgyfalvi férfi legényes táncában. = A magyar népi tánczene. Budapest, 1999. 95–141.

769.

KISS Lajos

A bukovinai székeleyek tánczenéje. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 195–218.

770.

KISS Lajos

A tánczenegyűjtés problémáiról. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 379–386.

771.

KOVÁCS Gábor

Reneszánsz táncok. Budapest, 1997, Garabonciás Alapítvány. /Történelmi társastáncok./

ISBN 963-04-8998-8

Ism. Várad István = Parl. 1999. 1/2. 53–55.

772.

A magyar népi tánczene. Tanulmányok. (Szerk. Virágvölgyi Márta, Pávai István.) Budapest, 2000, Planétás. 409 p. /Jelenlévő múlt, ISSN 1417-5932./

ISBN 963-9014-71-0

Részletezése külön.

773.

MARTIN György

Énekes körtáncok. (Vál. Németh Ildikó. Szerk. Zórádi Mária.) Budapest, 2000, Planétás. 219 p. /Jelenlévő múlt./

ISBN 963-9014-67-2

- 774.**
MARTIN György
A néptánc és a népi tánczene kapcsolatai. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 9–65.
- 775.**
MARTIN György
A sárközi-dunamenti táncok motívumkincse. Motívumkutató, motívumrendszerezés. Budapest, 1999, Planétás. 275 p. /Jelenlévő múlt./
ISBN 963-9014-68-0
- 776.**
MARTIN György
A táncos és a zene. Tánczenei terminológia Kalotaszegen. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 66–94.
- 777.**
NEUWIRTH Annamária
A Néptáncosok Szakmai Háza. = Táncstudományi tanulmányok 1998–1999. 1999. 148–158.
- 778.**
NOVÁK Ferenc
Szék táncai és táncélete a XX. század első felében. = A széki hangszeres népzene. Budapest, 2000. 29–78.
- 779.**
PAKSA Katalin
A néptánc dallamalakító szerepéről. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 142–160.
- 780.**
PÁVAI István
Gondolatok egy néptánczenei rend kialakításáról. = A magyar népi tánczene. Budapest, 2000. 363–378.
- 781.**
Táncstudományi tanulmányok 1998–1999. (Szerk. Kővágó Zsuzsa.) Budapest, 1999, Magyar Táncstudományi Társaság. 203 p.
ISSN 0564-8335
Részletezése külön.
- 782.**
TIMÁR Sándor
Néptáncnyelven. A Timár-módszer alkalmazása a játékra és tánra nevelésben. Budapest, 1999, Püski. 193 p.
ISBN 963-9188-46-8
- Jazz**
- 783.**
GONDA János
A rögtönzés világa 1–3. Budapest, 1996, 1997, 1998, Editio Musica. Z. 14111–113
Ism. Gönczy László = Muzs. 1999. 11. 45–46., Gonda János: Improvizáció és pedagógia = Parl. 2000. 1. 37–43., Mzene. 1998/1999. 3. 309–313.
- 784.**
SIMON Géza Gábor
Magyar jazztörténet. Budapest, 1999, M. Jazzkut. Társ. 351 p.
ISBN 963-03-8549-X
- 785.**
SZABADOS György
Jazz, népzene? = Bár. 1999. 1. 89–103.
- 786.**
TURI Gábor
A jazz ideje. Írások az improvizatív zene köréből. Budapest, 1999, Osiris. 330 p.
ISBN 963-379-492-7
- Opera, operakritika, operatörténet**
- 787.**
BALOG, Andrée
Lehár király. A víg özvegy először a Metropolitan színpadán. = Muzs. 2000. 5. 18–20.
- 788.**
BALOGH Anikó
A Nibelung gyűrűje Bayreuthban. = Oé. 2000. 5. 14–18.
- 789.**
BÁN Zoltán András
Operafesztivál Münchenben. = Muzs. 1999. 9. 32–37.
- 790.**
BAUDLAIRE, Charles
Richard Wagner és a Tannhäuser Párizsban. (Bevezetőt és a jegyzeteket írta Zoltai Dénes.) = Muzs. 2000. 3. 5–8.
- 791.**
CSENGERY Kristóf
A testépítés előnyei. José Cura az Erkel Színházban. = Muzs. 2000. 9. 48.
- 792.**
DALOS Anna
Mesevilág. Berlini operaélet (1.). = Muzs. 2000. 3. 24–27.
- 793.**
DALOS Anna
Olaszok Berlinben. Operamesék a német fővárosban (2.). = Muzs. 2000. 9. 31–34.
- 794.**
DALOS László
A szemnek és a – szemnek... (A Bohémélet díszlete, a Cosi fan tutte szövege). = Oé. 2000. 2. 15–17.
- 795.**
EŐSZE László
Kodály Zoltán Háryjának felújítása. = Oé. 1999. 2. 3–5.

- 796.**
EÖSZE László
Az operától a zenedrámaig. Richard Wagner útja. = ZZT. 1999. 1. 30–32.
- 797.**
EÖSZE László
Peter Grimes visszatér. = Oé. 1999. 5. 6–9.
Benjamin Britten.
- 798.**
EÖSZE László
Szávitri – Új Szokolay-opera a Tháliában. = Oé. 1999. 1. 4.
- 799.**
FARKAS Zoltán
Búcsú az illúzióktól. Sári József Sonnenfinsternis című operájának ősbemutatója Pforzheimban. = Muzs. 2000. 7. 32–37.
- 800.**
FODOR Géza
Operai napló – Bécs. = Muzs. 2000. 8. 30–35.
- 801.**
FODOR Géza
Zene és színház. Budapest, 1998, Argumentum, Lukács Archivum.
ISBN 963-446-081-X
Ism. Bán Zoltán András: A lélek és az operák. = Muzs. 1999. 3. 38–40.
- 802.**
GRABÓCZ Márta
Az átmeneti ritus és a „statikus zenék” kapcsolata kortárs operákban (F.-B. Mâche, P. Dusapin és G. Dazzi művei). = Ztd. 2000. 2000. 195–213.
- 803.**
GYÉMÁNT Csilla
Magyar siker a Flamand Operaházban. = Oé. 1999. 4. 10–11.
Gregor József vendégjátékáról.
- 804.**
HOLLÓSI Zsolt
Marino Faliero – Donizetti operája Szegeden. = Oé. 1999. 4. 32.
- 805.**
KERTÉSZ Iván
Halhatatlan operahősök halála. Kertész Iván játékos írásai. Budapest, 2000, László J. 112 p.
ISBN 963-640-475-5
Ism. Sz[omory]. Gy[örgy] = Oé. 2000. 4. 37.
- 806.**
KERTÉSZ Iván
Operakalauz. Aidától Zerlináig. (3. kiad.). (A mutatót összeáll. Császár Györgyi.) Budapest, 2000, Fiesta, Saxum. 512 p.
ISBN 963-9084-95-6
- 807.**
KOVÁCS János
Az operaház Verdi-heteiről. = Muzs. 2000. 3. 40–41.
- 808.**
LEAFSTEDT, Carl S.
Inside Bluebeard's castle. Music and drama in Béla Bartók's opera. New York, Oxford., 1999, Oxford University Press. 246 p.
ISBN 0-19-510999-6
- 809.**
LÁSZLÓ Ferenc
Kurt Weill – út és ígélet. = Muzs. 1999. 9. 29–31.
- 810.**
LÁSZLÓ Ferenc
Párdarab a Varázsfuvolához. = Muzs. 2000. 6. 34–35.
A bölcsek köve avagy a varázssziget c. opera keletkezéstörténete.
- 811.**
MAJTÉNYI Zoltán
Híres bolgár operaénekesek. = Haemus. 1999. 4. 40–42.
- 812.**
MÁTAI Györgyi
Black Advent – ősbemutató az Erkel Színházban. = Táncművészet. 2000. 1. 8.
Vukán György operája.
- 813.**
MÁTAI Györgyi
A győzelmes Szávitri. Új Szokolay-opera a Tháliában. = Táncművészet. 1999. 1. 36.
- 814.**
MÁTAI Györgyi
Leonce és Léna. = Táncművészet. 1999. 2. 27.
Vajda János
- 815.**
MÁTAI Györgyi
Rigoletto. = Táncművészet. 1999. 5. 7.
- 816.**
MEZEY Béla
Így láttam őket. Budapest, 2000, M. Állami Operaház. 343 p.
ISBN 963-0050-13-7
- 817.**
NYÉKI-KÖRÖSY Mária
Háry János kalandjai Elzászban. A Rajnai Nemzeti Opera bemutatója. = Muzs. 1999. 3. 10–12.
- 818.**
NÉMETH Amadé
Operahősök lexikona. Ki kicsoda az operákban? Budapest, 2000, Anno. 237 p.
ISBN 963-375-012-1
- 819.**
Opera. Komponisten, Werke, Interpreten. (Hg. András Batta.) Cologne, 1999, Könnemann. 923 p.
ISBN 3-8290-2840-7

- 820.**
PAPP Márta
Borisz Godunov. Jegyzetek Muszorgszkij operájáról.
= Oé. 1999. 3. 2–9.
- 821.**
PAPP János
Négy és fél évtized szegedi opera-előadásai az adatok és számok tükrében, 1946–1990. Szeged, 2000, Bába. 359 p. /A Tisza hangja, ISSN 1418-9607, 62./ ISBN 963-9144-98-3
- 822.**
PAPP János
Opera-stagionek a műfaj vidéki népszerűsítéséért (1926–1938). = Oé. 2000. 2. 27–29.
- 823.**
PÓR Péter
Bildung és éthosz. = Buksz. 1999. 3. 255–265.
Fodor Géza: Zene és színház
- 824.**
SÓLYOM György
Rigoletto – vagy „Az átok...” = Oé. 1999. 4. 3–4.
Giuseppe Verdi
- 825.**
STRAUSS, Richard
Operáimról (1.). = Muzs. 1999. 9. 15–19.
- 826.**
STRAUSS, Richard
Operáimról (2.). = Muzs. 1999. 10. 31–36.
- 827.**
TALLIÁN Tibor
Bécs, előszeton. = Muzs. 1999. 11. 31–35.
- 828.**
TALLIÁN Tibor
A bűn birodalma. Muszorgszkij: Borisz Godunov – Magyar Állami Operaház. = Muzs. 1999. 7. 29–34.
- 829.**
TALLIÁN Tibor
De strigis quae sunt... Erkel Ferenc: Bátor Mária. A Kolozsvári Állami Magyar Opera előadása a Gyulai Tószínpadon. = Muzs. 2000. 9. 38–42.
- 830.**
TALLIÁN Tibor
„E helyen tobzódó parasztok lármáztak”. Budapesti Nyári Operafesztivál az Operaházban – Haydn: L'infedeltá delusa. = Muzs. 2000. 10. 33–36.
- 831.**
TALLIÁN Tibor
...és újakezdjük az életünket... Eötvös Péter: Három nővér – Magyar Állami Operaház. = Muzs. 2000. 6. 22–27.
- 832.**
TALLIÁN Tibor
Fekete doboz. Mozart Don Giovannija a Szegedi Nemzeti Színházban. = Muzs. 1999. 1. 25–28.
- 833.**
TALLIÁN Tibor
Félreeső hely. Gioacchino Rossini: Hamupipőke. A Magyar Állami Operaház előadása a Thália Színházban. = Muzs. 1999. 2. 22–25.
- 834.**
TALLIÁN Tibor
Grimes megöli az álmot. Britten: Peter Grimes – Magyar Állami Operaház. = Muzs. 2000. 1. 31–35.
- 835.**
TALLIÁN Tibor
A győztes ismeretlen. Ránki György: Pomádé király új ruhája – Erkel Színház. = Muzs. 2000. 4. 32–36.
- 836.**
TALLIÁN Tibor
Isten veled hát, hős bajnokom. Debreceni Csokonai Színház – Erkel Ferenc: Hunyadi László. = Muzs. 2000. 11. 25–28.
- 837.**
TALLIÁN Tibor
Kiseb lett a kalapom. Lajtha László: A kék kalap. A Kolozsvári Állami Magyar Opera a Thália Színházban. = Muzs. 1999. 6. 29–31.
- 838.**
TALLIÁN Tibor
Kiválasztott hölgy. Szokolay Sándor: Szávitri. Az Állami Operaház ősbemutatója a Thália Színházban. = Muzs. 1999. 3. 28–33.
- 839.**
TALLIÁN Tibor
Magyar operajátszás az utódállamokban – az első világháború végétől a második világháborúig. = Muzs. 1999. 4. 24–27.
- 840.**
TALLIÁN Tibor
Meghalni se tudunk nyugodtan. Verdi Rigolettója az Erkel Színházban. = Muzs. 1999. 12. 20–24.
- 841.**
TALLIÁN Tibor
Nagy opera, kis opera. Verdi: Don Carlos – Debrecen Csokonai Színház. Orbán György: Pikkó hertzeg – Budapesti Kamaraopera. = Muzs. 2000. 5. 21–25.
- 842.**
TALLIÁN Tibor
Nemes Nagy Macijáték. Bizet Carmenja a Magyar Állami Operaházban. = Muzs. 2000. 7. 26–31.
- 843.**
TALLIÁN Tibor
On First Thought. Vajda János: Leonce és Léna – Magyar Állami Operaház. = Muzs. 1999. 5. 17–21.

844.

TALLIÁN Tibor

„Az operában ki gyönyörködik?” Irodalmi adalékok a magyar operai művelődés történetéhez. = Ztd. 2000. 2000. 117–168.

845.

TÓTFALUSI István

Operamesék. Budapest, 1999, Móra. 303 p.
ISBN 963-11-7503-0

846.

UJFALUSSY József

„Contessa, perdono!” = Ztd. 2000. 2000. 215–216.
Mozart, W. A.

847.

VÁRNAI Balázs

Délvidéki kulőr lokál. A Carmen a Pécsi Nemzeti Színházban. = Muzs. 1999. 12. 25–27.

848.

VÁRNAI Balázs

Mozart keserű pohara. A Così fan tutte a debreceni Csokonai Színházban. = Muzs. 1999. 5. 22–25.

849.

VÁRNAI Balázs

Muszáj Herkules. Verdi: Simon Boccanegra – Csokonai Színház (Debrecen). = Muzs. 1999. 8. 29–33.

850.

VÁRNAI Balázs

Welch ein Augenblick? Beethoven Fidelioja a debreceni Csokonai Színházban. = Muzs. 2000. 1. 36–38.

851.

ZELINKA Tamás

Opera Szent Erzsébetről. = Oé. 1999. 4. 38.
Együd Winslow Anna költő operájáról

Hangversenykritika

852.

ARADI Péter

Galíciai éjszaka. A MATÁV Szimfonikus Zenekar Santiago de Compostelában. = Muzs. 2000. 9. 35–36.

853.

BATTA András

„Rendezni végre”. Petrovics Emil szerzői estje. = Muzs. 2000. 6. 36.

854.

DOLINSZKY Miklós

Metamorfózis, katarzis nélkül. = Muzs. 1999. 8. 40–41.
Dukay Barnabás szerzői estjéről

855.

FARKAS Zoltán

A-semmi ágán... Kurtág György szerzői estje – 1999. október 28. = Muzs. 2000. 1. 39–41.

856.

FEUER Mária

Mester és tanítvány. Ton Koopman Márk-passiója hangversenyen és lemezen. = Muzs. 2000. 7. 11–12.

857.

FEUER Mária

Sisi Gödöllőn, svédekkel. A stockholmi Kulturama főiskola bemutatkozása. = Muzs. 1999. 7. 22–23.

858.

HALÁSZ Péter

Sanzonok és jelenetek. Decsényi János és Kocsár Miklós dalairól. = Muzs. 1999. 5. 35–36.

859.

KROÓ György

Anyag és szellem. Válogatás Kroó György zenekritikáiból. = Muzs. 1999. 6. 25–28.

860.

KROÓ György

A mikrofonnál Kroó György. Új Zenei Újság, 1981–1997. (Vál. és sajtó alá rend. Batta András, Kovács János, Zsoldos Mária.) Budapest, 1998, Magyar Rádió. 661 p.

ISBN 963-7058-30-3

Ism. Bán Zoltán András: Eusebius a mikrofonnál. = Muzs. 1999. 6. 22–24.

861.

LUKIN László

Zenei világnap – 100 éve született Bárdos Lajos. Várak és városok. Ünnepi hangverseny a Zeneakadémián. = Zeneszó. 1999. 8. 3–4.

862.

MALINA János

Két májusi este Bécsben. = Muzs. 2000. 7. 13–14.

863.

MESTERHÁZI Máté

„Viszonthallások” Bécsben. = Muzs. 1999. 1. 22–24.

864.

MLEJNEK, Karel

Béla Bartók v SOCRu. = Hudební Rozhledy. 1999. 6. 8.

865.

NÁNAY Bence

Felemás stílusban. A San Franciscó-i Szimfonikusok három hangversenye. = Muzs. 2000. 6. 19–21.

866.

NAGY Olivér

A Bartók Konzervatórium jubileumi hangversenye. = Zeneszó. 2000. 3. 11.

867.

NAGY Olivér

Az Országos Széchényi Könyvtár Énekkarának hangversenye. = Zeneszó. 1999. 8. 5.

- 868.**
NAGY Olivér
Párkai koncert. A Liszt Ferenc Zeneakadémia Vegyeskarának hangversenye. = Zeneszó. 1999. 5. 3.
- 869.**
NAGY Olivér
A Rádiókórus jubileumi hangversenye Bárdos Lajos műveiből. = Zeneszó. 2000. 1. 9.
- 870.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Érték és mérték. Petrovics Emil: Zongoraverseny. = Muzs. 2000. 1. 42.
- 871.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Prédikátor könyve és Tyukodi pajtás. Melis- és Sáryművekről. = Muzs. 2000. 5. 35–37.
- 872.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Századunk zenéje 1999. A Magyar Rádió hangverseny-sorozatáról (1.). = Muzs. 1999. 7. 35–36.
- 873.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Századunk zenéje 1999. A Magyar Rádió hangverseny-sorozatáról (2.). = Muzs. 1999. 8. 42–43.
- 874.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Szellemi táplálék. Soproni József szerzői estje. = Muzs. 1999. 4. 32–34.
- 875.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Szent és profán. Ősbemutatók a főváros jubileumán. = Muzs. 1999. 1. 34–35.
- 876.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Az utolsó év. Századunk Zenéje 2000 – a Magyar Rádió hangversenyciklusáról (1.) = Muzs. 2000. 7. 38–40.)
- 877.**
Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Az utolsó év. Századunk Zenéje 2000 – a Magyar Rádió hangversenyciklusáról (2.). = Muzs. 2000. 8. 44–47.
- 878.**
VÁRALJAI Réka
Gregorián hangversenyek a Váci Székesegyházban. = Zeneszó. 1999. 8. 8.
- 879.**
VEBER, Petr
Pianista Schiff hrál s Pražskogu Komorní Filharmonii. = Hudební Rozhledy. 2000. 2. 7–8.
- 880.**
WILHEIM András
Kurtág György akadémiai székfoglaló hangversenye. Budapest, MTA Kongresszusi Terem, 1999. október 28. = Pannonhalmi Szemle. 7. 1999. 4. 132–135.
- 881.**
ZAPLETAL, Petar
András Schiff s Panochovým kvartetem. = Hudobní Rozhledy. 2000. 1. 16.
- 882.**
ZELINKA Tamás
Levél Balázs Árpádnak Komáromi ének c. oratóriumának meghallgatása után. = Parl. 2000. 3/4. 61.
- Hanglezekritika**
- 883.**
BACH, Johann Sebastian
Cantatas. The Monteverdi Choir, the English Baroque Soloist, John Eliot Gardiner. 1999–2000, Archiv Production. Deutsche Grammophon.
Ism. Somfai László: Bach-kantáta zárándokév. John Eliot Gardiner vállalkozása. = Muzs. 2000. 8. 36–39.
- 884.**
BARABÁS András
A világ tizenkét dobozban. A Teldec jubileumi Bach-összkiadása. = Muzs. 1999. 10. 37–38.
- 885.**
BARTÓK Béla
6 string quartets. Hungarian String Quartet. Deutsche Grammophon 457 740-2; Die Streichquartette. Hagen Quartett. Deutsche Grammophon 463 576-2.
Ism. Kárpáti János: Két kvartett. A Deutsche Grammophon két Bartók-vonósnégyes-összkiadása. = Muzs. 2000. 9. 44–47.
- 886.**
BARTÓK Béla
The 6 string quartets. Takács Quartet. DECCA 455 297-2. 1998.
Ism. Somfai László: Az új Takács Quartet Bartókja. = Muzs. 1999. 2. 29–30.
- 887.**
BEETHOVEN, Ludwig van
C-dúr és Esz-dúr zongoraverseny. Földes Andor, zg. Hungaroton Classic CLD 4044.
Ism. Zelinka Tamás = Parl. 2000. 3/4. 69.
- 888.**
BREUER János
Egy évtized. Kósa György és Veress Sándor szerzői lemeze. = Muzs. 1999. 6. 36–38.
Kósa György: Kantáták, HCD 35539; Veress Sándor: Szent Ágoston psalmusa az eretnekek ellen..., Musikszene Schweiz MGB CD 6131.
- 889.**
CHOPIN, Fryderyk
Összes mazurkája. Csalog Gábor, zongora. Hungaroton Classic 1997. HCD 31755-56.
Ism. Dalos Anna: A magányos mazurka. Csalog Gábor lemezéről. = Muzs. 1999. 4. 42–43.

890.

CSENGERY Kristóf

Alapvető és jóváhagyott. Richter-hanglemezantológiák. = Muzs. 1999. 2. 34–38.

The Essential Richter. The Sofia Recital, 1958, Philips; Richter – The Authorised Recordings, Philips.

891.

CSENGERY, Kristóf

From Liszt to Bartók and from Schoenberg to Cage. On recent records by Hungaroton Classic, EMI and Deutsche Grammophon. = HMQu. 2000. 3–4. 26–31.

892.

CSENGERY, Kristóf

Playing of debts. Dohnányi, Weiner and Veress works on the Hungaroton and Teldec labels. = HMQu. 1999. 1. 26–30.

893.

CSENGERY, Kristóf

Recordings by Hungarian pianists on the Hungaroton, Philips and Teldec labels. = HMQu. 1999. 2. 22–25.

894.

CSENGERY Kristóf

Stílusok között, nemzetek fölött. = Pannonhalmi Szemle. 7. 1999. 4. 139–145.

Ferruccio Busoni: Die Brautwahl – fantasztikus zenés komédia (Teldec 1999); Doktor Faust – opera (Erato 1999).

895.

CSENGERY Kristóf

A század nagy zongoraművészei. Szélgjegyzetek egy hanglemezsorozathoz. = Mzene. 1998/1999. 4. 395–404.

Great pianists of the 20th century – a Philips új sorozata.

896.

DALOS Anna

Bartókiáda. Fischer Iván és Kocsis Zoltán lemezeiről. = Muzs. 1999. 2. 31–33.

Bartók Béla: Falun, Concerto, Kossuth. Philips 456 575-2; Bartók Béla: Magyar parasztdalok, Magyar képek... Philips 454 430-2; Bartók Béla: Szonáta, Szabadban... Philips 446 369-2.

897.

DALOS Anna

Búcsú a dallamtól. 20. századi repertoárdarabok felvételeiről. = Muzs. 2000. 11. 40–43.

Arnold Schoenberg (Teldec 3984-22905-2), Alban Berg (Teldec 3984-22904-2), Igor Stravinsky (Deutsche Grammophon 457 616-2), Krzysztof Penderecki és Witold Lutoslawski (Teldec 0630-13135-2) lemezeiről.

898.

DALOS Anna

Festő? Szobrász? Zeneszerző! Magyar zene Hungaroton-felvételeken (1.). = Muzs. 2000. 12. 30–33.

Farkas Ferenc (HCD 318512, 31852), Szervánszky Endre (HCD 31728), Lajtha László (HCD 31776) és Takács Jenő (HCD 31947) lemezeiről.

899.

DALOS Anna

Rétegek, ideálok. Kocsis Zoltán, Fischer Iván és a Budapesti Fesztiválzenekar felvételeiről. = Muzs. 1999. 3. 42–43.

Mozart: Zongoraversenyek. Philips 456 577-2; Liszt: Faust-szimfónia. Philips 454 460-2.

900.

DALOS Anna

Ügyek és tettek. Schiff András Veress- és Haydn-felvételeiről. = Muzs. 1999. 10. 43–45.

901.

DURKÓ Zsolt

Ludus stellaris; Zongoraverseny; A jelenések könyvének margójára. Hungaroton Classic HCD 31818.

Ism. Breuer János: Bartók után szabadon (1.) = Muzs. 1999. 9. 47–48.

902.

FODOR Géza

...á la Rossini. = Muzs. 1999. 9. 38–42.

Gioacchino Rossini CD-k a lemezipiacon.

903.

FODOR Géza

Az elegancia dicsérete. 19. századi francia operák CD-n. = Muzs. 1999. 3. 21–24.

904.

FODOR Géza

„Hallgatjuk és csodálkozunk”. = Muzs. 1999. 5. 26–33.

Bartók: A kékszakállú herceg vára CD felvételeiről

905.

FODOR Géza

Hét Fidelio 1989–1999. = Muzs. 2000. 10. 37–41.

906.

FODOR Géza

„Jelmezes koncertek” és operaelőadások. Verdi-művek videón és CD-n. = Muzs. 2000. 1. 25–30.

907.

FODOR Géza

Miért mindig a régié? = Muzs. 1999. 7. 24–28.

Wagner CD-k kritikája

908.

FODOR Géza

Operai olla podrida. = Muzs. 2000. 6. 28–33.

909.

FODOR Géza

Opern auf Naxos. = Muzs. 2000. 4. 37–40.

910.

FODOR Géza

Prima l'orchestra, poi il canto? Richard Strauss opera-felvételek. = Muzs. 2000. 2. 33–39.

- 911.**
FODOR Géza
Régi és új Don Giovanni-felvételekről. = Muzs. 1999. 1. 29–33.
- 912.**
GRIFFITH, Paul
Master works, master releases. György Kurtág on record. = HQu. 2000. 159. 154–155.
- 913.**
GUBAJDULINA, Szofija
Offertorium – versenymű hegedűre és zenekarra; Hommage à T. S. Eliot. Gidon Kremer, Christine Whittlesey, Bostoni Szimfonikusok, vez. Charles Dutoit. Deutsche Grammophon, 1989.
Ism. Csengery Kristóf: Egy misztikus Keletről. = Pannonhalmi Szemle. 8. 2000. 2. 113–117.
- 914.**
„Hallgassátok meg, magyarim”. Keresztmetszet a magyar népzeneről. (Ed. by Imre Olsvai, Márta Bajcsay Rudas, István Németh.) Hungaroton Classic, 1998. HCD 18234-35
Ism. Tari, Lujza = SM. 40. 1999. 1/3. 309–312.
- 915.**
HAYDN, Michael
Missa pro defunctis. Szent István Király Szimfonikus Zenekar és Oratórium kórus, vez. Záborszky József. Hungaroton Classic.
Ism. Zelinka [Tamás]: A Szent István Király Zenei Együttes új CD-iról. = Parl. 2000. 1. 51–52.
- 916.**
HISTÓRIÁK. Schola Hungarica, vez. Szendrei Janka és Dobszay László. Hungaroton Classic HCD 31760.
Ism. Fittler Katalin: Históriák. Gregorián tételek CD-felvételen, két szent zsolozsmájából. = Zeneszó. 1999. 4. 12.
- 917.**
HOLLÓS Máté
Fölfelé hulló levelek éneke. Pannon Classic, 2000.
Ism. Zelinka Tamás = Parl. 2000. 3/4. 70–71.
- 918.**
Hungary and Romania: descendents of the itinerant gypsies. Melodies of sorrow and joy. (Recorded and annotated by Kazuyuki Tanimoto and Norio Inagaki, transl., ed. by Mark Greenberg, Tokiko Nobusawa.). Multicultural Media MCM-301.
Ism. Kiss, Eva = Yearbook of Traditional Music. 1999. vol. 31. 213.
- 919.**
Hymnus. A Budai Ciszterci Szent Alberik Kórus, MÁV Szimfonikus Zenekar, vez. Somogyvári Ákos. Bp., 2000, BIEM Artisjus.
Ism. Z. T. [Zelinka Tamás]: Változatok a magyar nemzeti himnuszra. = Parl. 2000. 5. 47–48.
- 920.**
Az Isztambuli Antifonále. Schola Hungarica, vez. Szendrei Janka, Dobszay László. HCD 0178. Budapest, 1999.
Ism. Fittler Katalin = Zeneszó. 2000. 3. 8.
- 921.**
KARAI József
Kórusművek. A Budapesti Akadémiai Kórustársaság, vez. Hollerung Gábor. Hungaroton Classic HCD 31348. 1997.
Ism. Z. T. [Zelinka Tamás] = Parl. 2000. 1. 53–54.
- 922.**
KOCSÁR Miklós
Mise. Cantemus Gyermekkórus, Pro Musica Leánykar, vez. Szabó Dénes.
Ism. Fittler Katalin = Zeneszó. 1999. 7. 11.
- 923.**
KODÁLY, Zoltán – STRAUSS, Richard
Cello sonatas. Miroslav Petráš, cello, Luděk Šabáka, piano. Bonton Music a. s. 71 0541-2.
Ism. Pokorný, Petr = Hudební Rozhledy. 2000. 8. 48.
- 924.**
Kortárs magyar egyházzenei kompozíciók. Dobszay László, Jeney Zoltán, Sári József, Sály László, Serei Zsolt, Soós András egyházzenei kompozíciói. Schola Cantorum Budapestiensis, vez. Bubnó Tamás, Mezei János. Budapest, 1998, Hungaroton.
Ism. Dalos Anna: A modern mise titkai. = Pannonhalmi Szemle. 7. 1999. 1. 120–123.
- 925.**
Lantos Rezső (1927–1977) vezényel. (Vál. Gerenday Ágnes, Osváth Zoltán.) Bp., 2000, Lantos Rezső Emlékalapítvány.
Ism. Zelinka Tamás = Parl. 2000. 2. 42–43.
- 926.**
LENDVAY Kamilló
Öt versenymű. Hungaroton Classic HCD 31787.
Ism. Breuer János: Bartók után szabadon (2.). Lendvay Kamilló versenyműveiről. = Muzs. 1999. 10. 47–48.
- 927.**
LISZT, [Ferenc] Franz
Études d'exécution transcendante. [ea.] Alfredo Perl. Arte Nova Classics 74 321 71768 2.
Ism. Pokorný, Petr = Hudební Rozhledy. 2000. 9. 48.
- 928.**
MÁCSAI János
Hallgatónapló. A 20. század nagy zongoraművészei. = Muzs. 2000. 10. 43–46.
Clara Haskil, Ingrid Haebler, Maria Yudina, Lyubov Bruk.

929.

MAHLER, Gustav

1., 5–7., 9. szimfónia. Chicago Symphony Orchestra, vez. Pierre Boulez. Deutsche Grammophon.

Ism. Dalos Anna: A halál arcai. Pierre Boulez Mahler-felvételeiről. = Muzs. 1999. 8. 26–28.

930.

MALINA János

B-A-CD az ezredfordulón. A Teldec Bach-összkiadásának kamarazenei lemezeiről. = Muzs. 2000. 11. 34–35.

931.

MALINA János

Obrecht, Michael Haydn – és ami köztük van. A Hungaroton Classic régi zenei lemezeiről. = Muzs. 1999. 10. 39–42.

932.

MAROS Rudolf

Eufónia 1–3; Sirató; Musica da camera per 11. Sziklay Erika, az MRT Szimfonikus Zenekar, Budapesti Kamaragyűttes, Lehel György, Mihály András. Hungaroton Classic HCD 31699.

Ism. Porrectus [Kovács Sándor]: 55-ösök a zenei közelmúltból. Maros Rudolf műveiről. = Muzs. 1999. 5. 38–39.

933.

MESSIAEN, Olivier

Assisi Szent Ferenc. José van Dam, Dawn Upshaw, Arnold Shoenberg Kórus, Hallé Zenekar, vez. Kent Nagano. Deutsche Grammophon, 1999.

Ism. Csengery Kristóf: Rappresentazione sacra. = Pannonhalmi Szemle. 8. 2000. 4. 144–148.

934.

Muzsikás: Bartók Album. Közreműködik Sebestyén Márta, Alexander Balanescu. Diósd, 1998, Muzsikás. MU 001.

Ism. Kárpáti János: A Bartók-zene forrásainál. = Mzene. 1998/1999. 3. 323–328; The living tradition of Bartók's sources. = HQu. 1999. 154. 148–154.

935.

OBRECHT, Jacob

Mise. A. N. S. kórus, vez. Bali János. Hungaroton Classic.

Ism. Fittler Katalin = Zeneszó. 1999. 6. 5.

936.

PACHELBEL, Johann

Áriák és duettek. Zádori Mária, Németh Judit, Kállay Gábor, Kovács István, Affetti Musicali, műv. vez. Malina János. Hungaroton Classic HCD 31736.

Ism. Papp Ágnes = Muzs. 1999. 6. 39.

937.

PAPP Ágnes

„Hősök híréből készítette dalolni a Múzsá”. Orfeusz hangzó zenetörténet. = Muzs. 1999. 12. 39–42.

938.

Porrectus [KOVÁCS Sándor]

Mise énekhang nélkül, etűdök midi-zongorára. A Budapest Music Center Records kortárs zenei lemezsorozatáról. = Muzs. 2000. 6. 38–40.

Faragó Béla, Tihanyi László, Csapó Gyula, Petrovics Emil, Sári József, Vidovszky László.

939.

Porrectus [KOVÁCS Sándor]

Újrahallgatva. Kortárs magyar művek – a liturgiától a sírfelirattig. = Muzs. 1999. 6. 33–35.

Contemporary Hungarian Liturgical Music. Schola Cantorum Budapestiensis, János Mezei, Tamás Bubnó. HCD 31770; László Tihanyi: Summer music, Winterzenen... HCD 31792.

940.

QUANTZ, Johann Joachim

4 concertos for flute. Csalog Benedek, Aura Musicale. Hungaroton HCD 31916.

Ism. Dolinszky Miklós: Szabadság és fantomjai. A Hungaroton Valentini- és Quantz-lemezei. = Muzs. 2000. 11. 38–39.

941.

SCHUBERT, Franz

F-moll fantázia. Mozart: C-dúr szonáta, Debussy: En blanc et noir. Benjamin Britten és Szvjatoszlav Richter – zongora négykezes / két zongora. BBC-Decca, 2000.

Ism. Csengery Kristóf: Négy kéz. = Pannonhalmi Szemle. 8. 2000. 3. 122–125.

942.

VALENTINI, Giuseppe

7 Bizzarrie per Camera. Aura Musicale, vez. Máté Balázs. Hungaroton HCD 31864.

Ism. Dolinszky Miklós: Szabadság és fantomjai. A Hungaroton Valentini- és Quantz-lemezei. = Muzs. 2000. 11. 37–38.

943.

VASHEGYI György

Hanglemez. = Muzs. 2000. 5. 39–41.

The Vivaldi Album. Operaáriák; Giovanni Battista Pergolesi: Stabat Mater, Salve Regina; Christoph Willibald Gluck: Armide.

944.

VOLKMANN, Robert

Zongoraművek. Hungaroton (1997). Dohnányi Ernő: Zongoraművek. Hungaroton (2000).

Ism. Zelinka Tamás: Prunyi Ilona Hungaroton felvételei. = Parl. 2000. 6. 60–61.

945.

ŽÁČEK, Ivan

Komplet Bartókových kvartetů. = Hudební Rozhledy. 2000. 7. 17.

Bartók Béla vonósnygyesei

946.

ZELINKA [Tamás]

Az Egri–Pertis duó a Hungaroton Records korongjain. = Parl. 2000. 5. 48–49.

Egri Mónika és Pertis Attila lemezeiről. Felix Mendelssohn-Bartholdy művek négy kézre és zongorakettősrre (HCD 31855); Liszt Ferenc összes operafantáziája, reminiszcenciája és eredeti operaátírata két zongorára és négy kézre (HCD 31745-46).

Hangszerek, hangszer történet

947.

ANGSTER József

A pécsi zsinagóga műemlékorgonája. = Pécsi szle. 1999. tavasz. 34–41.

948.

BRAUER BENKE József

A Felvidék hangszerkultúrája. = Népr. hírek. 1999. 1/4. 164–174.

949.

CSAJÁGHY György

Ősi fúvoshangszerünk: a tárogatósip. = Somogy. 1999. 6. 572–579.

950.

CSAJÁGHY György

A „táltoptól” a „körtemuzsikáig”. A honfoglaló magyarság egyik zenei emléke: a tatai cserépsíp, annak hangszer történeti, valamint a magyar őstörténettel kapcsolatos és egyéb összefüggései. = Turán. 2. 1999/2000. 6. 121–154.

951.

CSEPEI Tibor

A gitár évezredei. Képes gitár- és húros hangszer történelem az ókortól napjainkig 1–2. Budapest, 1999, Csepei „Zene Mindenkinék” Kiadó. 43, 35 p.

ISBN 963-00-5466-3 – ISBN 963-00-5467-1 – ISBN 963-00-5468-X

952.

FEKETE Csaba

Debrecen és az orgona (1.). = MEZ. 1998/99. 3. 355–374.

953.

FEKETE Csaba

Debrecen és az orgona (2.). = MEZ. 1998/99. 4. 441–457.

954.

FONTANA GÁT Eszter

Az „igazi” zongorahang. Gondolatok a zongora születésének 300. évfordulójára. = Mzene. 1998/1999. 4. 349–364.

955.

Hangszerek enciklopédiája. Öt világrész másfél ezer hangszere. (Főszerk. Ruth Midgley. Ford. Reviczky Béla.) Budapest, 1999, Athenaeum. 318 p.

ISBN 963-85979-2-5

956.

KIRÁLY, Peter

Did Lutemakers just assemble their lutes? Some thoughts on Sandro Pasqual's article on Laux Maler. = Lute News. 2000. April. 8–9.

957.

LINDNER András

Zene feketére és fehérre. Zongorátörténelem. = hvg. 1999. 38. 109–111.

958.

MIOCS József

A szabadkai egyházmegye orgonái. Szabadka, 1998. = MEZ. 1999/2000. 1. 101–102.

959.

MOLNÁR Imre

A citeráról mindenkinék. Lakitelek, 2000, Antológia. 573 p.

960.

PAP, János

The tárogató and Central Eastern Europe. = Musik im Umbruch. (Hrsg. von Bruno B. Reucr.). München, 1999, Südostdeutsches Kulturwerk. 341–352.

961.

SÁROSI Bálint

Hangszerek a magyar néphagyományban. Budapest, 1998, Planétás. 238 p. /Jelenlévő múlt./

ISBN 963-9014-35-4

Ism. Maróthy János: 31 évig tartogasd. = Muzs. 1999. 6. 40.

962.

SZŐCSNÉ GAZDA Enikő

Egy régi papolci orgonakészítő mester. = Honismeret. 27. 1999. 5. 73–76.

Barabás Sámuel

963.

TARI Lujza

A tárogató Korond néphagyományában. = Ztd. 1999. 1999. 25–51.

964.

VARGA László

A zirci apátsági bazilika új orgonájáról. = MEZ. 1998/99. 2. 271–277.

965.

VARSÁNYI, András

Gong ageng. Herstellung, Klang und Gestalt eines königlichen Instruments des Ostens. Tutzing, 2000, Schneider. 616 p. /Tübinger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 21./

ISBN 3-7952-1021-6

966.

WILLIAMS, Peter

A keresztény orgona eredete. = Pannonhalmi Szemle. 7. 1999. 4. 43–50.

- 967.**
WOEHL, Gerald
A templom. = MEZ. 1999/2000. 3. 369–376.
A lipcei Tamás-templom új Bach-orgonájáról
- 968.**
WOLFF, Christoph
„Egy valóban nagy és igazán szép orgona” kívántatik a Tamás-templomba. = MEZ. 1999/2000. 3. 367–369.
A lipcei Tamás-templom új Bach-orgonájáról
- Zenei könyvtárak**
- 969.**
Zenei könyvtári ismeretek. (Szerk. Gócza Julianna. Szerzők: Erdélyi Frigyesné, Pogány György et al.) Budapest, 1999, MKE Zenei Kvtáros Szerv. 194 p.
ISBN 963-03-7657-1
- Zenepedagógia**
- 970.**
BARTALUS Iлона
Európai hagyományok vagy Amerika-utánzás a magyar zenepedagógiában? = Parl. 1999. 5. 1–6.
- 971.**
BREUER János
A „párt” zenei bizottságának határozatai a Zeneművészeti Főiskoláról (1948–49). = Mzene. 2000. 2. 151–160.
- 972.**
BRUCKNER Adrienne
Énekelni jó. Gyakorlati hangegészségtan. = Parl. 1999. 1/2. 44–46.
- 973.**
CSILLAG Ferenc
„Belülről és kívülről.” Mai szemmel egy tizenöt évvel ezelőtti zenepedagógiai kísérletről. = Iskolakultúra/ (1991). 1999. 2. 59–68.
- 974.**
DEVICH Márton
Orgonánnep szoboravatóval. A Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola és Gimnázium kettős jubileuma. = Muzs. 2000. 4. 18–20.
- 975.**
DEVICH Sándor
Oktáv-fogás – vagy mégse? = Parl. 1999. 1/2. 32–36.
- 976.**
DEVICH Sándor
A pizzicatóról, a szinkópáról és a „viselkedésről”. [Budapest], [1997], Magánkiadás.
Ism. Halász Péter: Pengetve, de hogyan? = Muzs. 1999. 3. 41.
- 977.**
DEVICH Sándor
„Sem túl kevés, sem túl sok...” – ütemvonal-megkövetés –. = Parl. 2000. 6. 2–30.
- 978.**
DOBSZAY László
Számít-e az angol példa? Válasz Ittzés Mihálynak. = Parl. 1999. 1/2. 9–12.
- 979.**
DOMONKOS Máté
A zenepedagógia társadalmi szerepéről. = Parl. 1999. 5. 25–27.
- 980.**
DUNKEL Norbert
Törvény által szabadon. A zenei improvizációról. = Gond. 1999. 128–142.
- 981.**
ITTZÉS Mihály
Az angliai példa. Néhány megjegyzés Dobszay László nyilatkozatához. = Parl. 1999. 1/2. 5–8.
- 982.**
JUHÁSZ Zoltán
Információátadás a népzeneben. = Iskolakultúra (1991). 2000. 4. 93–101.
- 983.**
KÁROLY Róbert
A kis hangok nagy ereje (1.). = Táncműv. 1999. 2. 30–31.
- 984.**
KÁROLY Róbert
A kis hangok nagy ereje (2.). = Táncműv. 1999. 3. 31.
- 985.**
KESZTLER Lőrinc
Zenei alapismeretek. Iskolai és magánhasználatra. Budapest, 2000, Athenaeum. 263 p./Lyceum könyvek./ ISBN 963-85966-6-X
- 986.**
Kodály Zoltán nevelési eszméi. A Nemzetközi Kodály Konferencia (1997. IX. 22–24.) Zenepedagógiai szekciójának anyaga. (Szerk. Szőnyi Erzsébet.) Kecskemét, 1999, Kodály Intézet. 128 p.
ISBN 7295-22-4
- 987.**
KONTRA Zsuzsanna
Énekeljünk tisztán, ha tudunk. Kecskemét, 1999, Kodály Intézet. 63 p.
ISBN 963-7295-21-6
- 988.**
LEGÁNY Dénes
A svéd zeneoktatásról. Svédországi tanulmányutam tapasztalatai. = Parl. 2000. 6. 47–52.

- 989.**
LEGÁNY Dénes
Svédországi tanulmányutam tapasztalatai. = Zeneszó. 1999. 9. 6–7.
- 990.**
LINDNER András
Új gyakorlatok. Zenepedagógiák. = hvg. 22. 2000. 37. 102–103, 106.
- 991.**
MALINA János
Régizene-játék pluralista alapon. Holland professzorok tanítottak a Zeneakadémián. = Muzs. 1999. 5. 12–14.
- 992.**
MIHÁLTZ Gábor
Iskolaváltás a klarinétjátékban. = Parl. 2000. 2. 27–30.
- 993.**
MINDSZENTY Zsuzsánna
Lesz-e gyermekzene az ezredfordulón? Előadás az ELTE 25. jubileumi rendezvényén 2000. szeptember 1. = Zeneszó. 2000. 8. 10–11.
- 994.**
NAGY, Katalin L.
Kodály's music educational concept in the Hungarian public school music education in the changing school system. = BulletinKodály. 1999. 1. 26–41.
- 995.**
NÓGRÁDI László – PAPP Károlyné – SPIEGEL Marianna
Dallamirási feladatok 1–2. köt. Budapest, [1998?], Aelia Sabina Alapítvány.
Ism. Péter Miklós: Dallamirási feladatok 1–2. köt. Új segédkönyv a szolféztanárok számára. = Parl. 1999. 1/2. 55–57.
- 996.**
PÁSZTOR Zsuzsa
A lámpaláz leküzdése. = Parl. 2000. 2. 18–26.
- 997.**
POKORNI Zoltán
A magyar zeneoktatásról. Pokorni Zoltán – Ünnepi köszöntő. = Zeneszó. 1999. 10. 4.
- 998.**
A Sárrétudvari Énekkar 125 éve. (Fel. szerk. Tóthné Szabó Mária. Közread. a Parasztkórus Egyesülete.) Sárrétudvar, 2000. 194 p.
ISBN 963-00-2662-7
- 999.**
UDVARI Katalin, K.
„Psalmus humanus”. Ének-Zenei Általános Iskola Kecskemét. Budapest, 2000, Püski. 304 p.
ISBN 963-9337-09-9
- 1000.**
URBÁNNÉ Varga Katalin
A zene – mint ősi nyelv – szerepe és lehetőségei a kommunikációban. = Beszédgyógyítás. 1999. 1/2. 55–66.
- 1001.**
VARRÓ Margit
A zenei tehetség. (Újraszerk., sajtó alá rend. Laczó Zoltán.) = Parl. 2000. 2. 2–15.
- Zenei élet**
- 1002.**
ÁDÁM Mária
Az Országos Rabbiképző Intézet Goldmark Kórusa 30 éves. = MEZ. 1999/2000. 1. 89–94.
- 1003.**
ALBERT Mária
Boldog harc a másodpercekért. Ismét hallható éjszakai adás a Bartók Rádió hullámlámpáján. = Muzs. 1999. 11. 3–4.
- 1004.**
ALBERT Mária
Másfél szobából a világhálóra. A Magyar Zenei Információs Központ kettős évfordulója. = Muzs. 1999. 1. 3–4.
Vida Eszter, Csébfalvi Éva
- 1005.**
ALBERT Mária
Szkrjabin, fényorgonával. A Nemzeti Filharmonikus Zenekar közelmúltjáról és terveiről. = Muzs. 2000. 3. 3–4.
- 1006.**
ALBERT Mária
Tükörképek a zenében. A Magyar Zenei Tanács 15. közgyűlése. = Muzs. 1999. 2. 10–11.
- 1007.**
ARADI Péter
Élet a vízfejen kívül. Győr (1.). = Muzs. 1999. 3. 13–16.
- 1008.**
ARADI Péter
Élet a vízfejen kívül. Győr (2.). = Muzs. 1999. 4. 28–31.
- 1009.**
ARADI Péter
Élet a vízfejen kívül. Szeged. = Muzs. 1999. 1. 9–12.
- 1010.**
Bartók – baráti körben. 1996–1999 = Bartók – in the circle of friends. (Szerk. Kaszap Sára, Csikós Katalin.) Szombathely, 1999, Bartók Fesztivál Baráti Köre. 40 p.
ISBN 963-03-8249-0
- 1011.**
CSOMÓ Orsolya
A budapesti katolikus egyetemi és főiskolai lelkészség szkötlője (Capella Universitatis). = MEZ. 1999/2000. 3. 386–388.

- 1012.**
DEVICH Márton
Felkelt a Nap az Operaházban is. Japán turné után a budapesti társulat. = Oé. 1999. 1. 20–22.
- 1013.**
DEVICH Márton
Muzsikával a Harmónia Életthonért. Értelmi képességeikben akadályozott fiatalokat is támogat az ÁHZ Kobayashi Baráti Kör Alapítvány. = Muzs. 1999. 3. 3–4.
- 1014.**
DEVICH Sándor
Emlékmozaik. = Muzs. 2000. 2. 24–28.
- 1015.**
DOMOKOS Zsuzsanna
Az Örök Város hangversenyéletéből. Római élmények. = Muzs. 2000. 3. 28–30.
- 1016.**
E. L.
Budapesti operaélet – amerikai szemmel. = Oé. 1999. 4. 27–28.
- 1017.**
FAZEKAS Ágnes
25 éves a világ zenénapja. = Zeneszó. 2000. 8. 5.
Yehudi Menuhin beszéde
- 1018.**
FEUER Mária
Magyar sziget a Brit-szigeten. Londoni jegyzetek. = Muzs. 2000. 3. 20–23.
- 1019.**
GÁRDONYI Tamás
50 éves jubileum. A Pécsi Egyetemi Kórus. = Zeneszó. 2000. 3. 9.
- 1020.**
Györi Pedagógus Énekkar, 1949–1999. (Szerk. Vargáné Réti Edit.) Győr, 1999, Györi Pedagógus Énekkar. 36 p.
ISBN 963-03-8367-5
- 1021.**
HALÁSZ, Péter
Frankfurt Book Fair 1999. = HMQu. 2000. 1–2. 28–29.
- 1022.**
HOLLÓS, Máté
With the millennium is the lot of Hungarian composers changing for the better? = HMQu. 2000. 1–2. 10–14.
- 1023.**
HOMOLYA, István
50 years of Editio Musica Budapest. = HMQu. 2000. 3–4. 48–49.
- 1024.**
ITTZÉS, Mihály
The Kodály Institute between two silver jubilees. = HMQu. 2000. 1–2. 35–38.
- 1025.**
KÁRPÁTI, János
The Budapest Music Academy is 125 years old. = HMQu. 2000. 3–4. 41–43.
- 1026.**
A Kiskunfélegyházi Ifjúsági Vegyeskar ötven éve, 1949–1999. (Összeáll. Kapus Béla.) Kiskunfélegyháza, 1999, Kiskunfélegyházi Ifj. Vegyeskar. 176 p.
ISBN 963-03-7791-8
- 1027.**
KISS, Gábor
Archives and research center. The Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. = HMQu. 1999. 1. 2–10.
- 1028.**
LEBRECHT, Norman
Művészek és menedzserek avagy Rekviem a komolyzenéért. (Ford. Szilágyi Mihály.) Budapest, 2000, Európa. 646 p. /Memoria mundi./
ISBN 963-07-6704-X
- 1029.**
PÉTERI Lóránt
Adalékok a hazai zenetudományi kutatás intézménytörténetéhez (1947–1969). = Mzene. 2000. 2. 161–191.
- 1030.**
Részletek a Magyar Zeneművészek és Táncművészek Szakszervezete 1999. IV. 7-i küldöttértekezletének beszámolójából (1994–1999) és a határozatokból. = Parl. 1999. 6. 28–46.
- 1031.**
SOMORJAI József, id.
95 éves a kispesti Erkel Ferenc Férfikar. = Zeneszó. 1999. 1. 11.
- 1032.**
Száz éves az Alberti-Irsai Daloskör. (Összeáll. Szántó József.) Albertirsa, 1999, Önkormányzat. 24 p.
ISBN 963-03-7712-8
- 1033.**
VÁRADI Júlia
Fejezetek a Budapesti Fesztiválzenekar életéből avagy út a biztos kutyaéletből a szabad farkasállapot felé. = Muzs. 2000. 8. 3–5.
- 1034.**
VIDA, Eszter
Hungarian Music Information Centre. = HMQu. 2000. 1–2. 8–9.
- 1035.**
A Zenetanárok Társasága közgyűlésén. (Szerk. Laczó Zoltán.) = Parl. 1999. 6. 1–22.
- 1036.**
Z. T. [ZELINKA Tamás]
30 éves a Nádasdy Kálmán Művészeti Iskola. = Parl. 2000. 3–4. 60.

Zenei rendezvények, fesztiválok, konferenciák, versenyek

1037.

ALBERT Mária
Érzelmes utazás Liszt Ferencceel. Francia fesztivál vendége volt a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara. = Muzs. 2000. 1. 15.

1038.

ALBERT Mária
A „haszontalan” zene. III. Nemzetközi Elektroakusztikus Zenei Találkozó, Sárovar. = Muzs. 1999. 10. 12–13.

1039.

ALBERT Mária
A legzeneibb konferencia. Az információs társadalom kihívásáról. Információs Központok Nemzetközi Szövetségének (IAMIC) 10. konferenciájáról. = Muzs. 2000. 9. 4.

1040.

ALBERT Mária
Liszt és a Zeneakadémia. Kiállítás az Emlékmúzeumban. = Muzs. 2000. 10. 9–10.

1041.

ALBERT Mária
Tehetséggondozás az ezredfordulón. Minifórum a Tavaszi Fesztiválon. = Muzs. 1999. 5. 3.

1042.

ALBERT Mária
A zongora ünnepe keleten. Hauser Adrienne és Kocsis Zoltán a tiszadobi fesztiválról. = Muzs. 1999. 8. 17–18.

1043.

ARADI Péter
Ősz és tavasz között. Két budapesti rendezvénysorozat múltja és jövője. = Muzs. 1999. 11. 8–10.

1044.

BALOGH Anikó
Fesztivál Bayreuthban és Salsburgban. Wagner és Mozart – kicsit másképp. = Oé. 1999. 5. 32–36.

1045.

[BAROSS Gábor] -s -r
Európai Kóruszövetségek (AGEC) közgyűlése Budapest – Kerekegyháza – Kunpuszta 1999. június 3–6. = Zeneszó. 1999. 7. 3.

1046.

BOHUS Péter
Beszámoló a Gregorián Ének Kutatásának Nemzetközi Társasága VI. Kongresszusáról (Verona 1999. május 27–29). = Zeneszó. 2000. 1. 8.

1047.

BORONKAY Antal
Frankfurti Zenei Vásár 1999. = Muzs. 1999. 5. 4–6.

1048.

BOROS Attila
Egy magyar énekesdinasztia. Kiállítás az Operaházban. = Oé. 1999. 3. 37–39.

1049.

BUBNÓ Tamás
Énekes iskolás képzés, alapfokú egyházzene oktatás 2000. Országos konferencia a Deák Diák Általános Iskolában 2000. április 16–17. = Zeneszó. 2000. 5. 7.

1050.

Budapest Bach Week. = HMQu. 1999. 2. 20–21.

1051.

CSOMÓ Orsolya
A Magyar Egyházzenei Társaság IV. kongresszusa (1999. március 11–13.). = MEZ. 1998/1999. 3. 405–407.

1052.

DALOS Anna
Beszámoló egy év múltán. A Művészeti Ösztöndíjasok Fesztiváljáról. = Muzs. 1999. 5. 40–41.

1053.

DALOS Anna
Múlt a jelenben. Nemzetközi zenetudományi konferencia Budapesten. = Muzs. 2000. 10. 14–16.

1054.

[DÉRI Balázs]
A 11. Budapesti Bach-Hét. = MEZ. 1999/2000. 3. 398.

1055.

DEVICH Márton
Egy hajóban eveznek. Szimfonikus Zenekari Fesztivál Szombathelyen. = Muzs. 2000. 5. 8–9.

1056.

DEVICH Márton
Még több Bartók 2000-ben. A szombathelyi Fesztivál a szervezők szemével. = Muzs. 1999. 9. 2–5.

1057.

DEVICH Márton
Monteverdi-madrigálok – Verdi és Puccini „tanító-mesterei”. A Cantus Corvinus énekegyüttes koncertsorozata. = Muzs. 1999. 1. 16–17.

1058.

DEVICH Sándor
Beszámoló és gondolatok Nyíregyházáról. = Parl. 1999. 5. 12–14.
Nemzetközi Ifjúsági Vonószekari Fesztivál

1059.

DOBSZAY László
IV. Magyar Egyházzenei Kongresszus. Pápa 1999. március 11–13-ig. = Zeneszó. 1999. 4. 9.

1060.

Early Music Days in Sopron. = HMQu. 1999. 2. 18–19.

1061.

Early Music Forum in Budapest. = HMQu. 1999. 2. 20.

1062.

FARKAS Zoltán

Apolló és Bakhus társalkodása. Zempléni Művészeti Napok 1999. = Muzs. 1999. 10. 7–9.

1063.

FARKAS Zoltán

Folyamatos múlt, befejezett jelen. Richter János Archivum Győrött. = Muzs. 2000. 6. 11–13.

1064.

FARKAS Zoltán

Korunk Zenéje – Őszi Fesztivál. Három beszámoló októberi kortárs zenei eseményekről. Bőség zavara – (hétköz)napjaink zenéje. = Muzs. 2000. 12. 34–38.

1065.

FARKAS Zoltán

Messiaen, Eötvös, Ligeti. Kortárs zene a Tavasz Fesztiválon. = Muzs. 2000. 5. 32–34.

1066.

FEUER Mária

Hollandia – fesztivál nélkül. = Muzs. 2000. 9. 26–30.

1067.

FEUER Mária

Az isten háta mögött, az isten tenyerén. Sebők György kurzusa és fesztiválja Ermenben. = Muzs. 1999. 11. 27–29.

1068.

FÖLDES Imre

Schubertiade 1999. Feldkirchi napló. = Muzs. 1999. 9. 25–28.

1069.

GOMBOS László

Kezdet és folytatás. Országos Hubay-hegedűverseny a Zeneakadémián. = Muzs. 2000. 8. 28–29.

1070.

GONDA János

Jazzpedagógiai konferencia és Ifjúsági fesztivál a Benzúr házban. = Parl. 2000. 5. 36–38.

1071.

GÖNCZY László

Bach és a millennium jegyében. A Pécsi Szimfonikus Zenekar 10. zenei fesztiválja. = Muzs. 2000. 9. 17–19.

1072.

GÖNCZY László

Dávid után Krisztus. Pécsi Fesztivál 1999. = Muzs. 1999. 9. 8–10.

1073.

GÖNCZY László

Múzsák, madárdal, elmélkedés. Földvári Napok '99. = Muzs. 1999. 8. 10–12.

1074.

GRABÓCZ Márta

ISMEAM 2000. Sárvári Nemzetközi Elektroakusztikus Zenei Találkozó. = Muzs. 2000. 10. 23–25.

1075.

HALÁSZ, Péter

The past in the present. Intercongressional Symposium of the International Musicological Society (Budapest, 23–28 August 2000). = HMQu. 2000. 3–4. 11–12.

1076.

HLAVACSEK Tihamér

Euro Musica Vitae 2000. Hlavacsek Tihamér Csaba Péter svédországi muzsikustalálkozójáról. (Lejegyezve: Könyves Klaudia.) = Muzs. 2000. 9. 37.

1077.

HOLLÓS Máté

Évzáró seregszemle a fészekben. = Muzs. 2000. 2. 48.

1078.

HORVÁTH Anikó

Mindenkinek győzött. Csembalóverseny Budapesten. = Muzs. 2000. 11. 6–7.

1079.

HORVÁTH Dénes

Varázslat és valóság. Óbudai Kamarazenekari Találkozó és Kurzus 1999. március 25–28. = Zeneszó. 1999. 5. 4.

1080.

ITTZÉS Mihály

A gyermekoperától a miséig. Zenei krónika Kecskemétről áprilistól augusztusig. = Zeneszó. 1999. 7. 12–13.

1081.

IVASIVKA Mátyás

Keszthelyi Helikon – félszáz kórossal. = Zeneszó. 2000. 5. 3–4.

1082.

[KAMP Salamon]

A 11. Budapesti Bach-Hét. = MEZ. 1999/2000. 4. 509–510.

1083.

KAMP Salamon

Bach 2000 – a kijeivi kincs. Egy lipcsei konferenciáról. = Muzs. 2000. 5. 16–17.

1084.

KAMP Salamon

Lipcsei zenetudományi konferencia a Bach-évben. = MEZ. 1999/2000. 3. 399–400.

1085.

KÁRPÁTI János

ICTM-konferencia Hirosimában. = Mzene. 2000. 1. 97–100.

International Council for Traditional Music = Nemzetközi Hagyományos Zenei Tanács

1086.

KATONA Márta

Magdeburgi Telemann Fesztivál tizenötödik. = Muzs. 2000. 6. 15–18.

- 1087.**
KERTÉSZ Iván
A Rádió énekversenye. = Oé. 2000. 3. 13.
- 1088.**
KOLLÁR Éva
János passió Pierre Cao vezényletével. = Zeneszó. 1999. 2. 4–5.
- 1089.**
KOLLÁR Éva
Prof. Eric Ericson karvezetői kurzusa a Liszt Ferenc Zeneakadémián 1999. március 21–25-ig. = Zeneszó. 1999. 4. 11.
- 1090.**
KOLLÁR Éva
Prof. Simon Carrington kamarakórusa Magyarországon. = Zeneszó. 1999. 7. 5–6.
- 1091.**
KOVÁCS Mária
VI. Európai Bordalfesztivál. Pécs, 1999. szeptember 24–26. = Zeneszó. 1999. 8. 7.
- 1092.**
KÖRBER Tivadar
Balatonföldvár – ötödször. = Parl. 2000. 5. 31–35.
- 1093.**
KÖRBER Tivadar
Kodály Fesztivál '99. = Muzs. 1999. 10. 10–11.
- 1094.**
KÖRBER Tivadar
Mundi renovatio. Kortárs zenei fesztivál. = Parl. 1999. 1–2. 60–61.
- 1095.**
LÁSZLÓ Gyula
Salzburg – kétszer. = Muzs. 2000. 4. 23–26.
- 1096.**
LÁZÁR Eszter
Új zenei nagyhatalom? Zágrábi Biennálé 1999. = Muzs. 1999. 6. 13–14.
- 1097.**
LUKIN László
XI. Liszt-Fesztivál. Amszterdam, 2000. október 1–3-ig. = Zeneszó. 2000. 9. 4–5.
- 1098.**
LUKIN László
Bárdos Szimpózium '99. Debrecen – Nyíregyháza, március 19–21-ig. = Zeneszó. 1999. 4. 10.
- 1099.**
MALINA, János
Haydn at Eszterháza, 2000. The Third International Festival of the Hungarian Haydn Society. = HMQu. 2000. 3–4. 24–25.
- 1100.**
MALINA, János
Haydn Festival in Fertőd-Eszterháza. = HMQu. 2000. 1–2. 25–27.
- 1101.**
MALINA János
Konferencia koncertekkel. Földvári Napok – ötödször. = Muzs. 2000. 9. 8–11.
- 1102.**
MALINA János
Sablonok nélkül. Holland–magyar régi zenei fesztivál Budapesten. = Muzs. 1999. 12. 19.
- 1103.**
MALINA, János
Sopron Early Music Days, 2000. J. S. Bach and more. = HMQu. 2000. 3–4. 23.
- 1104.**
MESTERHÁZI Máté
Diktátumok peremén. Wien modern '98. = Muzs. 1999. 2. 15–17.
- 1105.**
MESTERHÁZI Máté
Európa ifjú klasszisai. Berlin új nyári fesztiválja: young.euro.classic. = Muzs. 2000. 10. 29–30.
Európai ifjúsági szimfonikus zenekarok fesztiválja
- 1106.**
MESZLÉNYI László
„Modern módon is lehet jó hangokat írni”. Vántus István Kortárs Zenei Napok Szegeden. = Muzs. 1999. 2. 26–28.
- 1107.**
MIKUSI Balázs
A Budapestiek Fertődön. Jegyzetlapok a Budapesti Vonósok 5. Haydn-fesztiváljáról. = Muzs. 1999. 9. 6–7.
- 1108.**
MIKUSI Balázs
Egy szűk esztendő. Régi Zenei Napok – Sopron 2000. = Muzs. 2000. 8. 22–25.
- 1109.**
MIKUSI Balázs
Haydn, a húzóágazat. A Magyar Haydn Társaság harmadik fesztiválja. = Muzs. 2000. 11. 3–5.
- 1110.**
MIKUSI Balázs
Haydn minden mennyiségben. A Magyar Haydn Társaság Fesztiválja (Fertőd-Eszterháza, szeptember 3–8.). = Muzs. 1999. 11. 36–39.
- 1111.**
MIKUSI Balázs
Konferencia és kommemoráció. Zenetudományi konferencia Szabolcsi Bence emlékére, születésének 100. évfordulója alkalmából (1999. november 26–27.). = Muzs. 2000. 1. 20–22.
- 1112.**
MIKUSI Balázs
Körkép a Tűztoronyból. Régi Zenei Napok – Sopron 1999. = Muzs. 1999. 8. 13–16.

1113.

MINDSZENTY Zsuzsánna

Igor Cyklinski karnagy kurzusa az ELTE TFK Zenei tanszékén. = Zeneszó. 1999. 3. 9.

1114.

NOVÁKY Andrea

Országos Bach Műveltségi Verseny középiskolásoknak. = MEZ. 1999/2000. 3. 392–393.

1115.

PAPP Ágnes

A 10. Budapesti Bach-Hét a Deák téren. = MEZ. 1998/1999. 4. 498–500.

1116.

PAPP Ágnes

Hagyomány, hitelesség, küldetés. A 10. Budapesti Bach-hét a Deák téren. = Muzs. 1999. 8. 45–47.

1117.

PAPP Ágnes

Zene és szertartás. Bach-korabeli istentisztelet mennybemenetel ünnepére. = Muzs. 2000. 8. 26–27.

1118.

PÁSZTOR Ákos

A cselló ünnepe Kronbergben. = Muzs. 1999. 12. 13–14.
Starker János munkásságának méltatása

1119.

PÉTERFI NAGY László

Simándy József II. Országos Énekverseny. = Oé. 2000. 4. 8–9.

1120.

PETHŐ Csilla

Zenélő Zemplén. 9. Zempléni Művészeti Napok. = Muzs. 2000. 10. 19–22.

1121.

PINTÉR Csilla Mária

Tizenöt év távlatából. Szombathelyi Bartók Szeminárium és Fesztivál, július 9–21. = Muzs. 2000. 9. 12–16.

1122.

Porrectus [KOVÁCS Sándor]

Korunk őszi fesztiválzenéje. = Muzs. 1999. 12. 28–37.

1123.

Porrectus [KOVÁCS Sándor]

Korunk Zenéje – Őszi Fesztivál. Három beszámoló októberi kortárs zenei eseményekről. Régi és új közösségek. = Muzs. 2000. 12. 38–40.

1124.

Porrectus [KOVÁCS Sándor]

Kulturkampf helyett együttműködés. Mini Fesztivál 1999. = Muzs. 1999. 3. 34–36.

1125.

Porrectus [KOVÁCS Sándor]

Ünnepi hangok. Szokolay-bemutató; Mini-fesztivál. = Muzs. 2000. 3. 33–36.

1126.

RÁKAI Zsuzsanna

Korunk Zenéje – Őszi Fesztivál. Három beszámoló októberi kortárs zenei eseményekről. Hagyománytisztelő 20. század. = Muzs. 2000. 12. 41.

1127.

RICHTER Pál

A Dunántúltól Japánig. Zenetudományi konferencia Ujfalussy József 80. születésnapja tiszteletére (MTA Zenetudományi Intézete, Kodály-terem, 2000. április 29.). = Muzs. 2000. 7. 18–20.

1128.

SAPSZON Ferenc, ifj.

(I.) Neuma=pneuma. Prof. Godehard Joppich előadása a Váci Nemzetközi Gregorián Fesztiválon. = Zeneszó. 1999. 4. 8.

1129.

SOLYMOSI TARI, Emőke

A Festival of the Piano in the East. Summer evening music in the French garden of the Andrássy Castle in Tiszadob. = HMQu. 2000. 3–4. 44–47.

1130.

Survival and revival of Kodály's heritage: back to the sources. 14th International Kodály Symposium. August 2–6, 1999, Kecskemét... (Ed. by Ida Erdei.) Kecskemét, 1999, Kodály Inst. 55 p.

ISBN 963-7295-23-2

1131.

SZABO-KNOTIK, Cornelia

Liszt und die Geburt des Modernen Europa. Rockefeller Study Center Bellagio (15.–21. 12. 98). = ÖMZ. 1999. 3. 50.

1132.

SZATMÁRI László

Koncz János Hegedűverseny. Szombathely 1998. = Parl. 1999. 1/2. 37–40.

1133.

SZÉKELY András

Szezonvégi kiárusítás. Europa Musicale 2000 Budapest. = Muzs. 2000. 9. 20–22.

1134.

SZÉKELY György

Szerelmem és távolság. Pillanatképek a Salzburgi Ünnepi Játékokról. = Muzs. 2000. 11. 12–14.

1135.

TIHANYI László

Szombathely, tizenötödészor. Nemzetközi Bartók Fesztivál 1999. = Muzs. 1999. 9. 2–5.

1136.

VASS Ágnes

Bárdos centenáriumi – visszatekintés. = Zeneszó. 2000. 3. 7.

1137.

VIDA, Eszter – LEGÁNY, Dénes
International Music Conferences hosted by the Hungarian Music Council. = HMQu. 2000. 3–4. 38–40.

1138.

WINKLER, Gerhard J.
Liszt und Europa. 17. Weimarer Liszt-Tage (21.–24. 10.). = ÖMZ. 1999. 12. 38–39.

Interjúk

1139.

ALBANESE, Licia
New-Yorki tudósítónktól. Villáminterjú Licia Albanesevel. [Riporter] Vilmányi Zita. = Oé. 2000. 3. 10–12.

1140.

ALFÖLDY NÉ DOBOZI Eszter –
ITTÉSNÉ KÖVENDI Kata
„What is the key signature in F sharp minor?”. („Mi az előjegyzés fisz-mollban?”). Angol zenei szaknyelv oktatása a kecskeméti Kodály Zoltán Zeneművészeti Szakközépiskolában és a Fővárosi Pedagógiai Intézet tanártovábbképzésén. [Riporter] Solymosi Tari Emőke. = Parl. 1999. 6. 49–57.

1141.

ALIBERTI, Lucia
Vendégünk volt Lucia Aliberti. [Riporter] Nagy László. = Oé. 2000. 3. 37–38.

1142.

BALÁZS Árpád
Komáromi ének. [Riporter] Fittler Katalin. = Zeneszó. 2000. 2. 11.

1143.

BALI János
Az antihistorikus historikus. Találkozás Bali Jánossal, az A. N. S. Kórus vezetőjével. Lejegyezte Barabás András. = Muzs. 2000. 1. 16–19.

1144.

BÁNKÖVI Gyula
Sikeres versenyszereplés után. Beszélgetés Bánkövi Gyula zeneszerzővel. [Riporter] Fittler Katalin. = Zeneszó. 1999. 3. 8.

1145.

BARBAY Ferenc
Madáchi küzdelem a balett-színpadon. Koreográfus-rendező: Barbay Ferenc. [Riporter] Máta Györgyi. = Oé. 2000. 5. 11–13.

1146.

BEDE FAZEKAS Csaba
„Szeretnék megfelelni a Teremtőtől kapott adottságaimnak”. Beszélgetés Bede Fazekas Csabával. [Riporter] Szomor György. = Oé. 2000. 3. 2–6.

1147.

BELLAI Eszter
„Számomra a zene: titokzatos, varázslatos erő...”. Pályakép Bellai Eszterről. [Riporter] Jánosi Ildikó. = Oé. 1999. 2. 24–28.

1148.

BOGYAI Katalin
A nemzeti kultúrát integrálni kell. Magyar Kulturális Központ Londonban. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 1999. 12. 3–6.

1149.

BOZAY Attila
A legtermékenyebb dolog a világon a fából vaskarika. [Riporter] Olsvay Endre. = ZST. 1999. 2. 30–32.

1150.

COLLINS, Michael
A biztos lábon álló klarinét. Találkozás Michael Collinsszal. [Riporter] Barabás András. = Muzs. 2000. 10. 31–32.

1151.

CSALOG Benedek
Van mit tanulnunk egymástól. Beszélgetés Csalog Benedekkel. [Riporter] Malina János. = Muzs. 1999. 1. 13–15.

1152.

CSEMICZKY Miklós
Művek bontakozóban. Csemiczky Miklós és az éneklőhang. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 10. 46.

1153.

CSENGERY Adrienne
Siker és kudarc a mérlegen. Közgyűlés után a Magyar Zenei Tanács munkájáról beszél Csengery Adrienne elnök. [Riporter] Albert Mária. = Muzs. 2000. 6. 3–5.

1154.

CSORBA Rózsa
Csorba Rózsa és a Szombathelyi Bartók Béla Zeneiskola. Élet és hivatás – egy pálya vonzásában. [Riporter] Deáky István. = Parl. 2000. 6. 44–46.

1155.

CZIDRA László
Altfurulya-ABC 1. Beszélgetés Czidra Lászlóval. [Riporter] Fittler Katalin. = Parl. 2000. 5. 39–41.

1156.

DARÓCZI Tamás
„Minden szerepben megragadja valami az ember szívét-lekét...”. Beszélgetés Daróczi Tamással. [Riporter] Pataki Csilla. = Oé. 1999. 4. 5–8.

1157.

DECKER VOIGT, Hans-Helmut
Gyógyszer vagy gyógyhatású készítmény. Hans-Helmut Decker Voigt a zeneterápia, illetve a zene hatásának különbségéről. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 2000. 3. 31–32.

- 1158.**
DESEŐ Csaba
Amit elértem, azzal többé-kevésbé elégedett vagyok. [Riporter] Matisz László. = Várhely. 1999. 2. 68–76.
- 1159.**
DESSAY, Natalie
A magas f nem minden. Natalie Dessay útja a nemzetközi sikerig. (Közreadja Ivan A. Alexandre). = Muzs. 1999. 3. 25–27.
- 1160.**
DEVECSERINÉ HUSZÁR Klára
Előny és hátrány. Devecseriné Huszár Klára emlékezik. [Riporter] Mikes Éva. = Muzs. 1999. 7. 6–8.
- 1161.**
DEVICH Sándor
A sztereotípiák ellenfele. Találkozás Devich Sándorral. [Riporter] Aradi Péter. = Muzs. 1999. 5. 7–11.
- 1162.**
DOBOS Kálmán
Művek bontakozóban. Dobos Kálmán csellószonátája. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 6. 32.
- 1163.**
DOBRA János
Bukdácslós a csúcson. Dobra János a Tomkins Énekegyüttes húsz esztendejéről. [Riporter] Szále László. = Muzs. 1999. 1. 18–19.
- 1164.**
DOBSZAY László
Konferencia után. Beszélgetés Dobszay Lászlóval. [Riporter] Déri Balázs. = Muzs. 2000. 10. 11–14.
- 1165.**
DUKAY Barnabás
Ars és techné – enciklopédikus tudás és korszellem. Beszélgetés Dukay Barnabás zeneszerzővel. [Riporter] Szitha Tünde. = Muzs. 1999. 8. 35–39.
- 1166.**
DUKAY Barnabás
Metszet '96. Dukay Barnabás: Lebegő pára a mélység színén. Beszélgetés a zeneszerzővel. [Riporter] Földes Imre. = Parl. 2000. 1. 12–23.
- 1167.**
DUKAY Barnabás
Művek bontakozóban. Dukay Barnabás latin és görög zenéje. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 7. 37.
- 1168.**
DURKÓ Péter
Művek bontakozóban. Durkó Péter Gordonkaverse nye. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2000. 1. 43.
- 1169.**
ELEK Szilvia
Kiből lesz a csembalista? Elek Szilvia a hangszer alsó- és középfokú oktatásáról. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 1999. 8. 19–20.
- 1170.**
EÖTVÖS, Peter
Balance von Konstruktion und Improvisation. Peter Eötvös im Gespräch mit Wolfgang Stryi. = MusikTexte. 2000. 86/87. 77–78.
- 1171.**
EÖTVÖS Péter
Eötvös Péter operája, a Három nővér magyarországi bemutatója elé. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 2000. 2. 12–15.
- 1172.**
EREDICS Gábor
Délszláv muzsika sípval, dobbal, tamburával. [Riporter] Réfi Zsuzsanna. = ZZT. 1999. 4. 29–30.
- 1173.**
ESTERHÁZY Antal
Találkozás Esterházy Antallal. [Riporter] Szomor György. = Oé. 1999. 4. 29–31.
- 1174.**
FALVAI Sándor
Talpon maradni és lassan építkezni. Falvai Sándor zongoraművész, a Zeneakadémia rektora a Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola jelenéről és jövőjéről. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 1999. 6. 9–12.
- 1175.**
FEHÉR György Miklós
Művek bontakozóban. A Korvin lelkétől a Via crucisig: Fehér György Miklós műhelyében. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 9. 46.
- 1176.**
FEKETE Gyula
Művek bontakozóban. Fekete Gyula: A megmentett város. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2000. 3. 37.
- 1177.**
FEKETE Gyula – KOVÁCS Zoltán – TALLÉR Zsófia Bozay Attila: Az öt utolsó szín. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 2000. 5. 5–7.
- 1178.**
„Feszültségek vannak, válság nincs”. Változások előtt a Nemzeti Filharmonikusok. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 2000. 5. 3–7.
Beszélgetőtársak: Kocsis Zoltán, Kovács Géza, Edvi Péter, Gyimesi László
- 1179.**
FRANKÓ Tünde
Szávitri – Frankó Tünde. [Riporter] Szomor György. = Oé. 1999. 2. 5–7, 11–13.
- 1180.**
GODÁR, Vladimír
Mým vzorem je Béla Bartók, říká Vladimír Godár. [Riporter] Roman Dykast. = Hudební Rozhledy. 2000. 8. 42–43.

- 1181.**
GREGOR, József
„The stages must be gone through, step by step”. A conversation with the opera singer József Gregor. [Riporter] Mária Kerényi. = HMQu. 1999. 2. 31–35.
- 1182.**
GRUBEROVA, Edita
A kamatokkal kell énekelni. Beszélgetés Edita Gruberovával. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1999. 3. 17–20.
- 1183.**
GÜLYA Róbert
Művek bontakozóban. Gulya Róbert legújabb zongoraversenye. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2000. 8. 43.
1184.
GYULAI-GAÁL János
Művek bontakozóban. Gyulai–Gaál János Hegedűversenye. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 4. 38.
- 1185.**
HALMOS Béla – SEBŐ Ferenc
Membránzizegés vagy élő zene. Interjú Halmos Bélával és Sebő Ferencel. [Riporter] Aradi Péter. = Muzs. 2000. 7. 21–24.
- 1186.**
HAMBURGER Klára
Liszt, a magyar és európai mester a 21. század küszöbén. Hamburger Klára a Magyar Liszt Ferenc Társaság budapesti konferenciájáról. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1999. 7. 19–21.
- 1187.**
HAMBURGER Klára
Liszt Ferenc a második évezred végén. Beszélgetés Dr. Hamburger Klárával, a Liszt Ferenc Társaság főtitkárával. [Riporter] Fittler Katalin. = Zeneszó. 1999. 6. 6.
- 1188.**
HAVAS Ferenc
„Kétszer 32 éves vagyok”. Havas Ferenc, aki újjászületett. [Riporter] Jálícs Kinga. = Oé. 1999. 3. 15–18.
- 1189.**
HÉJA Domonkos
Megint jönnek, kopogtatnak. Állandósulást remél a Danubia Ifjúsági Zenekar. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 1999. 2. 7–9.
- 1190.**
HERBOLY Ildikó
„...még mindig kedvem van új dolgok kipróbálásához.” Születésnap beszélgetés Herboly Ildikóval. [Riporter] Ittész Mihály. = Zeneszó. 1999. 5. 11.
- 1191.**
HOLLIGER, Heinz
A zene nem tárgy – élőlény. Budapesti beszélgetés Heinz Holligerrel. [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1999. 4. 36–37.
- 1192.**
HOLLÓS Máté
Istvánffy-díj, Hangszemle, Hungaroton, Midem. Beszélgetés Hollós Mátéval. [Riporter] Albert Mária. = Muzs. 2000. 4. 21–22.
- 1193.**
HORMAI József
Taminótól Parsifalig. Hormai József pályarajza. [Riporter] Máta Györgyi. = Oé. 2000. 1. 12–15.
- 1194.**
HORVÁTH András
Harmadnapon. Újraéled a magyar zenei könyvkiadás (1.). = Muzs. 2000. 1. 8–14.
A beszélgetés résztvevői: Berényi Gábor (Osiris), Nyíri András (Kávét), Osztovis Levente (Európa), Tóth Emőke (Mágus), Aczél Ferenc (Corvina).
- 1195.**
HORVÁTH András
Harmadnapon. Újraéled a magyar zenei könyvkiadás (2.). = Muzs. 2000. 2. 17–23.
A beszélgetés résztvevői: Boronkay Antal (Musica), Reviczky Béla (Athenaeum 2000), Csordás Gábor (Jelenkor), Hollós Máté (Akkord), Kárpáti János (Liszt Ferenc Zenekadémia).
- 1196.**
HORVÁTH Barnabás
Művek bontakozóban. Négykezetű koncertóig: Horváth Barnabás. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2000. 2. 40.
- 1197.**
HORVÁTH Izabella
Kolozsvártól Párizsig. Párizsi beszélgetés Horváth Izabella zongoraművésznővel. [Riporter] Cserba Júlia. = Pannon tükör. 1999. 3. 57–60.
- 1198.**
HRUBY Edit
Ösztöndíjasok. Hruby Edit. [Riporter] Nagy László. = Oé. 2000. 2. 38.
- 1199.**
IGRIC György – HOLLÓS Máté
A Korunk Zenéjét ma az élet szerkeszti. Igric György és Hollós Máté a jubiláló fesztiválról. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 1999. 11. 5–7.
- 1200.**
ITTZÉS Gergely
„Az embernek, bármely korban él, igénye van a zenei anyanyelvre.” Ittész Gergely fuvolaművésszel Fittler Katalin beszélget. = Műhely/Győr. 1999. 2. 59–61.
- 1201.**
JANDÓ, Jenő
„The performing artist has a duty to remain honest, whatever the circumstances”. A conversation with the pianist Jenő Jandó. [Riporter] Rita Kaisinger. = HMQu. 1999. 1. 31–35.

- 1202.**
KAGEL, Mauricio
„Ha felhangzik a zene, az maga a csoda – mindig lenyűgöz”. Beszélgetés Mauricio Kagellal, az Ernst von Siemens Musikpreis átadásakor. [Riporter] Werner Klüppelholz. = Muzs. 2000. 11. 29–32.
- 1203.**
KÁLDI KIS András
Pillanatfelvétel Káldi Kis Andrásról. = Oé. 2000. 4. 15–16, 32–33.
- 1204.**
KALLÓS Zoltán
Utolsó leszek, aki innen elmegy. Néprajzi gyűjtőmunkájáról, zenei anyanyelvünkről beszél Kallós Zoltán. [Riporter] Jávorszky Béla Szilárd. = Népszab. 1999. 95. 30.
- 1205.**
KÁLMÁN Lajos
Interjú Dr. Kálmán Lajos népzene kutatóval, nyugalmazott főiskolai tanárral kecskeméti otthonában 1999. 09. 19-én. [Riporter] Birinyi József. = Zeneszó. 2000. 2. 16–17.
- 1206.**
KERÉNYI Miklós Gábor
Beszélgetés Kerényi Miklós Gáborral, Bozay Attila operájának rendezőjével. [Riporter] Szomor György. = Oé. 2000. 5. 8–11.
- 1207.**
KEVEHÁZI Gábor
Zorba: Keveházi Gábor. [Riporter] Szomor György. = Oé. 2000. 1. 27–30.
- 1208.**
KIRÁLY László
Művek bontakozóban. Múlt és jövő Király László műhelyében. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 5. 37.
- 1209.**
KIRKÓSA Júlia – HARY Béla
Két művész Kolozsvárról. [Riporter] Boros Attila. = Oé. 1999. 1. 25–27.
- 1210.**
KOCsÁR, Miklós
„I like music to follow its own course, by its own rules... Like a sheperd, you just guide it attentively”. A conversation with Miklós Kocsár. [Riporter] Endre Olsvay. = HMQu. 2000. 1–2. 20–24.
- 1211.**
KOCsIS Zoltán
Hic Rhodus, hic salta! Beszélgetés Kocsis Zoltánnal a Nemzeti Filharmonikusok belső próbajátéka után. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 2000. 9. 3.
- 1212.**
KOCsIS Zoltán
Az operáció még előttünk van. [Riporter] Retkes Attila. = M. hírl. 1999. 224. 13.
- 1213.**
KOCsIS Zoltán
Osztályon felüli kiszolgálás. Kocsis Zoltán a Művészi Társaságról. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 1999. 11. 30.
- 1214.**
KOVÁCS Géza
Médiatörvény kontra közmédiák. Kovács Géza a törvény negatív hatásairól. [Riporter] Albert Mária. = Muzs. 1999. 7. 3–5.
- 1215.**
KOVÁCSHÁZI István
Fiatalok. Bemutatjuk Kovácsházi Istvánt. [Riporter] Jánosi Ildikó. = Oé. 2000. 2. 30–34.
- 1216.**
KOVÁLIK Balázs
Tudat alatti varázs. Beszélgetés Kovalik Balázs operarendezővel. [Riporter] Mesterházi Máté. = Muzs. 1999. 8. 7–9.
u.a. angolul = HMQU. 2000. 3/4. 33–38.
- 1217.**
KÖRMENDI Klára
Körmendi Klára zongoraművész. [Riporter] Csák P. Judit. = ZT. 1999. 1. 37–38.
- 1218.**
KREMER, Gidon
A hanglemmez nem palackposta. Budapesti interjú Gidon Kremerrel. [Riporter] J. Gy. L. [J. Györi László]. = Muzs. 2000. 7. 25.
- 1219.**
KRÉNUSZ József
Magyar művészek a Metropolitan Operában. Találkozás Krénusz Józseffel. [Riporter] Csermák Zoltán. = Oé. 1999. 4. 34–37.
- 1220.**
KUKELY Júlia
Pályakép Kukely Júliáról. [Riporter] Jánosi Ildikó. = Oé. 2000. 1. 34–39.
- 1221.**
LEGÁNY Dénes
Művek bontakozóban. Legány Dénes fúvós művei és Hegedűversenye. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 8. 44.
- 1222.**
LENDVAY Kamilló
Művek bontakozóban. Lendvay Kamilló: Zongoraverseny. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2000. 7. 41.
- 1223.**
LITTAY Gyula
Csak harmóniában lehet gondolkodni. Beszélgetés a 83 éves Littay Gyula operaénekesével. [Riporter] Kerekes Szabolcs. = Havi m. fórum. 1999. 2. 78–79.

- 1224.**
MADARÁSZ Iván
Művek bontakozóban. Madarász Iván: Az utolsó keringő. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2000. 5. 38.
- 1225.**
MADARÁSZ Iván
A harmadik opera. Beszélgetés Madarász Ivánnal. [Riporter] Szomor György. = Oé. 2000. 4. 3–5.
- 1226.**
MAHLER, Marina
A legjobb, ami történetem velem. Budapesti beszélgetés Marina Mahlerral. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 1999. 2. 18–21.
- 1227.**
MAISENBERG, Oleg
Újjászületés Bécsben. Budapesti beszélgetés Oleg Maisenberggel. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 2000. 1. 23–24.
- 1228.**
MAISKY, Misha
Rosztropovics és Pjatigorszkij örököse. Misha Maisky nyilatkozik „első” és „második” életéről. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 1999. 5. 15–16.
- 1229.**
MELÁTH Andrea
Bemutatjuk Meláth Andreát. [Riporter] Pataki Csilla. = Oé. 2000. 2. 34–37.
- 1230.**
MELIS Béla
Operamuzsikusok a színpadon. 146 éves a Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekara. [Riporter] Szomor György. = Oé. 1999. 5. 26–30.
- 1231.**
MILNE, Madeleine – BUSWELL, Jane
Masterprize.com. Művek és mű-kedvelők találkozója: nemzetközi zeneszerzői verseny a világhálón. [Riporter] Rácz Judit Klára. = Muzs. 2000. 9. 5–7.
- 1232.**
MOHAYNÉ KATANICS Mária
Beszélgetés Mohayné Katanics Máriával. [Riporter] Vass Ágnes. = Zeneszó. 1999. 10. 6.
- 1233.**
MÜLLER-LORENZ, Wolfgang
Vendégünk volt: Wolfgang Müller-Lorenz. [Riporter] Boros Attila. = Oé. 2000. 2. 3–4.
- 1234.**
NEMES László – ZÁBORSZKY Kálmán – SZÜCSNÉ HOBÁJ Tünde
Milleneumi tavasz: két művészetoktatási fesztivál Budapesten. Lenyűgöző eredmények – anyagi gondokkal. [Riporter] Solymosi Tari Emőke. = Parl. 2000. 5.22–30.
- 1235.**
ODZE, György – BOGYAI, Katalin
In the field of culture Hungary is a great power. An interview with György Odze and Katalin Bogyai. [Riporter] Emőke Solymosi Tari. = HMQu. 2000. 1/2. 30–34.
- 1236.**
OLÁH Gábor
Beszélgetés a Baptista Központi Énekkarról. = MEZ. 1999/2000. 2. 264–266.
- 1237.**
OLSVAY Endre
Metszet '96 IV. Olsvay Endre: Változatok hőésére. Beszélgetés a zeneszerzővel. [Riporter] Földes Imre. = Parl. 2000. 5. 12–19.
- 1238.**
PAHUD, Emmanuel
Iskolák, hagyományok, hangszerek. Budapesti beszélgetés Emmanuel Pahuddal. [Riporter] J. Gy. L. [J. Györi László]. = Muzs. 2000. 2. 46–47.
- 1239.**
PAUK György
Hiszek a tradíció továbbadásában. Pauk György hegedűművésszel beszélget J. Györi László. = Élet irod. 1999. 7. 7.
- 1240.**
PEJTSIK Árpád
Gordonka-ABC. Beszélgetés Pejtsik Árpáddal. [Riporter] Fittler Katalin. = Parl. 2000. 2. 34–37.
- 1241.**
PESKÓ Zoltán
Én a tehetségben is hiszek. Beszélgetés Peskó Zoltánnal. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 2000. 7. 15–17.
- 1242.**
PETROVICS Emil
„Barátságos zenét írok”. Beszélgetés Petrovics Emillel (1.). [Riporter] Batta András. = Muzs. 2000. 2. 13–16.
- 1243.**
PETROVICS Emil
„Barátságos zenét írok”. Beszélgetés Petrovics Emillel (2.). [Riporter] Batta András. = Muzs. 2000. 3. 16–19.
- 1244.**
PETROVICS, Emil
„If music cannot offer comfort to people, they are lost”. A conversation with the composer Emil Petrovics. [Riporter] Endre Olsvay. = HMQu. 1999. 1. 11–16.
- 1245.**
PETROVICS Emil
Korunk kóruskultúrájáról. Születésnapjára beszélgetés a 70 éves Petrovics Emillel. [Riporter] Fittler Katalin. = Zeneszó. 2000. 3. 3.

1246.

PIANCA, Luca

Elmenni a lehetőségek végső határáig. Budapesti beszélgetés Luca Piancával, a Giardino Armonico lantművészeivel. [Riporter] Péteri Judit. = Muzs. 2000. 9. 23–25.

u. a. angolul = HMQu. 2000. 3/4. 19–22.

1247.

PÓCS Katalin

Művek bontakozóban. Pócs Katalin budafoki hegedűversenye. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 3. 37.

1248.

PRÖHLE Gergely – MARSCHALL Miklós

Két szólamban. Pröhle Gergely és Marschall Miklós a zenekultúra finanszírozásáról. [Riporter] Albert Mária. = Muzs. 1999. 6. 3–7.

1249.

RICHTER Pál – KRISTÓF Csaba

Új szolféztanárunk a számítógép. Interjú Richter Pállal és Kristóf Csabával. [Riporter] Horváth András. = Muzs. 2000. 10. 26–28.

1250.

ROCKENBAUER Zoltán

A világ nyitott a magyar kultúrára. Rockenbauer Zoltán kulturális miniszter a nemzeti kultúráról, a zenei életéről és a táncművészetről. [Riporter] Tóthpál József. = ZST. 2000. 3. 4–6.

1251.

ROHMANN Imre

Restaurálás kottapapíron. Rohmann Imre és a Schubert-töredékek. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 1999. 11. 25–26.

1252.

ROST Andrea

„A hangszín a lelket is tükrözi”. Beszélgetés Rost Andreával (1.). [Riporter] Szokolczay Lajos. = Oé. 2000. 1. 2–7.

1253.

ROST, Andrea

„I want harmony in and around me”. A conversation with Andrea Rost. [Riporter] Emőke Solymosi Tari. = HMQu. 2000. 3–4. 50–55.

1254.

ROST Andrea

„Az igazi művészet kaput tár a szépre”. Beszélgetés Rost Andreával (2.). [Riporter] Szokolczay Lajos. = Oé. 2000. 3. 28–33.

1255.

ROSZTROPOVICS, Msztyiszlav

Hontalan orosz csellista Budapesten. Beszélgetés Msztyiszlav Rosztropoviccsal. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 2000. 2. 31–32.

1256.

ROVÁTKAY Lajos

„Rendes előrehaladás” Óbudától Hannoverig. Budapesti beszélgetés Rovátkay Lajossal. [Riporter] Malina János. = Muzs. 1999. 11. 18–24.

1257.

RÓZSA Vera

Mókamester énekmester. Londoni beszélgetés Rózsa Verával. [Riporter] Feuer Mária. = Muzs. 2000. 4. 27–31.

1258.

SACCANI, Rico – MELIS Béla

Zenekar a senki földjén. A Budapesti Filharmóniai Társaság Zenekarának gondoljai és tervei. [Riporter] Albert Mária. = Muzs. 2000. 7. 3–5.

1259.

SÁNDOR Judit – LÉTAI KISS Gabriella – KOLONITS Klára

Egy életet egy hangra. Két győztes a Magyar Rádió énekversenyén. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 2000. 7. 6–10.

1260.

SAPSZON Ferenc

50 éves a Magyar Rádió Énekkara. [Riporter] Vass Ágnes. = Zenezó. 1999. 9. 5.

1261.

SÁRI József

Művek bontakozóban. Sári József: Sonnenfinsternis. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2000. 4. 41.

1262.

SÁROSI Bálint

A tiszta forrás környékén. Beszélgetés Sárosi Bálinttal. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 2000. 4. 3–5.

1263.

SÁRY László

Művek bontakozóban. Sály László tánczenéi. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 2. 43.

1264.

SÁRY, László

„One should be able to identify oneself with any kind of influence”. An interview with László Sály. [Riporter] Endre Olsvay] = HMQu. 2000. 3/4. 13–17.

1265.

SCHANDA Beáta

Fehér hollónak számítunk. Egyéves az Interart Fesztiválközpont Kht. – Beszélgetés Schanda Beátával. [Riporter] Albert Mária. = Muzs. 1999. 4. 4–5.

1266.

SCHANDA Beáta

Fiatalok fesztiválja. Beszélgetés Schanda Beátával. [Riporter] Albert Mária. = Muzs. 2000. 5. 10–11.

1267.

SEBŐK György

Csodák és mesébe illő dolgok. Sebők György Szegedről, Budapestről, Párizsról, Bloomingtonról, Ernéről Budapesten. [Riporter] Barabás András. = Muzs. 1999. 1. 5–8.

1268.

SEBŐK György

A közönség fojtassa vissza a lélekzetét, ne a zongorista... Budapesti beszélgetés Sebők Györggyel. [Riporter] Solymosi Tari Emőke. = Parl. 1999. 1/2. 1–5.

1269.

SELMECZI György

Beszélgetés Selmeczi Györggyel A szirénről és a kortárs zene útjairól. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 1999. 2. 29–32.

1270.

SEREI Zsolt

Művek bontakozóban. Serei Zsolt: Egypercetek. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 11. 40.

1271.

SOMFAI, László

Bartók's method of composition. László Somfai talks to László Györi. = HQu. 2000. 159. 136–140.

1272.

SONNLEITNER, Johann

Nemcsak a zenészek, a hallgatónak is gyakorolnia kell. Beszélgetés Johann Sonnleitnerrel. [Riporter] Péteri Judit. = Muzs. 1999. 2. 12–14.

u. a. angolul = HMQu. 1999. 1. 22–25.

1273.

SOPRONI József

Művek bontakozóban. Soproni József zongorás korszaka. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 1. 41.

1274.

SOPRONI József

Omnia ex uno. Beszélgetés Soproni Józseffel (1.). [Riporter] Csengery Kristóf. = Muzs. 2000. 10. 4–8.

1275.

SOPRONI József

Omnia ex uno. Beszélgetés Soproni Józseffel (2.). [Riporter] Csengery Kristóf. = Muzs. 2000. 11. 8–11.

1276.

SOPRONI, József

„The ultimate principle is poetry”. A conversation with the composer József Soproni. [Riporter] Endre Olsvay. = HMQu. 1999. 2. 13–17.

1277.

SPÁNYI Miklós

„Mostanában kevesebbet filozofálok”. Budapesti beszélgetés Spányi Miklóssal. [Riporter] Malina János. = Muzs. 2000. 6. 6–10.

1278.

STRÉM Kálmán

Tervek 2003-ig és tovább. Strém Kálmán a Földvári Napokról. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 1999. 6. 17.

1279.

SZEBELLÉDI Valéria

„Ugyanúgy dolgozom tovább, mint eddig...” [Riporter] Kovács Mária. = Zeneszó. 1999. 1. 9.

1280.

SZEFCSIK Zsolt

„Megpróbálunk árral szemben úszni”. Interjú Szefcsik Zsolttal, az Erdődy Kamarazenekar művészeti vezetőjével. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 2000. 11. 23–24.

1281.

SZENTMÁRY Kálmán

„Nem csak zenészeket, közönséget is kell nevelnünk”. Beszélgetés Szentmáry Kálmánnal, a ferencvárosi Ádám Jenő Zeneiskola igazgatójával. [Riporter] Németh Zsuzsa. = Muzs. 1999. 12. 15–17.

1282.

SZINETÁR Miklós

„Az a közönség érdekel, amelyeknek nincs semmilyen elvárása”. Beszélgetés Szinetár Miklóssal, a Magyar Állami Operaház főigazgatójával. [Riporter] Mesterházi Máté. = Muzs. 1999. 7. 15–17.

u. a. angolul = HMQu. 1999. 2. 26–30.

1283.

SZINETÁR Miklós

Borisz Godunov, avagy a kelet-európai tabló. Beszélgetés Szinetár Miklóssal. [Riporter] Koltai Tamás. = Oé. 1999. 3. 10–13.

1284.

SZINETÁR Miklós

Remekművek egy gyönyörű épületben. Beszélgetés Szinetár Miklóssal, a Magyar Állami Operaház főigazgatójával. [Riporter] D. Magyarai Imre. = Európai utas. 1999. 48–54.

1285.

SZOKOLAY Sándor

Szávitri élete a hűség jelképe... Beszélgetés Szokolay Sándorral. [Riporter] Szomoró György. = Oé. 1999. 1. 13–16.

1286.

SZONDA Éva

„Pesti lány létemre szegedinek érzem magam”. Portrévázlat Szonda Éváról. [Riporter] Hollósi Zsolt. = Oé. 1999. 4. 16–18.

1287.

SZÓNYI Erzsébet

Mesélős hang és Szigorú igényesség. Köszöntő beszélgetés Szónyi Erzsébettel. [Riporter] Hollós Máté. = Zeneszó. 1999. 4. 3.

1288.

SZŐNYI Erzsébet

Művek bontakozóban. Szőnyi Erzsébet és a Sárkányfogak. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2000. 11. 33.

1289.

TAKÁCS Tamara

„A karmester legyen diktátor”. Találkozás Takács Tamarával. [Riporter] Szomory György. = Oé. 2000. 2. 5–11.

1290.

TÁTRAI Vilmos

„Hatéves koromban adott apám hegedűt a kezembe.” [Riporter] Czigány György. = Ezredvég. 1999. 5. 61–68.

1291.

TERÉNYI Ede

Amit szavakban nem lehet kifejezni. Beszélgetés Terényi Ede zeneszerzővel. [Riporter] Aniszi Kálmán. = Nyelvünk kult. 1999. 174–180.

1292.

TIHANYI László

Metszet '96 II. Tihanyi László: Nachtzene (= éjszakai jelenet). Beszélgetés a zeneszerzővel. [Riporter] Földes Imre. = Parl. 1999. 1/2. 13–31.

1293.

TILLAI Aurél

Tillai Aurél hetven éves. [Riporter] Kojár Anikó. = Zeneszó. 2000. 9. 6–7.

1294.

TITTERINGTON, David

Beszélgetés David Titteringtonnal. [Riporter] Csomó Orsolya. = MEZ. 1998/1999. 1. 123–126.

1295.

TÓTH Péter

Művek bontakozóban. Tóth Péter Szerenádja – és más művei – jobb időkre. [Riporter] Hollós Máté. Muzs. 2000. 6. 37.

1296.

TRAJTLER Gábor

Beszélgetés Trajtler Gáborral. [Riporter] Finta Gergely. = MEZ. 1998/1999. 3. 383–392.

1297.

Új nemzedék – fiatal zeneszerzők. = ZZT. 1999. 2. 27–29.

Boros Gyula beszélgetet Tóth Péterrel, Bánkői Gyulával, Gyöngyösi Leventével, Matyó Tamással, Pócs Katalinnal és Gémesi Gézával

1298.

VAJDA Gergely

Művek bontakozóban. Vajda Gergely kantátája és szólódarabjai. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 2000. 9. 43.

1299.

VAJDA János

Premier. Leonce és Lena. Környezetbarát zene G-dúrban. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 1999. 2. 14–15.

1300.

VAJDA Júlia

Aidától Norináig. Beszélgetés Vajda Júliával. [Riporter] Hollósi Zsolt. = Oé. 1999. 5. 10–14.

1301.

VÁRHELYI Éva

Ösztöndíjasok. Várhelyi Éva. [Riporter] Péterfi Nagy László. = Oé. 2000. 4. 34–35.

1302.

VÁSÁRY, Tamás

„To experience totality”. A conversation with pianist-conductor Tamás Vásáry. [Riporter] Emőke Solymosi Tari. = HMQu. 2000. 1/2. 43–48.

1303.

VÁSÁRY Tamás

A világ bennünk van. [Riporter] D. Magyar Imre. = Európai utas. 1999. 41–48.

1304.

VASHEGYI György

Nem az aultak a lényeg. Beszélgetés Vashegyi Györggyel. [Riporter] J. Györi László. = Muzs. 1999. 4. 9–11.

1305.

VAVRINECZ Béla

Művek bontakozóban. Vavrinecz Béla Somogyi krónikája. [Riporter] Hollós Máté. = Muzs. 1999. 12. 38.

1306.

VERECZKEY László

Beszélgetés Vereczkey Lászlóval a gitár ABC-ről. [Riporter] Fittler Katalin. = Parl. 1999. 1/2. 47–49.

1307.

VICKERS, Jon

New York-i tudósítónktól. Villáminterjú Jon Vickersszel. [Riporter] Vilmányi Zita. = Oé. 1999. 1. 28–29.

1308.

VIZIN Viktória

Fiatalok. Vizin Viktória. [Riporter] Mátyás Szabó Eszter. = Oé. 2000. 4. 10–13.

1309.

VOLF Katalin

„Aki hamis a színpadon, hamis az életben is...”. Pályakép Volf Katalinról. [Riporter] Mátyás Györgyi. = Oé. 2000. 5. 30–34.

1310.

VUKÁN György

Premier – portréval. Black Advent. [Riporter] Mátyás Györgyi. = Oé. 2000. 1. 8–10.

1311.

WAGNER, Wolfgang

Tapasztalatok a Ring-ről. Wolfgang Wagner sajtóbeszélgetése az Operaházban. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 1999. 1. 23–25.

1312.

WALKER, Alan

Nagylelkű zeneszerző – nagylelkű kutató. Alan Walker a negyedik Liszt-kötetről. [Riporter] Devich Márton. = Muzs. 2000. 2. 29–30.

1313.

WENKEL, Ortrun

Vendégünk volt: Ortrun Wenkel. [Riporter] Csák P. Judit. = Oé. 1999. 3. 31–35.

1314.

WITT, Karsten

Az első száz év. A Deutsche Grammophon Gesellschaft jubileuma (2.). [Riporter] J. Győri László. = Muzs. 1999. 1. 20–21.

1315.

ZÁKÁNYI Zsolt

Halmos László oratóriumáról. [Riporter] Fodor Tamás. = Somogy. 1999. 6. 624–627.

1316.

ZEMPLÉNI László

Ütős-ABC. Beszélgetés Zempléni Lászlóval. [Riporter] Fittler Katalin. = Parl. 1999. 5. 42–46.

1317.

ZIMÁNYI Zsófia

Rosztropovics, Inbal, Radu Lupu. Tervekről nyilatkozik Zimányi Zsófia, a Budapesti Fesztiválközpont Kht. ügyvezető igazgatója. [Riporter] Szőnyei Tamás. = Muzs. 2000. 8. 6.

Köszöntők, megemlékezések, portrék

1318.

ALBERT István

Múltidéző. Medek Anna. = Oé. 2000. 5. 36–37.

1319.

ANGI István

Egy életmű eleven emléke. = MEZ. 1998/99. 4. 464–465.

Kozma Máttyás zeneszerző emlékezete

1320.

ANKER Antal

Születésnap köszöntő. = Zeneszó. 2000. 4. 6–7.

Csik Miklós 70 éves.

1321.

BODOR Anikó

Kiss Lajos népzenekutató (1900–1982). = Honismeret. 28. 2000. 3. 16–21.

1322.

BREUER János

Egy botcsinálta karmester. Ormándy Jenő 100. születésnapjára. = Muzs. 1999. 12. 10–12.

1323.

BREUER, János

Menuhin's Hungary. = HMQu. 1999. 2. 2–4.

1324.

CSÍK Miklós

Baross Gábor 70 éves. Születésnap köszöntő. = Zeneszó. 2000. 7. 4–5.

1325.

CSÍK Miklós

Szerzői est Szőnyi Erzsébet születésnapján. = Zeneszó. 1999. 5. 6.

1326.

CZINGRÁBER János

Félévszázada a pályán. Zámbo István útja Veszprémtől Veszprémig – diákoktól a diákokig. = Zeneszó. 2000. 9. 11.

1327.

DALOS László

Doktor bariton, doktor tenor. Jegyzetek Dálnoki Viktortól és Szedő Miklósról. = Oé. 1999. 4. 11–15.

1328.

DALOS László

Ki volt Anne Roselle, vagyis Gyenge Anna? = Oé. 1999. 5. 16–18.

1329.

DALOS László

„Lehajtott fővel állok...”. Jegyzetek az operafordító Nádasdy Kálmánról. = Oé. 1999. 2. 20–23.

1330.

DALOS László

Az Operaház örökös tagjai. Venczell Béla. = Oé. 1999. 1. 17–20.

1331.

DALOS László

Száz éve születtek. Két operaénekesről, szubjektíven. = Oé. 2000. 5. 27–29.

Fehér Pál (1900–1959), Fekete Pál (1900–1959)

1332.

DOBSZAY László

Rajeczky Benjamin, az egyházzeneész. = MEZ. 1998/1999. 4. 471–474.

1333.

EPERJESSY Ernő

In memoriam – Vujicsics Tihamér (1929–1975). = Barátság. 1999. 6. 2696–2697.

1334.

FELFÖLDI László

Kaposi Edit kutatói tevékenységéről. = Kaposi Edit: Bodrogek táncai és táncélete 1946–1948. Bp., 1999. 238–244.

- 1335.**
F. J. M.
Rendhagyó köszöntő Fráter Gedcon 80. születésnapjára. = Oé. 1999. 3. 39.
- 1336.**
FODOR Dénes
Rácz Aladár – „a cimbalom Lisztje” = Jászkunság. 46. 2000. 1. 61–64.
- 1337.**
GÁL József
Egy szombathelyi hegedűművésznő. A száz éve született Bárdos Alice emlékezete. = Muzs. 1999. 10. 19–23.
- 1338.**
GRABÓCZ Márta
Vallomás és helyzetkép. = Muzs. 2000. 2. 7–8.
Ujfalussy József 80 éves
- 1339.**
GYULAI Árpád
Egy kolozsvári népzenekutató: Gurka László. = Nyelvünk kult. 2000. 95–98.
- 1340.**
HORVÁTH Rezső
A 80 éves Dr. Barsi Ernő köszöntése. = Parl. 2000. 3/4. 58–59.
- 1341.**
ITTZÉS Mihály
Poeta doctus in musica. Bárdos Lajos centenáriuma. = Forrás. 1999. 11. 82–86.
- 1342.**
KAÁN Zsuzsa
Timár Sándor születésnapjára. = Táncművészet. 2000. 5/6. 6–7.
- 1343.**
KÁRPÁTI János
Ujfalussy József köszöntése 80. születésnapján. = Mzene. 2000. 1. 3–4.
- 1344.**
KÁRPÁTI János
Vikár Lászlónak, 70. születésnapjára. = Muzs. 1999. 6. 8.
- 1345.**
KERTÉSZ Iván
Emlékezés Lendvai Andorra. = Oé. 1999. 1. 30–32.
- 1346.**
KERTÉSZ Iván
Emlékezés Dr. Mindszenti Ödönre. = Oé. 2000. 3. 34.
- 1347.**
KERTÉSZ Iván
Emlékezés Reményi Sándorra. = Oé. 2000. 1. 11.
- 1348.**
KERTÉSZ Iván
Az Operaház örökös tagjai. Halász Gitta. = Oé. 2000. 4. 6–7.
- 1349.**
KLEIN, Gregor
Aristide Cavaillé-Coll à Paris (1.). Egy orgonaépítő élete és munkássága. = MEZ. 1999/2000. 1. 39–51.
- 1350.**
KLEIN, Gregor
Aristide Cavaillé-Coll à Paris (2.). Egy orgonaépítő élete és munkássága. = MEZ. 1999/2000. 2. 213–226.
- 1351.**
KLEIN, Gregor
Aristide Cavaillé-Coll à Paris (3.). Egy orgonaépítő élete és munkássága. = MEZ. 1999/2000. 4. 489–500.
- 1352.**
LACZÓ Zoltán
Jubileumi köszöntő. = Parl. 1999. 3/4. 1–3.
A Parlando 40 éves jubileuma alkalmából cikkek idéz régebbi számokból Járdányi Pál, Dobszay László, Gárdonyi Zoltán, Halász Ferenc, Ujfalussy József stb. tollából (Parlando. 1999. 3/4. 5–30.)
- 1353.**
LÁSZLÓ Ferenc
Az orgona nem csak hangszer, az orgonista nem csak művész. Laudáció Dávid Istvánról. = MEZ. 1998/1999. 2. 279–280.
- 1354.**
LEBRECHT, Norman
Szemközt a diktátorokkal. Arturo Toscanini. = Muzs. 2000. 11. 15–22.
- 1355.**
LEGÁNY Dénes
Egy baljós kézfogás szorításában. A negyven esztendeje elhunyt Dohnányi Ernő emlékezete. = Napi Mo. 2000. 33. 13.
- 1356.**
Lendvay Kamilló, 70. Pécs, 1999, AXA Music. 20 p.
ISBN 963-00-6416-2
- 1357.**
LISZTES László
In memoriam Pászti Miklós. = Zeneszó. 1999. 3. 6.
- 1358.**
LÜKIN László
„Széles a Balaton...”. Vavrinecz Béla 75 éves. = Zeneszó. 2000. 10. 5–6.
- 1359.**
MÁRKUSNÉ NATTER-NÁD Klára
Születésnap köszöntő. A kerek évfordulók mindig alkalmat adnak a visszatekintésre. = Zeneszó. 2000. 6. 4.
Anker Antal 70 éves
- 1360.**
MÁTAI Györgyi
Az olasz bel canto avatottja. Pályarajz B. Nagy Jánosról. = Oé. 1999. 3. 26–30.

- 1361.**
Máté János emlékére. A szeretet soha el nem fogy. (A kötet mtársai Oros Ilona et al.) Budapest, 2000, Fehér Gy. 343 p.
ISBN 963-640-599-9
- 1362.**
Melis György. Budapest, 1998, Pallas Stúdió. 48 p.
/Örökös tagság, ISSN 1416-6119./
ISBN 963-9022-78-0
Ism. Papp János = Oé. 1999. 4. 15.
- 1363.**
NÁDORI Lídia
Tegyük kockára bőrünket. = Széplít. ajándék. 1998. 4/6. 1999. 1–2. 103–111.
Weber Kristófról
- 1364.**
NAGY Alpár
Egy soproni muzsikusz házaspár emlékére. = Soproni fiz. 1999. 236–238.
- 1365.**
NAGY Olivér
Nagy idők tanúi. Ádám Jenő (1896–1982). = Zeneszó. 1999. 10. 7.
- 1366.**
NAGY Olivér
Nagy idők tanúi. Harmat Artúr (1885–1962). = Zeneszó. 1999. 9. 7.
- 1367.**
NAGY Olivér
Nagy idők tanúi. Vásárhelyi Zoltán (1900–1977). = Zeneszó. 2000. 1. 7.
- 1368.**
NAGY Olivér
Nagy idők tanúi. Vaszy Viktor (1903–1979). = Zeneszó. 1999. 8. 6.
- 1369.**
PAPP János
Vaszy Viktor, a kolozsvári zeneigazgató (1941–1944). = Oé. 1999. 2. 18–20.
- 1370.**
PAPP Márta
Dobszay László köszöntése. = Muzs. 1999. 7. 18.
- 1371.**
PAPP Rezső
A Mester és tanítványai. Emlékezés Pikéthy Tiborra, a Váci Székesegyház zeneigazgatójára. = Zeneszó. 1999. 4. 4.
- 1372.**
PICHNER Teréz
„Nincs már e földön, mégis jelen van a világban”. Halász Ferenc professzor úrra emlékezve. = Parl. 2000. 2. 16–17.
- 1373.**
SOMFAI László
Harcourt hetvenéves. = Muzs. 1999. 12. 7–9.
- 1374.**
SOPRONI József – HAMAR Zsolt
Petrovics Emil köszöntése. = Muzs. 2000. 2. 12.
- 1375.**
SZABÓ Éva
Vásárhelytől – Vásárhelyig. Emlékképek Kenéz Ernő operaénekes életéből. Hódmezővásárhely, 1999, Magánkiadás. 95 p.
ISBN 963-640-147-0
- 1376.**
SZESZTAY Zsolt
Egyesületünk elnökét köszöntjük. = Zeneszó. 2000. 10. 6.
Szathmáry Károly karnagy 75 éves
- 1377.**
TALLIÁN Tibor
La gaya scienza. = Muzs. 2000. 2. 3–5.
Ujfalussy József 80 éves
- 1378.**
TARDY László
Az egyházzene-szerző. = ZZT. 1999. 3. 25–26.
Bárdos Lajosról
- 1379.**
VAMOS Tibor
A közvetítő köszöntése. = Muzs. 2000. 2. 6.
Ujfalussy József 80 éves
- 1380.**
VARGA Bálint András
Egy tiszta ember. Sarlós László 80. születésnapjára. = Muzs. 2000. 12. 29.
- 1381.**
VARGA Lajos, T.
A pataki láng őrzője és továbbadója: Dr. Barsi Ernő nyolcvanéves. = Honismeret. 28. 2000. 3. 97–98.
- 1382.**
ZELINKA Tamás
Gratuláció Madarász Ivánnak szerzői CD-inek megjelenése alkalmából. = Parl. 1999. 6. 58–59.

Nekrológok

- 1383.**
ALBERT István
Mikó. = Oé. 1999. 1. 2–3.
- 1384.**
(Annalista)
Requiem egy tenoristáért. Szabó Miklós (1909–1999). = Oé. 1999. 4. 2.
- 1385.**
BALASSA Sándor
Búcsú Bozay Attilától. = Napi Mo. 1999. 224. 12.

- 1386.**
BAROSS Gábor
Búcsúunk Nagy Olivértől. = Zeneszó. 2000. 10. 4.
- 1387.**
BÉKÉS András
Patkó József. = Oé. 1999. 5. 15.
- 1388.**
BÓNIS Ferenc
Paul Sacher halálára. = ZZT. 1999. 3. 38.
- 1389.**
BREUER János
Búcsú Mátyás Máriától. = Népszab. 1999. 222. 13.
- 1390.**
BREUER János
Búcsú Yehudi Menuhintól. = Népszab. 1999. 61. 10.
- 1391.**
BREUER János
Kistétényi Melinda halálára. = Népszab. 1999. 247. 11.
- 1392.**
BREUER János
Rendet tartott a partitúráiban. Bozay Attila emléke. (1939–1999). = Népszab. 1999. 223. 11.
- 1393.**
[DEVICH Márton]
Meghalt Bozay Attila. = M. nemz. 1999. 215. 11.
- 1394.**
DOBSZAY László
Simon Albert halálára. = Muzs. 2000. 4. 17.
- 1395.**
Elhunyt Kistétényi Melinda. = Napi Mo. 1999. 247. 13.
- 1396.**
FITTLER Katalin
Sebők György, évszám nélkül. = Parl. 2000. 1. 4–5.
- 1397.**
GULYÁSNÉ SZÉKELY Éva
Tar Lőrinc (1939–2000). = Zeneszó. 2000. 3. 10.
- 1398.**
HOLLÓS Máté
Búcsú Szunyogh Baláztól. = Parl. 1999. 5. 10–11.
- 1399.**
HOLLÓS Máté
Búcsú Togobickij Viktortól. = Muzs. 1999. 5. belső borító
- 1400.**
HOLLÓS Máté
Rendezvény Bachhal. Búcsú Kistétényi Melindától. = ZZT. 1999. 4. 35.
- 1401.**
HOLLÓS Máté
Személyes búcsú Kistétényi Melindától. = Parl. 1999. 6. 47–48.
- 1402.**
ITTZÉS Mihály
In memoriam Lord Yehudi Menuhin. = BulletinKodály. 1999. 1. 47–48.
- 1403.**
KÁRPÁTI János
Génjeiben hordozta zenei képességeit. Kecskeméti István (1920–1999). = Muzs. 1999. 11. belső borító
- 1404.**
KERTÉSZ I[ván]
Begányi Ferenc (1937–2000). = Oé. 2000. 4. 2.
- 1405.**
KERTÉSZ Iván
Carelli Gábor (1915–1998). = Oé. 1999. 2. 2.
- 1406.**
KERTÉSZ Iván
Delly Rózsi (1918–2000). = Oé. 2000. 2. 2.
- 1407.**
KERTÉSZ Iván
Forray Gábor. = Oé. 2000. 5. 35.
- 1408.**
KÉRY Mihály
Kövics Zoltán 1941–2000. = Zeneszó. 2000. 9. 14.
- 1409.**
KOCISIS Zoltán
A csoda megmarad. Yehudi Menuhin emlékére. = Muzs. 1999. 4. 3.
- 1410.**
KONRÁD György
Tanítása tovább él. Búcsú Tátrai Vilmostól. = Muzs. 1999. 3. 5.
- 1411.**
KÖRTVÉLYES Géza
Búcsú Eck Imrétől (1930–1999). = Muzs. 2000. 2. belső borító
- 1412.**
KRÁLIK János
Solymos Péter (1910. december 14.–2000. október 4.). = Muzs. 2000. 11. belső borító
- 1413.**
KROÓ András
Akinek randevúja van Bachhal. Kistétényi Melinda (1926–1999). = Muzs. 1999. 12. 48.
- 1414.**
LADÁNYI Sándor
Máté Jánosra emlékezünk. = Reform. egyh. 1999. 4. 95.
- 1415.**
LUKÁCS Ervin
Áldozatos, hálátlan hivatás. Patkó József (1943–1999). = Muzs. 1999. 11. belső borító
- 1416.**
LUKIN László
In memoriam Forrai Miklós. = Zeneszó. 1999. 1. 5.

- 1417.**
Mátyás Mária. = Oé. 1999. 5. 5.
- 1418.**
NÁDORI Péter
Bors Jenő emlékére. = Muzs. 1999. 5. belső borító
- 1419.**
NAGY Olivér
Búcsú Kistétényi Melindától. = Zenezsó. 1999. 9. 4.
- 1420.**
NAGY Olivér
Maklári József elhagyott bennünket. = Zenezsó. 1999. 10. 3.
- 1421.**
PANAGAPKA, Jeanette
In memoriam Jean Sinor (1946–1999). = BulletinKodály. 1999. 1. 42–43.
- 1422.**
PÁPAI János
Horváth Károly zalai néprajzkutató emlékére (1933–1998). = Honismeret. 27. 1999. 3. 112.
- 1423.**
PÁSZTOR Zsuzsa
Búcsú Dr. Kovács Gézától. (1916–1999). = Parl. 1999. 1/2. 58–59.
A zenei munkaképesség-gondozás pedagógiájának megteremtője
- 1424.**
PETROVICS Emil
Bozay Attila (1939–1999). = Muzs. 1999. 11. 11.
- 1425.**
PETROVICS Emil
Farkas Ferenc (1905–2000). = Muzs. 2000. 12. 3.
- 1426.**
STARKER János – CSALOG Gábor
Búcsú Sebők Györgytől. = Muzs. 2000. 1. 3.
- 1427.**
SZOKOLAY Sándor
Búcsúzunk Farkas Ferencről. = Zenezsó. 2000. 10. 5.
- 1428.**
SZOMORY György
Bozay Attila. = Oé. 1999. 5. 31.
- 1429.**
Sz. Gy. [SZOMORY György]
Farkas Ferenc. = Oé. 2000. 5. 4.
- 1430.**
Tátrai Vilmos. = Parl. 1999. 5. 7–9.
Strém Kálmán 1977-es és Feuer Mária 1972-es írása
- 1431.**
TÓTHPÁL József
Elment Bozay Attila is. = ZZT. 1999. 4. 34.
- 1432.**
WOODS, David G.
Indiana University School of Music memorial concert for dr. Eugenia Sinor. = BulletinKodály. 1999. 1. 43–46.
- 1433.**
Yehudi Menuhin 1916–1999. = Szombat. 2000. 2. 13–14.

Névmutató

Az álló számok a szerzőkre utalnak, a kurzivok a róluk szóló irodalmat jelölik.

- Aczél Ferenc** 1194
Ádám István 652
Ádám Jenő 462, 1365
Ádám Mária 1002
Adorno, Theodor Wiesengrund 197
Ág Tibor 3, 618–619, 691
Agócs Gergely 620
Agócs Károly 258
Ágoston István György 260
Agoult, Marie d' 115
Ainsley, Robert 66
Albanese, Licia 1139
Albert István 1318, 1383
Albert Mária 1003–1006, 1037–1042, 1153, 1192, 1214, 1248, 1258, 1265–1266
Alegant, Brian 116
Alexandre, Ivan A. 1159
Alföldyné Dobozsi Eszter 1140
Aliberti, Lucia 1141
Almási István 505, 623–625
Áment Lukács 506–507
Andódyné Pál Olga 4
Andor Ilona 325
Andrásfalvy Bertalan 626
Angi István 261, 1319
Angster József 947
Aniszi Kálmán 1291
Anker Antal 1320, 1359
Antokoletz, Elliott 262–264, 273
Aradi Péter 852, 1007–1009, 1043, 1161, 1185
Ariosto, Lodovico 180
Autexier, Philippe A. 117
Avasi Béla 265, 629
- Bach, Johann Sebastian** 33, 118–119, 132, 136, 142–143, 147, 158–159, 175, 184, 196, 205, 215, 232, 289, 883–884, 930, 1071, 1082–1084, 1088, 1103, 1114–1117
Bakfark Bálint 315, 390
Bakó Judit 490, 700
Balanesco, Alexander 934
Balassa Sándor 1385
Balázs Árpád 335, 882, 1142
Balázs Béla 401
Balázs István 69
Bali János 935, 1143
Balog, André 787
Balogh Anikó 788, 1044
Balogh Mihály 5
Balogh Tibor 89
Baltzer, Rebecca A. 239
Bán Zoltán András 789, 801, 860
Bándi Péter 631
- Bánffy Miklós** 488
Bánfi Szilvia 266
Bánkővi Gyula 1144, 1297
Barabás András 153–154, 884, 1143, 1150, 1267
Barabás Sámuel 962
Baranyi Anna 267–268
Barbay Ferenc 1145
Bárdos Alice 1337
Bárdos Lajos 383, 566, 861, 869, 1098, 1136, 1341, 1378
Baroffio, Bonifacio Giacomo 508
Baross Gábor 269, 1045, 1324, 1386
Barsi Ernő 5, 632–635, 1340, 1381
Bartalus Ilona 970
Bartels, Ulrich 229
Bartha Antal 646
Bartók Béla 6, 27, 43, 58, 94, 116, 188–189, 224, 248, 262–265, 267, 270, 271, 272–273, 274–275, 283, 285, 287, 292, 295, 301–303, 306, 316, 324, 328, 334, 339–340, 344–345, 355, 380, 384, 394, 400–402, 405, 413–414, 427, 436–437, 441–442, 445, 449, 452–454, 456–457, 460–461, 474, 484, 486, 495, 497–498, 502, 504, 644, 808, 864, 885–886, 891, 896, 901, 904, 926, 934, 945, 1010, 1056, 1121, 1135, 1180
Bartók Gertrúd 509
Bartók Peter 275
Báthory István, somlyai 389
Batta András 819, 853, 860, 1242–1243
Batthyány József 438
Baudlaire, Charles 790
Baumann, Max Peter 675
Beadle, Jeremy J. 66
Beck András 87, 120
Beckett, Samuel 420
Beckmann, Klaus 70
Bede Fazekas Csaba 1146
Beethoven, Ludwig van 183, 213, 229, 246, 365, 850, 887, 905
Begányi Ferenc 1404
Bejinaru, Mircea 93
Békés András 1387
Bellai Eszter 1147
Bellman, Jonathan 207
Bendl Júlia 441
Benedek Katalin 741
Benkő András 71, 276, 510
Benkő Judit 71, 277
Benkő Samu 22
Benyovszky Mária 72–73
Berchmans, Johannes 602
Berecz András 636
Bereczki Gábor 749

- Bereczky Ibolya, T. 763
 Bereczky János 621, 637, 731, 745
 Berényi Gábor 1194
 Béres György 511
 Berg, Alban 897
 Berlász Melinda 278–282, 373, 490
 Berschin, Walter 537, 605
 Bezić, Jerko 696, 732
 Bihari János 430
 Birinyi József 638, 1205
 Birkin-Feichtinger, Inge 284
 Bizet, Georges 842, 847
 Bodor Anikó 639–641, 1321
 Bodza Klára 7
 Bognár Attila 63
 Bogyai Katalin 1148, 1235
 Bohus Péter 1046
 Bojtii János 122, 202
 Bokor Imre 642
 Bónis Ferenc 6, 285–289, 1388
 Bóra Ferenc 643
 Borlói Rudolf 290
 Bornemisza Péter 592–593
 Borogyin, Alekszandr 210
 Boronkay Antal 1047, 1195
 Boros Attila 1048, 1209, 1233
 Boros Gyula 1297
 Boros Marietta 291
 Bors Jenő 1418
 Borsai Ilona 731
 Boulez, Pierre 123, 929
 Bozay Attila 1149, 1177, 1206, 1385, 1392–1393,
 1424, 1428, 1431
 Bradányi Iván 8
 Brahms, Johannes 310
 Brăiloiu, Constantin 413
 Braun, Hans–Joachim 107
 Brauer Benke József 948
 Breinichné Horváth Andrea 325
 Breuer János 270, 292–300, 888, 901, 926, 971,
 1322–1323, 1389–1392
 Britten, Benjamin 160, 240, 797, 834, 941
 Bruckner Adrienne 972
 Bruk, Lyubov 928
 Brunner, Horst 198
 Brunszvik-család 365
 Brunszvik Teréz 246
 Brussee, Albert 410
 Bubnó Tamás 924, 939, 1049
 Buckland, T. J. 757
 Burián Miklós 301
 Busoni, Ferruccio 230, 894
 Buswell, Jane 1231
 Cage, John 120, 137, 891
 Cao, Pierre 1088
 Carelli Gábor 1405
 Carrington, Simon 1090
 Casals, Pablo 298
 Casetti, Pierre 124
 Castronuovo, Antonio 302
 Caudella, Philipp 192
 Cavallé-Coll, Aristide 1349–1351
 Cavell, Stanley 87
 Ceribašić, Naila 687, 696, 732
 Chopin, Fryderyk 63, 144, 242, 889
 Clementi, Muzio 161
 Cler, Jérôme 644
 Collins, Michael 1150
 Cooper, David 303
 Crawford, Tim 234
 Crüger, Johann 540
 Cura, José 791
 Csaba Péter 1076
 Csajághy György 9, 645, 949–950
 Csák P. Judit 1171, 1177, 1217, 1269, 1299, 1311, 1313
 Csáky Móric 125–126
 Csalog Benedek 940, 1151
 Csalog Gábor 889, 1426
 Csapó Gyula 938
 Császár Györgyi 806
 Csáth Géza 304–305
 Csébfalvy Éva 1004
 Cséfalvay Pál 533
 Cseke Péter 306, 705
 Cselényi István Gábor 513–515
 Cselényi József 45
 Csemiczky Miklós 1152
 Csengery Adrienne 1153
 Csengery Kristóf 307–308, 382, 791, 890–895, 913,
 933, 941, 1274–1275
 Csepei Tibor 951
 Csepregi Márta 646
 Csepregi Zoltán 516
 Cserba Júlia 1197
 Cserei János 596
 Cseri Miklós 763
 Csermák Zoltán 1219
 Csik Miklós 1320, 1324–1325
 Csikós Katalin 1010
 Csillag Ferenc 973
 Csóka Ede 622
 Csomasz Tóth Kálmán 83
 Csomó Orsolya 517–518, 1011, 1051, 1294
 Csongor Győző 10
 Csonka-Takács Eszter 741
 Csorba Rózsa 1154
 Csordás Gábor 1195
 Csörsz Rumen István 631
 Csuha István 127, 152
 Cyklinski, Igor 1113
 Czagány Zsuzsa 519–522
 Czidra László 1155
 Czigány György 1290

- Czigler Mária 571
 Czingráber János 1326
 Czuczor Gergely 691
- D**alnoki Viktor 1327
 Dalos Anna 11, 19, 128, 299, 309–312, 792–793, 889, 896–900, 924, 929, 1052–1053
 Dalos László 227, 313, 794, 1327–1331
 Dankó Pista 10
 Daróczy Tamás 1156
 Dávid István 1353
 Dazzi, Gualtiero 802
 Deák Endre 315
 Deák-Sárosi László 12
 Deáky István 1154
 Deaville, James 206
 Debussy, Claude Achille 129–130, 941
 Decius, Nikolaus 541
 Decker Voigt, Hans-Helmut 1157
 Decsényi János 356, 858
 Delaigue-Moins, Sylvie 131
 Deleuze, Gilles 88
 Delius, Frederick 189
 Dellamaggiore, Nelson 316
 Delly Rózsi 1406
 Demeter Júlia 321, 352, 374
 Déri Balázs 523–524, 1054, 1164
 Deseő Csaba 1158
 Dessay, Natalie 1159
 Deusen, Nancy van 647
 Devecseriné Huszár Klára 1160
 Devich Márton 974, 1012–1013, 1055–1057, 1169, 1174, 1189, 1199, 1259, 1312, 1393
 Devich Sándor 975, 976, 977, 1014, 1058, 1161
 Dibelius, Ulrich 448
 Dinyés Soma 132
 Dobák Pál 133
 Dobos Kálmán 134, 1162
 Dobos Károly 659, 753
 Dobra János 1163
 Dobszay László 13, 317–318, 329, 512, 525–537, 571, 581, 586, 615, 916, 920, 924, 978, 981, 1059, 1164, 1332, 1352, 1370, 1394
 Dohnányi Ernő 349–350, 403, 495, 892, 944, 1355
 Dolinszky Miklós 108, 135–139, 319, 854, 940, 942
 Domokos Mária 14, 320–321, 648, 700
 Domokos Pál Péter 631
 Domokos Zsuzsanna 322–323, 1015
 Domonkos Máté 979
 Donizetti, Gaetano 804
 Downes, Stephen 324
 Du Ya Xiong 15, 649
 Duka-Zólyomi Emese 538
 Dukas, Paul 188
 Dukay Barnabás 854, 1165–1167
 Dunkel Norbert 980
 Dunning, A. J. 140
- Durkó Péter 1168
 Durkó Zsolt 342, 901
 Dusapin, Pascal 802
 Dutoit, Charles 913
 Dvořák, Antonín 139, 208
 Dykast, Roman 1180
- E**ck Imre 1411
 Eckhardt Mária 145
 Ecsedi Zsuzsa 539–543
 Édes Árpád 544
 Edvi Péter 1178
 Edwards, Terry 492
 Egressy Béni 260
 Egri Mónika 946
 Együd Winslow Anna 851
 E. L. 1016
 Elek Menyhért 16
 Elek Szilvia 1169
 Elias, Norbert 141
 Eliot, Thomas Stearns 913
 Enzsöl Imre 326
 Eöszes László 327, 795–798
 Eötvös Péter 495, 831, 1065, 1170–1171
 Eperjessy Ernő 1333
 Erdei Ida 1130
 Erdely, Stephen 328
 Erdélyi Frigyesné 969
 Eredics Gábor 1172
 Ericson, Eric 1089
 Erkel Ferenc 4, 319, 404, 829, 836
 Esterházy Antal 1173
 Esterházy-család 354
 Esterházy-Rossi, Alexandrin 284
- F**ábián Somorjay Dorottya 142–143
 Falkenhagen, Adam 179
 Falvai Sándor 1174
 Falvy Zoltán 329–330
 Fancsali János 19
 Faragó Béla 938
 Farkas Ferenc 898, 1425, 1427, 1429
 Farkas Márta, Sz. 81, 85, 749
 Farkas Zoltán 331–333, 799, 855, 1062–1065
 Fassler, Margot E. 239
 Fazekas Ágnes 1017
 Feder, Georg 212
 Federhofer, Hellmut 90
 Fehér György Miklós 1175
 Fehér Pál 1331
 Fehérváry Jákó 156
 Fejős Zoltán 707
 Fekete Csaba 548–550, 952–953
 Fekete Gyula 1176–1177
 Fekete Károly, ifj. 551
 Fekete Pál 1331
 Felföldi László 650, 726, 757–759, 766, 1334

- Fenyves Katalin 228
 Ferenczi Ilona 74, 552–555
 Ferenczy Rudolf 61
 Feuer Mária 216, 856, 1018, 1066–1067, 1148, 1257, 1430
 Finta Gergely 556, 1296
 Finta Lajos 20
 Fischer Iván 1, 896, 899
 Fischer, Victoria 273, 334
 Fittler Katalin 95, 335–336, 916, 920, 922, 935, 1142, 1144, 1155, 1187, 1200, 1240, 1245, 1306, 1316, 1396
 F. J. M. 1335
 Flothuis, Marius 212
 Fodor Dénes 1336
 Fodor Géza 800, 801, 823, 902–911
 Fodor Tamás 1315
 Fontana Gát Eszter 954
 Forrai Miklós 1416
 Forrai R. Katalin 669
 Forray Gábor 1407
 Fosler-Lussier, Danielle 339
 Földes Andor 887
 Földes Imre 1068, 1166, 1237, 1292
 Frank Oszkár 144
 Frankó Tünde 1179
 Fráter Gedeon 1335
 Freud, Sigmund 140
 Fricke, Stefan 317, 495
 Frideczky Frigyes 227, 287, 337
 Fried István 338
 Frigyesi Judit 339, 340, 454
 Fusz János 447
 Fügedi János 760–762, 765
- Gaál István** 146
 Gádor Ágnes 65
 Gál György 764
 Gál József 67, 1337
 Gál Zsuzsa 147–148
 Gálszécsi István 543, 567
 Galván Károly 341
 Garaguly István 557–559
 Gardiner, John Eliot 883
 Gárdonyi Tamás 1019
 Gárdonyi Zoltán 75, 377, 1352
 Gémesi Géza 1297
 Geréd Vilmos 560
 Gerencsér Rita 342–343
 Gerencsérné Szeverényi Ilona 91
 Gerenday Ágnes 925
 Gerhard, Paul 539–540
 Gerschwin, Georges 8, 63, 150
 Gillies, Malcolm 344–345
 Giroud, Françoise 149
 Glinka, Mihail Ivanovics 210
 Gluck, Christoph Willibald 943
- Gócza Julianna 969
 Godár Vladimír 1180
 Goethe, Johann Wolfgang von 155
 Goldmark Károly 386
 Golez, Marjetka 630
 Gombos András 763–764
 Gombos László 21, 299, 346–348, 1069
 Gonda János 150, 783, 1070
 Gooley, Dana 151
 Goudesenne, Jean-François 614
 Gould, Glenn 127, 152–154
 Goy, François-Pierre 234
 Gönczy László 137, 783, 1071–1073
 Göschl, Johannes B. 602
 Grabócz Márta 92, 103, 802, 1074, 1338
 Gregor József 803, 1181
 Greenberg, Mark 918
 Grieg, Edvard 134
 Griffiths, Paul 285, 912
 Gruber, Gernot 231
 Gruberova, Edita 1182
 Grymes, James A. 349–350
 Gubajdulina, Szofija 913
 Gulya Róbert 1183
 Gulyásné Székely Éva 1397
 Gupcsó Ágnes 84, 351–352
 Gurka László 1339
 Gut, Serge 117, 225, 409–410
 Gyémánt Csilla 803
 Gyimesi László 1178
 Gyenge Anna 1328
 Gyöngyösi Levente 1297
 Györi Johanna Mária 75
 Györi László, J. 1157, 1178, 1182, 1186, 1191, 1211, 1213, 1218, 1226–1228, 1238–1239, 1241, 1251, 1255, 1262, 1271, 1278, 1280, 1304, 1314
 Gyulai Árpád 1339
 Gyulai-Gaál János 1184
 Gyüszli László 354
- Haebler, Ingrid** 928
 Hafenscher Károly, ifj. 215, 561
 Hagg, Barbara 614
 Haines, John 562
 Hajdú Erzsébet 651
 Hála József 705
 Halász Ferenc 1352, 1372
 Halász Gitta 1348
 Halász Péter 23–26, 155, 299, 355–358, 494, 858, 976, 1021, 1075
 Halbreich, Harry 156
 Halmágyi Mihály 751
 Halmos Béla 652–654, 1185
 Halmos István 655
 Halmos László 1315
 Hamar Zsolt 1374
 Hamburger Klára 251, 359–361, 407, 1186–1187

- Hammerstein, Reinhold 157
 Hanula Gergely 563
 Hargitai József 67
 Harmat Artúr 1366
 Harmoncourt, Nikolaus 217, 1373
 Hary Béla 1209
 Haskil, Clara 928
 Hauser Adrienne 1042
 Havas Ferenc 1188
 Haydn, Joseph 117, 162, 212–213, 231, 233, 418, 830, 900, 1099–1100, 1109–1110
 Haydn, Michael 915, 931
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 114
 Héja Domokos 1189
 Helm, Everett 27
 Herboly Ildikó 1190
 Hézsó István 158
 Hidász Ferenc 564
 Hiley, David 537, 605
 Hintalan László János 627
 Hirsbrunner, Theo 491
 Hlavacsek Tihamér 1076
 Hochradner, Thomas 565
 Hoffmann, Freia 149
 Hollerung Gábor 921
 Holliger, Heinz 492, 1191
 Hollós Máté 159–165, 363–364, 428, 917, 1022, 1077, 1152, 1162, 1167–1168, 1175–1176, 1183–1184, 1192, 1195–1196, 1199, 1208, 1221–1222, 1224, 1247, 1261, 1263, 1270, 1273, 1287–1288, 1295, 1298, 1305, 1398–1401
 Hollósi Zsolt 804, 1286, 1300
 Homolya István 1023
 Horkay Tamás 166
 Hormai József 1193
 Hornyák Mária 365
 Horváth András 1194–1195, 1249
 Horváth Anikó 1078
 Horváth Barnabás 1196
 Horváth Dénes 1079
 Horváth Elek 747
 Horváth Izabella 1197
 Horváth Károly 1422
 Horváth Rezső 1340
 Houlahan, Micheál 29
 Hölzl Szeráf Ferenc 470
 Hörderlin, Johann Christian Friedrich 420
 Hrčková, Naďa 25, 59, 166
 Hruby Edit 1198
 Hubay Jenő 21, 299, 346, 1069
 Hubert Gabriella, H. 567–569
 Hummel, Johann Nepomuk 170
 Hutira Albin 366–367

I
 Igric György 1199
 Illésfalvi Péter 368
 Inagaki Norio 918

 Inbal, Eliahu 1317
 Istvánffy Benedek 331–332
 Ittész Gergely 1200
 Ittész Mihály 369–370, 657, 978, 981, 1024, 1080, 1190, 1341, 1402
 Ittészné Kövendi Kata 1140
 Ivancsó István 572
 Ivasivka Máttyás 1081

J
 Jacobi, Peter P. 371
 Jaedtke, Wolfgang 372
 Jagamas János 168, 623
 Jáki Teodóz 573, 658
 Jálícs Kinga 1188
 Janáček, Leoš 436–437
 Jandó Jenő 1201
 Jankélévitch, Vladimir 169
 Jánosi András 659
 Jánosi Ildikó 1147, 1215, 1220
 Járdányi Pál 278, 293, 347, 363, 373, 1352
 Jávorszky Béla Szilárd 1204
 Jeny Zoltán 435, 574, 924
 Jensen, Eric Frederick 170
 Jeppesen, Knud 311
 Jobbágy István 575
 Johns, Keith T. 171
 Jókai Mór 256
 Joób Árpád 687
 Joppich, Godehard 1128
 Józsay Zsoltné 30
 Juhász Zoltán 31, 660, 982

K
 Kaán Zsuzsa 1342
 Kaczmarczyk Adrienne 375–376, 409, 451
 Kačic, Ladislav, 78, 167, 374, 554, 576, 584–585, 601
 Kacsóh Pongrác 93, 172
 Kádár György 661
 Kagel, Mauricio 1202
 Kaisinger Rita 1201
 Kájoni János 429, 712
 Káldi Kis András 1203
 Kalinayová, Jana 167
 Kállai Gábor 936
 Kallós Zoltán 32, 1204
 Kálmán Imre 480
 Kálmán Lajos 662–663, 1205
 Kalmár János 483
 Kamp Salamon 33, 173–175, 1082–1084
 Kapisztrán János, szent 604
 Kaposi Edit 766–767, 1334
 Kapus Béla 1026
 Karácsony Sándor 661
 Karácsony Zoltán 768
 Karai József 921
 Káráncsi Rita, R. 314
 Karasszon Dezső 377
 Kardos Pál 378

- Karinthy Frigyes, 137
 Kármán György 577
 Károly Róbert 983–984
 Kárpáti János 34, 94, 176–177, 178, 283, 379–383, 498, 885, 934, 1025, 1085, 1195, 1343–1344, 1403
 Kasparov, Andrey 384
 Kassai István 385
 Kassák Lajos 338
 Kaszap Sára 1010
 Katona István, geleji 568
 Katona Márta 1086
 Katona Pista 622
 Kecskeméti István 386, 1403
 Kedves Tamás 89, 95
 Kelemen Imre 35
 Kemény István 673, 716
 Kenéz Ernő 1375
 Kerekes Szabolcs 1223
 Kerényi Ferenc 734
 Kerényi Mária 1181
 Kerényi Miklós Gábor 1206
 Kerényi Miklós György 36
 Kerecsi Ágnes 646
 Kertész Iván 805–806, 1087, 1345–1348, 1404–1407
 Kertész Wilkinson Irén 664
 Kéry Mihály 1408
 Keszler Lőrinc 985
 Keuler Jenő 96–98
 Keveházi Gábor 1207
 Kikli Tivadar 417
 Kinnunen, Ruut 362
 Király László 1208
 Király Péter 167, 179, 234, 387–390, 956
 Kirkósa Júlia 1209
 Kis Jenőné 56
 Kiss Eva 918
 Kiss Gábor 76, 578–579, 1027
 Kiss Katalin 391
 Kiss Lajos 665, 769–770, 1321
 Kiss Tamás 353
 Kistétényi Melinda 1391, 1395, 1400–1401, 1413, 1419
 Klein, Gregor 1349–1351
 Klesatschke, Eva 198
 Kling József 180
 Klüppelholz, Werner 1202
 Kobayasi Ken-Ichiro 37
 Kocevar, Érik 103
 Koch, Klaus–Peter 181
 Kocsár Miklós 343, 858, 922, 1210
 Kocsis Zoltán 896, 899, 1042, 1178, 1211–1213, 1409
 Kodály Zoltán 29, 54, 289, 294, 300, 310–311, 327, 355, 362, 364, 369–370, 392, 424–425, 441, 496, 697, 702, 722–723, 738, 795, 817, 923, 986, 994, 1093, 1130
 Koessler János 310
 Kolonits Klára 1259
 Kollár Éva 1088–1090
 Koltai Tamás 1283
 Komlós Katalin 118–119, 182–183, 252
 Komoróczy Géza 236
 Koncz János 1132
 Konkoly Elemér 666
 Konrád György 1410
 Kontra Zsuzsanna 987
 Kónya Sándor 667
 Koopman, Ton 856
 Kopjár Anikó 1293
 Kopjár Gábor 580
 Korbačková, Ivana 167
 Kósa Gábor 99
 Kósa György 11, 299, 309, 888
 Kósa László 763
 Kótsi Patkó János 352
 Kovács Gábor 771
 Kovács Géza 1178, 1214
 Kovács Géza 1423
 Kovács István 936
 Kovács János 202, 807, 860
 Kovács Mária 1091, 1279
 Kovács Pálné 17
 Kovács Sándor 184, 435, 870–877, 932, 938–939, 1122–1125
 Kovács Zoltán 1177
 Kováčsházi István 1215
 Kovalcsik Katalin 38–39, 668–676, 692, 710
 Kovalik Balázs 1216
 Kozák József 393
 Kozma Mátyás 1319
 Könyves Klaudia 1076
 Körber Tivadar 185, 1092–1094
 Körmendi Klára 1217
 Körner Tamás 1
 Körtvélyes Géza 394, 1411
 Kövágó Zsuzsa 781
 Kövics Zoltán 1408
 Králik János 1412
 Kramer, Richard 186
 Kremer, Gidon 913, 1218
 Kremer, Joachim 187
 Krénusz József 1219
 Kristóf Csaba 1249
 Kríza Ildikó 32, 743
 Kríza Kálmán 22
 Kroó András 1413
 Kroó György 188, 236, 395–397, 859, 860
 Kruse, Gottfried 189
 Kubinyi Zsuzsa 100
 Kukely Júlia 1220
 Kunkel, Michael 398
 Kuret, Primoz 355
 Kurtág György 24, 299, 420, 432, 495, 855, 880, 912
 Küllös Imola 739

- Laczó Zoltán 1001, 1035, 1352
 Ladányi Sándor 1414
 Lajtha László 629, 677, 837, 898
 Lakatos István 276
 Laki Péter 272
 Lamb Crawford, Dorothy 400
 Lampert Vera 190–191, 270, 452
 Langevin, Kenneth 500
 Lantos Rezső 925
 Lányi Ágoston 765
 Lasso, Orlando di 190–191
 László Ferenc 70, 86, 192–193, 283, 413–416,
 809–810, 1353
 László Gyula 1095
 Lavotta János 320–321
 Lax Éva 204
 Lázár Eszter 1096
 Lázár Katalin 646, 678–684, 730
 Leafstedt, Carl S. 401–402, 808
 Lebrecht, Norman 1028, 1354
 Legány Dénes 392, 403, 988–989, 1137, 1221, 1355
 Legány Dezső 404
 Lehár Ferenc 787
 Lehel György 932
 Leisiő, Timo 685
 Lendvai Andor 1345
 Lendvai Ernő 40, 94, 405
 Lendvay Kamilló 926, 1222, 1356
 Lengová, Jana 58
 Lengyelfi Miklós 45
 Létai Kiss Gabriella 1259
 Lévai József 686
 Lévai Júlia 60
 Lichtenberg, Georg Christoph 420
 Liepsch, Evelyn 145
 Ligeti György 25, 372, 398, 406, 448, 482, 495, 1065
 Lindner András 194, 957, 990
 Liszt Anna 359, 361
 Liszt Ferenc 41, 115, 117, 131, 145, 151, 169, 171, 199,
 203, 206, 219, 221–222, 225, 229–230, 248,
 250–251, 253–254, 292, 322–323, 346, 359–361,
 375–376, 407–409, 410, 411, 412, 422, 444, 451,
 481, 499–500, 891, 899, 927, 946, 1040, 1097,
 1131, 1138, 1312
 Lisztes László 1357
 Littay Gyula 1223
 Loos, Helmut 473
 Lukács Ervin 1415
 Lukácsi Márk 425
 Lukin László 861, 1097–1098, 1358, 1416
 Lupu, Radu 1317
 Luther, Martin 542
 Lutostawski, Witold 897
 Lükő Gábor 661, 694, 743
- Ma**ácz László 77
 Mâche, François-Bernard 802
- Mácsai János 195, 928
 Madarász Iván 1224–1225, 1382
 Magyari Imre, D. 1284, 1303
 Mahler, Gustav 123, 140, 222, 929
 Mahler, Marina 1226
 Maisenberg, Oleg 1227
 Maisky, Misha 1228
 Majtényi Zoltán 811
 Maklári József 1420
 Maler, Laux 956
 Malina János 196, 418, 862, 930–931, 936, 991,
 1099–1103, 1151, 1256, 1277
 Marinelli, Carlo 26
 Márkos Albert 261, 416
 Márkus György 197
 Márkusné Natter-Nád Klára 419, 1359
 Maros Rudolf 932
 Marošević, G. 696, 732
 Maróthi György 483
 Maróthy János 101–102, 104, 961
 Marschall Miklós 1248
 Martin György 688, 773–776
 Martin, Wulfhorst 117
 Marton Árpád 42
 Martos László 409
 Mária Szabó Eszter 1308
 Mátai Györgyi 812–815, 1145, 1193, 1309–1310,
 1360
 Máté Balázs 942
 Máté János 1361, 1414
 Matisz László 1158
 Mátyás Mária 1389, 1417
 Matyó Tamás 1297
 Mauser, Siegfried 231
 Mayer, Günter 104
 McLay, Margaret 420
 Medek Anna 1318
 Meláth Andrea 1229
 Melis Béla 1230, 1258
 Melis György 1362
 Melis László 871
 Mendelssohn Bartholdy, Felix 946
 Mengelberg, Willem 220
 Menner Bernát 354
 Menuhin, Yehudi, 296, 1017, 1323, 1390, 1402, 1409,
 1433
 Merczel György 583
 Merrick, Paul 199
 Messiaen, Olivier 156, 200, 249, 933, 1065
 Mesterházi Máté 421, 863, 1104–1105, 1216, 1282
 Mészárosóvá, Klára 584
 Meszlényi László 1106
 Metz, Franz 585, 689
 Meyer, Christian 234
 Meyer, Felix 43
 Mezei János 924, 939
 Mezey Béla 816

- Mezősi Miklós 201
 Micznik, Vera 422
 Midgley, Ruth 955
 Mihalovich Ödön 211
 Miháلتz Gábor 992
 Mihály András 932
 Mikes Éva 1160
 Mikó András 1383
 Mikusi Balázs 1107–1112
 Milne, Madeleine 1231
 Mindszenti Ödön 1346
 Mindszenty Zsuzsánna 993, 1113
 Miocs József 958
 Mlejnek, Karel 864
 Moftah Ragheb 512
 Mohayné Katanics Mária 1232
 Mojziszová, Olga 203
 Molnár Antal 489
 Molnár Imre 959
 Molnár Miklós 115
 Monsaingeon, Bruno 146
 Monteverdi, Claudio 204, 1057
 Morent, Stefan 614
 Móricz Klára 401, 498
 Morley, Thomas 163
 Móser Zoltán 44, 618, 690–691
 Mosonyi Mihály 286, 288, 385
 Mozart, Wolfgang Amadeus 117, 137, 141, 148, 212,
 231, 241, 287, 832, 846, 848, 899, 911, 941, 1044
 Möller, Eberhard 473
 Muckenaupt Erzsébet 587
 Munson, Paul 412
 Murányi Róbert Árpád 78, 423
 Muszorgszkij, Modeszt 122, 201–202, 209, 820, 828
 Müller-Lorenz, Wolfgang 1233
- Nádasdy Kálmán 1329
 Nádas Alфонz 424–425
 Nádori Lídia 1363
 Nádori Péter 1418
 Nagano, Kent 933
 Nagy Ádám 28
 Nagy Alpár 1364
 Nagy János, B. 1360
 Nagy Károly Zsolt 588
 Nagy Katalin, L. 994
 Nagy László 1141, 1198
 Nagy Olivér 205, 426, 866–869, 1365–1368, 1386,
 1419–1420
 Nagy Piroska, F. 66
 Nánásy Antalné 589
 Nánay Bence 865
 Nemes László 1234
 Németh Amadé 818
 Németh Ildikó 773
 Németh István 914
 Németh Judit 936
- Németh Zsuzsa 1281
 Neuwirth Annamária 765, 777
 Nobusawa Tokiko 918
 Nógrádi László 995
 Nosow, Robert 590
 Novák Ferenc 778
 Novak, John K. 427
 Nováky Andrea 1114
 Nyéki-Körösy Mária 817
 Nyíri András 1194
- O**
 Obrecht, Jacob 931, 935
 Odze György 1235
 Oláh Gábor 591, 1236
 Oláh Szabolcs 198, 592–593
 Olosz Katalin 46
 Olsvai Imre 208, 694–695, 743, 914
 Olsvay Endre 428, 1149, 1210, 1237, 1244, 1264, 1276
 Orbán György 391, 841
 Ormándy Jenő 1322
 Oros Ilona 1361
 Orosz Mihály 594
 Osváth Zoltán 925
 Osztovits Levente 1194
- P**
 Pachelbel, Johann 936
 Pahud, Emmanuel 1238
 Paksa Katalin 7, 636, 687, 696–697, 698–702, 779
 Pál István 31
 Pál Lajos 595
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 168
 Pálffy Gyula 698
 Palmer, Peter 482
 Panagapka, Jeanette 1421
 Pap János 960
 Pápai János 1422
 Papp Ágnes 204, 429, 596, 936–937, 1115–1117
 Papp Géza 430–431
 Papp János 821–822, 1362, 1369
 Papp Károlyné 995
 Papp Márta 202, 209–210, 432–433, 471, 820, 1370
 Papp Rezső 1371
 Párkai István 868
 Pasqual, Sandro 956
 Passler, Jan 339
 Pászti Miklós 1357
 Pásztor Ákos 1118
 Pásztor János 597
 Pásztor Zsuzsa 996, 1423
 Pataki Csilla 1156, 1229
 Patkó József 1387, 1415
 Paucker, Günther Michael 79
 Pauk György 1239
 Pávai István 47, 703–708, 772, 780
 Pechotsch-Feichtinger, Inge 211
 Pejtsik Árpád 1240
 Penderecki, Krzysztof 897

- Perl, Alfredo 927
 Pergolesi, Giovanni Battista 943
 Pertis Attila 946
 Peskó Zoltán 1241
 Pesovár Zsófia 709
 Péter Miklós 995
 Péterfi Nagy László 1119, 1301
 Péteri Judit 1246, 1272
 Péteri Lóránt 1029
 Pethő Csilla 212–213, 1120
 Petőczová, Jana 167, 214
 Petőfi Sándor 478
 Petráš, Miroslav 923
 Petrovics Emil 434, 853, 870, 938, 1242–1245, 1374, 1424–1425
 Pettan, Svanibor 274, 692
 Petzoldt, Martin 215
 Pianca, Luca 1246
 Piatigorsky, Gregor 216, 1228
 Pichner Teréz 1372
 Pikéthy Tibor 1371
 Pintér Csilla Mária 1121
 Pintér István 105–107
 Pintér Tibor 217
 Pocknell, Pauline 408
 Pócs Katalin 1247, 1297
 Pogány György 969
 Pokorni Zoltán 997
 Pokorný, Petr 923, 927
 Popper David 312
 Pór Péter 823
 Porter, James 436–437
 Pouderoijen, Kees 610
 Pozsgai Péter 743
 Pozsony Ferenc 693
 Proust, Marcel 218
 Pröhle Gergely 1248
 Prunyi Ilona 944
 Puccini, Giacomo 208, 1057
 Purcsi J. Pepi 48
 Puskin, Alekszandr Szergejevics 201
- Quantz, Johann Joachim 940**
- R**
 Rác Aladár 1336
 Rác Judit Klára 1231
 Raj Tamás 598
 Rajeczky Benjamin 1332
 Rákai Zsuzsanna 1126
 Rameau, Jean Philipp 129–130, 157
 Reményi Sándor 1347
 Ránki György 835
 Rattle, Simon 165
 Recoer, Paul 92
 Réfi Zsuzsanna 1172
 Reguly Antal 730
 Rehding, Alexander 219
- Reményi Sándor 1347
 Rennerné Várhidi Klára 438–439, 599
 Réthei Prikkel Marián 758
 Retkes Attila 440, 1212
 Reuer, Bruno B. 625, 648, 651, 674, 679, 689, 712, 733, 736, 960
 Révész Dorrit 270
 Révész Géza 441
 Reviczky Béla 955, 1195
 Reyniers, Alain 711
 Rice, Timothy 442
 Richter János 1063
 Richter Pál 443, 600–601, 712–713, 734, 1127, 1249
 Richter, Szvjatoszlav 146, 471, 890, 941
 Rockenbauer Zoltán 220, 1250
 Roeder, Michael Thomas 221
 Rohmann Imre 1251
 Rollin, Monique 234
 Roman, Zoltan 222–223, 444
 Romhányi Ágnes 49
 Rosenblatt, Jay 206, 412
 Rossi-Espagnet, Andrea 303
 Rossini, Gioacchino 833, 902
 Rost Andrea 1252–1254
 Rosztropovics, Msztyiszlav 1255, 1317
 Rouse, Andrew C. 630, 714
 Rovátkay Lajos 1256
 Roy, Martha 512
 Rózsa Vera 1257
 Rózsavölgyi és Társa 366–367
 Rozsondai Marianne 587
 Rubinstein, Anton 80
 Rudasné Bajcsay Márta 3, 715, 914
 Rummenhölter, Peter 224
 Russ, Michael 272
 Ruthner Judit 602
 Rülke, Volker 445
- Šabaka, Luděk 923
 Saccani, Rico 1258
 Sacher, Paul 1388
 Sachs, Harvey 52
 Sand, George 131
 Saffle, Michael 41, 171, 206, 225, 411
 Saint-Saëns, Camille 218
 Salmen, Walter 226
 Sándor Judit 1259
 Sapszon Ferenc 1260
 Sapszon Ferenc, ifj. 1128
 Sári József 333, 799, 924, 938, 1261
 Sarlós László 1380
 Sárosi Bálint 446, 716–719, 961, 1262
 Sáy László 108–109, 469, 871, 924, 1263–1264
 Sas Ágnes 447
 Say, Fazil 150
 Schanda Beáta 1265–1266
 Schein Gábor 137

- Schell, Csilla 399
 Schiff András 879, 881, 900
 Schneider, David E. 339
 Schonberg, Harold C. 227
 Schönberg, Arnold 128, 228, 891, 897
 Schröter, Axel 229
 Schubert, Franz 186, 213, 941, 1068, 1251
 Schumann, Robert 164, 170, 288
 Schütz, Heinrich 173–174
 Schwab, Françoise 169
 Sebestyén Márta 934
 Sebő Ferenc 34, 50, 178, 1185
 Sebők György 1067, 1267–1268, 1396, 1426
 Sebők Miklós 51
 Seedorf, Thomas 230
 Seherr-Thoss, Peter von 448
 Seiber Mátyás 450
 Selmeczi György 1269
 Sepsí Dezső 720
 Serei Zsolt 924, 1270
 Sibelius, Jean 257, 503
 Simándy József 1119
 Simon Albert 1394
 Simon Géza Gábor 784
 Singer, Peter 110
 Sinor, Eugenia 1432
 Sinor, Jean 1421
 Sipos János 449
 Sitsky, Larry 80
 Skeris, Robert A. 603
 Slobin, Mark 710
 Smith Bowers, Kathryn 450
 Soltész Elekné 325
 Solti György 52
 Solymos Péter 1412
 Solymosi Tari Emőke 1129, 1140, 1234–1235, 1253, 1268, 1302
 Sólyom György 451, 824
 Sólyom Nagy Sándor 53
 Somfai László 231–233, 452–453, 454, 455–458, 883, 886, 1271, 1373
 Somogyvári S. Gyula 721
 Somogyvári Ákos 919
 Somorjai József id. 1031
 Sonnleiter, Johann 1272
 Soós András 924
 Soproni József 308, 874, 1273–1276, 1374
 Sorban, Elena-Maria 604
 Spányi Miklós 1277
 Spiegel Marianna 995
 Spohr, Louis 117
 Starker János 298, 312, 371, 459, 494, 1118, 1426
 Stäblein, Bruno 586
 Steiner, Ruth 239, 534
 Strauss, Johann 254, 256
 Strauss, Richard 154, 222, 825–826, 910, 923
 Stravinskij, Igor 63, 897
 Street-Klindworth, Agnes 408
 Strém Kálmán 1278, 1430
 Stroh, Wolfgang 105
 Stryi, Wolfgang 1170
 Suchoff, Benjamin 273, 274, 460–461
 Sulyok Imre 409
 Suppan, Wolfgang 330, 399
 Svard, Lois 406
 Szabados György 785
 Szabó Dénes 922
 Szabó Éva 1375
 Szabó György 594
 Szabó István 750, 752
 Szabó Miklós 1384
 Szabó Zsolt 237
 Szabó-Knotik, Cornelia 1131
 Szabolcsi Bence 235–236, 289, 297, 395–397, 433, 458, 487, 501, 1111
 Szajbély Mihály 304
 Szakolczay Lajos 1252, 1254
 Szalai Csaba 628
 Szalay Olga 54, 722–723
 Szalay Zoltán 724–725
 Szántó József 1032
 Száde László 1163
 Szathmáry Károly 1376
 Szatmári László 1132
 Szávai József 55
 Szebellédi Valéria 1279
 Széchenyi Ferenc 439
 Szedő Miklós 1327
 Szefcsik Zsolt 1280
 Székely András 1133
 Székely György 1134
 Székely Miklós 462–463
 Szekeres-Farkas Márta Id. Farkas Márta, Sz.
 Szegedy-Maszák Mihály 339
 Szendrei Janka 238–239, 464–466, 571, 586, 605–609, 916, 920
 Szenik Ilona 727–729
 Szentmáry Kálmán 1281
 Szepesi Zsuzsanna 72–73, 82
 Szervánszky Endre 898
 Szesztay Zsolt 1376
 Szigeti István 467
 Szij Enikő 730
 Sziklay Erika 932
 Szilágyi Mihály 227, 1028
 Szinetár Miklós 1282–1284
 Szirányi Gábor 65
 Szitha Tünde 468–469, 1165
 Szkladányi Péter 470
 Szokolay Sándor 425, 798, 813, 838, 1125, 1285, 1427
 Szombatfalvy Csilla 240
 Szomory György 805, 1146, 1173, 1179, 1206–1207, 1225, 1230, 1285, 1289, 1428–1429
 Szonda Éva 1286

- Szőcsné Gazda Enikő 962
 Szöllőssy András 379, 382
 Szőnyi Tamás 1317
 Szőnyi Erzsébet 986, 1287–1288, 1325
 Szőnyiné Szerző Katalin 241
 Szulc, Tad 242
 Szunyogh Balázs 1398
 Szücs Endre 83
 Szücsné Hobaj Tünde 1234
- T**
 Taar Ferenc 57
 Tacka, Philip 29
 Takács Jenő 898
 Takács Tamara 1289
 Tallér Zsófia 1177
 Tallián Tibor 58–59, 243, 472–476, 827–844, 1377
 Tamási Kinga 610
 Tanimoto Kazuyuki 918
 Tar Lőrinc 1397
 Tardy László 611, 1378
 Tari Lujza 178, 244, 399, 477–479, 656, 732–733, 734, 735–741, 914, 963
 Taruskin, Richard 245
 Tátrai Vilmos 1290, 1410, 1430
 Telemann, Georg Philipp 1086
 Tellenbach, Marie–Elisabeth 246
 Terényi Ede 1291
 Teutsch, Karl 121, 192, 390
 Tihanyi László 358, 938–939, 1135, 1292
 Tilkovszky Lóránt 480
 Tillai Aurél 1293
 Tímár Sándor 782, 1342
 Timbrell, Charles 481
 Titterington, David 1294
 Togobickij Viktor 1399
 Tokaji András 247
 Toop, Richard 482
 Toscanini, Arturo 1354
 Tótfalusi István 845
 Tóth Béla 483
 Tóth Csaba Z. 742
 Tóth Emőke 1194
 Tóth István 735
 Tóth Margit 487, 512
 Tóth Péter 1295, 1297
 Tóthné Németh Gizella 484
 Tóthné Szabó Mária 998
 Tóthpál József 1250, 1431
 Tovey, Donald F. 231
 Török József 612
 Trajtlér Gábor 613, 1296
 Traub, Andreas 485, 491
 Tuchowski, Andrzej 171
 Turco, Alberti 507
 Turcsik György 61
 Turco, Alberto 507
 Turi Gábor 786
- Turner, J. Rigbie 248
 Tusa Erzsébet 111
- U**
 Udvari Katalin, K. 999
 Ujfalussy József 129–130, 486–489, 846, 1127, 1338, 1343, 1352, 1377, 1379
 Upshaw, Dawn, 933
 Urbánné Varga Katalin 1000
 Urbin Ágnes 744
- V**
 Vainio, Matti 362, 678
 Vajda Gergely 1298
 Vajda János 814, 843, 1299
 Vajda Júlia 1300
 Vajda Tibor 2
 Valentini, Giuseppe 942
 Vámos Tibor 1379
 Vántus István 1106
 Van Dam, José 933
 Váradí István 771
 Váradí Júlia 1033
 Váraljai Réka 878
 Varga Bálint András 1380
 Varga István, Cs. 425
 Varga Lajos, T. 1381
 Varga László 964
 Varga Mátyás 88
 Varga Rózsa 731
 Varga Vera 37
 Vargáné Réti Edit 1020
 Vargyas Lajos 695, 745–746
 Várhelyi Éva 1301
 Várnai Balázs 847–850
 Varró Margit 1001
 Varsányi András 965
 Varvasovszkyné Velsz Nóra 62
 Vásárhelyi Zoltán 1367
 Vásáry Tamás 1302–1303
 Vashegyi György 943, 1304
 Vass Ágnes 1136, 1232, 1260
 Vass Lajos 490
 Vaszy Viktor 1368–1369
 Vavrinecz András 747
 Vavrinecz Béla 1305, 1358
 Veber, Petr 879
 Végvári József 15
 Venczell Béla 1330
 Verdi, Giuseppe 40, 63, 807, 815, 824, 840–841, 849, 906, 1057
 Vereczkey László 1306
 Veress Sándor 280–281, 485, 491, 495, 888, 892, 900
 Vernon, Roland 63
 Veszprémi László 587
 Vickers, Jon 1307
 Vida Eszter 1004, 1034, 1137
 Vidovszky László 249, 358, 938
 Vihar Judit 178

- Vikár László 496, 748–749, 1344
 Vikárius László 381, 497–498
 Vilmányi Zita 1139, 1307
 Viola Ernő 493
 Virágvölgyi Márta 726, 750–753, 772
 Viski János 19
 Vivaldi, Antonio 943
 Vizin Viktória 1308
 Voigt Vilmos 399, 656, 735, 754–755
 Volf Katalin 1309
 Volkmann, Robert 944
 Vörös József 484
 Vörösmarty Géza Michael 565
 Vörösmarty Mihály 477, 479
 Vujcsics Tihamér 1333
 Vukán György 812, 1310
- W**agner, Cosima 149
 Wagner, Wolfgang 1311
 Wagner, Manfred 250
 Wagner, Richard 197, 788, 790, 796, 907, 1044
 Walker, Alan 206, 251, 411, 499–500, 1312
 Weber, Carl Maria von 151, 213, 244
 Weber, Jerome F. 616
 Weber Kristóf 1363
 Wehli Tünde 571, 617
 Weill, Kurt 809
 Weiner Leó 282, 459, 892
 Wellmann Nóra 64
 Wenkel, Ortrun 1313
 Werner Alajos 566
 Wesendonck, Mathilde 211
 Whittall, Arnold 401
 Whittlesey, Christine 913
 Wilhelm András 112, 153, 200, 236, 283, 297, 501, 880
 Williams, Adrian 411
 Williams, Peter 252, 966
 Williamson, John 499
 Willmers, Rudolph 244
- Willms, Christina-Maria 253
 Wilson-Dickson, Andrew 65
 Winkler, Gerhard J. 254, 1138
 Wiora, Walter 255
 Witkowska-Zaremba, Elzbieta 238
 Witt, Karsten 1314
 Witten, David 207
 Woehl, Gerald 967
 Wolff, Christoph 968
 Woods, David G. 1432
 Woodward, Peter 309
 Wulffhorst, Martin 117
 Würzl, Eberhard 256
- Y**eomans, David 502
 Yudina, Maria 928
- Z**áborszky József 915
 Záborszky Kálmán 1234
 Žáček, Ivan 945
 Zádori Mária 936
 Zákányi Zsolt 1315
 Zámbo István 1326
 Zank, Stephen 80
 Zapletal, Petar 881
 Zarlino, Gioseffo 113
 Zay Balázs 257, 503
 Zelinka Tamás 53, 259, 504, 851, 882, 887, 915, 917,
 919, 921, 925, 944, 946, 1036, 1382
 Zempléni László 1316
 Zemtsovsky, Izaly 756
 Zilkens, Udo 504
 Zimányi Zsófia 1317
 Zoltai Dénes 114, 790
 Zórádi Mária 773
 Zöld Péter 14
 Zsembery Elvira, B. 277
 Zsoldos Mária 860