



ZENETUDOMÁNYI
DOLGOZATOK
2008



ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 2008

Zenatudományi Dolgozatok 2008

Falvy Zoltán 80. születésnapja
tiszteletére



MTA Zenatudományi Intézet, Budapest
2008

A Zenetudományi Dolgozatok 2008
a Nemzeti Kulturális Alap Zenei Kollégiumának támogatásával jelent meg



Szerkesztette: Kiss Gábor
A szerkesztő munkatársai: Büky Virág és Gilányi Gabriella

© Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézet, 2008

A címlapon Blaskó János Zenélők című plakettje (Budapest, 1980)

Minden jog fenntartva. Bármilyen másolás, sokszorosítás,
illetve adatfeldolgozó rendszerben való tárolás a kiadó előzetes
írásbeli hozzájárulásához van kötve.

www.zti.hu

Felelős kiadó: Tallián Tibor

A borítót tervezte: Kármán Márti

Nyomdai előkészítés: Kármán Stúdió, *www.karman.hu*

Nyomta és kötötte: OOK-Press Kft., Veszprém, *www.ookpress.hu*

Felelős vezető: Szathmáry Attila

ISSN 0139-0732

Tartalom

Falvy Zoltán köszöntése	9
-----------------------------------	---

Zenetörténet

Szendrei Janka: A Medgyesi Prosarium	13
Gilányi Gabriella: Aquileia, Salzburg és Hirsau kapcsolata – A 11–12. századi himnuszrepertoár	39
Kiss Gábor: Egy késő-középkori műfajfüggetlen dallamstílus Közép-Európában	71
Papp Ágnes: Scipio álma és a zoltárdifferenciák rangsora	93
Ferenczi Ilona: A Tornai graduál (1611–1613). Egy nemrég előkerült kolligátum „ceremoniális” részének antifonái	115
Bozó Péter: <i>Couleur locale</i> és <i>Cadenza ad libitum</i> – Liszt változatai Victor Hugo egy költeményére	135
Tallián Tibor: Joachim és a magyarok	159
Kusz Veronika: „Fac ut ardeat cor meum” – Dohnányi <i>Stabat Mater</i> -olvasata . .	179
Pintér Csilla: Keringőritmusok és valse-allúziók Bartók zenéjében	203

Organológia, hangszer-történet

Mészáros Ágnes: Holtzmann és Erard – Két hárfa a Zenetörténeti Múzeum gyűjteményéből	233
---	-----

Népzene, néptánc

Tari Lujza: Hangszerek és a paraszti zeneélet a 18. században	267
Bereczky János: „Az első dallamsor záróhangja 1” –?	297

Kovalcsik Katalin: Báli zene egy dunántúli beás közösségben	325
Fügedi János: Egyszerűsítések a magyar táncírásgyakorlatban	345

Szemle

Spišský graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426 – Graduale Scepusiense Georgii de Kesmark anni 1426 (Czagány Zsuzsa) . .	359
Danielle Fosler-Lussier: Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture (Kerékfy Márton).	373

Bibliográfia

A magyar zenetudomány bibliográfiája 2005–2006 (összeállította Benyovszky Mária és Szepesi Zsuzsanna)	381
--	-----

Contents

Greeting to Zoltán Falvy	9
Music History	
Janka Szendrei: A Prosary from Medgyes (Transylvania/Romania)	13
Gabriella Gilányi: Connections between Aquileia, Salzburg and Hirsau – Hymn Repertories in the 11th–12th Century	39
Gábor Kiss: A Late Medieval Genre-Independent Melodic Style in Central Europe	71
Ágnes Papp: Scipios Traum und die Hierarchie der Psalm differenzen	93
Ilona Ferenczi: Das Gradual von Torna (1611–1613). Die Antiphonen aus dem „zeremoniellen“ Teil eines unlängst aufgefundenen Konvoluts ...	115
Péter Bozó: <i>Couleur locale</i> and <i>Cadenza ad libitum</i> – Variations by Liszt on a Poem by Victor Hugo	135
Tibor Tallián: Joachim and the Hungarians	159
Veronika Kusz: “Fac ut ardeat cor meum” – Dohnányi’s <i>Stabat Mater</i> Interpretation	179
Csilla Pintér: Waltz Rhythms and Valse Allusions in Bartók’s Music	203
Organology	
Ágnes Mészáros: Holtzmann and Erard – Two Harps in the Collection of the Museum of Music History (Budapest)	233
Folk Music, Folk Dance	
Lujza Tari: Instrument Players and Peasant Musical Life in the 18th Century ..	267

János Bereczky: „Schlußton der ersten Zeile ist 1“ – ?	297
Katalin Kovalcsik: Ballroom Music in a Transdanubian Boyash Community . .	325
János Fügedi: Simplifications in Hungarian Dance Notation Practice	345

Review

Spišský graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426 – Graduale Scepusiense Georgii de Kesmark anni 1426 (Zsuzsa Czagány)	359
Danielle Fosler-Lussier: Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture (Márton Kerékfy).	373

Bibliography

A Bibliography of Hungarian Musicology 2005–2006 (compiled by Mária Benyovszky and Zsuzsanna Szepesi)	381
--	-----

Falvy Zoltán köszöntése*

Kedves Zoltán!

Nem fogod zokon venni, ha az ünnepi tisztelgést nem bokros érdemeid méltatásával vezetem be. Ahogy a nyegle olaszok mondják: chi se ne frega? Kit érdekel? Számomra most és már évek óta a legfontosabb, hogy testi mivoltodban robusztusan, lelkileg változatlan frissességgel, örök-kamasz könnyedséggel – néha könnyelműséggel – jókedveddel és jószándékkal itt vagy közöttünk, semmit sem veszítve sem személyes charme-odból, sem abból az intézmények intézésében páratlan emberi know-how-ból, amit Tőled eltanulni számos funkcióban utódaidnak leghőbb, ám elérhetetlen vágya volt és maradt. Az istenek kegyeltek Téged, és ezáltal kegyelnek minket. Bízgatnak: nem mindig állnak bosszút hirtelen távozással vagy tétlen öregséggel azért, mert valaki fiatalon és középkorúan merészelt vállalni a vita activa, a tevékeny élet erkölcsi-gyakorlati kihívását.

Tudom, nem kerülte el figyelmedet, hogy ezzel az első bekezdéssel mégis, máris érdemeidet méltatom. A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete jelenlegi formájában, mely remélhetőleg elég hosszú ideig fennmarad, hogy Veled együtt ünnepelhesse százéves születésnapodat, a világon páratlan komplexitását nagyrészt a Te elképzelésednek és szándékaid vasakarátú megvalósításának köszönheti: az anyagtalan zene kutatása kapcsolódjék elválaszthatatlanul a zenélés múltját őrző dologi emlékek feltárásához, a szürke teória a zöld tárgyi tudás aranyfájához. Kezdeményezésed a Zenetörténeti Múzeum megalapítására itt, a zene történetét illusztráló tárgyi emlékekben nem túl gazdag trianoni Magyarországon valójában a helyzeten felülemelkedő felismerésből táplálkozott: a szükséges elméleti alapokon nyugvó elszánt muzeológiai feltárás és kutatás apró, a laikus szemében irrelevánsnak tűnő töredékekből képes rekonstruálni a zenélésnek azt a történelmét, melynek emlékeitől a maguk diadalmas egészében megfosztottak az ellenség századok.

* Elhangzott 2008. november 18-án a Falvy Zoltán 80. születésnapja tiszteletére rendezett Hangszertörténeti és zeneikonográfiai konferencián az MTA Zenetudományi Intézetében.

A mai ülészak más tekintetben is tanúsítja integratív személyiséged időben és térben messzire terjedő hatását. Az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában fennállása során végeztek jelentékeny organológiai, hangszerörténeti és ikonográfiai kutatásokat – a Múzeum egykori és jelenlegi munkatársai közül különös nyomatékkal kiemelem az évtizedeken át volt társvezető, Szekeresné Farkas Márta érdemeit e téren. Hasonlóan jelentős érdemeket mondhat magáénak az általad alapított múzeum azáltal, hogy pusztá léte mintegy interface-t biztosít a témának: a zenei muzeológiának és ikonográfiának. Elég végigtekintenünk a tiszteletre rendezett tudományos ülészak számos tekintélyes intézményt képviselő előadóinak névsorán, hogy felfogjuk ennek a funkciónak fontosságát: a rokonszenv, mellyel a tisztelt kollégák a kezdeményezést magukévá tették, bizonyítja egyrészt azt, hogy a Zenetörténeti Múzeumnak erre a szerepvállalására nagy szükség van, másrészt, hogy a Múzeum e feladatát képes a kívánalmaknak megfelelően ellátni.

Tudod, az általad létrehozott Zenetörténeti Múzeum nem könnyű, de nagyon ígéretes időket él át; bátorodom ezeket az időket a hőskorhoz hasonlítani. A folyamatban lévő nagy felújításnak áldozatul esett a szép, gonddal tervezett régi hangszerkiállítás, és a nyáron az alapfalakig elbontottuk a nagyszerű Bartók- és Kodály-emlékkiállításokat befogadó kiállítóhelyiségeket is. A Múzeum tehát csak szellemtestben létezik, hasonlóan ahhoz, ahogy létezett az alapítástól fogva egészen az Erdődy-palota birtokba vételéig és az első állandó kiállítás megnyitásáig. A múlt elemzése megmutatja, hogy a bábállapotnak amaz évei tudományos eredményekben és rejtetten folyó muzeológiai tevékenységben az intézmény legtermékenyebb időszakát alkották. Remélem, a mai ülészak és a hasonló események ugyanezt fogják bizonyítani a Zenetörténeti Múzeum mostani bábállapotát illetően, amelynek bénultságát 2009 tavaszán föloldja a Haydn-emlékkiállítás, majd a magyar zenetörténet nagy alakjainak évfordulóit ünneplő további tárlatok. Végül talán gondolhatunk az állandó kiállítás újrendezésére is. Meddig fog tartani mindezen nagy tervek megvalósítása? Öt év, tíz év, húsz év? Chi se ne frega? Kit érdekel? A lényeg, hogy egészségben, frissességben akkor is közöttünk legyél, mire befejezzük.

Tallián Tibor
MTA Zenetudományi Intézet
igazgató

ZENETÖRTÉNET

SZENDREI JANKA

A Medgyesi Prosarium

A Medgyesi Prosariumnak nevezett kódexet – habár valószínűleg mindig is mai őrzési helyén volt, mint annak tulajdona – a 20. században kialakult körülmények miatt a középkorral foglalkozó zenetörténészek sohasem tanulmányozhatták. Ha nem így van, bizonyos, hogy Falvy Zoltán, aki oly nagy buzgalommal kereste fel a hazai és külföldi könyvtárak zenei hungaricumait, maga is tanulmányozta volna ezt az érdekes kéziratot. Nagy öröm, hogy most végre információkat adhatok róla, és erről szóló tanulmányomat neki ajánlhatom.

A szakirodalomban elsőként Adolf Schullerus említi a Prosariumot,¹ majd érintették annak tartalmát Karl Reinerth kutatásai is.² Ő az erdélyi szászok középkori miserítusának ismeretét kívánta biztosabb alapra helyezni, s ennek érdekében az 1960-as, 70-es években a fennmaradt források tartalmával kapcsolatosan széleskörű összehasonlító munkát indított el. Eredményeit összefoglaló műben tette közzé, melynek forrás-fejezetében rövid leírást adott a Medgyesi Prosariumról is.³ Nem biztos azonban, hogy a kézirat tartalmát is ismerte.⁴ Hasonlóképpen csak a vonatkozó szakirodalmi adatokat foglalták össze a Prosariumot említő, azóta megjelent további katalógusok is.⁵

¹ Adolf Schullerus, „Geschichte des Gottesdienstes in der siebenbürgisch-sächsischen Kirche”, in *Archiv des Vereins für siebenbürgische Landeskunde* Bd. 41 (Hermannstadt, 1928), 299–522, főként 310. A kódexet Hymnariumnak nevezi.

² Karl Reinerth, „Das Kronstädter Graduale”, in *Geschichtswirklichkeit und Glaubensbewahrung, Festschrift für Bischof Friedrich Müller*, hrsg. Franklin Clark Fry (Stuttgart: Evangelisches Verlagswerk, 1967), 130–160. Bár a Medgyesi Prosariummal a szerző itt kifejezetten nem foglalkozott, az erdélyi szász vidék többi forrását áttekintve mégis gondos jellemzést adott az azokban megőrzött miserítusról, így a sequentiákról is.

³ Karl Reinerth, *Missale Cibiniense. Der Meßritus der siebenbürgisch-sächsischen Kirche im Mittelalter* (Köln–Wien: Böhlau Verlag, 1972), különösen 14 (Nr. 11). Lásd még: uő., *Das Heltauer Missale. Eine Brücke zum Lande der Herkunft der Siebenbürger Sachsen* (Köln–Graz: Böhlau Verlag, 1963), különösen 133–134 (sequentiajegyzék).

⁴ Reinerthnek az erdélyi szász hagyományt összefoglaló sequentiajegyzékéből több olyan tétel is hiányzik, amely pedig a Medgyesi Prosariumban megvan, *Missale Cibiniense...*, 222–233.

⁵ Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), C 127-es forrás. Átveszi Csapodi Csaba–Csapodiné Gárdonyi Klára, *Bibliotheca Hungarica*.

A Medgyesi Prosariumot a romániai evangélikus egyház jóvoltából Dobszay László vizsgálhatta meg 2002-ben az őrzőhelyen, Medgyesen.⁶ Ekkor a kézírathoz mellékelve egy német nyelvű, aláíratlan, rövid ismertető szöveg is előkerült. Ezzel egyidőben ugyanott Kemecsei Zsolt digitális fényképfelvételt készített a kézíratról. Jelen leírásunkat ez a helyszíni feltáró munka alapozta meg – köszönet az azt végző kollégáknak.

A kézirat lelőhelye: Románia⁷, Medgyes (Mediasch/Mediaș)⁸, Evangélikus Parókia (Evangelisches Pfarramt A.B. Mediasch / Parohia Evangelica C.A. Mediaș). Műfaja a szakirodalom szerint prosarium⁹, vagyis olyan könyv, amely a misében az alleluia után énekelt költeményeket (más néven sequentiákat) foglalja egy gyűjteménybe. Mint azonban alább kifejtjük, e műfaj-meghatározás nem problémamentes.

A Prosarium jelzete bizonytalan. A régi szakirodalom szerint jelzet nélkül őrzik; a mai romániai kutatásban viszont Inv. 913-as számon hivatkoznak rá (például Tomescu, lásd az 5. lábjegyzetet). E nyilvántartási szám valóban létezik (az első befűzött folióra felragasztott, jól olvasható szám), ez azonban modern címke és számbélyegző, tehát egy egészen friss feldolgozás eredménye lehet. A két különálló fragmentumnak nincsen saját jelzete.

A Prosariumot, külső jegyei alapján a szakirodalmi említések 1450 körülire datálták¹⁰ – e meghatározás az írások és az anyag részletesebb elemzésének fényében is elfogadható, esetleg kissé a század második felébe csúszhat át az időpont.

A kézirat alapanyaga jó minőségű, erős pergamen, helyenként azonban sérült. Tizenkét ív-füzetből (nagyraosztatott quaterniókból) áll; az eddigi irodalom feltételezte, hogy az utolsó füzet eredetileg talán egy másik kézírathoz tartozott.¹¹ Mindenesetre az utolsó előtti, tizenegyedik ívfüzet utolsó verso-ja (p. 122) üresen maradt, s ez valóban azt sugallja, hogy a könyvnek itt vége volt. Véleményem szerint azonban, még ha a 12. ívfüzetet utólagos kiegészítésnek tartjuk, akkor is korabeli, és tudatos pótlás lehet, ugyanabból a műhelyből, mint a Prosarium: kivitelezése gondosan utánozza a kódexét, melyhez hozzákötötték.

Kódexek és nyomtatott könyvek Magyarországon 1526 előtt II. (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1993),:Nr. 1982. Vö. Vasile Tomescu, *Muzica Românească în Istoria Culturii Universale* (București: Editura Muzicală, 1991), 141 (Reinerth és Szendrei alapján).

⁶ A kódex helyszíni leírását Dobszay László pontosabbá tette újabb kutatóútján, 2009-ben.

⁷ A középkorban, tehát a kézirat keletkezésének korában e vidék Magyarország része, az akkori magyar királyságnak csaknem közepén található.

⁸ A középkorban a települést előbb székelyek lakják, majd úgynevezett szászok költöznek be a Rajna-Mosel-vidékről. Medgyes ezután a szász Medgyes-szék (Nagy-Küküllő vm.) székhelye lesz. Ma a város Szeben/Sibiu vármegyéhez tartozik. Vö. KMTL 447, 618 (Benkő Elektől).

⁹ A kézirat egykori készítői maguk is „prosa”-nak nevezték az itt egybegyűjtött énekeket, mint azt a halotti sequentia (*Dies irae*) felirata bizonyítja: „Prosa pro defunctis” – fogalmaz címadáskor a Prosarium rubricatora (p. 117).

¹⁰ Vö. Reinerth, K. 1972: 14. A kézírathoz csatolt rövid gépirásos leírásban „um 1500” olvasható.

¹¹ Lásd az előző jegyzetekben említett irodalmat.

A kézirat eredeti külső borítója nincs meg, de a foliók erősen össze vannak fűzve, ami a kötés nélküli gerincen jól látható.¹² Az összefűzött foliók közül több hiányzik, több lap egészében ki van vágva. Valamikor nagyobb mennyiségű lap lehetett a kézirat elején, s néhány a végén is, melyek mára elvesztek. Jelenleg az összefűzött, corпуст alkotó részben 69 folió található. Dobszay László helyszíni elemző munkája alapján további ide tartozó lapnak vehető még egy fél foliónyi beírt, kottás pergamen darab, mely maga is prosarium-részletet tartalmaz, valamint a fent már említett önálló, graduale-anyagot tartalmazó teljes folió. E töredékek meghatározásával a szakirodalom eddig nem foglalkozott. A helyszíni kutatások alapján kijelenthetjük, hogy kodikológiai paramétereit, scripturáját és notációját tekintve mindkét töredék ugyanolyan sajtáságokkal bír, mint az egybefűzött lapokból álló komplex kézirat.¹³

A befűzött lapokon eredeti sorszámozás nincsen, az ívek is számozatlanok. Végig fut viszont a kéziratban egy újkori paginálás, a jobb, illetve bal felső sarokban. Ez a mai állapotot rögzíti, a hiányzó foliókkal – egy eset kivételével – nem törődik. Amikor kivételt tesz, a kódex részeként paginálja a graduale-fragmentumot, amely megoldási javaslata azonban nem meggyőző.¹⁴ A kódex lapmérete 41,5 × 57 cm (Reinerth: 47 × 57 cm), s ugyanennyi a graduale esetében is. A tükörméret 29 × 43,2 cm, kissé ingadozik, a graduale-lapnál 30 × 42,7 cm.

Az írás gótikus könyvírás, *formata fracta*, gyakran kerek r-el, míg kerek s csak a szóvégeken jelentkezik. Az í megjelölése hajszálvonallal nem következetes. A bekötött toldalék (utolsó ívfűzet) írása főszövegével csaknem azonos (talán egy milliméternyivel kisebb), s ugyanez a két fragmentum esetében is elmondható.

A hangjelzés-fajta azonos az egész kéziratban, s nem változik az utolsó ívfűzetben sem. A két önálló fragmentum kottája is megfelel a Prosarium kottájának. A kották négy piros vonalon helyezkednek el, egy oldalon hét szisztéma van. Metzínémet keverék hangjelzés gotizálva („metzigót notáció”)¹⁵, a sorokat pipa formájú custos köti össze. Az írásirány föl is, le is jobbra halad. A darabok hangterjedelmének megfelelően változik a kulcsrakás: F, c, g és felső d betűkulcsok fordulnak elő.

¹² Ennek ellenére van meglazult kötésű, „kijáró” lap is.

¹³ A betűméret a teljes folión kissé (mintegy egy-másfél milliméterrel) alacsonyabb.

¹⁴ Az önálló graduale-lap rectóján a jobb felső sarokban egy ceruzával írt arab 7-es szám olvasható, mely ugyanattól a kéztől származik, mint amellyel a Prosariumot is végigpaginálták. Vagyis a pagináló a hatodik oldal után akarta betenni a kódexbe a teljes lapnyi graduale-töredéket. Az illesztés helyén valóban elég nagy hiány van. Hogy ténylegesen ez volt a szándéka, kitetszik abból is, hogy a kódexben a hatodik oldal után kilencediket írt, s valószínűleg a hetedik-nyolcadik lett volna a graduale-lap. A megoldási javaslat tehát próbálja együtt kezelni a kódexet és a töredéket. A későbbi beillesztés azonban teljesen abszurd: egy sequentia vége (*Summi triumphum: Captivitatem*-től), s egy másik sequentia eleje (*Sancti Spiritus assit nobis: expandisti, spiritus*-ig) hiányzik ott, ahová az offertoriumokat, communiókat tartalmazó lapot tenni kívánja. A kódexben lévő többi hiánynál a paginálás folyamatosan halad.

¹⁵ Vö. Szendrei Janka, „Gótikus notációk”, in *Magyarország zenetörténete I. Középkor*, szerk. Rajeczky Benjamin (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988), 200–206. és uő., „Choralnotationen in Mitteleuropa”, *Studia Musicologica* 30 (1988), 437–446.

A notáció elemei között a metzi jellegűek vannak túlsúlyban: az önálló hang képe általában rombusz-punctum; szeparált virga csak ritkán, egy-egy kiugró magas hangnál tűnik fel; a clivis a derékszög-szerkezetű metzi forma; ennek továbbfejlesztése a porrectus, melyben az utolsó hang virgája nem ér hozzá a porrectus első két hangját alkotó clivishez; a climacus esetében virga-kezdet is használatos, de ennél gyakoribb a punctum-kezdet, vagyis a végig egyszerű punctumokból álló climacus-változat. Ez a metzi típusú jelek túlsúlyát megeremlítő jelválogatás jól összefér a gótikus notációterületen kidolgozott sajátos kivitelezéssel, a stilizált gótikus tollkezeléssel. A metzigót notáció, e nagyon elterjedt kottairás a közép-európai és német városok hivatásos notátorainak (*Stuhlschreiber, scriptor cathedralis*) kedvelt írása lett. Azonban amilyen szép formájú és stilizált a Prosariumban az íráskép maga, olyan hibás benne a kotta a zenei olvasat szempontjából. Főképpen a betűkulcsok helyezése bizonytalan,¹⁶ – amiért elég kevésbé kárpótol a custosok következetesebb alkalmazása.

A kezdőbetűk egyszerű, ékesítés nélküli kiemelése a sequentiák verseinek esetében váltakozva piros és kék színnel történik. A darab kezdetét jelző rövid páratlan sorok esetében az új tételnek kijáró gazdagabb és színesebb díszítés is előfordul, ilyen például az aranyozással kitüntetett *Summi triumphum regis* kezdőbetűje és lapszéli indái (p. 5, 3. fakszimile) vagy a *Psallat ecclesia* hasonló díszei (p. 100).¹⁷

Tartalmi felépítés

A Prosarium eredeti *tartalmi felépítését* a sok hiányzó lap miatt nem könnyű áttekinteni.¹⁸ Ma az összefüggő kézirat incipitje a *Verbum Dei Deo natum*, Szt. János evangelistáról szóló sequentia, (pontosabban: ennek maradványa, a *rotam ibi vidit totam* szavaktól), melyet – a környezetből ítélve – nyilván a Johannes ante portam Latinam (május 6.) ünnepre szántak. Az explicit – ha elfogadjuk a 12. ívfüzet másodlagos voltát – a *Dies irae* halotti sequentia, mely rectón ér véget, s utána üres verso következik, majd csatlakozik a 12. ívfüzet. Az így behatárolt főrész logikus felépítésű: a szokásos liturgikus időrendet követi. Először is tartalmazza (elég sok hiánnyal) a nagyobb temporális ünnepek saját sequentiáit Ascensiótól Úrnapján keresztül a közvasárnapokra rendelt ritka tételig (*Omnes una celebremus*, 4. fakszimile). Majd egy nyári–ősi sanctorale jön, viszonylag

¹⁶ Lásd például a *Dies irae* befejező sorait, p. 121. A kihagyott sorok pótolva vannak ugyan az utolsó szisztémában, de a kulcsrakás végig nincs javítva.

¹⁷ A két iniciále és lapszéli inda-dísz külön elemzést igényelne (a betűk festése talán nem teljesen kész, ritka a narancssárga és lila szín itteni alkalmazása). Van példa a kódexben arra is, hogy a kezdőbetű helyét ugyan a díszítés számára kihagyták, végül mégis üres maradt (*Veni Sancte*, p. 10.).

¹⁸ Lásd a tanulmányba iktatott táblázatot.

teljes állapotban, Keresztelő Szt. János születésétől (június 24.) Szeplőtelen fogantatás ünnepéig (december 8.). Végül commune-sorozatok következnek: különféle szent-típusok közös anyaga, a „de Dedicacione templi”, rövid Mária-commune, majd a halotti miséhez a *Dies irae*.

Az egybefűzött kézirat utolsó, mintegy ráadásként következő ívfüzetének anyaga ezekhez a részekhez képest első látásra mind kivitelezésben, mind tartalmilag függetlennek tűnik. A kivitelezés legfeltűnőbb önálló vonása, hogy a prosák verskezdetei a függetlenben csak egy színnel – pirossal – vannak kiemelve.¹⁹ A betűírás és kottaírás viszont annyira azonos a főrész scriptorának írásával, illetve notátorának kottájával, hogy e toldalékos notációt készíthette ugyanaz a notator is (8. *fakszimile*).

A tartalmat nézve: a 12. ívfüzet recto oldalon kezdődik a *Dixit Dominus: Ex Basan sequentiával* (de Conversione sancti Pauli), s a *Concinnantes Christo regi* (de decem milibus militum) sequentiával zárul, mely azonban elindítása után hamarosan meg is szakad. Nyilvánvalóan nehéz ebben a toldalékos anyagban koncepciót, rendet felfedezni. E fejezetnek alig nevezhető szakasz ritkán előforduló szentekről szóló divatos tételeket, modern, vagy talán éppen utóbb befogadott régi alkotásokat foglal magába. A sequentiákon kívül kétszer a hozzájuk tartozó alleluia-verseket is megadja, ami a friss alkotás, komponálás jele lehet. Ugyanakkor gondosabb mérlegelés után mégis azt látjuk, hogy a független sequentia-csoportjában is van tartalmi koherencia. Maga is a liturgikus időrendet követi,²⁰ vagyis mégsem biztos, hogy csak esetleges kiegészítések halmaza.

A Medgyesi Prosariummal együtt őrzött két önálló fragmentum közül a teljes foliónyi graduale-részlet a commune sanctorum egyes tételeit tartalmazza. Két kottázott alleluiaival indul, majd két rubrikában előírt offertorium,²¹ s a versón két kottás offertorium olvasható rajta (1. *fakszimile*). A communis tételeket eszerint az egykori gradualében nem ciklusonként, hanem repertoárszerűen (az egyes műfajok szerint haladva) írták le, mintegy külön gyűjteménybe foglaltan, használatuk módját, rendeltetésüket pedig rubrikák szabályozták. Ez az anyag rész, a commune sanctorum fejezete vagy annak egy része természetesen soha nem kerülhetett a prosák gyűjteményébe, prosák közé keverve, mert a commune-fejezet *megelőzte* a graduale-könyvben a prosákat. E commune-lapot tehát csak akkor lehetne „helyre tenni”, ha a prosariumon kívül egy egybefűzött commune-fejezetet is találtunk volna. Mindenesetre, ha a Medgyesén őrzött kottás pergamen-

¹⁹ Nem lehetetlen, hogy a kódexkészítő műhelyben tintát váltottak, s hogy a kék tinta elfogyott.

²⁰ Egy január végén induló sanctorale körvonala ződik itt: január 25. (Conversio Pauli), február 2. (Purificatio BMV), 6. (Dorotya), 8. (Helena), 21. (Tízezer katona-vértanú). Bár tudjuk, hogy mind Helenának, mind a tízezer katonának több naptári ünnepe volt, az itt adott sorrendet szándékosnak fogadjuk el, s ennek megfelelő következtetéseket vonhatunk le belőle.

²¹ A hajszálvékony tollal, apró betűvel írt, rubrikához toldott kiegészítés szerint egyikük anyagát Szt. János evangélista miséjénél, a másikat az „egy apostol miséje” formulánál kell keresni (az elveszett teljes gradualében).

kéziratokat, összefüggő anyagnak ítelve őket, tartalmi sorba szeretnénk rakni, akkor első helyen kell állnia a commune-lapnak.

A másik, fél foliónyi önálló kottás fragmentum maga is prosarium-részlet.²² A húsvéti idő *Mane prima sabbati* sequentiájának végével indul, majd következik egy töredékes rész a húsvéti idő vértanú-szentjének, Györgynek prosájával (*Martyr milesque Christi*, április 24. vagy 23., 2. *fakszimile*). Vagyis a liturgikus időszakot tekintve e töredék anyaga nem jár messze az egybefűzött Prosarium liturgikus anyagának elejétől – szinte csatlakozik tartalmilag az összefüggő kézirat kezdetéhez, május 6-hoz.

Ha tehát a fragmentumokra s az összefüggő kéziraatra mint egységre gondolunk, a virtuális sorrend a következő: 1 foliós commune-részlet a gradualéból, 1/2 foliónyi prosarium-részlet, 69 folio prosarium.

A repertoár

A Prosarium szerkezete után tekintsük át annak repertoárját a kódex sorrendjében, vagyis a liturgikus év szerint haladva. A teljes anyagot először táblázatba foglaljuk, majd röviden kommentáljuk. A táblázatban az újkori paginaszámokat használjuk. A zárójelben szereplő pontok a forrásban közölt szöveget képviselik, tehát: pietatis... omnia = a két szó közti rész olvasható; rotam ibi... = az eleje hiányzik, a megmaradt rész a kiírt szónál/szavaknál kezdődik; ...consolator = a megmaradt rész a kiírt szóig tart. Az incipit után megadjuk az *Analecta Hymnica* (AH),²³ Rajeczky Benjamin *sequentia*-kiadása (RM),²⁴ a Reinerth által tárgyalt *Szebeni Missalék* (C)²⁵ szerinti számadatokat, majd bejelöljük, hogy a rétel megtalálható-e a fő esztergomi forrásokban (SB),²⁶ illetve a Heltaui Missalében (H).²⁷

²² A töredék kezdőbetűinek piros és kék színei árnyalatban is megegyeznek a kódex megfelelő színeivel.

²³ *Analecta hymnica medii aevi*, ed. Guido Maria Dreves, Clemens Blume, Henry Marriott Bannister (Leipzig: Reiland, 1890–1922), 48, 50, 53–55. kötet (a továbbiakban AH).

²⁴ Rajeczky Benjamin, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et Sequentiae*, 2. kiadás (Budapest: Editio Musica, 1976), uő., *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et Sequentiae*. Pótkötet – Supplementband (Budapest: Editio Musica, 1982).

²⁵ Reinerth, *Missale Cibiniense*... A sequentiák 1. csoportja (temporale) a 223–224., a 2. csoport (sanctorale) a 225–230., a 3. csoport (commune sanctorum) a 230–231., a 4. csoport (Mária-sequentia) a 231–232. oldalon található. Táblázatunkban az ott olvasható sorszámkokat használjuk.

²⁶ S = Esztergomi Missale Notatum, kiadva: Janka Szendrei–Richard Rybarič, *Missale Notatum Strigoniense ante 1341 in Posonio*. Musicalia Danubiana 1 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1982). B = Bakócz Graduale, kiadva: Szendrei Janka, *Graduale Strigoniense s. XV/XVI*. Musicalia Danubiana 12*–** (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1990–1993).

²⁷ Lásd a 3. jegyzetet.

Folio	Incipit	AH	RM	C	SB	H
egész fol. r	Graduale – commune egy tétel vége:...bitur					
egész fol. r	Graduale – commune All. Beatus vir qui timet					
egész fol. r	Graduale – commune All. Justus non conturbabitur					
egész fol. r	Graduale – commune Off. Justus ut palma (rubrika)					
egész fol. r	Graduale – commune Off. Gloria et honore (rubrika)					
egész fol. v	Graduale – commune Off. In virtute tua Domine					
egész fol. v	Graduale – commune Off. Desiderium animae eius					
fél fol. r	Húsvéti idő Mane prima (pietatis... omnia)	54, 214	173	p. 232	SB	–
fél fol. r	De Sancto Georgio Martyr milesque... terrenam	53, 250	124	2/11	SB	–
fél fol. v	folyt.: protinus... viduae. Tu (facis)					
p. 1–5	(De Sancto Johanne ap.) Verbum Dei Deo (rotam ibi...)	55, 211	292	2/13	–	–
p. 5–6	De Ascensione Domini Summi triumphum (...capitivi-)	53, 114	152	1/10	SB	+
p. 10	(de Sancto Spiritu) Sancti Spiritus (saeculorum... fecisti)	53, 119	141	1/13	SB	+
p. 10	de Sancto Spiritu Sancti Spiritus assit (item: incipit)					
p. 10	(De Sancto Spiritu) Veni Sancte Spiritus (...consolator)	54, 234	199	1/12	SB	+
p. 11–13	(De Sancta Trinitate) Benedicta semper (eadem substantia...)	53, 139	65	1/14	SB	+
p. 13–18	De Corpore Christi Lauda Sion (...miserere tu nos)	50, 584	263	1/16	SB	+
p. 19	(De Dominica) Omnes una (praedicandi populo...)	54, 268	178	1/17	SB	+
p. 20–22	(De Sancto Johanne Baptista) Sancti Baptistae Christi praeconis	53, 267	138	2/15	SB	+
p. 22–28	De Sancto Rege Ladislao Novae laudis attollamus	55, 242	279	2/16	SB	–

Folio	Incipit	AH	RM	C	SB	H
p. 28–30	Petri et Pauli apostolorum Petre summe Christi pastor	53, 336	130	2/17	SB	+
p. 31–33	De Visitatione beatae Mariae Ave Verbi Dei parens	48, 423	215	2/18	– ²⁸	–
p. 33–34	De sancta Margaretha Margaritam pretiosam (...in vas)	55, 262	211	2/20	– ²⁹	–
p. 35–36	(Divisio apostolorum) Caeli enarrant (regibus... Andreas)	50, 344	75	2/22	SB	+
p. 37–39	(De Assumptione BMV) Congaudent angelorum (principem...)	53, 179	86	2/28	SB	+
p. 39–43	(De confessore Pontifice) Ad laudes Salvatoris	54, 126	86	3/7	– ³⁰	–
p. 43–47	De Sancto Rege Stephano Corde voce mente pura	55, 346	283	2/30	SB	–
p. 47–51	De Sancto Bartholomaeo Diem festum Bartholomaei	53, 218	*25 ³¹	– ³²	S	–
p. 51–55	De Decollatione sancti Johannis Psallite regi nostro psallite	50, 349	121	2/32	SB	+
p. 55–57	De Nativitate Sanctae Mariae Stirpe Maria regia	53, 162	106	2/34	SB	+
p. 57–63	De Sancta Cruce Laudes crucis attollamus	54, 188	263	2/12	SB	+
p. 63–66	De Sancto Michael archangelo Summi regis archangele Michael	53, 312	148, 151	2/36	SB ³³	+
p. 66–70	De XI milia virginum Virginalis turma sexus	55, 368	295	2/39	SB	+
p. 70–72	De Omnibus Sanctis Omnes sancti Seraphim	53, 196	128	2/40	S	+
p. 72–75	De Sancto Martino Sacerdotem Christi Martinum	53, 294	135	2/41	S	+
p. 76–78	De Sancta Elisabeth Gaude Sion quod egressus	55, 140	231	2/42	S	+

²⁸ Megvan a nyomtatott esztergomi missalében is. Kontrafaktum az *O beata beatorum-ra*.

²⁹ Az esztergomi kottás minta-forrásokban nem szerepel, de a nyomtatott esztergomi missale, s az Erdélyi Graduale is ismerik.

³⁰ Megvan az Ulászló Gradualében és a Kassai Gradualében. Kontrafaktum a *Congaudent angelorum-ra*. Az itt és a következő jegyzetekben említett kéziratokat lásd: Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*.

³¹ Rajeczky, *Melodiarium...* Supplementband.

³² A Missale Cibiniense forrásaiban nincs, de az Erdélyi Graduale ismeri.

³³ A Prosarium dallamvariánsa RM 148-nak felel meg.

Folio	Incipit	AH	RM	C	SB	H
p. 78–82	De Sancto Nicolao Congaudentes exultemus	54, 95	160	2/3	S	+
p. 82–84	De Conceptione Beatae Mariae Ab aeterno tempore	–	–	–	–	–
p. 84–86	De apostolis Clare sanctorum senatus	53, 367	73	3/1	S	+
p. 86	De evangelistis All. Dorsa eorum ³⁴					
p. 86–90	De evangelistis Plausu chorus laetabundo	55, 9	247	3/2	SB	–
p. 90–92	De martyribus O beata beatorum martyrum	55, 20	215	3/5	B ³⁵	–
p. 92–95	De uno martyre Spe mercedis et coronae	55, 14	166, 168	3/3	SB	–
p. 95	De quolibet sancto Hic sanctus cuius hodie	–	289	3/4	– ³⁶	–
p. 96–97	De confessoribus Dilectus Deo et hominibus	54, 131	92	3/6	B	–
p. 97–100	De virginibus Exultent filiae Sion	50, 351	101	3/8	B ³⁷	–
p. 100–102	De dedicatione templi Psallat ecclesia	53, 398	132	3/9	– ³⁸	+
p. 100–107	Sabbato de beata Virgine Ave praeclara maris stella	50, 313	54	4/8	SB	+
p. 107–112	De beata Virgine Salve mater salvatoris	54, 383	185	–	–	+
p. 113–114	Item de Domina Verbum bonum et suave	54, 343	290	p. 231	– ³⁹	+
p. 114–116	secunda feria Gaude mater luminis	54, 358	*76 ⁴⁰	4/5	S	–

³⁴ Karlheinz Schlager, *Alleluia-Melodien I (bis 1100)*. Monumenta Monodica Medii Aevi Band VII. (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1968), 149.

³⁵ A nyomtatott esztergomi missale is tartalmazza.

³⁶ Az Ulászló Graduale, a Kassai Graduale, s a nyomtatott esztergomi missale is tartalmazza.

³⁷ A nyomtatott esztergomi missalában is megvan.

³⁸ Az Ulászló Graduale és a Kassai Graduale is tartalmazzák.

³⁹ Megvan a nyomtatott esztergomi missalában, az Ulászló Gradualében és a Kassai Gradualében.

⁴⁰ Rajeczky, *Melodiarium...* Supplementband. Két dallam ismert ugyanarra a szövegre, egy deuterus-dallam (Supplementband, 61, Missale Notatum Strigoniense, vö. Missale Notatum Zagrabiense 13. század) s egy tritus-dallam (Supplementband, 76). Utóbbi a „peremvidéki” forrásokhoz kapcsolódik (Szepesti Graduale, Brassói II. Graduale). A Medgyesi Prosarium ez utóbbi, zeneileg modernebb hagyományt követi, vagyis csatlakozik a Brassói Gradualéhoz.

Folio	Incipit	AH	RM	C	SB	H
p. 116–117 (de beata Virgine)	Hodiernae lux diei	54, 346	166	4/2	S	–
p. 117–121 Prosa pro defunctis	Dies irae dies illa	54, 269	163	–	– ⁴¹	–
p. 123–125 De Conversione Sancti Pauli	Dixit Dominus ex Basan	50, 348	94	2/6	– ⁴²	+
p. 125–128 De Purificatione	Laetabundus	54, 5	239	2/7	SB	+
p. 128–131 De Sancta Dorothea	Psallat concors symphonia	55, 135	– ⁴³	2/10	–	–
p. 132	De Sancta Helena All. O quam digne veneranda					
p. 132–135 De Sancta Helena	Caeli regem attollamus	–	–	–	–	–
p. 135–136 De decem milibus militum	All. Mirabilis Deus amabilis					
p. 136–138 De decem milibus militum	Concinnantes Christo (...in penalibus)	–	–	–	–	–

Az anyag a fél foliónyi fragmentum darabjaival indul. A húsvéti idő *Mane prima sabbati*-ja⁴⁴ után először a húsvéti szentek communéjába tartozó *Martyr milesque Christi* következtek, (Szent Györgyre értve), majd – immár a befűzött lapok sorát indítva – a *Verbum Dei Deo natum* részlete.

Ezután a repertoár viszonylag pontosan, de hiányokkal követi tovább a liturgikus időrendet: *Summi triumphum regis* mennybemenetelre, *Sancti Spiritus assit nobis* és *Veni Sancte Spiritus* pünkösdre, *Benedicta semper sancta* Szentháromság ünnepére, *Lauda Sion Salvatorem* Úrnapjára, *Omnes una celebremus* az évközi idő vasárnapjaira. Idáig tehát a liturgikus esztendő húsvét utáni, ünnepekkel teli temporális szakaszának egy része és a következő hosszú per annum időszak kapta meg a maga énekeit.

Következik a kéziratban június 24-től december 8-ig a sanctorale anyaga, vagyis Keresztelő János, Szent László, Péter-Pál, *Visitatio BMV*,⁴⁵ Antiochiai Szent Margit, az Apostolok szétszólása, Mária mennybevétele, Egy püspök hitvalló tiszteletére,⁴⁶ Szt.

⁴¹ Tartalmazza a Futaki Graduale, a Kassai Graduale, sőt a középkor-végi Brassói Graduale is.

⁴² Tartalmazza az Ulászló Graduale és a Kassai Graduale.

⁴³ Vö. Rajeczky Benjamin, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et Sequentiae* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1956, L. (Radó regisztere, szöveges források).

⁴⁴ A Missale Cibiniense szerint a húsvéti időszak szombati votívumiséiben használták (p. 232.).

⁴⁵ Az Ave Verbi Dei parens dallamához kapcsolódik az O beata beatorum martyrum sollemnia szöveg is.

⁴⁶ Ugyanehhez a dallamhoz illeszkedik az előző tétel – az általánosan ismert *Congaudent angelorum chori* – szövege. Mindazonáltal nem valószínű, hogy az *Ad laudes Salvatoris* szokatlan liturgikus elhelyezését (kiemelését a commune-részből) kontrafaktum volta indokolná. Ez az egyetlen tétel a

István király, Bertalan apostol,⁴⁷ Decollatio Johannis Baptistae, Mária születése, De sancta cruce,⁴⁸ Mihály arkangyal, Ursula és vértanú társai, Mindenszentek, Márton, Szent Erzsébet, Miklós, Conceptio beatae Mariae⁴⁹ sequentiái.

E sequentiák közül több is hiányosan indul: például *Sancti Baptistae, Caeli enarrant, Congaudent angelorum*. Valószínűleg a díszesebb, festett kezdőbetű megszerzése céljából vágták ki e sequentiák kezdőlapjait. A hiánytalan sequentiák esetén az intonáció előtt olvasható az eredeti piros felirat, amely megadja a tétel liturgikus rendeltetését. (A táblázatban ezeket az ünnepneveket zárójel nélkül közöljük.) Kivétel ebben a fejezetben az *Ad laudes Salvatoris* (Nagyboldogasszony és Szt. István király között), mely megtöri a kalendáriumi ünnepek rendjét. A funkcióját kijelölő feliratnak ugyan ki van hagyva a hely – de a felirat hiányzik, nem készült el, vagy utólag törölték. Lehet, hogy csak másolási, szerkesztési hiba folytán került e communis tétel a sanctorale darabjai közé, de más megoldási lehetőség is felvetünk lentebb, a 48. jegyzetben.

A sanctorale-részlet után a rövid commune-fejezet következik, rang szerint haladva: apostolok, evangelisták, vértanúk, egy vértanú, bármely szent, hitvallók, szüzek. Az evangelisták sequentiája elé a hozzá tartozó alleluiát is beírta a scriptor.⁵⁰ A bármely szentről énekelhető *Hic sanctus cuius hodie a Supernae matris gaudia* sequentia divíziója, önállósult két utolsó rövid szakasza.⁵¹ Ezt a csoportot Dedicatio ünnepének sequentiája zárja.

A főszöveget egy communis Mária-tételekből álló rövid készlet, majd a halotti sequentia fejezi be. *Ave praeclara maris stella* (Sabbato de beata virgine), *Salve mater Salvatoris*⁵² (de Beata Virgine), *Verbum bonum et suave*⁵³ (item de Domina), *Gaude mater luminis*⁵⁴ (secunda feria), *Hodiernae lux diei*⁵⁵ (de BMV, a felirat hiányzik), *Dies irae dies illa*⁵⁶ (prosa pro defunctis).

sorozatban, mely communis jellegű; itt tehát megtörni látszik a sanctorale szerint vezetett sorrend. Lehetséges, hogy a tétel „nevesítve” volt, vagyis egy meghatározott, a kódex használói által ünnepelt szenthez kötötték. Mivel a leírás elhelyezése szerint ennek az ünnepnek Mária Mennybevétele és Szent István király közé kellett esnie, csak metzi Arnulf (püspök) jöhet számításba. Mérsékelt kultusza kimutatható a magyarországi liturgikus könyvekben. Ünnepe hazánkban – szemben az európai ismert adatokkal – augusztus 16-án volt, tehát egybevágott a sequentia kódexbéli elhelyezésével.

⁴⁷ Sequentiáját a szebeni Missale nem ismeri, de megvan az Erdélyi Gradualében.

⁴⁸ Reinerth, *Missale Cibiniense...*, 226 Inventio Crucis ünnepénél idézi.

⁴⁹ Sequentia-tétele kontrafaktum a *Veni Sancte Spiritus*-ra.

⁵⁰ Vö. Karlheinz Schlager, *Alleluia-Melodien II (ab 1100)*. Monumenta Monodica Medii Aevi Band VIII. (Kassel, Basel, etc.: Bärenreiter, 1987), 149–150, 626–628.

⁵¹ AH ezt nem ismeri fel és önálló tételként tárgyalja. Vö. azonban Rajeczky, *Melodiarium*, nr. 54a.

⁵² Vö. Rajeczky, *Melodiarium*, 192.

⁵³ Rajeczky, *Melodiarium*, 290. oldalon további szövegek.

⁵⁴ Rajeczkyknél a dallam – éppúgy, mint a Medgyesi Prosariumban – tritus tonalitású (források: Brassói II. Graduale, Szepesi Graduale), míg a Missale Notatum Strigoniense egy másik, cseh hatás alatt álló deuterus-dallamon közli a szöveget, lásd Rajeczky, *Melodiarium...* Supplementumband, 61.

⁵⁵ Rajeczky, *Melodiarium*, 166. oldalon további szövegek, például *Spe mercedis et coronae*.

⁵⁷ Lásd Rajeczky, *Melodiarium*, de további magyarországi adatokat is ismerünk, például a Futaki Gradualéból.

A hátralévő, kiegészítésnek vagy új fejezetnek tekinthető tételcsoportnál az énekek valamilyen szempontból mind különlegesen: *Dixit Dominus: ex Basan* (Conversio Pauli), *Laetabundus*⁵⁷ (de Purificatione – a felirat szerint), *Psallat concors symphonia* (de sancta Dorothea), All. *O quam digne veneranda*⁵⁸ és *Caeli regem attollamus*⁵⁹ (de sancta Helena), All. *Mirabilis Deus amabilis*⁶⁰ (de decem milibus militum, 8. faksimile). Ehhez az ünnephez tartozik az utolsó prosa, a *Concinantes Christo regi*⁶¹ is, amely azonban a vége előtt megszakad.

A Prosarium tartalma tehát erősen hiányos lehet. A gyűjtemény elejéből, az év első felének anyagából (ádventtől vízkeresztig) egy tétel sem maradt fenn benne. Úgyszintén hiányzik a gazdag húsvéti repertoár – annak már legvégéhez kellene kapcsolódnia az anyagunkat indító *Mane prima sabbati*-nak. Lehetséges, hogy a hiányok oka valóban a sérülésekben keresendő, s a hiányzó részek egykor éppen a kódex kiemelkedő pontjai voltak. E pontokon díszes iniciálék tűnhettek el, amelyek talán éppen a különlegesen tisztelt szentek ünnepeit ékesíthették.

A repertoár rétegei

A töredékekkel induló *temporalis* részben a tartalom teljesen megfelel a középkori Magyarországon fennmaradt többi sequentia-gyűjtemény tartalmának. Mindenütt megvan könyveinkben a *Mane prima sabbati*, és szinte itthoni specialitás, de legalábbis közép-európai jellegzetesség a *Martyr milesque Christi*. Az utóbbi, bár egy vértanú szentről szól, mintegy beleolvad a húsvéti időbe (commune martyrum tempore paschali), s a temporale részeként jelenik meg. A kódexben összefűzött törzsanyag igazi temporalis sequentiái pedig pontosan követik a magyarországi kéziratokban olvasható megszokott rendet, a temporalét záró *Omnes una celebremus* (de Dominica) egyenesen magyarországi jellegzetességként, hazai alkotásként regisztrálható (4. faksimile).

Az országban ugyan ritkábban használt sequentia volt a *Verbum Dei Deo natum* (május 6. alsóbb rangú ünnepre), de a középkori Magyarországon egykor élt százsz telepesek egyházaiban ismerték.

Utána Servatius püspök hitvalló prosáját várnánk (május 12., *Lux praeclara lux sollemnis*), mivel őt a telepes régióban kiemelt, saját szentként tisztelték. Az ünnepi prosa helyett azonban a kódexben durva roncsolás következik, kivágott lapok nyomaival. Talán éppen a Servatius-prosát ékesítő, feltehetően illuminált kezdőbetűk kivágása a hiány egyik magyarázata.

A június 24-től december 8-ig haladó *sanctorale* mind az eredetet, mind az elterjedtséget illetően rétegzettebb, mint a temporale. Vannak benne a magyaror-

⁵⁷ Rajeczky, *Melodiarium*, 239. oldalon további szövegekkel.

⁵⁸ Schlager, *Alleluia-Melodien I. és II.* nem ismeri.

⁵⁹ AH azonos incipittel egy másként folytatódó sequentiát regisztrál Szent Anna ünnepére.

⁶⁰ Schlager, *Alleluia-Melodien I. és II.* nem ismeri.

⁶¹ AH nem regisztrálja.

szági tőzsanyagban jól ismert, itthon is, külföldön is elterjedt, teljesen asszimilált darabok (*Sancti Baptistae, Petre summe, Caeli enarrant, Congaudent angelorum, Stirpe Maria regia, Laudes crucis, Summi regis archangele, Omnes sancti Seraphim, Sacerdotem Christi, Congaudentes*). Vannak ritkábban előforduló, vagy csak szűkebb belső régiókban – esetleg egyes intézményekben – használt, vagy csak bizonyos korhoz kötött tételek (de Visitatione, de sancta Margaretha, de sancto Bartholomaeo, de Decollatione s. Johannis, de XI milia virginum, de sancta Elisabeth). Végül vannak a Medgyesi Prosariumban eredeti hazai alkotások (de sancto rege Ladislao, Stephano). Mindhárom elsorolt réteg darabjai megvannak a mértékadó, hazai liturgikus úzust reprezentáló kódexekben.⁶² Úgy is mondhatjuk, hogy a Medgyesi Prosarium anyaga a középkori Magyarország sequentia-hagyományának szerves része. Vannak a Prosariumnak ritka választásai, de ezekkel csak a hazai liturgikus hagyományok tagozottabb, differenciáltabb alkatát segít megismerni.

Jellemző például a medgyesi Sanctoraléban egy negatív sajtáság, mellyel a könyv világosan az erdélyi szász közösségek liturgikus gyakorlatához tartozónak vallja magát: az utóbbi könyveiben a magyar szent királyok (a markánsan kiemelt István és László) mellől következetesen elhagyják Imre herceget. A szász vidékeken ez annyira általános, hogy akár ismertetőjele, proveniencia-jelzője lehetne a régió kódexeinek, naptárainak.

Egyetlen olyan sequentia található a Medgyesi Prosarium sanctorale-listájában, melyet eddig más forrásban nem találtunk, sem itthon, sem külföldön: ez az *Ab aeterno tempore, Conceptio BMV tiszteletére írott darab, a Veni Sancte kontrafactuma (7. fakszimile)*. Lehetséges, hogy ez a költemény valamelyik erdélyi szász közösség ismeretlen, speciális külföldi kapcsolatára utal, s onnan egyenes átvétel, de nem zárható ki az sem, hogy saját alkotás, a helyi egyház munkája. Mindkét magyarázat újabb kérdéseket vet fel, a tétel további kutatásra érdemes.

A harmadik, rövid fejezet a Prosariumban egy commune sanctorum volt. Szinte valamennyi darabja ismert alaprteget képvisel, éppúgy mint a temporale darabjai. Egyetlen ritkábban előforduló sequentiája a rövid divízió, a *Hic sanctus cuius hodie* (de quolibet sancto), melyet másutt is csak elvétve találunk meg (de a *Missale Cibiniense* azért ismeri). A confessorok esetében hiába keressük a lehetséges hazai eredetű *Quem invisibiliter*-t: itt ismét maga a *hiány* az, ami jellemző az erdélyi szász vidékek liturgikus gyakorlatára.

A Mária-tételek gyűjteménye mintegy a commune folytatása. A Mária-communét illetően azonban kevésbé stabil a repertoár, a hazai források között is jobban megoszlanak a tételek. Különösen ritka a *Salve mater Salvatoris*, mely a *Heltauer Missaléban* ugyan szerepel, de a *Missale Cibiniensében* már nem.⁶³

⁶² Az esztergomi alaprepertoár összeállítását lásd Dobszay László, *Az esztergomi ritus* ([Budapest]: Új ember kiadó, [2003]), 135–137.

⁶³ Radó Polikárp, Rajeczky *Melodiariumának* (1. kiadás) bevezető jegyzeteiben Passauból, Salzburgból, bonni forrásból, a hazaiak közül pedig pozsonyi, soproni missalékból és a külföldi hatás alatt készült Ulászló Gradualéból regisztrálja.

A commune-részeket a halotti sequentia, a *Dies irae* zárja. Ez mélyen soha nem gyökerezett meg a magyarországi gyakorlatban, de a középkorvégi, nagy anyaggyűjtésre törekvő kéziratokban megvolt (lásd például *Futaki Graduale*). Jó figyelemztetés e darab, hogy gondoljunk rá: késői alkotásoknál nem számíthatunk egyenletes elterjedésre.⁶⁴

Az utolsó ívfüzethez értünk. E befűzött toldalékként számontartott anyagban az első három tétel megvan az erdélyi szász hagyomány liturgikus repertoárjában is. Különösen jellemző az Európa-szerte népszerű *Laetabundus*, mert egyetlen prosaként főhelyre kerül Gyertyaszentelő ünnepén, s így asszignációja eltér a többi hazai úzusétól. Más régiókhoz mérten e hagyományban következetesebben szerepel mind a *Dixit Dominus: ex Basan* mind a *Psallat concors symphonia*.

A két utolsó tételt alleluíával együtt jegyzi le a scriptor. Az első tételpár „de sancta Helena” szól, a második „de decem milibus militum”. Egyik dallam sincs meg – sem az alleluíák, sem a prosák – Esztergom, illetve a szász vidék középkori örökségében. Meglepő, hogy az *Analecta Hymnica* sem ismeri a szövegeket. (A *Caeli regem attollamus* Anna-sequentia esetében csak a szövegkezdet felel meg a Helena-sequentianak). Ezek a darabok a Medgyesi Prosarium különlegességei közé tartoznak, csakúgy, mint a már bemutatott *Ab aeterno tempore*. Mindhármuk eredetét tovább kell nyomozni.

A repertoár rétegeiről mondottakat így foglalhatjuk össze:

1. A Medgyesi Prosarium csaknem teljes sequentiakészlete egybevág a középkori magyarországi forrásoknak, főként Esztergomnak és a szász telepés körzeteknek az anyagával.

2. Különösen is magyarországi eredetre utal benne néhány hazai vonatkozású, itt keletkezett kompozíció (*Corde voce, Novae laudis, Omnes una*).

3. Bizonyos, hogy a Prosariumot Magyarországon írták le és oda szólt rendelkezése, ott használták.

4. Néhány tétel ugyan Magyarországon másutt is használatban volt, de az erdélyi szász telepések gyakorlatában preferált helyet nyert (*Laetabundus* liturgikus helye, *Verbum Dei Deo natum, Ad laudes Salvatoris, Psallite regi nostro psallite, Virginalis turma sexus, Hic sanctus cuius hodie* etc.). Az erdélyi szász részahagyomány néhány fontos ismertetőjele, például bizonyos szentkultuszok megléte, a rongálás miatt a Prosariumban nem ellenőrizhető (például *Servatius*). Viszont a pozitív ismertetőjelek mellett kimutathatók benne a szász hagyományra jellemző negatívumok is: bizonyos hiányok vállalása, egyes tételek negligálása (Imre-kultusz hiánya, *Quem invisibiliter* hiánya).

További kutatást kívánó jelenségek:

Vizsgálandók a szász telepések anyaországi kapcsolatai, ezek esetleges hatása. (A *De decem milibus militum* február 21-re tett naptári ünnepe például német szo-

⁶⁴ Jó példa erre az *Ave verbi Dei parens* 14. századi *Visitatio-sequentia*, a prágai Jenstein alkotása is.

kás.) Keresendő három kompozíció eredete. E három, párhuzam nélküli tétel lehet lokális, medgyesi alkotás is – főképpen a december 8-i *Ab aeterno tempore* lehet helyi kontrafaktum.

Valószínű, hogy a Prosarium Medgyesen készült, s az ottani egyház tulajdona volt napjainkig. Ennek patrónája a középkorban Szt. Margit. Biztonsággal mégsem lehet kijelenteni, hogy Szent Margit sequentiája a kódexben (*Margaritam pretiosam*) ezzel függene össze. Ugyanezt a sequentiát tartalmazza mind az *Erdélyi Graduale*, mind a két *Brassói Graduale*. Érvnek tekinthetjük azt is, hogy a tétel nem kapott díszes inicialét. A kézirat pontos lokalizálása nem dönthető el teljes bizonyossággal, de medgyesi eredete nagyban valószínűsíthető.

Prosarium vagy graduale-függelék?

A Prosarium mellett tárolt, hozzá nagyon hasonlóan írt graduale-töredék nem az egyetlen jelenség, mely felveti azt a kérdést: valóban prosarium-e ez a kézirat, vagy talán egy graduale utolsó fejezete? Véleményem szerint a Medgyesi Prosarium valószínűleg nem önálló prosariumnak készült, hanem gradualénak, melyből a szokásos széttépkedések után kivételesen éppen az utolsó fejezet maradt meg. Az utolsó fejezet a graduale-könyvekben rendszerint a prosákat gyűjtötte össze, s rögzítette a szokásos temporale – sanctorale – commune sorrendben, mintegy előlről kezdve a liturgikus beosztást. A kivitelezés módja e részben általában egyszerűbb volt, mint a többi fejezetben.

Milyen tulajdonságok szólnak amellett, hogy a Medgyesi Prosarium egy graduale utolsó fejezete lehetett?

1. A kötés hiánya. A kötés hiánya azt érzékelteti, hogy amit ma a kézben tartunk, nem az eredeti teljes kézirat – 70 lap kevés lenne ehhez –, vagyis jelentős mennyiségű folio lehetett még idekötve. A jelenlegi kötet akkor is túl vékony lenne, ha a liturgikus évből hiányzó összes sequentiákat gondolatban pótolnánk.

2. Az eredeti foliálás hiánya. Az eredeti foliálás valószínűleg azért hiányzik, mert egyáltalán nem volt, nem is tervezték, hogy legyen. A középkori felfogás szerint ugyanis egy graduale (vagy egy missale) hivatalos liturgikus anyaga a communis (votiv, ritualis) misék befejeztéig tartott. Előfordult, hogy ezután már következett is a kolofon – még akkor is, amikor a kéziratban esetleg hátra volt még egy prosarium-fejezet, amely így számozatlan függeléként a kolofon utánra maradt. A foliálás a liturgikus főszöveg végéig tartott, nem számított a függelékre.

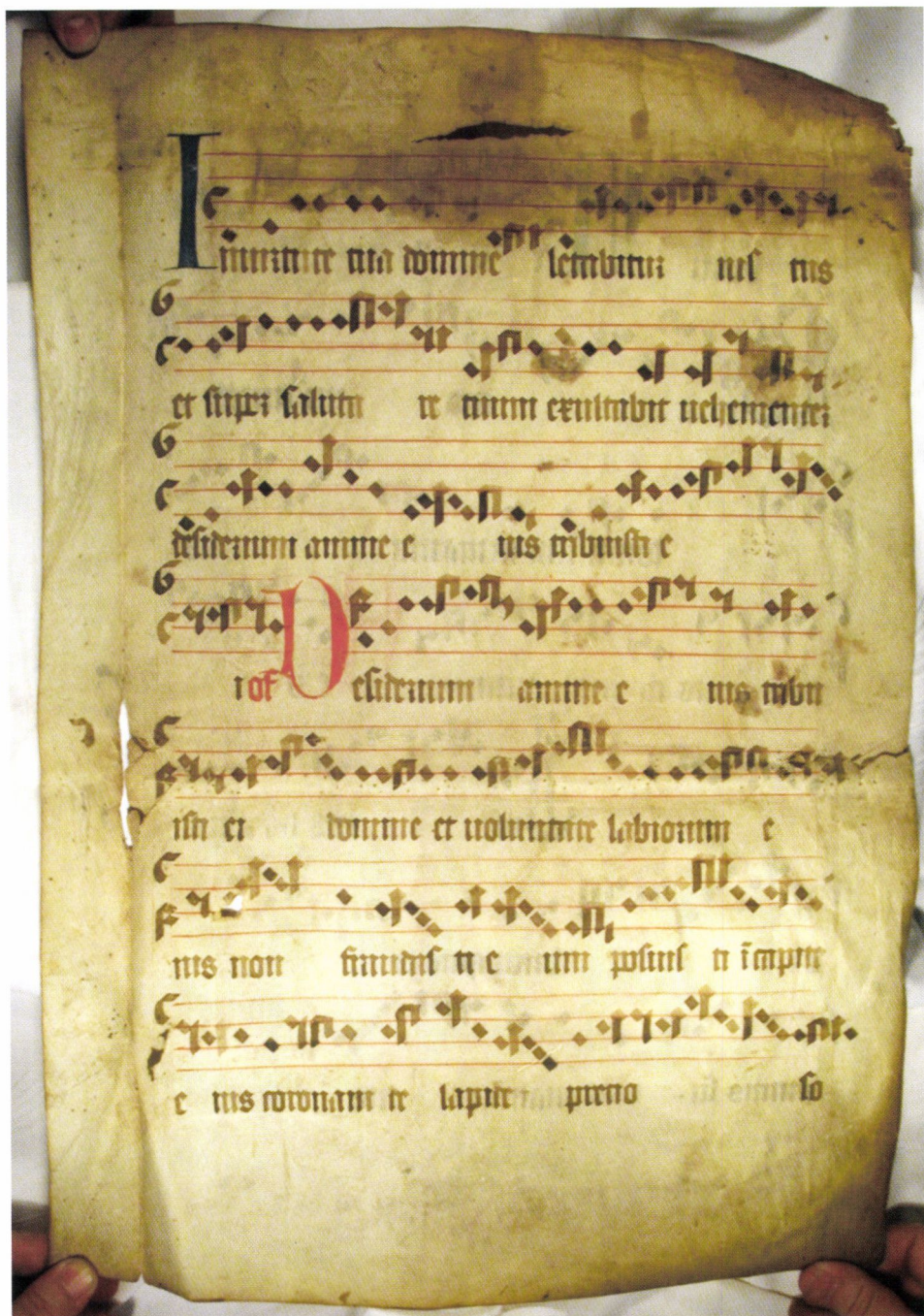
3. A kivitelezés. A sequentiák tartalmuk, műfajuk alapján liturgikusan másodrendűek voltak, ezt fejezte ki elhelyezésük a graduale-könyvben, de kivitelezésük is egyszerűbb volt. Minél kiműveltebb, tudatosabb volt egy scriptor, annál inkább ennek szellemében járt el, hiszen a külalak, amiért felelős volt, maga is fontos tartalmi információt közvetített, a liturgia rétegzettségét is demonstrálta. A munkáját névaláírással is hitelesítő késő-középkori scriptor vagy scriptor notae lehetőleg

abbahagyta a foliálást a sequentia-gyűjtemény előtt. A foliálás hiánya tehát érvnek tekinthető arra nézve, hogy egy reprezentatív *graduale* utolsó fejezetét, s nem önálló prosariumot tartunk kézben. Az önálló prosarium nagy valószínűséggel foliálva lenne.

4. Graduale-könyvre utalnak a pergamen kézirat viszonylag *nagy méretei*, stilizált notációja, s bizonyos tartalmi, szerkesztési sajátosságai is, például a nem sequentia műfajú tételek alkalmi beillesztése a sequentiák közé.

5. Végül gradualére utal a magyarországi szokáshagyomány, mely szerint a prosákat scriptoraink évszázadokon át a gradualék utolsó fejezetébe szerkesztették. A középkor végén a prosarium külföldön is egyre ritkábban használt könyvműfaj, Magyarországon belül pedig – ha a Medgyesi Prosariumról elfeledkezünk – több „prosariumot” nem is ismerünk. Néhány, erős német hatás alatt álló kódexünk a prosákat már a főrészben hozza, az alleluiákhoz csatolva, de ez kivételes eljárás, és éppen hogy szervesebb kapcsolatot létesít a graduale és a prosarium között.

Joggal hívjuk-e tehát ezt a kéziratot prosariumnak? A mai állapotra utalva igen, hiszen ma csaknem kizárólag prosákat tartalmaz. Ha azonban az eredeti állapotot akarjuk felidézni, a fenti érvek alapján minden bizonnyal inkább egy graduale-kötet maradványának kell tekintenünk.



1. faksimile, a commune sanctorum töredéke



2. faksimile, sequ. *Martyr milesque Christi*

ms intellectus cenam xpi sup patus sumas
 nobis rese **U**t mittentis depationo
 romm agno romm throno laudes sup ethem-
Summi triumphu regis plequm *de asce
sione
romm*
 laude **Q**ui celi qui terre regit septua infiu
Qui sese p nobis redimendis
 pmagnu dedit pnum **H**inc nome extat

3. faksimile, p. 5, sequ. *Summi triumphum regis*

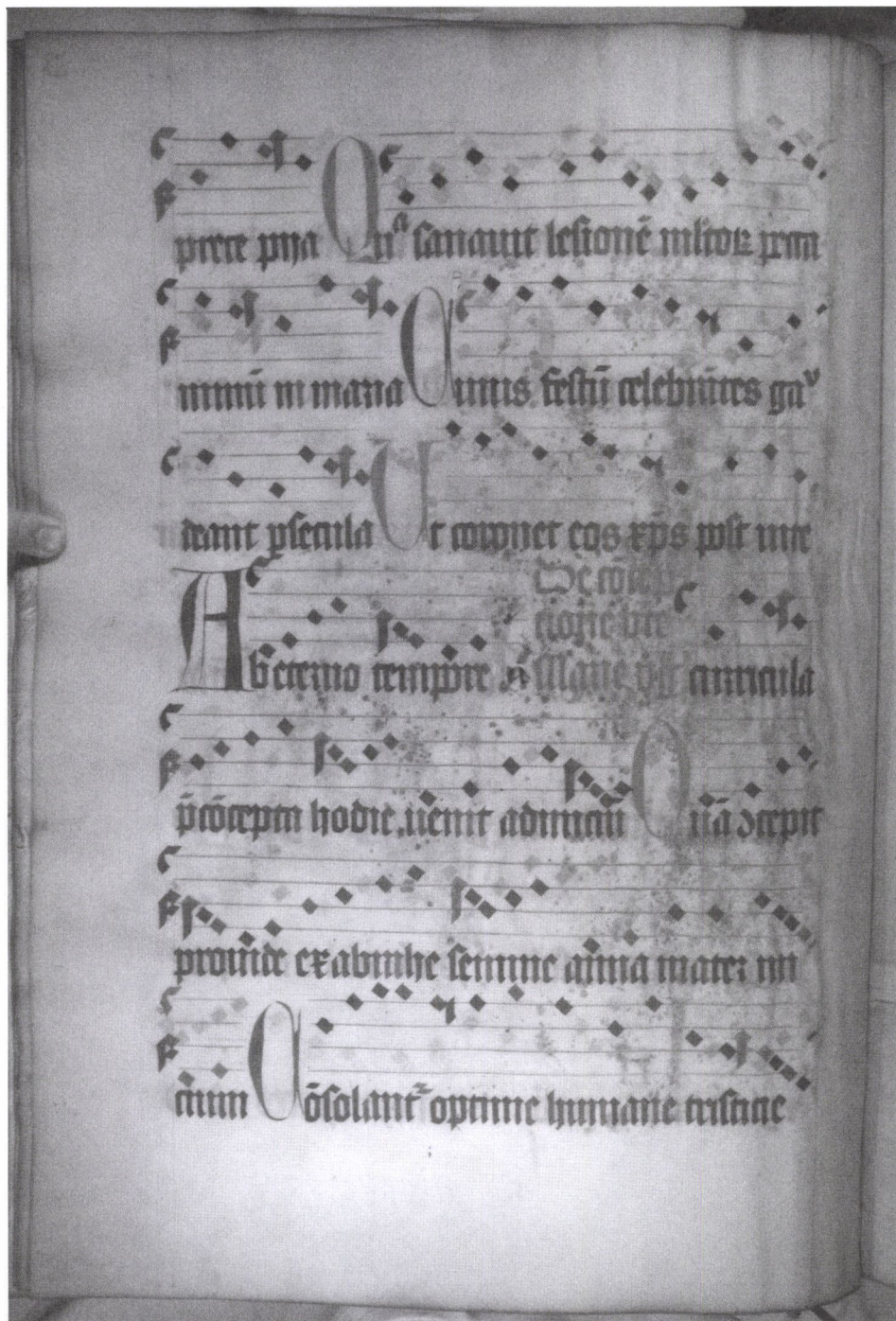
4. faksimile, p. 19, sequ. *Omnes una celebremus*

Pundi mōstruicās tollē anima nos uelit ī
 duere **U**t ipm̄ micamur angelis allom̄ **A**n
 alba uestre sequi p̄primz dāillimaz **A**nne ē
 de sancto
Nunc laudis ato dillao iohannes
 Rege la
 lamis regē am̄s ceulham̄s sp̄nali gl̄i
 ule melos nom̄ f̄m̄m̄ dula regē ladillam̄
 m̄m̄m̄s melodia **R**egis laudi mi discordet

5. faksimile, p. 22, sequ. *Novae laudis attollamus*

De sancto
 redit que speramus bona rege stephano
Ovide uoce mēte p̄m solutes deo
 laudis n̄m idolorum sp̄m ana lenare p̄a
 noma **O**e sup̄ms illis n̄m uito uire so
 natu auas x̄pi iam fers gram lib̄s ml
 timonia **O**rgo p̄que tibi d̄m̄ salus uire
 resem n̄m ma uire d̄m̄ n̄m et

6. fakszimile, p. 43, sequ. Corde voce mente pura

7. fakszimile, p. 82, sequ. *Ab aeterno tempore*

sus al mis milib' dems in li b'
 in reuefub' al bis di ut
 ni lo. mmi sui i post' ai ut as
 passio mmi mmi mmi mmi mmi mmi
 tes mli to regi paganus noua m
 m laudes mmes su o gregi mli
 mmi dona m li. **O** mniates epō

8. faksimile, p. 136, all. *Mirabilis Deus amabilis*, sequ. *Concinnantes Christo*

JANKA SZENDREI

A Prosary from Medgyes (Transylvania/Romania)

Medgyes was an important center for the community of German-speaking settlers in medieval Hungary. A Prosarium survived from them, which is an interesting mixture of the typical Central-European, German, Hungarian and perhaps local repertory. The paper attempts to separate these layers and highlight the rarities. The contents of the temporal section are in accordance with the sequence repertory used in medieval Hungary, including regional pieces such as *Martyr milesque Christi* or the melody *Omnes una celebremus*, probably a local composition. The picture of the sanctorale is more complex: apart from universally disseminated sequences it contains rarer melodies that were used in narrow regions or during certain periods only, and also local compositions connected to the cult of national saints (*Corde voce, Novae laudis*). At the same time, the preferred use of some sequences (e.g. *Laetabundus*) as well as consistent negligence of others refer definitely to the tradition of Transilvanian Saxons. The Prosary is stored together with a folio fragment of a Graduale which beside other arguments suggests that it originally must have been part of a full Graduale.

Aquileia, Salzburg és Hirsau kapcsolata – A 11–12. századi himnuszrepertoár

Ha műfaji prioritásokban gondolkodik, a gregorián zsolozsmakutatás az antifona és a rezponzórium énekműfaj után a liturgikus himnusz repertoárját választja vizsgálatá tárgyául. A műfaji hierarchia alsóbb fokára helyezett verzikus-anyag elhanyagolható méretű és jelentőségű, az invitatóriumok az antifonák nagyobb halmozásába kerülnek, míg a liturgiát felékítő egy- vagy többszólamú tropusok, illetve a miséből kölcsönzött elemek (például szekvenciák) nem tartoznak a középkori zsolozsma hivatalos korpuszába. A sajátosan kétrarcú himnusz műfaj a fenti csoportokat elkülönítő határvonalon foglal helyet. Egyfelől idegen test a klasszikus gregorián anyagban, hisz költött formája és az antik korból örökölt individuális karaktere miatt nehezen és későn terjedt el a középkor rítusaiban. Másfelől viszont a liturgikus himnusz az egyik legkorábbi dokumentálható zsolozsmaműfaj önálló repertoárral, mely repertoár gyarapodásában ugyanazok a hatásmechanizmusok figyelhetők meg, mint más zsolozsmaénekek esetében általában.¹

A himnusz története alapvetően három periódusra bontható. A Gneuss által 1968-ban elkülönített² úgynevezett régi himnárium gerincét időmértékes verselésű milánói ambrozián és más antik fogantatású mediterrán himnuszok alkotják. A 9. század második felében a frank–római reform a dél-európai bencés környezetből kiemelte, majd az északi egyházmegyékben is meghonosította a műfajt. Az új repertoárt nem csak tartalma és mérete, de eltérő földrajzi, intézményi háttere, versformái, szerkesztettsége, elterjedtsége is megkülönbözteti a régitől, amely az egyház által meghatározott új áramlatok révén nagyrészt kiszorult a gyakorlatból. Az „új himnárium” frank szerkesztői csak néhány himnuszt tartottak meg a régi stílusú repertoárból. A liturgia meghatározott pontjait Alpokon túl keletkezett költeményekkel töltötték fel, egyszerű, mértéktartó, nagyrészt ismeretlen szerzőktől való alkotásokkal.

¹ Lokális szentek új ünnepei inspirálták leggyakrabban új himnusz alkotását.

² Gneuss, H., *Hymnar und Hymnen im lateinischen Mittelalter. Studien zur Überlieferung, Glossierung und Übersetzung lateinischer Hymnen in England* (Tübingen: Niermayer, 1968).

A 10. században újabb, egyúttal ismét lokális differenciálódás kezdődött, amely egyes területeken visszaszorította, máshol előremozdította a himnusz használatát. E folyamat nehezen tárható fel, de a himnusztörténetnek igen fontos időszaka. A 11. század után gyarapodnak forrásaink, ekkor jelennek meg nagy számban liturgikus himnuszokat tartalmazó zsolozsma-könyvek. Az anyag variabilis: elkülöníthetők szerzetesrendi (például bencés, ciszterci, domonkos) összetételei, de a földrajzilag meghatározott egyházmegyes repertoárok vizsgálata is egyéni profilú összetételt mutat ki például az esztergomi rítusban, svéd, lengyel, spanyol területen.³

Délen az itáliai egyházmegyéék a 12. század második feléig ellenálltak a himnusz befogadásának. Míg a milánói és a spanyol rítusok, valamint egyes déli kolostori rezervátumok a régi repertoárt őrizték (például Verona),⁴ a retrospektív órómai forrásokra nem jellemző a műfaj,⁵ de hiányzik a himnusz a 12. századi firenzei, chiavennai, luccai, monzai, piacenzai egyházmegyes forrásokból is.⁶

Különleges elegy a tanulmány témájául választott mediterrán és Alpokon túli délnémet határterület egyházmegyes himnáriuma, amely a 11–12. századi északolasz, cividalei breviáriumokból rekonstruálható. Itt mintául kevésbé szolgálhattak olasz himnuszelőzmények – azok legfőljebb az ősi időkből örökölt himnuszok lehettek volna –, a repertoáradatok arra utalnak, hogy a cividalei himnárium kialakítása egyetlen irányból, az Alpokon túlról kaphatott ösztönzést. Ezt támasztja alá, hogy az aquileiai patriarchátushoz tartozó Cividale északi kapcsolatai épp e himnárium formálódásának idején voltak a legszorosabbak: a 11–13. század között főként a szomszédos Salzburg adta Cividale egyházi előljáróit.

A salzburgi egyházmegye a 8. században jött létre, a hagyomány szerint a frank Rupert püspök alapította. 1122-ben ágostonos kanonokok szervezték át a katedrális káptalanját:⁷ ez az esemény kulcsfontosságú az érsekség történetében, hisz a szóban forgó breviáriumok közül a legkorábbi San Daniele-ből származó

³ A magyar, svéd, lengyel, spanyol repertoárról készült összefoglaló munkák: Rajeczky B., *Melodiarum Hungariae medii aevi I. Hymni et sequentiae, Supplementband*, in *Studia Musicologica* (Budapest: Editio Musica, 1982); Moberg, C., *Die liturgischen Hymnen in Schweden I* (Kopenhagen: Einar Munksgaard, 1947). Moberg, C. – Nilsson, A.-M., *Die liturgischen Hymnen in Schweden II. 1. Die singweisen und ihre Varianten 2. Abbildungen ausgewählter Quellenhandschriften* (Uppsala: Almqvist & Wiksell, 1991); Kowalewicz, H. – Morawski, J., *Musica medii aevi VIII* (Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1991); *Hymnen aus Spanischen Quellen in Monumenta Monodica Medii Aevi, Hymnen II*, hrsg. Guitérrez, C. J. (Kassel: Bärenreiter, 2005).

⁴ Bibl. Capitolare, XC (85) 10. Veronai bencés himnárium a 10. századból.

⁵ Lásd a 13. századi órómai San Pietro antifonálét: Baroffio, G. – Kim, E. J., *Biblioteca Apostolica Vaticana Archivio S. Pietro B 79. Antifonario della Basilica di San Pietro (Saec. XII)*, in *Musica Italiae I. 2 vols.* (Roma: Edizioni d'Orfeo, 1995). Ebben csak néhány tétel találunk meg: feria 2 per annum: Te lucis ante, pünkösöd: Veni Creator spiritus, asszignáció nélkül: Nunc sancte nobis.

⁶ A CANTUS-index himnuszt nem tartalmazó itáliai egyházmegyes antifonáléi: Firenze, Arcivescovado – Biblioteca, s. c.; Chiavenna, Tesoro della Collegiata di S. Lorenzo – Museo Capitolare, s.c.; Lucca, Biblioteca Capitolare Feliniana e Biblioteca Arcivescovile, ms. 601; Monza, Biblioteca Capitolare, ms. 15/79; Piacenza, Basilica di S. Antonino – Biblioteca e Archivio Capitolari, 65.

⁷ Dobszay L., *Corpus Antiphonarium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. I/A Salzburg (Temporale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1990), 63.

forrás⁸ e reform előtt keletkezett. A cividalei himnárium kialakítását tehát csak az ágostonos reform (1122) előtti ősi salzburgi himnárium inspirálhatta, amelyről nincsenek közvetlen ismereteink, hiszen nem maradtak fenn forrásai. Bár korai salzburgi mintakönyveket nem vizsgálhattunk, a történeti adatok alapján a himnusz-történet számára meghatározó 11. századi események áttekintésére lehetőség nyílik.

A 10–11. század fő egyháztörténeti mozgalma a bencés rend francia, majd német területen zajló reformja. Visszatérés a Szent Benedek-i regulához, szerzetesi aszkézis, ünnepélyes liturgia: ezek voltak a bencés megújulás pillérei. Az ősi benedeki tradícióban kodifikált himnusz költészete alkalmasint szintén ebben az időszakban kapott új lendületet. A monasztikus mozgalomnak az új alkotások befogadásával és elterjesztésével ismét univerzális hatása lehetett,⁹ hisz más szerzetesrendekkel (például a ferencesekkel) ellentétben a bencés szerzetesség nem zárkozott el mereven a lokális egyházmegyes rítusoktól. A himnusz-repertoár ugyanakkor nem volt kötött, a befogadói hajlandóság mellett talán a helyi monasztikus kötődések határozták meg, hogy egyes egyházmegyek követték-e a monasztikus trendet, vagy ellenálltak a himnuszanyag gyarapításának.¹⁰ Mindenesetre a folyamat végére a himnusz a legváltozékonyabb elemmé vált a zsolozsmában.

Salzburgi források vizsgálata alapján úgy látjuk, e délnémet egyházmegye lehetővé tette egy bőségebb repertoár használatát, feltehetően mert bencés kapcsolatai igen korai időkre nyúltak vissza. Alapításakor már két jelentős bencés központ is működött területén,¹¹ ebből az egyik, a Szent Péter kolostor az új érsekség székhelye lett. Elsőként választott vezetője, Arno apát tehát érseki teendőket is ellátott az egyházmegyében, így feltételezhető, hogy Salzburg monasztikus, vagy monasztikus elemekkel átszőtt liturgiát végzett. Ebben az esetben a korabeli német bencés reform áramlatai közvetlenül érinthették Salzburgot is.

⁸ Baroffio, G., „Un importante libro liturgico: il breviario di San Daniele”, in *Antiqua habita consuetudine. Contributi per una storia della musica liturgica del Patriarcato di Aquileia* (*Atti del colloquio internazionale (Portogruaro 20 ottobre 2001)*), ed. Cristante, L. (Trieste: Edizioni Università di Trieste, 2004), 43–74.

⁹ A frank himnárium alaprétegét alkotó 8. század előtti „régí himnárium” vagy másképp „régí bencés himnárium” („altbenediktisches Hymnar”) mediterrán anyaga korai itáliai bencés kolostorokra volt jellemző. Lásd: Blume, C., *Der Cursus S. Benedicti Nursini und Die liturgischen Hymnen des 6–9. Jahrhunderts in ihrer Beziehung zu den Sonntags- und Feriahymnen unseres Breviers* (reprint: Hildesheim, New York: Olms Verlag, 1971), 45; Gneuss, H., „Zur Geschichte des Hymnars”, in *Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia IV, Der lateinische Hymnus im Mittelalter* (Kassel etc.: Bärenreiter, 2004), 64–70.

¹⁰ Igen szórványos himnuszhasználatot mutatott ki Dobszay László Bambergben, Speyerben, Eichstättban, Würzburgban és Brixenben. Lásd Dobszay L., *The Liturgical Position of the Hymn in the Medieval Office* in *Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia IV*, 19.

¹¹ A Szent Péter és a nonnebergi Mária-zárda. Lásd *Monumenta Germaniae Historica*, online: Gemeinschaftsprojekt von Monumenta Germaniae Historiae und Bayerischer Staatsbibliothek/Digitale Bibliothek, <http://www.dmgh.de/>

A fekete-erdei Hirsauhoz kapcsolódó német bencés reformmozgalom az ősi regula elvei alapján újjászervezett francia Cluny apátság egyházújító eszméit vette alapul.¹² A cluny reformmal szemben viszont lényeges szervezeti eltérést jelentett, hogy a Német-római Birodalom valamennyi kolostora a király alá rendelt birodalmi egyházhoz tartozott, így a hozzá csatlakozó régi és újonnan alapított monastorokat is a világi hűbérúr ellenőrizte. A francia Cluny reformtevékenységének szabadságeszménye csupán a VII. Gergelytől nyert önálló apátválasztás jogában valósult meg, hisz a kolostorok végső soron a császár magánegyházai maradtak. A hirsau reform ugyanis a központosítás helyett a regionalitást tartotta szem előtt: a reformkolostorok egymással laza kapcsolatban álló intézmények voltak, amelyeket csak a közös szokások és az építészeti jellegzetességek (például a kolostorok egymást utánzó alaprajzai) kapcsoltak össze. Az új alapítások mellett Hirsau reformjai a régi hagyományos rendházakat is meghódították, a Köln melletti Siegburgtól a Regensburg melletti Prüfeningen keresztül a Birodalom délkeleti részén található Melkig és Admontig.¹³

A 11. századi hirsau reform kolostorszervező és átalakító áramlata egészen az észak-itáliai régióig terjedt. A 11–12. században a salzburgi egyházmegye területéről való millstadi szerzetesek hirsau szellemben alakították át az aquileiai patriarchátus területén álló Rosazzo kolostorát és feltehetően Hirsauból való szerzetesek alapították a moggiói bencés apátságot is. A reform regionális jellege az egyházmegyékkel való kapcsolatot sem zárja ki. A bencés kötődés és a hirsau reformeszmék jelenléte Salzburg és Aquileia területén tehát történetileg alátámasztott tény. Tárgyunk szempontjából viszont a legfontosabb annak tisztázása, hogy a reform hatással lehetett-e magára a liturgiára és szűkebben a himnusz műfajra. Választ remélünk még a következő kérdésekre: 1. Milyen a 11–12. századi cividalei himnárius összetétele a német egyházmegyes és reformbencés himnuszrepertoárokhoz, elsősorban a két fentebb említett 12. századi salzburgi (ágostonos kanonoki) és bencés hirsau himnáriusokhoz képest? 2. Hogyan viszonyul e himnárius a 15. századi nyomtatott breviáriumban közölt aquileiai repertoárhoz? 3. Elkülöníthető-e földrajzilag és kronológiailag egy specifikus 11–12. századi délnémet himnuszrepertoár?

A kérdésekre a teljes himnáriusot, temporalét és sanctoralét mozgóat összehasonlító vizsgálat során kerestük a válaszokat. Első lépésben Cividale, Salzburg és Hirsau repertoárját vettük alapul. A hirsau himnáriusot Felix Heinzer rekonstruálta,¹⁴ a salzburgi himnuszanyag összegyűjtésében Dobszay László és Fehér

¹² Hirsau Vilmos apát 1077-ben a *Constitutiones Hirsaugienses* c. munkája foglalta össze a reform tartalmát. Lásd Guillelmus Hirsaugiensis: *Constitutiones Hirsaugienses Monumenta Germaniae Historica*, Budapesti Egyetemi Könyvtár, Cod. lat. 110. Online: Gemeinschaftsprojekt von Monumenta Germaniae Historiae und Bayerischer Staatsbibliothek/Digitale Bibliothek, <http://www.dmg.de/>

¹³ Kristina K. szerk., *Szerzetesrendek, kolostorok. A keresztény művészet és kultúra 2000 éve*, ford. Körber Á., (Budapest: Vince Kiadó, 2008), 84–86.

¹⁴ Heinzer, F., „Liturgischen Hymnus und monastische Reform”, in *Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia IV*, 26–32.

Judit munkái voltak segítségünkre¹⁵ – a kronológiai szempont miatt elsősorban a 12. század második felében keletkezett Liber Ordinarius tartalmát vettük alapul.¹⁶ Cividale himnáriumát a három 11–12. századi breviárium alapján állítottuk össze.¹⁷ Szükségesnek találtunk egy tágabb kitekintést is, amely azonban néhány elemét tekintve esetleges. Önálló forrásként vontunk be a vizsgálatba két igen korai, 10. századi bencés himnáriumot, a német zsolozsmaelemeket bőségesen dokumentáló Codex Albensist, egy korai és egy kései brixeni breviáriumot, három 12–13. századi bambergi antifonálét, a 11. századi quedlinburgi antifonálét, a 12. századi utrechti antifonálét (lásd az 1. táblázat forrásjegyzékét), azt szem előtt tartva, hogy a korai antifonálékban a himnuszok jelölései – többnyire csak incipittekkel – akár esetlegesek is lehetnek.¹⁸ A harmadik csoportban 13–15. századi zsolozsmaforrásokból rekonstruáltuk Aquileia, Brixen és Esztergom himnáriumát, hogy láthatóvá váljék, milyen összetételűek a korai himnáriumok a liturgikus consuetudón belül, vagyis a késői himnáriumokhoz képest.

Az egyes himnuszok előfordulását a forráscsoportokban és a forrásokban az 1. táblázat mutatja. A cividalei breviáriumok más korai forrásokhoz képest igen gazdag himnuszrepertoárt rögzítenek, mintegy 63 tételt a temporaleban, 40 tételt a szentek zsolozsmáiban, divíziókat is beleszámítva összesen 103 himnuszt.¹⁹ A korai források közül a salzburgi himnárium hasonló számadatokkal szerepel: 60+44 az arány, a hirsauai a temporale jelentősen felülmúlja ezt, 69 himnuszt ír elő, míg a sanctorale ugyanannyi (44) himnuszt tartalmaz, mint Salzburgban. A repertoár-összevetés megmutatja, hogy nem csak a számok alapján, de tartalmilag is igen szoros az átfedés a három forráscsoport között – a táblázatban szereplő egyéb források repertoárja más összetételű és igen szűk.²⁰

A másik fontos tanulság, hogy míg a temporale himnuszrepertoárja homogén, a sanctorale kevésbé egységes a Cividale–Salzburg–Hirsau háromszög egyes pontjain. A zsolozsmát elsősorban az egyházi év nagy ünnepei és időszakai határozzák meg, nem a szentek zsolozsmái, ennél fogva a temporale himnusz-repertoárja egyrészt ősbibb, másrészt kidolgozottabb. A frank-római himnárium szerkesztése során a temporale rendjének kialakítása lehetett prioritás, ez a kész rendszer később kevesebb teret engedett a divathullámokhoz kötődő újításoknak – szemben a jórészt

¹⁵ Temporale-himnuszok: Dobszay L., *Corpus Antiphonale Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. I/A Salzburg (Temporale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2004). Köszönöm Fehér Judit segítségét, aki rendelkezésemre bocsátotta az általa készített CAO-ECE Salzburg sanctorale-táblázatokat.

¹⁶ Liber Ordinarius ecclesiae cathedralis Salisburgensis. Saec. XII/2. Salzburg, Studien- und Universitätsbibliothek, ms. II. 6.

¹⁷ A források tartalmát lásd Gilányi G. – Kovács A., *Corpus Antiphonale Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. IV/A Aquileia (Temporale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2003).

¹⁸ A vizsgálatba bevont források gondosan rubrikáltak, emiatt úgy gondoljuk, a himnuszincipitekből összeállítható tétellisták a valóságos gyakorlatot tükrözik.

¹⁹ Divíziók nélkül 96 darabot.

²⁰ Temporale+sanctorale: Brixen (20+15), Bamberg (37+10), Quedlinburg (14+25), Utrecht (42+28), Codex Albensis (44+29).

lokális sanctoráléval, amely állandóan gyarapodott az új históriákhoz kapcsolt himnuszok révén. A temporale himnáriumának esetleges eltérései épp azért hangsúlyosak, mert érzékenyen jelzik a rítusok közötti kapcsolat minőségét. Ilyen összefüggésben is a cividalei, salzburgi és hirsai himnárium áll a legközelebb egymáshoz az összevetésben résztvevő egyéb repertoárokhoz képest. Mielőtt e kapcsolat részletesebb ismertetésére rátérnénk, érdemes kronológiailag értékelni a korai cividalei himnáriumot, elsősorban az aquileiai rítuson belül. A korai aquileiai, salzburgi és hirsai himnuszrepertoárok már a későbbi tételszámokat idézik (lásd 1. tábla: Aqu: 13–15. sz., Str: 15.sz.), sőt, Cividaleban az arányok fordítottak: a korai breviáriumok 20 tétellel több himnuszt írnak föl a temporaléban, mint a későbbi cividalei források. A későbbi források a sanctoraléban viszont több himnuszt használnak az új ünnepek miatt: összesen 60 tétellel növekszik a himnárium terjedelme, ebből 13 divízió (lásd 2. táblázat).²¹

A sanctorale bővülése logikus, kronológiai természetű folyamat, de miből adódik a temporale-himnuszok többlete a korai cividalei forrásokban? Három himnuszcsoporthoz kerülhet a vizsgálat fókuszába:

1. Az évközi hétköznapiak az aquileiai katedrális és Cividale 13–15. századi forrásaiban nem énekeltek proprium tételt, míg a régió 11–12. századi breviáriumaiban a teljes sorozat szerepel. A gazdag évközi himnuszanyag más-
hol, például Esztergomban az egyházmegyes consuetudo sajátossága a későbbiekben is. A késői cividalei hiányokat nem tudjuk megmagyarázni, hisz a kidolgozott hétköznapi himnuszrend a frank-római reformot követő legkorábbi himnáriumokból már dokumentálható: az 1. táblázat 4–5. oszlopa 10. századi itáliai és német bencés himnáriumok tartalmát mutatja.²² Mint látható, a himnuszrepertoár legkidolgozottabb pontja az évközi anyag és a commune sanctorum, mindkét korai forrásban teljes, a 11–12. századi délnémet forrásokkal egyező tartalommal. (Ugyanakkor a két forrás a temporaléban és a commune sanctorumban ünnepenként/időszakonként csak egy-két himnuszt kínál föl, a sanctorale például a legősibb jeles napokon jelöl himnuszt, ilyen Keresztelő János és Péter és Pál ünnepe.)

2. Fontos kronológiai jellegű különbség az is, hogy a késői aquileiai liturgia nem használ himnuszt a matutinumban, szemben Cividale breviáriumaival, illetve a salzburgi és hirsai zsolozsmaforrásokkal. Európa egyházmegyes rítusai megosztottak e tekintetben, a német rítusok talán hajlamosabbak himnuszhasználatára a virrasztásban, míg Dél- és Nyugat-Európa nem ír elő himnuszt e ponton.

²¹ A táblázatban a késői szent-himnuszok felsorolásával nem terheltük az olvasót, ezeket a 2. táblázat kiválogatva tartalmazza.

²² Bobbio = Biblioteca Nazionale, G VII 18, 10. sz., lásd *Analecta hymnica medii aevi* (a továbbiakban AH), ed. Dreves, G. M. – Blume, C. – Bannister, H. M. 55 vols. (Leipzig: Reiland, 1886–1922, reprint Frankfurt am Main: Minerva, 1961) 51, p. XXIX–XXX. Sch = München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17027), 10. sz., lásd, AH 51, p. XXX.

Temporale-himnuszok	Civ	Sal	Hirs	Bob	Sch	Brix-I	Brix-II	CAlb	Str (15. sz.)	Bam	Qued	Ut	Aqu (13–15. sz.)
Veni Redemptor gentium	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+
Conditor alme siderum	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+
Verbum supernum prodiens	+	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+
Vox clara ecce intonat	+	+	+	+		+	+	+	+	+		+	+
Corde natus ex parentis	+	+	+				+	+	+	+		+	+
Lux mundi beatissima									+				
Christe Redemptor omnium (div.)	+	+	+	+									
Agnoscat omne saeculum	+	+	+									+	
A solis ortus cardine	+	+	+		+	+	+	+	+	+	+	+	+
Audi redemptor gentium				+									
Enixa est puerpera quem (div.)												+	
Caelum coruscans intonet												+	
Maria ventre concepit												+	
Adam vetus quod polluit												+	
Stephano primo martyri	+	+	+		+			+	+			+	
Sancte Dei pretiose	+	+	+				+						+
Sollemnis dies advenit	+	+	+										
De Patre verbum prodiens	+	+					+		+				+
Salvete flores martyrum			+		+			+	+				
Hostis Herodes impiae	+	+	+			+	+	+	+	+		+	+
Quem non praevalent								+	+				
Jesus refulsit omnium			+									+	

Temporale-himnuszok	Civ	Sal	Hirs	Bob	Sch	Brix-I	Brix-II	CAlb	Str (15. sz.)	Bam	Qued	Ut	Aqu (13–15. sz.)
Sic (jam) ter quaternis (div.)	+				+				+	+		+	+
Ut nox tenebris										+			+
Aures ad nostras	+								+	+			+
Audi benigne conditor	+	+	+		+		+	+	+	+	+	+	+
Jesu quadragenariae	+	+	+		+		+		+	+	+	+	+
Auctor salutis											+		
O Nazarene dux Bethlehem									+			+	
Jam Christe sol									+				
Vexilla regis prodeunt	+	+	+		+		+	+	+	+	+	+	+
Cultor dei memento te												+	
Pange lingua...lauream								+	+			+	
Jesu redemptor saeculi					+					+			+
Auctor salutis unicus			+										
Rex Christe factor omnium		+	+				+			+			+
Magno salutis gaudio												+	
Tellus ac aethera								+					
Ad cenam agni providi		+	+	+	+	+	+		+	+	+	+	+
Te lucis auctor personent			+									+	
Aurora lucis rutilat			+	+					+				
Quaesumus auctor omnium (div.)			+										
Chorus novae Jerusalem								+	+				
Vita sanctorum Deus	+	+	+				+	+		+	+		+

Temporale-himnuszok	Civ	Sal	Hirs	Bob	Sch	Brix-I	Brix-II	CALb	Str (15. sz.)	Bam	Qued	Ut	Aqu (13–15. sz.)
Ales diei nuntius	+	+	+	+				+	+				
Rerum Creator optime	+	+	+	+									
Nox et tenebrae	+	+	+	+				+	+				
Nox atra rerum contegit	+	+	+	+									
Lux ecce surgit	+	+	+	+				+	+				
Tu Trinitatis unitas	+	+	+	+									
Aeterna caeli gloria	+	+	+	+				+	+	+			
Summae Deus clementiae	+	+	+	+									
Aurora jam spargit	+	+	+	+				+	+				
Lucis Creator optime	+	+	+	+				+	+	+		+	+
Immense caeli conditor	+	+	+					+	+				
Telluris ingens conditor	+	+	+					+	+				
Caeli Deus sanctissime	+	+	+	+				+	+				
Magnae Deus potentiae	+	+	+	+				+	+				
Plasmator hominis Deus	+	+	+	+				+	+				
Urbs beata Jerusalem	+	+	+				+		+	+			+
Hoc in templo (div.)		+								+			+
Christe cunctorum dominator	+	+	+	+	+					+			+
Angulare fundamentum (div.)	+												
Christe caelorum habitator			+										
Pange lingua...corporis							+		+				+
Sacris sollempniis									+				+

Sanctorale-himnuszok	Civ	Sal	Hirs	Bob	Sch	Brix-I	Brix-II	CALb	Str (15. sz.)	Bam	Qued	Ut	Aqu (13–15. sz.)
Jesu Christe auctor vitae	+	+	+				+		+				
Audi precantis agminis											+	+	
Servati pontifex inclyte											+		
Votiva cunctis orbita	+	+	+									+	+
Perennis regis amator						+							
Maria mater Domini												+	
Huius diei gloria			+										
Petre pontifex inclyte		+											
Martyris Christi colimus	+		+				+	+	+				
Laurenti merito flammis						+							
En martyr is Laurentii												+	
Conscendat usque sidera		+	+									+	
Quem terra pontus sidera	+	+	+		+		+	+	+	+	+		
O gloriosa femina (div.)											+		
Tu regis (div.)											+		
Gloria tibi (div.)											+		
O quam glorifica luce			+									+	
O crux ave spes (div.)								+					
Magne pater Augustine		+				+			+				
Caeli cives applaudite		+							+				
Assertor aequi non ope (div.)			+										
Gaude visceribus	+	+	+		+	+		+	+	+			

Sanctorale-himnuszok	Civ	Sal	Hirs	Bob	Sch	Brix-I	Brix-II	CALb	Str (15. sz.)	Bam	Qued	Ut	Aqu (13–15. sz.)
O sancta mundi Domina		+	+										
Alma Christi quando fides			+										
Christo caelorum agmina			+										
Christe sanctorum decus		+	+			+		+	+	+		+	
Christe caelorum decus					+								
Tibi Christe splendor		+	+			+		+			+	+	
Tibi Christe sit cum patre (div.)	+												
Alma lux siderum			+										
Ave Dionysii scandens											+		
O Dionysi nos fragiles											+		
Remigius praesul meritis												+	
Christe qui virtus			+		+								
Omnes superni ordines	+	+				+							
Deus piorum gaudium											+		
Christe redemptor omnium	+	+	+					+	+				
Jesu salvator saeculi	+	+	+					+	+			+	
Psallat plebis sexus					+								
Martine confessor Dei	+	+	+		+	+		+	+				
En gratulemur spiritu												+	
Fratres unanimes foedere													
Novum sidus emicuit	+	+				+			+				
Nostris sollemnis saeculis				+									

Sanctorale-himnuszok	Civ	Sal	Hirs	Bob	Sch	Brix-I	Brix-II	CAlb	Str (15. sz.)	Bam	Qued	Ut	Aqu (13–15. sz.)
Exsultet caelum laudibus	+	+	+	+	+	+		+	+		+	+	
Quorum praecepto (div.)								+					
Ortu Phoebi jam proximo	+	+											
Aeterna Christi munera			+	+	+				+				
Sanctorum meritis inclita	+	+	+		+			+	+			+	
Aeterna Christi munera et martyrum		+	+						+				
Rex gloriose martyrum	+	+	+	+	+	+		+	+	+		+	
Deus tuorum militum	+	+	+	+	+	+		+	+	+			
Martyr (Confessor) Dei qui unicum	+	+	+		+			+	+			+	
Iste confessor Domini	+	+	+			+		+	+	+	+		
Summae confessor sacer				+									
Ad sacrum cujus tumulum (div.)			+							+			
Jesu Redemptor omnium	+	+			+				+				
Hic est verus christicola		+	+										
Confessor Dei qui unicum		+											
Unde nec mortem		+											
Virginis proles opifexque	+		+	+	+	+		+	+			+	
Jesu corona virginum	+	+	+	+				+	+			+	

1.b tábla. A sanctorale himnuszai

Rövidítések:

1. Civ = 3 db Breviarium notatum: San Daniele del Friuli, Biblioteca Guarneriana Ms. 4, Cividale, Museo Archeologico Nazionale XCI, XCIII, 11–12. sz.
2. Sal = Liber Ordinarius, Salzburg, Studien- und Universitätsbibliothek, ms. II. 6, 12. sz.
3. Hirs = 5 db forrás alapján (Felix Heinzer rekonstrukciója), Liber Ordinarius Benedikterabtei, Rheinau, Ms. Rh. 80, 12. sz. eleje (Hänggi, A., *Der Rheinauer Liber Ordinarius*, in *Specilegium Friburgense I*, Fribourg, 1957)^o; himnáriumok: Zürich, Zentralbibliothek, Rh. 129, 12. sz. eleje; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. bibl. 8^o 17, 1250 körül; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB I 98, 13. sz.; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, Cod. brev. 98, 1125–1135 körül.
4. Bob = Bobbioi himnárium, Torino, Biblioteca Nazionale, G VII 18, 10. sz., lásd AH 51. p. XXIX–XXX.
5. Sch = Schäftlarni himnárium, München, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 17027), 10. sz., lásd AH 51, p. XXV.
6. Brix-I = Brixeni breviarium notatum, Oxford, Bodleian Library, Ms. canon, Lit. 366 (19450), 11–12. sz.
7. Brix-II = Brixeni nyomtatott breviárium. Augsburg, 1489. GW 5292.
8. Calb = Codex Albensis, Graz, Ms. 211, 12. sz. Lásd Falvy Z. – Mezey L., *Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert. Monumenta Hungariae Musica I*. (Budapest/Graz: Akadémiai Kiadó, 1963).
9. Str-15. sz. = 15. századi esztergomi zsolozsmaforrások, például Str-1, Str-2, Str-3, Str-4, Str-5, Str-1484 stb. Lásd Dobszay L., *Corpus Antiphonarium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. VIA Esztergom (Temporale)*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2004), 38–44.
10. Bam = 12–13. századi bambergi antifonálék. Lásd Czagány Zs., *Corpus Antiphonarium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. VIA Bamberg (Temporale)*. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1994).
11. Qued = Quedlinburgi antifonálék, Berlin, Staatsbibliothek preussischer Kulturbesitz Mus. ms. 40047, 11. sz. Lásd Möller, H., *Das Quedlinburger Antiphonar*. Vol. 1. *Untersuchungen*. Vol. 2. *Edition und Verzeichnisse*. Vol. 3. *Fotografische Wiedergabe*, in *Mainzer Studien zur Musikwissenschaft*. (Tutzing: Hans Schneider, 1990).
12. Ut = Utrechti antifonálék, Utrecht, Bibliotheek der Rijksuniversiteit, 406 (3.J.7), 12. sz.
13. Aqu, 13–15. sz. = lásd Aqu-forráscsoport in Gilányi G. – Kovács A., *Corpus Antiphonarium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. IV/A Aquileia (Temporale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2003).

3. A laudes himnuszjelölésének következetlensége is hozzájárul az eltéréshez: a késői aquileiai források jobbra mellőzik a himnuszt a karácsonyi, vízkeresztii, évközi vasárnapii, ascenziós és dedicatiós zsolozsma laudesében, a 11–12. századi breviáriumok viszont saját tételt írnak elő ezeken a pontokon. A késői aquileiai himnárium a böjti himnuszrend megváltoztatásával, a készlet gyarapításával faragja le a különbséget.

Míg az aquileiai temporale himnáriumának éneklísta vált a századok folyamán, a brixeni vagy az esztergomi rítusnál ellentétes, vagyis növekvő a tendencia. Jóllehet az első magyarországi himnuszforrás, a Codex Albensis²³ még

²³ Lásd Falvy Z. – Mezey L., *Codex Albensis. Ein Antiphonar aus dem 12. Jahrhundert. Monumenta Hungariae Musica I* (Budapest/Graz: Akadémiai Kiadó, 1963).

nem érett esztergomi rítusú forrás, himnáriumának kialakítása Magyarországon történhetett, néhány itáliai himnusz²⁴ és alapvetően német törzsanyag átvételével (ezek közül csak a *Praeco praeclarus* Keresztelő Szent János himnusz tűnt el később).²⁵ Néhány, a magyar hagyományban meggyökeresedett ritka tétel (például *Quem non praevalent*)²⁶ a Codex Albensisben is kimutatható, viszont a későbbi speciális tételek zömmel hiányoznak (például *De Patre verbum, Lux mundi beatissima*), és a késői esztergomi forrásoktól eltérően nincs kidolgozott nagybőjti himnuszrendje sem.

Ha a 11–12. századi cividalei, salzburgi és hirsauai források bőséges himnuszanyagával vetjük össze, a délnémet brixeni püspökség korabeli himnáriumai még a Codex Albensisnél is szűkebb repertoárt tárnak elénk – a temporalében és a sanctoralében egyaránt. Azt gondolhatnánk, talán a korai brixeni breviárium közlésmódja hanyag, ezt viszont cáfolja a szövegek gondos és teljes kiírása. Ráadásul a 15. századi brixeni nyomtatott breviárium vizsgálata sem módosítja jelentősen az első benyomásunkat, hisz időszakonként csak egy-egy tétellel bővíti a korai repertoárt. Úgy tűnik, a brixeni zsolozsma azok közé a konzervatív német egyházmegyés rítusok közé tartozik, amelyeket szűk himnuszrepertoár jellemez a zsolozsma-liturgiában. Nemcsak a matutinum himnuszai hiányoznak Brixenben, hanem Szent István vértanú, János apostol és az Aprószentek ünnepének propriumtételi is. Nem kap önálló tételt karácsony hete sem, alig használják a műfajt a nagybőjtben, rendkívül szegényes az évközi és húsvéti himnárium. A sanctoralében csak a törzsanyaghoz tartozó néhány ünnepet²⁷ látnak el (egy-egy) proprium-himnusszal. Összességében a brixeni breviárium archaikus repertoárjának gerincét a régi himnárium tételi alkotják (például a nagybőjt első vasárnapján énekelt *Dei fide qua vivimus*²⁸). A *Te Deum* himnuszoként való felírása még az archaikus korba, a Szent Benedek-i időkhöz nyúlik vissza.²⁹

Mind számban, mind tételválogatásban elkülönül a fentiektől a bambergi, a quedlinburgi és az utrechti breviárium. Utrecht esik a legtávolabb a délnémet területtől, és himnáriuma ennek megfelelően a legsajátosabb az összevetettek között. Olyan különlegességek találhatók benne, mint a karácsonyi kishórak egyedi

²⁴ Lásd Szendrei J., *A „Mos patriae” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében* (Budapest: Balassi Kiadó, 2005), 133–137.

²⁵ Holl Béla szerint német és Sankt Galleni eredetű tételek: *Aeterna caeli, Aeternae rex, Ave maris, Clarum decus, Conditor alme, Deus tuorum, Ecce iam, Exultet caelum, Fit porta, Gaude visceribus, Jesu nostra, Jesu salvator, Martyr Dei, Martyris Christi, Quem non, Stephano primo, Te lucis, Verbum supernum, Virginis proles, Vita sanctorum, Vox clara*. Lásd Holl B., „Spiritualitas Dominorum Ultramontanorum. A magyarországi liturgikus költészet Árpád-kori kezdeteiről” in *A katolikus egyház Magyarországon*, szerk. Somorjai Ádám–Zombori István, Budapest, *Ecclesia Sancta* 1 (1991), 94.

²⁶ Eredetileg responzórium-tropus, Magyarországon elterjedt vízkereszti himnusz, máshol ismeretlen e funkcióban.

²⁷ Például Lőrinc, Mihály, O. Ss.

²⁸ AH 51, Nr. 63.

²⁹ A benedek-i regula a 8–19. fejezetekben a matutinumhoz, laudeshez és vesperáshoz tartozó himnuszokat ambrosianumnak, a *Te Deum*-ot és a *Te decet*-et himnuszoknak (!) nevezi.

Nostra simul ecclesia (Andr.ap.)	Ex hac carne (div.) (Anna)
Virga de Jesse (Conc.BMV)	Lux ecce surgit (Martha)
O sancta mundi Domina (Conc.BMV)	Nunc sancte nobis spiritus (Martha)
Conscendat usque sidera (Vincent.m.)	Laudes ergo persolvamus (div.) (Martha)
Quem senex justum (Purif.BMV)	Christe qui Marthae praetibus (Martha)
Accedit large (Hellari et Tac.mm.)	Gaude mater ecclesia (Dominici cf.)
Virgo singularis inter omnes (Annunt.BMV)	Gaude civitas augusta (Affra)
Magne dies laetitiae (Petr.m.)	Spiritus sumpsit (div.) (Laur.m.)
Exsultet claro sidere (Petr.m.)	O gloriosa domina (Ass.BMV)
Qui manet in me (Phil.et Jac.app.)	Creteus Titus regia (Titus cf.)
Tali cive pro genito (Transl.Nich. cf.)	Propheta martyr inclytus (Decoll.Joh.Bapt.)
Bernardus doctor inclitus (Bernardi cf.)	Inter cruenta fercula (div.) (Decoll.Joh.Bapt.)
Palma canentes martyris (Eustachi)	Gaude fidelis concio Christi (Egid.)
Jesu martyrum corona (Canciani mm.)	Perfectae quam credidit (div.) (Egid.)
Marina... (Marina v.)	Te nunc suppliciter sancta (Nat.BMV)
Hinc (nunc) potens nostri meritis (div.) (Oct.Joh.Bapt.)	Paterni splendor summus (Euph.,Dor.)
In Mariam vitae viam (Visit.BMV)	Puelle natu nobiles (div.) (Euph.,Dor.)
O Christi mater caelica (Visit.BMV)	Angelum pacis medicum (div.) (Mich.ang.)
Aeternae vitae regem (Herm.et Fort.mm.)	Laude laudet laxa magnum (Hieron.)
Pro cuius nutu femina (div.) (Herm.et Fort.mm.)	Caelesti doctus lumine (Hieron.)
Apostolorum mistica (Herm.et Fort.mm.)	Proles de caelo prodiit (Francisc.cf.)
Calcans beata luridam (Maria Magd.)	Virginalae praeconium collaudet (Undecim Mil.)
Haec sacra Jesu lacrymis (div.) (Maria Magd.)	Chorus sacrarum virginum (div.) (O.Ss.)
Psallat chorus caelestium (Jac.ap.)	Martyres Dei incliti (div.) (O.Ss.)
Calcans beata luridam (Maria Magd.)	Martinus meritis (Mart.cf.)
Panthaleonis... (Panth.m.)	Quadam possideat (div.) (Mart.cf.)
Laetare Nicomed... (Panth.m.)	Ergo Dei famula (Elis.)
Laudes dicamus Domino (Christoph.m.)	Post haec blandis (div.) (Cathar.v.)
Flores et frondes virgula (div.) (Christoph.m.)	Quorum praecepto (div.) (Comm.ap.)
Lucis hujus festa (Anna)	Tui precatus munere (Comm.m.)

hymnuszai (*Caelum coruscans intonet, Maria ventre concepit*) vagy az *Adest dies sanctus Dei* ascenziós kompletórium-himnusz. Sanctoraléja is sok ritka tétellel áll (például András: *Decus sacrati nominis*), felbukkan benne a Rabanus Maurus mainzi érseknek tulajdonított, a Codex Albensisből már ismert *Praeco praeclarus* himnusz. A bambergi temporale mértéktartó himnáriumból egyedi elemek nem dokumentálhatók, e forrás mindössze tíz sanctorale-himnuszot tartalmaz. A quedlinburgi antifonáléban a himnuszok kiírása feltehetően hiányos, a scriptor mindössze 14 tételt rubrikáz a temporaléban, ezek között a liturgiából korán kikopott, ősi eredetű tételek is találhatóak (például a nagyböjti *Nunc tempus acceptabile*),³⁰ a Szenvedés-vasárnapi *Auctor salutis unicus*,³¹ a Mindenszentek ünnepi *Deus piorum gaudium*,³² vagy a főleg angol forrásokból ismert *O Thoma perlustrator, Matthia juste duodeno*). A könyvben helyet kapnak lokális kompozíciók, például a Servatius- és a Dionysius-himnusz (*Servati pontifex inclyte, O Dionysi nos fragiles*). Összességében kimondható: a tétellista alapján a korai cividalei, salzburgi ágostonos kanonoki és a hirsauai himnárium a temporaléban jól elkülönülő regionális repertoárt alkot; a sanctorale inkább mennyiségileg kiegyensúlyozott, összetételében kevésbé egységes.

A 3. táblázat szemmel láthatóan összetartó három temporale-himnáriumának összevetése szerint Civaldaléban 9 hirsauai himnusz nem honosodott meg; ezek Európában is szórványosan előforduló tételek: *Salvete flores martyrum* (Aprószentek),³³ *Jesus refulsit omnium* (Vízkereszt),³⁴ *Cantemus cuncti* (Hetvenedvasárnap),³⁵ *Dei fide qua vivimus* (Nagyböjt, 1. vas.),³⁶ *Qua Christus hora* (Nagyböjt, 1. vas.),³⁷ *Ternis ter horis* (Nagyböjt, 1. vas.),³⁸ *Auctor salutis unicus* (Nagyböjt, 5. vas.),³⁹ *Rex Christe factor omnium* (Nagyböjt, 5. vas.),⁴⁰ *Te lucis auctor personent* (Húsvét),⁴¹ *Astra polorum super* (Mennybemenetel),⁴² *Hic Christe caelorum*

³⁰ AH 51, Nr. 56. Itáliai eredetű tétel, már a veronai himnárium is dokumentálja.

³¹ AH 51, Nr. 71. Talán itáliai eredetű tétel.

³² Ismeretlen eredetű tétel, a Cantus-index csak ebben a forrásban rögzíti.

³³ AH 50, Nr. 28.

³⁴ AH 51, Nr. 52. CANTUS-indexben: Utrecht (NL-Uu 406), Kremsmünster, OSB (A-LIs 290), Párizs-aquitán (F-Pn lat. 1090), Montecassino, OSB (I-MC 542).

³⁵ A CANTUS-indexben: Augsburg (DK-Kk 3449 8o IV), Utrecht (NL-Uu 406), Graz (A-Gu 29), Salzburg (A-Wda D-4, A-SF XI 480, A-Wn 1890), GB-Ob Can. Lit. 202.

³⁶ AH 51, Nr. 63. A CANTUS-indexben: Arras, OSB (F-AS 465), Benevento (I-BV 19).

³⁷ AH 51, Nr. 65. A himnusz a CANTUS-index egyetlen forrásból sem mutatja ki.

³⁸ AH 51, Nr. 66. A CANTUS-indexben: Arras, OSB (F-AS 465), Benevento (I-BV 19), St. Amand, OSB (F-VAL 114), Worcester (GB-WO F.160), Róma, OSB (I-Rv C.5).

³⁹ AH 51, Nr. 71. A CANTUS-indexben: Kremsmünster, OSB (A-LIs 290), Quedlinburg, D-B Mus. 40047.

⁴⁰ AH 51, Nr. 72, illetve AH 14 p. 10. Az *Analecta Hymnica* a nápolyi St. Severin kolostor két 11. századi himnáriumból jegyzi elsőként a tételt (Cod. Vaticanus 7172, f. 61b, Paris Bibliothèque National, cod. lat. 1092, f. 73b). Elterjedése Európában szórványos, és csak a későbbi századokra tehető. Aquileia 13. századi forrásaiban már megtaláljuk.

⁴¹ AH 27, Nr. 35. A CANTUS-indexben: Kremsmünster, OSB (A-LIs 290).

⁴² AH 51, Nr. 90. A CANTUS-indexben: Kremsmünster, OSB (A-LIs 290).

(Templomszentelés).⁴³ Figyelemre méltó, hogy az előbb sorolt tételek közül néhányat a CANTUS-index bencés helyszínekről, egyeseket csak a kremsmünsteri reformbencés kolostor antifonáléjából mutat ki, vagyis e repertoárdarabok feltehetően egy szűkebb, bencés intézményrendszerhez kötődő kör jellegzetességei.

Ennek a fordítottjára is van példa, a cividalei breviárium néhány tétele Hirsauban nem talált utat: *De Patre verbum prodiens* (János apostol), *Gratuletur omnis caro* (Vízkereszt),⁴⁴ *A Patre unigenitus* (Vízkereszt),⁴⁵ *Dies absoluti praeterunt* (Hetvenedvasárnap),⁴⁶ *Sic ter quaternis trahitur* (Nagyböjt, 2. vas.),⁴⁷ *Jam Christus astra* (Pünkösöd).⁴⁸ A hirsai repertoárból hiányzó aquileiai tételek egy része a szomszédos salzburgi rítusban kimutatható, használták például a *De Patre verbum*, *Gratuletur omnis*, *Dies absoluti* tételeket. Az összevetésben szereplő három forráscsoport közül csak a korai cividalei breviáriumok írják elő a mediterrán *Sic ter quaternis*⁴⁹ és a *Jam Christus astra* himnusokat. Feltehetően mediterrán maradványokról van szó, melyek Aquileiába még eljutottak, a délnémet repertoárokból viszont már nem honosodtak meg.

Cividaléhoz hasonlóan Salzburg egyházmegyei repertoárjából is hiányoznak a következő, szűk bencés körben elterjedt hirsai darabok: *Jesus refulsit omnium*, *Dei fide qua vivimus*, *Qua Christus hora*, *Ternis ter horis*, *Auctor salutis unicus*, *Te lucis auctor personent*, *Astra polorum super*, *Hic Christe caelorum*. Egyetlen olyan himnusz van, amely Hirsau és Salzburg közös temporale-tétele és nincs meg a 11–12. századi cividalei breviáriumokban, a Szenvedés-vasárnapi *Rex Christe factor omnium*.

A gazdag adventi himnuszrepertoár mellett mindhárom forráscsoportra jellemző a himnuszhasználat a karácsonyi szentek ünnepein, amely regionális sajátásgnak tűnik. Az évközi vasárnapok és hétköznapok himnuszrendje teljes átfedést mutat, az általában változékony böjti himnuszrepertoár is igen hasonló e körben, amely a rokonság további bizonyítéka.

⁴³ AH 51, Nr. 104. A himnuszt a CANTUS-index egyetlen forrásból sem mutatja ki.

⁴⁴ AH 5, Nr. 46, p. 136. A himnusz elterjedtségének földrajzi közege hasonló, mint az előző esetekben: kizárólag délnémet forrásokban mutatható ki.

⁴⁵ AH 2, Nr. 107. E tétel a CANTUS-indexben három adattal szerepel: F-Pn lat. 15181, GB-AB 20541 E, D-MZb A. A walesi katedrális úzusú (Sarum-rítusú) 14. századi antifonále, a 14. század elejéről való, a párizsi Notre Dame rítusát őrző breviárium és a 15. századi mainzi antifonálé és a 12. századi cividalei breviáriumok között nem találunk közvetlen kapcsolatot. Salzburg ismeri a himnuszt, Vízkereszt oktávjában használja a matutinumban. A magyarországi pálos rend is e tételt írja elő a laudeshez később. A középkori esztergomi és erdélyi rítus viszont nem ismeri.

⁴⁶ AH 51, Nr. 1. Az AH 12. századi forrásokból dokumentálja először, a San Daniele breviárium ennél korábbi forrása. A hetvenedvasárnapi himnuszt a CANTUS-index csak ausztriai forrásokból ismeri.

⁴⁷ AH 51, Nr. 67. Mediterrán eredetű himnusz, a régi repertoárból maradt használatban. Gyakran *Jam ter quaternis* trahitur szövegváltozattal.

⁴⁸ AH 51, Nr. 92. Ambrozián himnusz, az *Analecta hymnica* 10. századi itáliai bencés forrásokból dokumentálja először.

⁴⁹ *Jam* kezdettel Utrechtben és néhány nyugat-európai forrásban is felbukkan. Cantus-index: F-CA Impr. XVI C 4, F-Pn lat. 15181, F-CA 38. Később a magyar hagyományban elterjedt itáliai eredetű elemek egyike.

Temporale-himnuszok	Civiale 11–12. sz.	Salzburg	Hirsau
Veni Redemptor gentium	Adv V1	Adv C	Nat V1
Conditor alme siderum	Adv C	Adv V1	Adv V1
Verbum supernum prodiens	Adv N	Adv N	Adv N
Vox clara ecce intonat	Adv L	Adv L	Adv L
Corde natus ex parentis	Purif. BMV N	Epi C, Purif BMV C	DNat
Christe Redemptor omnium	Nat N	Nat L	Nat L
Agnoscat omne saeculum	Nat L	Nat N	Nat N
A solis ortus cardine	Nat V2	Nat V2, Purif V2	Nat V1
Stephano primo martyri	SD: Ste V1		Ste L
Sancte Dei pretiose	Ste L, V2	Ste L, V2	Ste N
Sollemnis dies advenit	Joh N	Joh L	Joh L
De Patre verbum prodiens	Joh L	Joh N	
Salvete flores martyrum			Inno L
Hostis Herodes impiae	Epi V1	Epi V1	Epi V1
Jesus refulsit omnium			Epi N
Gratuletur omnis caro	Epi C	Epi L	
A Patre unigenitus	Epi L		
Deus Creator omnium	Ann V1	Ann V1	Ann V1
O lux beata Trinitas	Ann V1+	Sabb V1	Ann V1
Nocte surgentes	Ann N	Trin N	Ann N
Primo dierum	Ann N+	Ann N	Ann N
Cantemus cuncti			D 70 V1
Dies absoluti praeterunt	D70 V1	D 70 V1	
Ex more docti mystico	Qu 1D V1	Qu 1D V1	Qu 1D V1
Christe qui lux es	Qu 1D C	Qu 1D C	Ann D C
Clarum decus jejunii	Qu 1D L	Qu 1D L	Qu 1D N
Dei fide qua vivimus			Qu 1D III
Qua Christus hora sitiit			Qu 1D VI
Ternis ter horis numerus			Qu 1D IX
Sic ter quaternis trahitur	Qu 2D V1		
Aures ad nostras	Qu 3D V1		
Audi benigne conditor	Qu 3D C	Qu 1D N	Qu 1D L
Jesu quadragenariae	Qu 4D V1	Qu 3D V1	Qu 3D V1
Vexilla regis prodeunt	Qu 5D V1	Qu 5D V1	Qu 5D V1
Auctor salutis unicus			Qu 5D N

Temporale-himnuszok	Cividale 11–12. sz.	Salzburg	Hirsau
Rex Christe factor omnium		Qu 5D L	Qu 5D L
Ad cenam agni providi		P 2D C	P 1D V1
Te lucis auctor personent			P 1D N
Aurora lucis rutilat			P 1D L
Quaesumus auctor omnium (div.)			P I, III, VI, IX
Vita sanctorum Deus	P 2D V1	P 2D V1	P 2D V1
Festum nunc celebre	Asc V1	Asc V1	Asc V1
Jesu nostra redemptio	Asc C	Asc C	Asc L
Astra polorum super			Asc N
Veni Creator Spiritus	Pent V1	Pent V1	Pent V1
Beata nobis gaudia	SD: Pent N	Pent N	Pent L
Jam Christus astra	SD: Pent L		
Hic Christe nunc paraclytus			Pent I, III, VI, IX
Te lucis ante	Ann D C	Ann D C	Ann D C
Ecce jam noctis	Ann D L	Ann D L	Ann D L
Aeternae rerum conditor	Ann D L+	Ann D L+	Ann D L+
Jam lucis orto sidere	Ann D I	Ann D I	Ann D I
Nunc sancte nobis spiritus	Ann D III	Ann D III	Ann D III
Rector potens verax Deus	Ann D VI	Ann D VI	Ann D VI
Rerum Deus tenax vigor	Ann D IX	Ann D IX	Ann D IX
Somno reffectis artubus	Ann f2 N	Ann f2 N	Ann f2 N
Splendor paternae gloriae	Ann f2 L	Ann f2 L	Ann f2 L
Consors paterni luminis	Ann f3 N	Ann f3 N	Ann f3 N
Ales diei nuntius	Ann f3 L	Ann f3 L	Ann f3 L
Rerum Creator optime	Ann f4 N	Ann f4 N	Ann f4 N
Nox et tenebrae	Ann f4 L	Ann f4 L	Ann f4 L
Nox atra rerum contegit	Ann f5 N	Ann f5 N	Ann f5 N
Lux ecce surgit	Ann f5 L	Ann f5 L	Ann f5 L
Tu Trinitatis unitas	Ann f6 N	Ann f6 N	Ann f6 N
Aeterna caeli gloria	Ann f6 L	Ann f6 L	Ann f6 L
Summae Deus clementiae	Ann Sabb N	Ann Sabb N	Ann Sabb N
Aurora jam spargit	Ann Sabb L	Ann Sabb L	Ann Sabb L
Lucis Creator optime	Ann D V2	Ann D V2	Ann D V2
Immense caeli conditor	Ann f2 V1	Ann f2 V1	Ann f2 V1
Telluris ingens conditor	Ann f3 V1	Ann f3 V1	Ann f3 V1

Temporale-himnuszok	Cividale 11–12. sz.	Salzburg	Hirsau
Caeli Deus sanctissime	Ann f4 V1	Ann f4 V1	Ann f4 V1
Magne Deus potentiae	Ann f5 V1	Ann f5 V1	Ann f5 V1
Plasmator hominis Deus	Ann Sabb V1	Ann Sabb V1	Ann Sabb V1
Urbs beata Jerusalem	Ded V1	Ded V1	Ded V1
Hoc in templo (div.)		Ded C	
Christe cunctorum dominator	Ded N, Mich V1	Ded L	Ded N
Angulare fundamentum (div.)	Ded L		
Christe caelorum habitator			Ded V2

3.a tábla. Temporale-himnuszok

Sanctorale-himnuszok	Cividale 11–12. sz.	Salzburg	Hirsau
Exorta Bethsaida	Andr.ap./V	Andr.ap./V	
Laus angelorum inclita			Andr.ap./V, L
Plaudat laetitia	Nic.cf./V	Nic.cf./V	
Christe salvator pietatis	Nic.cf./L		
O Thoma Christi perlustrator	Thom.ap./V		
Quod chorus vatum	Purif.BMV/V	Purif.BMV/V	Purif.BMV/V
Concentu parili		Purif.BMV/V2,H+	
Christe fili Jesu			Benedict.cf./V
Magno canentes gaudio	Benedict.cf./C		
Magno canentes annua			Benedict.cf./L
Ave maris stella	Annunt.BMV/V	Annunt.BMV/V	Annunt.BMV/V
Fit porta Christi	Annunt.BMV/L	Annunt.BMV/C,L	Annunt.BMV/N
Eja fratres extollamus			Rudb.m./V
Macte summe (div.)			Rudb. m./V
Salve crux sancta	Inv.Crucis/V	Inv.Crucis/V	Inv.Crucis/L
Originale crimen (div.)	Inv.Crucis/L	Inv.Crucis/L	
Ut queant laxis	Joh.Bapt./V	Joh.Bapt./V	Joh.Bapt./V
Almi prophetae progenies			Joh.Bapt./N
Non fuit vasti spatium			Joh.Bapt./L
O nimis felix (div.)	Joh.Bapt./L		
Aurea luce et decore	Petr.et Paul./V	Petr.et Paul./V	Petr.et Paul./V
Jam bone pastor (div.)	Petr.Cath./V	Petr.Cath./V	
Apostolorum passio			Petr.et Paul./L

Sanctorale-himnuszok	Cividale 11–12. sz.	Salzburg	Hirsau
Doctor egregiae (div.)	Petr.et Paul./L	Conv.Pauli/V	
Aeternae Deus solio	Herm.et Fort./V		
Jesu Christe auctor vitae	Maria Magd./L	Maria Magd./V	Maria Magd./V
Votiva cunctis orbita	Maria Magd./L	Maria Magd./N	Maria Magd./N
Huius diei gloria			Jac.ap./V
Petre pontifex inclyte		Vinc.Petri/V	
Martyris Christi colimus	Laur.m./V		Laur.m./V
Conscendat usque sidera		Laur.m./V	Laur.m./L
Quem terra pontus sidera	Ass.BMV/V	Ass.BMV/V	Ass.BMV/V
O quam glorifica luce			Ass.BMV/L
Magne pater Augustine		Aug.cf./V	
Caeli cives applaudite		Aug.cf./N	
Assertor aequi non ope (div.)			Dec.Joh.Bapt./V
Gaude visceribus	Nat. BMV/V	Nat. BMV/V	Nat. BMV/V
O sancta mundi Domina		Nat. BMV/V2	Nat. BMV/L
Alma Christi quando fides			Maurit.m./V
Christo caelorum agmina			Maurit.m./L
Christe sanctorum decus		Mich.ang./V	Mich.ang./V
Tibi Christe splendor		Mich.ang./L	Mich.ang./N
Tibi Christe sit cum patre (div.)	Mich.ang./L		
Alma lux siderum			Dion.et soc.mm./V
Vita sanctorum via spes			Gallus cf./V
Christe qui virtus			O.Ss./V
Omnes superni ordines	O.Ss./V	O.Ss./V	
Christe redemptor omnium	O.Ss./L	O.Ss./L	
Jesu salvator saeculi	O.Ss./N	O.Ss./N	O.Ss./L
Martine confessor Dei	Mart.cf/V	Mart.cf/V	Mart.cf/V
Novum sidus emicuit	Elis./V	Elis./V	
Exsultet caelum laudibus	Comm.ap./V,N	Comm.ap./V,N	Comm.ap./V
Ortu Phoebi jam proximo	Comm.ap./L	Comm.ap./L	
Aeterna Christi munera			Comm.ap./N
Sanctorum meritis inclita	Comm.mm./V,N	Comm.mm./V	Comm.mm./V
Comm.cff./V			
Aeterna Christi munera et martyrum		Comm.mm./L	Comm.mm./L
Rex gloriose martyrum	Comm.mm./V2	Comm.mm./L	Comm.mm./L

Sanctorale-himnuszok	Cividale 11–12. sz.	Salzburg	Hirsau
Deus tuorum militum	Comm.m./V	Comm.m./V	
Martyr (Confessor) Dei qui unicum Comm.cf./N	Comm.m./L	Comm.m./L	Comm.m./N
Iste confessor Domini	Comm.cf./V,N	Comm.cf./V	Comm.cf./V,L
Jesu Redemptor omnium	Comm.cf./L	Comm.cf./L	
Hic est verus chisticola		Comm.cf.non.pont./L	Comm.cf./V,L
Confessor Dei qui unicum		Comm.cf.non.pont./L	
Unde nec mortem		Comm.v./L	
Virginis proles opifexque	Comm.v./L		Comm.v.
Jesu corona virginum	Comm.v./V,N	Comm.v./V,N	Comm.v./V,L

3.b tábla. Sanctorale-himnuszok

A sanctorale himnáriumának törzsanyaga képlékenyebben alkalmazkodott a lokális igényekhez, vagyis különbségei szemmel láthatóbbak, mint a temporaléban. A hirsau repertoár a következő pontokon tér el az összevetésben szereplő két másik tradíciótól: András apostol ünnepnapján a korai cividalei és salzburgi rítusban ismeretlen himnuszt ír föl (*Laus angelorum inclita*).⁵⁰ Cividale és Salzburg egyöntetű Szent Miklós ünnep *Plaudat laetitia*⁵¹ himnusának használatában is, Hirsau nem közöl proprium-tételt ezen a napon. Nagyon jellegzetes különbség a Minden-szentek zsolozsma himnusválasztása: Cividale és Salzburg egyeznek (vesperás: *Omnes superni ordines*, matutinum: *Jesu salvator saeculi*, laudes: *Christe Redemptor omnium*), Hirsau viszont csak a *Jesu salvator saeculi* tételt írja föl a fentiek közül, de nem a matutinumban, hanem a laudesben, a vesperás számára pedig a *Christe qui virtus* himnuszt jelöli meg. A commune sanctorum is számos közös cividalei–salzburgi tételt tartalmaz: *Ortu Phoebi jam proximo*⁵² (Comm.ap.), *Deus tuorum militum*⁵³ (Comm.m.), *Jesu Redemptor omnium*⁵⁴ (Comm.cf.).

Cividale különállását mutatják a következő esetek: Lőrinc ünnepén közös tételritkaságuk a *Conscendat usque sidera* himnus, amely nincs benn a cividalei himnáriumban. Ezen kívül Cividaléból hiányoznak még: *O sancta mundi Domina*⁵⁵ (Nat.BMV), *Christe sanctorum decus, Tibi Christe splendor*⁵⁶ (Mich.ang.) és a *Hic*

⁵⁰ AH 51, Nr. 140. Itt délnémet (bencés) eredetű tételként megjelölve. A 13. században vált elterjedté, már megtalálható a 12–13. századi aquileiai himnáriumban (Cod. archiep. Utinen., fol. 13). A tételt a CANTUS-index nem tartalmazza.

⁵¹ AH 51, Nr. 209. Német eredetű tétel.

⁵² AH 51, Nr. 109.

⁵³ AH 51, Nr. 114a.

⁵⁴ AH 51, Nr. 117.

⁵⁵ AH 51, Nr. 122. Német eredetű tétel.

⁵⁶ AH 2, Nr. 72.

*est verus christicola*⁵⁷ tételek. Utóbbi feltehetően hirsau eredetű,⁵⁸ de a *commune martyrum* alternatív himnuszaként Salzburg rítusába is bekerült.

A temporale-himnuszokhoz hasonlóan a sanctoraléban sem találunk olyan tételt, amely Hirsau és Cividale közös eleme volna Salzburggal szemben. A reformbencés központ és a cividalei egyházmegye sanctorale-himnuszrepertoárja között a közvetlen kapcsolat feltehetően kizárható.

Fontos, hogy mindhárom repertoár sanctoraléja tartalmaz olyan himnuszt, amelyeket lokális jelentőségűnek kell tekintenünk. Két lehetősége volt a repertoár bővülésének, egyrészt a helyi szentek ünnepnapjait láthatták el egyedi himnuszokkal (ez a gyakoribb), másrészt a régi ünnepek anyaga gazdagodhatott különleges himnuszokkal.

Cividale egyedi himnusza közé tartozik a San Daniele forrásból dokumentált *O Thoma Christi perlustrator*⁵⁹ vesperás-himnusz, amely feltehetően angliai eredetű, Salzburg rítusában a 14. századnál korábban nem szerepel.⁶⁰ Lengyel karmelita forrásban,⁶¹ Quedlinburgban és Prágában dokumentálható még. A késői aquileiai rítus nem ismeri. Benedek apát ünnepnapján Cividaleban újabb különlegesség dokumentálható: a *Magno canentes gaudio* kompletórium-himnusz a *Magno canentes annua*⁶² himnusz szövegváltozata, amelyet a monasztikus Hirsauban találunk meg, és a Cantus-index elsősorban angliai forrásokból ismeri. A Cividaleban látott szövegváltozatot Aquileián kívül nem találtuk. Cividale és Aquileia lokális szentjeit, Hermagorast és Fortunatust saját históriával ünnepli, amelyet proprium-himnusz is gazdagít, az Európában ismeretlen *Aeternae Deus solio*⁶³ tétel. Szent Mihály ünnepének laudesében szokatlan divízió szerepel Cividale forrásaiban: a *Tibi Christe sit cum patre*⁶⁴ azonban szűk délnémet sajtóság, ezt igazolja a CANTUS-index négy találat, és AH további adatai.⁶⁵

Salzburg 12. századi himnáriumban a purificációs Mária-ünnep alkalmával találjuk az első lokális sanctorale-alkalmazást, a *Concentu parili* szekvencia alternatív himnusz a fő tétel (*Quod chorus vatum*) mellett. A Salzburg-közeli bencés Szent Péter monostor alapítója, Rudbertus lokális jelentőségű szent, ünnepnapján Salzburg könyvei az *Eja fratres extollamus*⁶⁶ és a *Macte summae*⁶⁷ himnuszt tartalmazzák. Péter katedrójának ünnepe is saját himnuszt kap: a *Petre pontifex*

⁵⁷ AH 52, Nr. 70.

⁵⁸ Heinzer, F., „Liturgischen Hymnus und monastische reform”, 45.

⁵⁹ AH: –.

⁶⁰ Először a Vor-287-ből dokumentálható.

⁶¹ Krakko, Karmelita konvent, Ms. 5 (Rékopis Pergament 13). CANTUS-index: PL-Kklar 5 (Rkp Perg. 13).

⁶² AH 51, Nr. 146. A tétel cento-technikával jött létre Paulus diaconus *Fratres alacri pectore* himnuszából.

⁶³ AH: –.

⁶⁴ AH: –.

⁶⁵ D-AAm G 20, DK-Kk 3449 8o II (Augsburg), GB-Ob Can. Lit. 202, GB-Ob Laud Misc. 284.

⁶⁶ AH 52, Nr. 335.

⁶⁷ AH 23, Nr. 470.

*inclite*⁶⁸ csak salzburgi forrásból ismert. A lokális tételek csoportjába tartozik a két Ágoston-himnusz (Magne pater Augustine,⁶⁹ *Caeli cives applaudite*⁷⁰), amely az egyházmegye ágostonos kanonoki átszervezése folyamán kerülhetett a zsolozsmába.

A bencés Hirsau sanctorale-himnáriumban a fentieknél nagyobb számban szerepelnek lokális különlegességek. Csak Hirsauban láttuk az *Laus angelorum inclita* (Andr.ap./V, L), *Magno canentes annua* (Benedict.cf./V), *Non fuit vasti spatium* (Joh.Bapt./L), *Christo caelorum agmina* (Maurit.m.) tételeket/szövegvariánsokat. Felix Heinzer a *Hic est verus christicola*⁷¹ commune-tétel mellett hirsau eredetűnek mutatja ki Benedek ünnepének vesperás-himnuszát, a *Christe fili Jesu-t*.⁷² Salzburg nem vette át a tételt, az aquileiai rítusú 15. századi kranji antifonáléban viszont felbukkan, ami késői bizonyíték a bencés tételek alkalmoszerű egyházmegyes elterjedésére.⁷³

Jól behatárolható monasztikus használatot mutat a hirsau himnuszok következő csoportja. Az *Almi prophetae progenies*⁷⁴ Keresztelő Szent János himnusz beneventói, római és délnémet monasztikus központokból (Kremsmünster, Sankt Gallen) kerül elő a CANTUS-indexből, de hasonló bencés kör használhatta a *Hujus diei gloria*⁷⁵ Jakab-himnusz, az Assertor aequi non ope Keresztelő János himnusz-divíziót, az *Alma lux siderum*⁷⁶ Dionysius-, és a *Christe qui virtus*⁷⁷ Mindenszentek-himnusz. A St-Moritzi apátság névadója, a 3. századi Mauritius vértanú kultusza szintén monasztikus központokhoz köthető (szűkebben Sankt Gallenhez és Reichenauhoz), ezt bizonyítja az *Alma Christi quando fides*⁷⁸ használata Hirsauban, Sankt Lambrechtben, a vallambrosai apátságban stb. E tételek szórványosan az egyházmegyes himnáriumban is feltűnnek a délnémet területen (például a *Hujus diei gloria* később a salzburgi Vor 287-ben). Utolsó hirsau kuriózumunk egy tágabb forráskört jelez. Az *O quam glorifica luce*⁷⁹ Nagyboldogasszony napi laudes-himnusz a fenti német bencés vagy egyházmegyes közegetől eltérő forráskörből ismert: francia egyházmegyes antifonálékban, Németalföldön és Angliában bukkan fel.⁸⁰ Hirsau átvételének kö-

⁶⁸ AH 51, Nr. 190.

⁶⁹ AH 52, Nr. 117.

⁷⁰ AH 52, Nr. 118.

⁷¹ AH 52, Nr. 70.

⁷² AH 51, Nr. 174.

⁷³ Feltehetően a kódex augsburgi eredetével magyarázható az is, hogy a Kranji antifonálé további délnémet lokális zsolozsmákat tartalmaz (például Udalricus-história), amelyek egyébként ismeretlenek az aquileiai zsolozsma-consuetudóban. Lásd, Snoj, J. – Gilányi G., *Antiphonarium Ecclesiae Parochialis Urbis Kranj I–II*, in *Musicalia Danubiana* 23 (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2007), I: 27, II: 71v.

⁷⁴ AH 27, Nr. 137.

⁷⁵ Az AH 52. kötetben *Hujus diei gaudia* szövegvariáns.

⁷⁶ AH 51, Nr. 153.

⁷⁷ AH 14a, Nr. 120.

⁷⁸ AH 51, Nr. 178.

⁷⁹ AH 51, Nr. 126.

⁸⁰ A párizsi Notre Dame, a cambrais-i katedrális antifonáléiban, az utrecht és zuthpeni antifonáléban, Sarum-forrásokban.

rülményei ismeretlenek, lehetséges, hogy francia reformbencés környezetből (Cluny) vagy észak-német egyházmegyéék közvetítésével került a német monostorba.

A repertoárok összetétele mellett sokat árul el az adott rítusról, hogy milyen pozícióban használja az adott himnuszt. A 3. táblázatban láthatók a cividalei breviáriumok, Salzburg és Hirsau korabeli himnáriumainak asszignációs különbségei. A három csoportban kevés a közös pont, csak a vízkereszti, az évközi, nagyböjti időszakban, a Mennybemeneteli és dedicatiós zsolozsmában látunk néhány azonos tételt. A sanctorale-ünnepek esetében nagyobb arányú a órák tételválasztásának az egyezése, hisz például a későbbi históriáknál sokkal kiforrottabb a rendelkezésre álló himnuszanyag is.

A rítusok közötti kapcsolat akkor látható igazán, ha a cividalei himnáriumot külön-külön mérjük a salzburgi és a hirsau tételbeosztáshoz. A temporaléban Cividale 7 esetben Salzburggal tart Hirsau ellenében,⁸¹ és csak 4 esetben találunk közös salzburgi–hirsau asszignációt. Cividale mindössze 2 alkalommal egyezik Hirsauval a temporaléban. A sanctoraléban még markánsabb a különbség: Cividale–Salzburg 16 közös asszignációjával szemben Salzburg–Hirsau 6 közös elhelyezését találjuk. Civalénak és Hirsau-nak nincs olyan közös előírása, amely Salzburggal ne egyezne. Összességében tehát a tételrend is azt árulja el, amit a repertoár: Cividale, Hirsau és Salzburg himnáriuma rokon, ezen belül Cividale és Salzburg közelebb állnak egymáshoz.

Mi következik mindebből? Hogy magyarázható a három repertoár kapcsolata? A hirsau repertoárból kell kiindulnunk. A korai bencés forrásoknál bőségesebb hirsau himnárium összetétele és elrendezése egyedi, eltérései Hirsau rítusára jellemzőek, vagyis rekonstruálni lehet egy karakteres hirsau himnáriumot, benne a korábban tárgyalt bencés himnuszokkal és két tétellel (*Hic est verus christicola*, *Christi fili Jesu*), amely Hirsau területéről származik. Feltehetően nem úgy történt a hirsau himnárium szerkesztése, mint a határozott cezúrákat kijelölő ciszterci rendnél, ahol a reformerek a régiék helyett új tételeket illesztettek be a zsolozsmaliturgiába.⁸² Hirsauban ennél jobban ragaszkodtak a több évszázados bencés gyakorlathoz és a kidolgozott frank himnáriumhoz. A hirsau reform kívánatosá tette a himnusz rendszeres éneklését (például a matutinumban is), s teret engedett egy nagyobb repertoárnak azzal, hogy a temporale időszakokban alternatív himnuszoikat kínált föl (például nagyböjti). A mennyiség növelése, a választékosság/változottság a reform alapvető jellemzője volt, és a bencés életmód külsőségeiben is meg-

⁸¹ Cividale Salzburggal azonos: Nat/V2, Ste/V1, L, V2, D70/V1, Qu 1D/L, Asc/C, Pent/N, Andr.ap/V, Nic.cf./V, Annunt.BMV/L, Inv.crucis/V, Petr.Cath./V, O.ss./V, N, L, Elis./V, Comm.ap./V, N, L, Comm.m./V, L, Comm.cf./L, Comm.v./V, N.

Cividale Hirsauval azonos: Ann/N, Ded/N.

Salzburg Hirsauval azonos: Adv/V1, Nat/N, Joh/L, Qu 5D/L, Maria Magd./V, N, Mich.ang./V, Comm.mm./L, Comm.cf.non.pont./L.

⁸² Lásd Waddel, Ch., *The Twelfth-Century Cistercian Hymnal. Bd. 1–2, Cistercian Liturgy Series 1–2.* (Gethsenani Abbey, 1984).

jelent: a kolostorokat reprezentatívabbá alakították, a liturgiát ünnepélyesebb keretek között végezték. Visszaállították a szigorú zsolotárímadkozást, képzettebb kórust alkalmaztak, vagyis sok zsolotárt, sok éneket – gazdag repertoárt tartottak ideálisnak a mindennapi liturgiában.

A 10–12. században a monasztikus kolostorok lettek az európai kultúra legfontosabb őrzői. A himnárium bővítése talán a bencés mozgalmak révén válhatott tendenciává a kontinensen. A repertoár új tételekkel bővült; rítusonként, kolostoronként eltérő összetételt, elosztást mutat.⁸³ Bőségesebb használatára voltak fogékonyak azok az egyházmegyék, amelyek gyökereikkel erősebben kötődtek a bencésekhez (például Salzburg), vagy ahol új kolostoralapítások történtek (Friuli). Aquileiában egyedi körülmények is magyarították a változatos himnáriumot: feltehetően a németajkú egyházi vezetés szorgalmazta annak bevezetését.

Úgy tűnik, hogy Cividale és Hirsau között az egyházmegyes salzburgi officium himnuszanyaga a közvetítő. A hirsai repertoárból hiányzó cividalei tételek egy része a szomszédos salzburgi rítusban kimutatható, ugyanakkor a cividalei himnárium nem a salzburgi leképezése, hisz nincs pontos megfelelés sem a repertoárban, sem az asszignációkban. A himnuszok pozícionálásának vannak sajátosan cividalei jellegzetességei, például a nagyböjtnben, ahol egyéni rendszerben használták a műfajt. A laudes négy, a kompletórium három héten át azonos himnusszal áll, a vesperás minden héten más tétellel.⁸⁴ Salzburg és Hirsau a vesperásban csak kéthetente cseréli le a tételeket.

A bencés és egyházmegyes repertoárok közötti átjárás a legközvetlenebb módon is érvényesült a délnémet régióban: a két hirsai eredetű himnusz eljutott Salzburgba, illetve Aquileiába. A *Hic est verus christicola* már a salzburgi Liber ordinarius repertoárdarabja, míg a *Christe fili Jesu* 15. századi aquileiai forrásban szerepel. A korai és késői himnuszrepertoárok összevetése megmutatta azt is, hogy a későbbi évszázadokban Cividale/Aquileia zsolozsmarítusa fokozatosan távolodott a délnémet mintától. Himnuszrepertoárja a temporalében jelentősen apadt, a sanctoralében viszont lokális tételekkel gyarapodott.

Még egy fentebb érintett aspektusról kell szólnunk. Mint a bevezetőben említettük, a vizsgálat során használt salzburgi himnárium már csak az egyházmegye ágostonos kanonoki átalakítása utáni időkből rekonstruálható, mivel a 11. századból még nem maradt fenn salzburgi zsolozsmaforrás.⁸⁵ Ez újabb kérdéseket vet fel. Vajon megegyezik a salzburgi ordináriusból dokumentálható himnuszrepertoár azzal, amely a 11. században Cividaleba eljutott és mintául szolgált? Lehetséges, hogy Salzburg ősi himnáriuma közelebb állt a cividaleihez, mint az

⁸³ Hirsau, Einsiedeln, St. Gallen himnáriumainak összevetése számos különbséget tár fel. Lásd Heinzer, F., „Liturgischen Hymnus und monastische reform”, 39.

⁸⁴ Az aquileiai katedrális forrásaiban a második vasárnap például két himnuszt használ a két vesperás (*Ut nox tenebris, Sic ter quaternis*).

⁸⁵ Dobszay L., *Corpus Antiphonalium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae. II/A Salzburg (Temporale)*, 73.

ágostonos reform utáni? Netán épp a cividalei forma őrizte meg számunkra Salzburg őshimnáriumát? Salzburg az ágostonos idők előtt találkozhatott a hirsai mozgalommal?

Ami bizonyos: a tételszám nagyságrendje, a közös német repertoárdarabok, az ünnepek változatos himnuszalkalmazása alapján a 11–12. században kimutatható egy lokális tételekkel kibővített délnémet himnuszrepertoár, amelynek gazdagsága összhangban állt a hirsai reform törekvéseivel. A bencés reform itt a korábbiaknál gazdagabb repertoárrá duzzasztotta, ezáltal más zsolozsmaénekekhez hasonló rangra emelte a himnusz műfajt.

GABRIELLA GILÁNYI

Connections between Aquileia, Salzburg and Hirsau –
Hymn Repertories in the 11th–12th century

Despite efforts to impose or achieve uniformity, repertories of different plainchant genres changed significantly in the Middle Ages. In some centres, favourable circumstances led to the production of chant collections of considerable artistic sophistication and character, in which various geographical influences and historical layers were combined. This can be exemplified by the 11th–12th century hymn repertory of the North-Italian and South-German border-lands, first and foremost in the Patriarchate of Aquileia and diocese of Salzburg. An examination of the hymns in early breviaries and antiphoners from Aquileia and Salzburg reveals a fundamental relationship between the two traditions. Furthermore, one can discern a distant connection with the repertory of Benedictine Hirsau, which underwent reform in the same period. The primary aim of this study is to ascertain the similarities between the repertories in question, and in addition, to clarify the historical background behind their connection, to estimate the influence of the monastic reform, and to call attention to different transitions and interrelationships between rites, regions and institutions.

KISS GÁBOR

Egy késő-középkori műfajfüggetlen dallamstílus Közép-Európában*

A gregorián repertoár stílusának és hagyományainak kutatásában központi szerepet játszik a dallami rokonságok vizsgálata. A jelenség elválaszthatatlan e dallamhagyomány eredetének kérdéseitől, orális létezmódjától, közösségi jellegétől és funkcionális meghatározottságaitól. A különféle melodikus analógiák igen széles spektrumot fognak át: olykor a közös toposzok használatában sejlenek föl, máskor a típusgondolkodás határozottabb körvonalaiban, hasonló dallamépítkezési stratégiáiban, szerkezeteiben öltenek testet. A tipológiai hasonlóságok széles skálájának egyik végpontját, a legnyilvánvalóbb eseteket, a korábbi dallamok felhasználása, új funkcióban, új szöveghez történő adaptálása képviseli. Ezek azok az esetek, amelyeket a középkorral foglalkozó szakirodalom – némi pontatlansággal, de többé-kevésbé következetesen – kontrafaktumoknak nevez.¹

A hasonlóságok különböző típusait nehéz kronológiai (történeti) összefüggésbe helyezni: bár a típusgondolkodást, a dallamszkémák használatát általában archaikusabbnak vélhetjük a konkrét dallamátvételeknél, dallamkölcsonzéseknél, óvatosságra int, hogy már az órómai repertoárban is találunk kontrafaktumokat, s a jellemzően típusokból formálódó műfaji rétegekben (például az antifónák között) sem ismeretlenek az úgynevezett fix, több szövegre alkalmazott dallamok. Az bizonyos, hogy az újrafelhasználás, a dallamátvételek, a dallami hasonlóságok gyakorisága, jellege, típusa a stílust, a dallamalkotást s általában véve a zenei gondolkozást a legmélyebben érinti. A jelen tanulmány egy késő-középkori, regionális elterjedtségű dallamrétegben vizsgálja stílus és analógia összefüggését.

* Az alábbi tanulmány rövidebb, angol nyelvű formája elhangzott a Szendrei Janka 70. születésnapja tiszteletére az MTA Zenetudományi Intézetben rendezett konferencián 2008. november 30-án.

¹ A terminus használatának dilemmáiról és különböző jelenségekre történő alkalmazásáról összefoglalóan lásd például Christoph Petzsch, „Kontrafaktor und Melodietypus”, *Die Musikforschung* 21 (1968), 271–290; Gábor Kiss, „Contrafactum – theoria contra factum”, in *Cantus Planus; Papers Read at the 9th Meeting Esztergom & Visegrád, 1998*, ed. László Dobszay (Budapest: Institute for Musicology of the HAS), 189–207.

1. Str-2, p. 161 (Nicol. cf.)

A. O Christi pi - etas o - mni prosequen - da laude

qui sui famu - li me - rita longe la - te - que de - cla - rat

2. Str-7, f. 214 (Corp)

A. An - ge - lo - rum e - sca - nu - tri - vi - sti po - pu - lam tu - um et pa - ra - tum pa - nem de - cae - lo

3. Str-8, p. 214 (Anton. abb.)

A. O Antoni ful - gens munditia con - sum - tia - tor sa - cri con - si - li

et verborum placens fa - cun - di - a ad te tu - i suspirant filii

4. Fu, f. 218v (De apostolis)

Sanctus, Sanctus, Sanctus Dominus Deus Sa - baoth (Sanctus 103)

Pleni sunt cae - li et terra glo - ri - a tua

Ba, f. 147v

Pleni sunt cae - li et ter ra glo - ri - a tua

5. Ist, f. 202

R. Vox tonit ru i tu - i De - us in ro - ta et in san - gu - ne o (I-livae)

1. kottapélda

Elsőként egy olyan dallamcsoportot veszünk szemügyre, amelynek dallamai – egy kivételével – minden kétséget kizáróan kapcsolatban állnak egymással, ily módon kiindulópontként, viszonyítási pontként szolgálhatnak a különféle egyéb analógiák, az egymással sokkal áttételesebb rokonságban álló dallamok értelmezése számára. A nyilvánvalóan közös alapanyag ellenére e dallamok között is jelentős eltérések lehetnek aszerint, hogy az új alakulat hogyan és milyen mértékben támaszkodik a mintára: végig követi-e annak dallamát, megőrzi-e a szöveg-dallam eredeti tagolását, a preexis-tens dallam csak mottóként, idézetszerűen jelenik-e meg az új alakulatban vagy teljes összetettségében stb. Az első példában látható antifóna (*O Christi Pietas*) népszerűségére utal, hogy dallamát több antifóna-szövegre is alkalmazták (1. kottapélda).²

² A források jegyzéke a tanulmány végén. További adaptációk: *O quam suavis est, Olibrius transiebat, O lumen ecclesiae, O decus ecclesiae. Antiphonen*, eds. László Dobszay, Janka Szendrei, Monumenta Monodica Medii Aevi V (Kassel-Basel etc.: Bärenreiter Verlag, 1999), no. 6141, 6142, 6191, 6192.

A példasorral kapcsolatban a következő általánosabb megfigyeléseket tehetjük. Akár valamelyik konkrét tételt, akár a változatok mögötti „imaginárius” dallamalakot tekintjük viszonyítási alapnak,³ az ahhoz való ragaszkodás egészében véve szigorúnak mutatkozik. Ugyanakkor e szigorúság nem terjed ki a dallam és a szöveg viszonyára, e tekintetben bizonyos közömbösség tapasztalható.

A szövegrészek és dallami egységek kongruenciája alapján plauzibilis feltételezésnek tűnik, hogy a példa első dallamát (*O Christi Pietas*) tekintjük a mintadallamnak, amely az azonos műfajú többi adaptáció kiindulópontjául szolgálhatott (2., 3. dallam). Látható, hogy utóbbiakban az eredeti artikulációs pontok máshová kerülnek, illetve a szöveg nyugvópontjai nem esnek egybe a dallam természetes tagolásával (például 2. dallam: *esca*, 3. dallam: *consummator*). Ez arra mutat, hogy az új tételek létrehozásakor főként a dallam mint melodikus folyamat, mint jellegzetes melodikus fordulatok sorozata játszott az elsődleges szerepet, míg a szerkezeti modell másodlagos volt a rangsorban. Ebből a megállapításból azonban nem következik, hogy a változatok mindvégig megőriznék egymással való melodikus kapcsolatukat. Számos olyan példát ismerünk, amelyben az ilyen kölcsönzések csak részlegesek. A példa 1. és 3. dallamának folytatása (*qui sui famuli...*, illetve *consilii et verborum...*) a szövegkezelés eltéréseitől függetlenül sem felel meg szigorúan egymásnak. Ugyanakkor figyelemre méltó, hogy az egymástól eltávolodó szakaszok is a hasonlóság érzetét keltik, mivel igen hasonló dallamfordulatokból, motivikus elemekből épülnek.

Az azonos alapanyagra támaszkodó tételek távolsága más értelemben még nagyobb lehet. A példa következő dallama azt jelzi, hogy e késői stílusban a jellegzetes, pregnáns motívumokból épülő dallamok inspirációja nem állt meg a műfajok határánál. Bár a negyedik dallamként közölt sanctus műfajilag és liturgiailag is távol esik a fenti antifónáktól, az azokkal való zenei kapcsolata nyilvánvaló. A feltételezett modellhez való ragaszkodás ez esetben olyan erős, hogy még annak tagolására is kiterjed. Ugyanakkor itt is megfigyelhető, hogy a dallamváltozatok eltérő módon használják fel ugyanazt a melodikus bázist: miközben egy részük hívebben követi végig az antifonát, ismerünk olyan változatot is (akár ugyanazon a forráscsoporton belül), amelyik eltávolodik attól (lásd a 4. dallam kétféle folytatását). Nem meglepő, hogy a sanctusnak agnus dei változata is van. Ez önmagában nem a dallam széleskörű felhasználásának újabb jele, hanem az ordinárium-hagyományban megszokott gyakorlat része. Kevésbé magától értetődő ugyanakkor, hogy a dallamnak kyrie-adaptációja is gyakori. Bár ez utóbbi esetében is megfigyelhető a dallamhoz való ragaszkodás, az akklamációs műfaj igényei annak átalakítását tették szükségessé. Ezt mutatja többek között a zárófordulat formalizálása, vagy az utolsó kyrie akklamáció belső ismétlése (5. dallam)

³ Bár az adott tételek forráshelyzete (a források száma és kora), illetve sajátosságai (például a dallam és a szöveg viszonya) alapján több-kevesebb biztonsággal elkülöníthetők a primer és szekunder változatok, a zenei anyag és a zenei anyag forrásainak természetéből következik, hogy a dallamok összefüggéseit, leszármazási viszonyait illetően csak következtetésekkel élhetünk. Mindez azonban a rokon dallamok egymáshoz való viszonyának értelmezését kevésbé érinti.

A dallam széleskörű felhasználása arra sarkall, hogy tovább szélesítsük a vizsgálatba bevont műfajok körét. Az utolsó példa a késői stílusú rezponzóriumok közül való (5. dallam, *Vox tonitruí*). A hasonlóság mértéke ez esetben nem elegendő ahhoz, hogy a szó szoros értelemben vett kontrafaktumról beszéljünk, másképp fogalmazva, valószínű, hogy e rezponzorium és a megelőző dallamok között nincs közvetlen transzmissziós összefüggés. Mégis, a hasonlóság nem merül ki a kezdő motívum azonosságában: a dallam jól érzékelhetően ugyanazt a nyelvezetet használja, mint a korábbi példák, s ez olykor – tudatosan vagy öntudatlanul – igen hasonló fordulatokban ölt testet. A rezponzoriumnak a többi dallammal való összekapcsolása első pillantásra önkényesnek tűnhet. Azonban, míg a régebbi stílusokban egy-egy konkrét motívikai rím, vagy dallami analógia általában izolált jelenség marad (kivéve a fix dallamokat), látni fogjuk, hogy ebben az új stílusban ritkán marad önmagában és következmények nélkül.

Már ez az egyetlen példa is alkalmas volt a dallami analógiák sokféleségének érzékeltetésére, amely a nyilvánvaló dallamátvételektől az olyan dallamokig terjed, amelyek esetében csak általános értelemben vett hasonlóságról beszélhetünk. E két véglet között a rokonságok igen széles skálája, sokféle árnyalata helyezkedik el, s az egyes esetekben olykor nehézséget okoz annak eldöntése, hogy két dallam hasonlósága közös eredetükre utal-e vagy csak a közös stílus, nyelvhasználat véletlenszerű megnyilvánulása. A dallamrokonságok megragadásának bizonytalansága, a közöttük való eligazodás vágya és ugyanakkor nehézsége különösen erőteljesen jelentkezik abban a késő-középkori F-moduszú dallamrétegben, amelybe a fenti dallamok is beletartoznak. E dallamstílus jellemző sajátosságait az alleluiák egy csoportján keresztül Szendrei Janka egy tanulmánya mutatta be.⁴ Az alábbiakban Szendrei igen plasztikus, ám némileg általános jellemzését próbálom meg valamelyest konkretizálni, kiegészíteni, s annak érvényességét szélesebb körben is megvizsgálni.

Olyan alleluiák széles csoportjáról van szó, amelyek egyfelől rendkívül variabilisak, másfelől erős rokonságot áruznak el egymással. Vannak közöttük nyilvánvaló kontrafaktumok, adaptációk, változatok, csakúgy, mint egymáshoz lazábban kötődő példák is. Egyes népszerű dallamok körül valóságos dallambokor alakult ki a különböző változatokból és szövegalkalmazásokból. Az egyik ilyen dallam eredetileg valószínűleg az *O consolatrix pauperum* szöveghez kapcsolódott, amely eleve több szövegváltozattal és tropizált alakban is használatos volt.⁵ Emellett a dallam, illetve a dallam és az alapszöveg együttese számos újabb ünnepre és szövegre készült tétel mintájául szolgált. Schlager alleluia-katalógusa körülbelül 40 kontrafaktumra utal, ám a katalógusban felhasznált források körén kívül további adaptációkkal is számolhatunk: így például hiányzik az összesítésből a magyar források Szent István ünnepére készült

⁴ Szendrei Janka, „Egy középkor-végi dallamstílus jelentkezése az alleluia-műfajban”, in *Zenitudományi Dolgozatok 2004–2005*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenitudományi Intézete, 2005), 107–146.

⁵ *Alleluia-Melodien II, ab 1100*, ed. Karlheinz Schlager, Monumenta Monodica Medii Aevi VIII (Kassel-Basel etc.: Bärenreiter Verlag, 1987), 310.

adaptációja, az *O rex et apostole Stephane* alleluia (2. példa *A* dallamcsoport). Utóbbi kapcsolata a kiindulópontnak tekintett *O consolatrix* dallamával végig nyomon követhető, bár egyes változatai eltávolodnak egymástól. Más szövegadaptációk esetén az eltávolodás még jelentősebb lehet, ami mögött vagy az eltérő szöveg kívánalmai, vagy egyéb – nehezen rekonstruálható – megfontolások éppúgy szerepet játszhattak. Bár a különféle esetek nehezen kategorizálhatók, gyakran visszatérő jelenség a dallam belső bővülése vagy adott részletek kihagyása, átugrása, lerövidítése, ahogyan az *A* dallamcsoport 3–4. dallamában látható. A 3. dallam esetében a rövid beékelődő szakasz eltérő szövegváltozathoz kapcsolódik (*tuorum rex beate*), a dallam folytatása azonban hűen követi a mintát annak ellenére, hogy kisebb szövegi eltérések itt is jelentkeznek. A 4. dallam első frázisa (*O quam suavis est Domine Spiritus tuus*) mintegy rövidített esszenciáját adja az első két dallam megfelelő szakaszának. Ezt egy betoldásként fölfogható szakasz követi, majd az adaptáció visszatér az alapidallam ideiglenesen elhagyott ösvényére (*praestito esurientes*). Megjegyzendő, hogy a szürkével megjelölt szakaszok csak technikai értelemben tekinthetők betoldásnak, jellegüket és motívikájukat illetően jól belesimulnak dallamaik egészébe.

A következő példák ismét egy több dallamból álló csoport kiválasztott eseteit képviselik (2. példa *B* dallamcsoport). A forrásdallam megállapítására irányuló próbálkozás ez esetben nehézségbe ütközik, mivel ehhez a korlátozott forrásanyag nem kínál elég támpontot. Az adatok alapján nyilvánvalóan egy szűkebb hagyományban kedvelt minta újrafelhasználásának vagyunk tanúi, ennek következtében e dallamok nem is kerülhettek be Schlager alleluia-kiadásába. A feltételezett minta szabad felhasználását ezúttal leginkább a kihagyások illusztrálhatják: a 2. dallamban egyes részleteké, a 3.-ban pedig egy hosszabb, egyébként jellegzetes motívikájú szakaszé (a szürkével jelzett rész megjegyzik a másik két változatban később sorra kerülő zenei anyaggal).

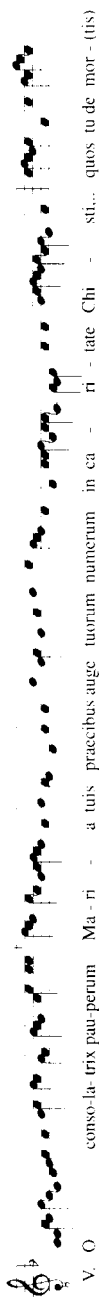
A példa harmadik csoportját két tétel reprezentálja, amelyek egyike nyilvánvalóan mintát jelentett a másik számára. Feltételezhető, hogy a hagyományos *Caro mea* szöveg új köntösbe öltöztetett változatát tekinthetjük itt elsődlegesnek, amely beleilleszkedik azoknak az eseteknek a sorába, amelyek elszaporodását Szendrei a stílusigény megváltozásával, a hagyományos ünnepek új fénybe öltöztetésének szándékával magyarázza.⁶ Az elsőbbség kérdésénél azonban gondolatmenetünk szempontjából fontosabb, hogy a felhasználás szabadsága itt is jól tetten érhető a két dallam részben kihagyásokként, részben betoldásokként fölfogható eltéréseiben (az eltéréseket szürkével különböztettük meg).

A negyedik csoport dallamai az *Salve dulcis O Maria* alleluia verses szkémájára épülnek.⁷ Kontrafaktumai általában hűen követik a mintadallamot, aminek magyarázata abban keresendő, hogy a verses szerkezet stabilizáló tényezőként funkcionál. Figyelemre méltó ugyanakkor, hogy a nyilvánvalóan ezt a dallamot parafrázáló, de nem verses szövegek esetében, mint amilyen például az *Amo Christum*, az adaptálás

⁶ Szendrei, „Egy középkor-végi dallamstílus...”, 110.

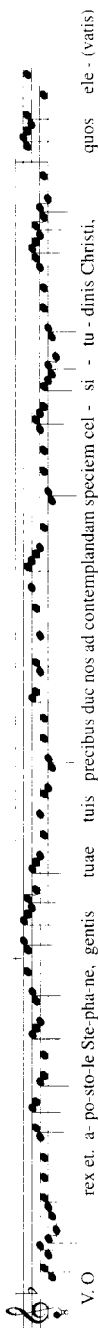
⁷ *Alleluia-Melodien II*, 444, 772.

1. KF-45, f. 235



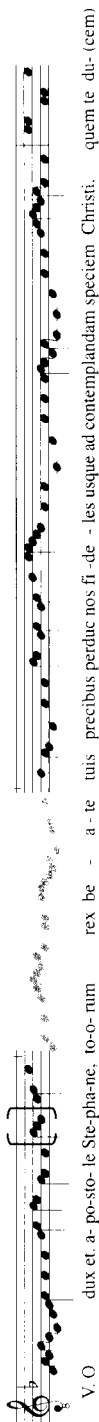
V. O conso-la-trix pau-perum Ma-ri-a tuis praecibus auge tuorum numerum in cae-ri-tate Chi-sti... quos tu de mor-tuis

2. Zag-182, f. 31v



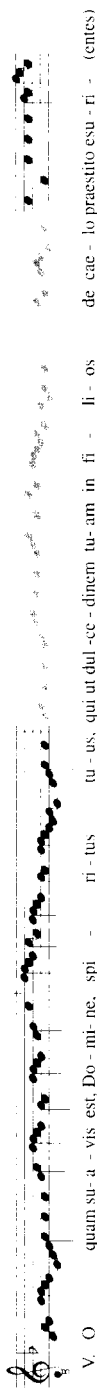
V. O rex et a-po-sto-le Ste-pha-ne, gen-tis tuae tuis praecibus duc nos ad contem-plandam speciem eel-si-tu-dinis Christi, quos ele-gatis

3. Ju-57, f. 73



V. O dux et a-po-sto-le Ste-pha-ne, to-o-rum rex be-a-te tuis praecibus perduc nos fi-de-les usque ad contem-plandam speciem Christi, quem te du-cem

4. Cs-5252, f. 72



V. O quam su-a-vis est, Do-mi-ne, spi-ri-tus tu-us, qui ut dul-ce-dincem tu-am in fi-li-os de-cae-lo praestito esu-ri-entes

2/A példa

1. Pa, f. 96v

V. San
 etus mar - tyr Ge - or - gius spi - ri - tu ope - rum iu - sto - rum plenus fu - it, quia gra - ti - am sin (gulis)

2. Ba, f. 61

V. Prae
 sul Adal - berte, mo - dus vi - a vitae que no - strae duc - nos ad eae - (lum)

3. Fu, f. 102

V. Pa-scha
 nostrum immo-la - tus est Chri - stus, e - pu - le - mur in a - zy - mis sin - ce - ri - ta - (tis)

2/B példa

1. Ju-57, f. 43v

V. Cuius - est ci - bus et san - guis me - tus: qui manducat
 2. Cs-5252, f. 76
 V. Ave - tu De - i Geni - trix in eu - ius lau - dem vul - ga - ti - onem inense...

2/C pelda

1. Pa, f. 5

V. Salve dul - cis o Ma - ri - a, quae es stel - la ma - tu - ti - na, ro - sa flo - rens si - ne spi -
 2. Tra, f. 95v
 V. A - mo Chri - stum in eu - ius - tha la - mum in - tro - i - vi, cu - ius mater vir - go est, cu - ius

2/D pelda

ismét a megszokott szabadsággal történik, az eddigiekben megismert technikák alkalmazásával (lásd a szürkével jelölt szakaszokat).

A különös dallamréteg áttekintéséből sajátos kép rajzolódik ki. Megfigyelhetünk csomópontokat, amelyek körül a feltételezett mintadallamot parafrázáló, attól kisebb-nagyobb mértékben eltávolodó változatokból álló holdudvar körvonalazódik. Vannak a dallamcsoportok közötti átmeneti esetek, s olyan egyedi dallamok is, amelyek szigorúan véve sehova nem illeszthetők egyértelműen (3. példa; az árnyalatok a rokonsági fokozatokat érzékeltetik⁸). A zavarbaejtő az, hogy bár a rokonságok alapján kialakuló különböző csoportok és az egyedi megoldások nem rendezhetők lineáris sorba, másképpen fogalmazva: az alapidallamok köré rendezett változatok rokonsági láncolata szükségszerűen meg-megszakad, mégis valamennyi csoport és egymástól független dallam között erős rokonság érezhető.

Amennyiben a fenti észrevételeket megalapozottnak tekintjük, érdemes közelebbről megvizsgálni, mi állhat e benyomások hátterében. Az általános karakterisztikumokat Szendrei Janka igen plasztikusan foglalta össze említett tanulmányában.⁹ Utalt a dallamok jellemzően nagy ambitusára, amely mintegy az 5. és 6. modusz szintéziseként fogható fel. Hangsúlyozta azonban azt is, hogy ez a megnövekedett hangkészlet gyakran mintha kiüresedne, s ezzel párhuzamosan mind a kedenciákban, mind a dallamok egészének melodikus tartalmában megnő az alaphang és a kvint szerepe. A kettő dominanciája nemcsak kiolvasható a dallammene-tekéből, a dallamfordulatokból, hanem látványosan exponálják azt a direkt összekapcsolásukra épülő motívumok, akár oda-vissza lépések formájában (lásd a 2/A példa dallamainak utolsó részletét). Ezek a Szendrei által megfogalmazott általános keretek, kiegészítve a jellemzően melizmatikus dallamképzésre való utalással együtt sem adnak kielégítő magyarázatot a rokonság érzetére, amely a tárgyalt dallamrétegben jóval kifejezettebb, mint az általános karakterisztikumoknak megfelelő egyéb késő-középkori dallamok esetében.

A beneventán hagyományt tárgyaló monográfiájában Tomas Forest Kelly néhány általános módszertani észrevételt fogalmaz meg a különböző tradíciók összehasonlításával, a változatok elkülönítésével, a rokonságok értelmezésével kapcsolatban: „Azonosnak tekintett dallamok esetén figyelmünk a különbségekre irányul, s bőséggel találunk ilyeneket [...] amikor viszont olyan dallamokat hasonlítunk össze, amelyek nem »azonosak« és nem is annak szánták őket, nézőpontunk megváltozik, s itt a hasonlóságokat keressük az eltérések helyett.”¹⁰ Ez az archaikus álla-

⁸ Mivel a hasonlóságok megítélésében természetesen nagy szerepet játszik a szubjektív elem, a 3. példa táblázata sokkal inkább tekinthető benyomásokat rögzítő kísérleti áttekintésnek, mint egzakt eredmények rögzítésének.

⁹ Szendrei, „Egy középkor-végi dallamstílus...”, 109.

¹⁰ „When melodies are intended to be identical, we look for differences, and we learn much [...] when we compare melodies that are not »the same« and are not meant to be, our needs change. For here we look for similarities, not differences.” Tomas Forest Kelly, *The Beneventan Chant* (Cambridge: Cambridge University Press, 1989), 161.

O quam suavis est
O consolatrix pauperum
O rex et apostole Stephane
O dux et apostole Stephane
O sanctitatis speculum
O quam suavis est
O quam gloriosum
Fundata est Domus
Elegit Dominus
Caro mea
Ave tu dei genitrix
Pascha nostrum
Sancte rex Stephane
Sanctus martyr Georgius
Benedicamus Patrem
Praesul Adalberte
Beatus vir sanctus rex Ladislaus
O praeclara stella maris (verses)
Ave benedicta Maria
Ave Barbara benedicta
Salve benedicta Maria
Mons Gargane
Sprevit thorum conjugalem
Salve, dulcis O Maria
Gaude virgo mater pia
O Maria mater Christi
Misso Herodes

3. példa

potok leírására vonatkozóan plauzibilis megfogalmazás ezzel a dallamcsoporttal (s tágabb értelemben ezzel a stílussal) kapcsolatban azért nem alkalmazható, mert sok esetben éppen azt nehéz eldönteni, melyek az azonos, azonos töről fakadó, ám a

hagyományban megváltozott, átalakított dallamok, a változatok, melyek a független s csak a sztereotípiák használata következtében egymáshoz közel kerülő megoldások, s – nem utolsó sorban – e kettő között hogyan értelmezhetők a különféle átmeneti esetek.

Úgy tűnik, a hasonlóság szempontjából a vizsgált dallamcsoportban kulcsszerepet tölt be a tonális keretet kitöltő jellegzetes motívumkészlet (Szendrei formuláknak nevezi ezeket¹¹). Lépten-nyomon hasonló fordulatok, motívumok ötlenek szemünkbe még az olyan dallamokban is, amelyek mint dallamok egymástól függetlennek tetszenek. A motívumok és dallamrészletek sokszor szinte azonosak, bár gyakran a dallamok különböző részein bukkannak föl, s nem is feltétlenül ugyanabban a sorrendben. Figyelemre méltó, hogy ezek nem a konkrét hangmenetek azonossága nélküli absztrakt formulák, s nem is semleges hangközkapcsolatok, hanem inkább karakterisztikus, s olykor persze hasonlóan összekapcsolódó modulok, dallami mozaikok, amelyek azonban különbözőképpen is összerakhatók, s lényegében egy szabad asszociatív rendszerben használt motívumkincs benyomását keltik. Bizonyos értelemben független voltukat, transzferábilis jellegüket mutatja, hogy adott pontokon még ugyanannak a dallamnak a változatai is más-más toposzt részesíthetnek előnyben (például *O rex et apostole*).

A következő példákban igyekeztünk kiemelni a dallamok hasonlóságában kulcsszerepet játszó néhány alpmotívumot, melodikus sztereotípiát, s azok változatköreit. A 4/A példa olyan jellemző nyitómotívumokat gyűjt össze, amelyek közeli változatai nemcsak a kontrafaktumokban, hanem más dallamokban is gyakran megjelennek. A fordulatok *D*-ről vagy *F*-ről indulnak, célhangjuk általában az *F*, amelyet akár közvetlen ugrással, akár az alsó *D*-re vagy *C*-re lehajló jellegzetes motívum közbeiktatásával érnek el. A különböző oszlopokba sorolt motívumok – bár vannak közöttük hasonlóságok – jól elkülönülnek jellegzetes lépéssorozataik és rajzolatuk alapján.

A 4/B példa a dallamok célhangjait, a tonális keret kulcshangjait összekötő melizmatikus közhelyeket mutatja. Ahogyan a példa utolsó két sora érzékelteti, e motívumok kisebb és nagyobb ambitust is átfoghatnak a jellegzetes szekvenciális bővítő technika alkalmazása révén. Szélsőséges, de a stílustól egyáltalán nem idegen esetekben ugyanazokból az elemekből oktávot vagy akár másfél oktávot átívelő dallammenetek is létrejöhetnek.

A 4/C példa a tipikus zárómotívumokat és azok változatait gyűjti össze. Valószínűleg a zárófunkcióval, annak tipizáló hatásával függ össze, hogy ezek használati köre jóval szélesebb a jelen dallamcsoportnál és általában a késő-középkori *F*-moduszú dallamok közös sztereotípiái közé tartozik. A 4/D és 4/E példák valamivel hosszabb, s ezért nehezebben tipizálható, mégis a hasonlóság érzetét keltő dallamrészleteket, dallammeneteket mutatnak. Az alaphangot és a kvintet összekötő, illetve az utóbbit mint másodlagos tonális centrumot körülíró és megerősítő fordulatok gyakran integrálják a korábbi példák motívumgyűjteményének némely elemét.

¹¹ Szendrei, „Egy középkor-végi dallamstílus...”, 109.

Al - le - luia
(Ave tu Dei Genitrix)

Al - le - luia
(O quam suavis est)

Al - le - luia
(Sancte rex Stephane)

Al - le - luia
(Salve dulcis O Maria)

Al - le - luia
(O praeclara stella maris)

Al - le - luia
(Beatus vir)

Al - le - luia
(Sanctus martyr Georgius)

Al - le - luia
(Gaude virgo mater)

Al - le - luia
(Salve nobilis virga lesse)

Al - le - luia
(O dux et apostole Stephane)

Al - le - luia
(Praesul Adalberte)

Al - le - luia
(O Maria mater Christi)

Al - le - luia
(Caro mea)

Al - le - luia
(O quam gloriosum est)

Al - le - luia
(Beatus vir sanctus Ladislaus)

Al - le - luia
(Amo Christum)

Al - le - luia
(O rex et apostole Stephane)

Al - le - luia
(O sanctitatis speculum)

Al - le - luia
(Fundata est)

Al - le - luia
(Salve dulcis O Maria)

Al - le - luia
(Ave tu Dei Genitrix)

Al - le - luia
(Elegit Dominus)

Al - le - luia
(Benedicamus Patrem)

Al - le - luia
(Sancta Dei famula)

Al - le - luia
(Sprevit thorum)

Al - le - luia
(O consolatrix pauperum)

Al - le - luia
(Misso Herodes)

Al - le - luia
(Pascha nostrum)

4/A példa. Nyitómotívumok

A fenti példák azt mutatják, hogy a vizsgált dallamréteg motívumai funkciójuk szerint jól kategorizálhatók. Ugyanakkor azt is látjuk, hogy az egyes motívumcsoportok igen variábilisak, s a kategorizálás általános tapasztalatai sem jelentik azt, hogy a dallamban elfoglalt helyük vagy előfordulásuk gyakorisága ne változna. Sorrendjük gyakran felcserélődik, s előfordul, hogy egy és ugyanazon tételben különböző változataik fordulnak elő. Vannak motívumok, amelyek kezdő és záró funkcióban egyaránt megjelennek, s az is előfordul, hogy a motívumok felhasználásával kapcsolatos közömbösség jeleként egy-egy tipikusan záró szerepkörben használatos motívumból egy

(Beatus vir rex Stephanus)

(Sanctus martyr Georgius)
(Pascha nostrum)

(Sancta Dei famula)

(Sancte rex Stephane)
(Fundata est domus Domini)
(Benedicamus Patrem)

(Caro mea)

(Salve nobilis virga lesse)

(Sprevit thorum)

4/B példa. Összekötő és egyéb melizmatikus fordulatok

(Beatus vir rex Stephanus, Elegit Dominus, Ave benedicta Maria)

(Sancte rex Stephane)

(Sanctus martyr Georgius)

(Ave benedicta Maria, INITIUM !)

etc.

4/C példa. Zárófordulatok

adott tétel fejmotívuma válik (lásd a 4/C példa utolsó jellemző zárófordulatát, amely az *Ave benedicta Maria* alleluia esetében kezdőmotívumként funkcionál). A felhasználás szabadságát mutatja az is, hogy az összekötő fordulatoknál alkalmazott motívus technika (4/B példa) nemcsak melizmatikus szakaszokban jelenik meg, hanem adott

(Beatus vir rex, Sancte rex Stephane, Sanctus martyr Georgius, O rex et apostole)

(O quam gloriosum, O dux et apostole, O sanctitatis speculum, Salve nobilis virga)

4/D példa. Az alaphangot és a kvintet exponáló motívumok

a) alulról

(Beatus vir rex, Sancte rex Stephane, Sanctus martyr Georgius, O quam gloriosum, O consolatrix, Fundata est domus Domini)

b) fölülről

(Sancte rex Stephane, Sanctus martyr Georgius, O sanctitatis speculum, Pascha nostrum, Caro mea, O praeclara stella maris)

4/E példa. A *c* kadenciát előkészítő fordulatok

esetben szövegek hordozására is alkalmas. A köznyelvi alanyanyag természetességgel volt használható verses és nem verses szövegek megformálására is. Már Szendrei Janka is rámutatott e dallamok szinte műfajtól és szövegtől független alakítására, s fölhívta a figyelmet arra az ellentmondásra, amely e dallamrétegben a formulakészlet vagy motívumkészlet stabil szótára és a dallamok egészének variabilitása között fennáll. Utóbbiak különbsége a motívumok elhelyezkedésében, sorrendjében, egyikük-másikuk mellőzésében ragadható meg s abban, hogy milyen forma épül föl belőlük. Tehát a dallamok rokonságát nem a formszémák teremtik meg, hanem az azokat kitöltő sztereotip tartalom. Egy-egy motívum önmagában is jellegzetes és asszociatív lehet (lásd például az első példa dallamainak indítását), ha azonban közülük valamilyen módon több is összekapcsolódik egymással, az óhatatlanul a dallami hasonlóság érzetét kelti.

Nem meglepő, hogy e sztereotip motívumkincsből álló, mégis flexibilis dallamstílus használata nem korlátozódott egyetlen műfajra. Ha a következő példa dallamaira tekintünk, a hasonlóság szembeötlő, jóllehet – mint a szöveg is mutatja – különböző műfajú tételekről van szó: az első a korábban bemutatott alleluiai csoportjába tartozik, a második egy kyrie-, a harmadik pedig egy sanctus-dallam (5. példa).

Az eltérések egy része a műfaji sajátosságokkal magyarázható: az ordinárium-dallamok formai szémája meghatározott elrendezést, jellemző zenei rímeket kíván. Ennek ellenére, az alleluiaéra nyilvánvalóan rímelő iniciumok mellett a két ordinárium-dallamban is megtaláljuk szinte valamennyi, korábbiakban bemutatott sztereotípiát (így a lefelé szekvenciázó skálamenetet, az *F*-et és *c*-t körülíró

1. Cs-5252, f. 78v

Al - le - lu - ia. V. Natiuitas gloriosae vir - ginis Ma - ri - ae ex se - mi - ne Abra - hae, or - ta

2. Ba, f. 134

Kyrrie eleyson Christe eleyson Kyrrie eleyson Kyrrie eleyson

3. Pr-1714, f. 27v

San - ctus, San - ctus, Sanctus Do - mi-nus De - us Sa - ba - oth. Pleni sunt cae - li et terra glo-ri - a tu - a.

5. példa

motívumot, a kvint fölötti jellegzetes fordulatot stb.). Még az utolsó kyrie akklamáció hagyományos formai megoldása, a dallam megemlése is jól összehasonlítható az alleluiákban is gyakran alkalmazott motívum-transzpozíciós technikával. Nem beszélhetünk kontrafaktumról, ám a dallamok közötti kapcsolat mégis konkrétabb, minthogy azt mindenestül az adott tónus meghatározottságainak számlájára írjuk.

Bár nem dönthető el, hogy itt a konkrét átvétel valamilyen formájával, szigorúan vett kontrafaktummal van-e dolgunk, az bizonyos, hogy az ehhez hasonló példák nem izolált esetek. Egy szélesebb kitekintés az ordinárium-repertoárra azt mutatja, hogy többről van szó, mint konkrét dallamok műfajok közötti vándorlásáról (aminek az első példában láttuk konkrét eseteit); legalább ilyen mértékben beszélhetünk egy közös, minden bizonnyal népszerű és természetességgel használt nyelvezet műfajhatárokon átnyúló megnyilvánulásáról. Jóllehet a 6. példában látható ordinárium-tételeket a szigorú összehasonlítás alapján egymástól függetlennek kell tekintenünk, valamennyit jól érzékelhetően ugyanaz a motivika, ugyanannak a zenei zsargonnak a közhelyei járják át. E dallamok összehasonlítása és rokonságának megragadása jóval nehezebb a korábbi példákénál, mivel amazokkal ellentétben alakjuk, formájuk, dallamvonaluk is különböző. Ám ha a korábban absztrahált motívumtár alapján közelítünk hozzájuk, az analógiák, érintkezési pontok határozottan előtűnnek (6. példa; a legnyilvánvalóbb motivikus kapcsolatokra bekeretezéssel utaltunk).

Az eddigi tapasztalatokból és megállapításokból kiindulva a konkrét dallamkölcsonzések is más megvilágításba kerülnek. A magyar hagyomány ordinárium-dallamai között van néhány különleges kontrafaktum. A *Laetabundus* szekvencia vagy a Becket Tamás officiumába tartozó *Iacet granum* rezponzórium ordinárium-szövegre történő adaptálása mögött nyilván elsősorban liturgiai indítékok húzódnak meg.¹² Ugyanakkor talán az sem véletlen, hogy bár más műfajokból valók, mindkettő stílusa jól beleillik a fenti F-moduszú ordinárium-dallamok rétegébe. Az ehhez hasonló esetek joggal vetik fel a kérdést, hogy az egyes adaptációk csak eseti kapcsolatot teremtenek-e a műfajok között, vagy ennél többről van szó. Némi vizsgálódás és kitekintés azt mutatja, hogy a fentiekben elemzett dallamstílus elemei több műfaj késő-középkori repertoárját is átjárják.

Mind az antifónák, mind a rezponzóriumok késői, úgynevezett „komponált” rétegében számos olyan tételt találunk, amelyek ugyanezt a nyelvet beszélik, s az általános benyomásokon túl ez olykor a konkrét motívumok formájában is pregnánsan megmutatkozik. A 7. példa ebben a stílusban koncipiált F-moduszú rezponzóriumok

¹² A *Laetabundus* szekvencia (*De BMV*) kyrie-szövegre történő adaptációja csak magyarországi forrásokban fordul elő. A Becket Tamás-officium rezponzóriumának dallamát használó sanctus és agnus dei csak magyar és lengyel kéziratokban található. A forráshelyzet alapján feltehetően magyarországi alkalmazás, amelyet a 15. században krakkói források is átvettek. Vö. Kiss Gábor, „A középkori magyarországi tradíció lokális ordinárium-dallamai”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2004–2005*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 2005), 147–175.

1. Fu, f. 237

Kyrie leyson Christe leyson Kyrie leyson Kyrie leyson

2. Zag-1, f. 60

Ky - ri - e le - y - son. Chri - ste le - y - son. Ky - ri - e le - y - son.

3. Kr-46, f. 12

Ky - ri - e leyson. Chri - ste leyson. Ky - ri - e leyson.

4. Ba, f. 142v

Ky - ri - e leyson. Chri - ste leyson. Kyrie leyson

5. Pr-1714, f. 29v

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et tér - ra glo - ri - a tú - a.

6. Kr-42, f. 36

San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth.

7. MN, f. 327

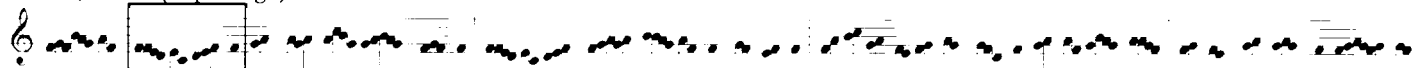
San - ctus, San - ctus, San - ctus Do - mi - nus De - us Sa - ba - oth. Ple - ni sunt cae - li et ter - ra glo - ri - a tú - a.

sorozatát mutatja, az első csoport 6. tónusú, a második 5. tónusú dallamokat állít egymás mellé. Az eddigiekben bemutatott példák, motívumtáblázatok és a hozzájuk fűzött kommentárok birtokában talán nem szükséges mélyreható elemzés ahhoz, hogy felismerjük a dallamokban ugyanazokat a stílusfordulatokat, motívumokat, köznyelvi elemeket, amelyeket akár a bevezető példa antifóna-sorában, akár az alleluiák vagy ordinárium-tételek csoportjában megfigyelhettünk (a példában látható bekeretezések a legnyilvánvalóbb analógiák némelyikére irányítják a figyelmet). Szűkebb hangterjedelmük miatt az első csoport dallamai látszólag eltérnek attól a tónusfelfogástól, amelyet mintegy az 5. és 6. tónus kompozitumát írtunk le, s amelynek jellemző vonásai között említettük a nagy ambitust és az azt kitöltő sajátos, ugrásokban, skálamenetekben, szekvenciázó fordulatokban bővelkedő motivikát. Különös módon e 6. tónusú példák mégis jól érzékelhető összhangot mutatnak az eddigi dallamok mélyebben fekvő részeivel, sőt konkrét dallamfordalataik tekintetében még közelebb állnak azok modorához, mint a nagyobb hangterjedelmű 5. tónusú dallamok (7/A példa). Az utóbbi tételek motivikája ezzel szemben feltűnően rímeli az alleluiák és egyes ordinárium-tételek olyan részleteire, amelyek a kvintet járók körül, azt közelítik meg alulról vagy fölülről, és amelyek jellemzően a dallamok későbbi szakaszában kapnak helyet (7/B példa, vö. a 4/E példával). Úgy tűnik, a tónusok ambitusának és sajátos motivikájának egy újfajta hallásmód szerinti fúziója részben már ezekben a késői rezponzóriumokban megkezdődött, s a késői alleluiákban és ordináriumokban ment végbe teljesen.

Joggal vetődik föl a kérdés, hogy egy ilyen koherens és jól elkülöníthető stílusréteg mennyiben köthető adott, tágabb vagy szűkebb földrajzi régióhoz, lokális hagyományhoz, intézményi háttérhez. Bár a jelen tanulmány nem ennek az aspektusnak a vizsgálatát tűzte ki célul, érdemes felhívni a figyelmet, hogy a bemutatott példák tekintélyes részét magyarországi forrásból idéztük, jó részük valószínűleg hazai alkotás, amely magyar szentek vagy Magyarországon kiemelten ünnepeelt szent tiszteletére készült. Bár ez a tény nem hagyható figyelmen kívül, több okból leegyszerűsítés volna, ha a részletesen bemutatott koherens dallamréteg zenei sajátosságait mindenestül egy lokális dallamízlés és lokális kompozíciós gyakorlat számlájára írnánk. Először is az új dallamok keletkezése mögött nem kizárólag a liturgikus szükségletek állhattak. Mint Szendrei Janka is rámutatott, a régi szövegek új dallamokkal való fölruházása a dallamízlés megváltozásával magyarázható, azzal, hogy a hagyományos dallamokkal szemben már „más zenei fordulatokat találtak érdekesnek, frappánsnak”.¹³ Másrészt a bemutatott példák egy része maga is jelzi, az alleluiákkal és ordinárium-dallamokkal foglalkozó irodalom pedig megerősíti, hogy a tárgyalt dallammodor népszerűsége nemcsak a műfajhatárokat, de a földrajzi határokat is átlépte: bőséggel találunk hasonló dallamokat a német, lengyel, cseh-morva, osztrák források repertoárjában, azaz a szélesebb értelemben vett közép-európai hagyományokban. Ezenkívül a kérdés nem is szűkíthető le az

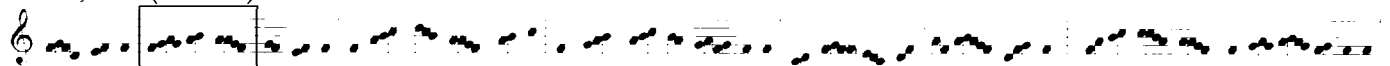
¹³ Szendrei, „Egy középkor-végi dallamstílus...”, 110.

1. Str-3, f. 114v (Steph. Regis)



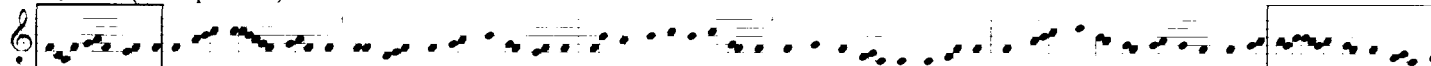
R. Cōr - de Deo cre-dens e-rat quod mon-stra-bat o-pè-re o - mni - bus suf-fi-ci-e - bat i-pse so-lus mune - re.

2. Str-3, f. 160 (Emeric cf)



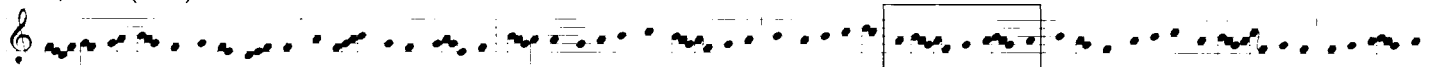
R. Su - pre-mi re - gis Fi - lí - us no-stri re - gis natum de se spe - ci - a - liter os - ten - dens a - ma-tum * ne fal - lat ma-li - ti-a...

3. Ist, f. 267 (Concept. BMV)



R. Ce - lebris di-es co - li - tur in qua Virgo concipitur quae per oboedien-ti-am mundo re-fu-dit gra-ti-am * ut quod ruit per feminam re-le - ve - tur...

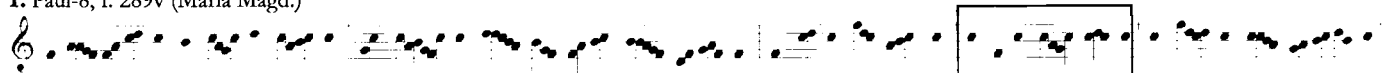
4. Ist, f. 205 (Anna)



R. O o - li - va ra-di-o - sa fausta mater An - na no-strae salutis spes in - cly-ta in mira-bi-li theo - phani - a pa-tri-bus antiquis di - vi - nitus exsti - ti - sti...

7/A példa. 6. tónusú rezponzóriumok

1. Paul-8, f. 289v (Maria Magd.)



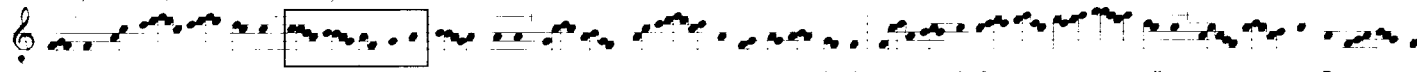
R. Acces - sit ad pe-des Je - su pec-ca - trix mu - li - er Ma - ri - a * et oseu - la - ta est et lavit la - cri-mis et ter - sit ca - pil - lis...

2. Ist, f. 214v (Comm. BMV)



R. Cae-li re - gi-na re - gis regum-que Ma - ri - a ma - ter fe-cun - da sed ab o - mni cri - mi-ne mun - da Jes-se vir - ga pa - ris ...

3. Str-3, f. 164v (Transl. Adalb. m.)



R. Vi - dens e - pi - sco-pus sce - lera po - pu-li non pos - se e-men - da-ri sum - ptis fra - tribus ter - ram Pruso - rum...

7/B példa. 5. tónusú respnzóriumok

az F-moduszú dallamosságra: hasonlóan koherens dallamréteg rajzolódik ki az E-tónus késő-középkori repertoárjában is. E dallamcsoportnak – a tónusra jellemző különbségek mellett – a dallamokkal való bánásmód tekintetében sok közös vonása van a bemutatott repertoárral. Itt is jellemző a nagy ambitus, a *tonus mixtus* használata, a dúr jellegű melodika, a motivikus sztereotípiákból való építkezés, s egyfajta, nem formai értelemben vett „dalszerűség”.¹⁴ Gyakori a dallamkölcsonzés, az adaptáció és a közös stílusfordulatok alkalmazásából adódó általános hasonlóság. E dallamfajta alkalmazása is átnyúlik a műfajhatárokon, s az F-moduszú csoporthoz hasonlóan népszerűségét interregionális elterjedtsége is jelzi. Természetesen mindkét csoport esetében elképzelhető, hogy a regionális dallamízlés általános befolyásán belül elkülöníthetők olyan rétegek, amelyek speciális helyi ízlést, szokást vagy dallamalkotási preferenciákat tükröznek, ehhez azonban további széleskörű és szisztematikus repertoárvizsgálatokra van szükség.

Forrásjegyzék

- Ba Graduale Strigoniense Thomae Card. Bakócz c. 1500, Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I.1, 1b.
- Cs-5252 Cantionale ex Csíksomlyó saec. 16, Miercurea Ciuc (Csíkszereda), Csíki Székely Múzeum, No.5252.
- Fu Graduale Graduale Francisci de Futhak 1463, Istanbul, Topkapý Sarayý, 2429.
- Ist Antiphonale Strigoniense saec. 14, Istanbul, Topkapý Sarayý Müzesi, Deismann 40.
- Ju-57 Graduale saec. XVI/in, Alba Iulia, Bibliotheca Batthyanyana, Ms. IX. 57.
- Kr-42 Graduale Cracoviense Ioanni Olbracht Tom.III. (de BMV) 1507, Kraków, Biblioteka Kapitulna, Ms. 42
- Kr-45 Graduale Cracoviense saec. 15, Kraków, Biblioteka Kapitulna, Ms. 45.
- Kr-46 Graduale Cracoviense, 1543, Kraków, Biblioteka Kapitulna, Ms 46.
- Pa Graduale Pataviense saec. XVI/med, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol Lat 3522.
- Paul-8 Antiphonale Paulinorum saec. 16, Zagreb, Metropolitanska Knjižnica, MR 8.
- Pr-1714 Graduale Pragense saec. XV, Wrocław, Biblioteka Uniwersytecka, B 1714.
- Str-2 Antiphonale Strigoniense saec. 15/1, Bratislava, Slovenský národný archív, 2.
- Str-3 Antiphonale Strigoniense saec. 15/in, Bratislava, Archív mesta, EC Lad. 3.
- Str-7 Breviarium Strigoniense saec. 13, Praha, Knihovna královské kanonie Premonstrátú na Strahově, DE. I. 7.
- Tra Graduale ex Transsylvania (Alba Iulia?) 1534, Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Fol Lat 3815.
- Zag-182 Graduale Zagradiense saec. 14, Zagreb, Arhiv Hrvatske akademije znanosti i umjetnosti, III.D.182.

¹⁴ Vö. Gábor Kiss, „Die »liedhafte E-Melodik«, *Studia Musicologica* 40 (1999), 315–324.

GÁBOR KISS

A Late Medieval Genre-Independent Melodic Style
in Central Europe

The analysis of relationships between melodies plays a central role in research into the style and repertory of plainchant. The resemblances range from the reuse of discrete melodies to cases where we can speak of similarity only in a rather general sense. Between the two extremes we can observe many degrees of relationship, and in individual cases we may not be able to decide whether two melodies are similar due to their common origin or to the use of the same musical style. This kind of ambiguity is especially strong in a late medieval layer of F-mode melodies, which has been discussed and characterized in an article of Janka Szendrei with respect to a special group of Alleluia melodies. The aim of the present study is to make Szendrei's broad characterization a little more concrete and examine its validity within a wider circle of examples and in other genres. Our basic impression is one of similarity even in case of melodies that are not contrafacts and differ from each other in length, shape and form. The explanation is that they are pervaded by the same motifs, commonplaces of the same musical idiom. Their relationship does not result from the use of similar formal schemes, but from the stereotyped motivic content that fills the form. Some of the motifs may be characteristic and associative in themselves, but if several of them come together the impression of melodic similarity arises irresistibly. The difference of the melodies may be interpreted as different placement and order of the same motifs, or the omission of some of them. The kind of overall form built from those building blocks is a secondary matter. Not surprisingly, the use of this melodic style, stereotyped on the one hand, and flexible enough on the other, was not confined to a single genre: we find the same musical vocabulary being used in ordinary chants, antiphons and responsories alike.

Scipio álma és a zsoldárdifferenciák rangsora*

Reichenau Berno († 1048)¹ legutóbbi monográfusa, Alexander Rausch Berno 1021 után keletkezett *Musicájának* – avagy a tonáriushoz írt *Prologusának*² – a gregorián zsoldárdifferenciáinak rendjére vonatkozó szakaszát így kommentálta: az rejtjelezve a zeneelmélet egyik kulcsszövegére, Cicero *Somnium Scipionis*-ára céloz, hogy mellékesen általa legitimálja a rendezés elvét.³ Rausch kommentárja találó és egyúttal némiképp meglepő. Váratlanul rávilágít egyik homályba vesző mozzanatra annak a folyamatnak, amelynek során lezajlott a késő antikvitás *musica* diszciplínájának középkori felvétele a *cantus* gyakorlata mellé.⁴ A liturgikus énekeket tónusok és zsoldárvégződések szerint osztályozó középkori zenei kézikönyv, a tonárius, de önmagában az osztályozás ténye is Janus-arcú jelenség volt létrejöttékor éppúgy, mint a következő századokban; értelmét és funkcióját tekintve teória és praxis egyformán

* Jelen tanulmány eredeti változata előadás formájában hangzott el a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság által Tallián Tibor 60. születésnapja alkalmából rendezett zenetudományi konferencián 2006. október 14-én a Régi Zeneakadémia Kamaratermében.

¹ Alexander Rausch, „Bern”, in *MGG Personenteil*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher. Band 2 (Kassel, Basel etc.: Bärenreiter, 1999), col. 1356–59.

² „Musica Bernonis seu Prologus in Tonarium” régi szövegközlése Martin Gerbert, ed., *Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum [...]* Tom. II. (St. Blaise: Typis San-Blasianis, 1784; repr. Hildesheim: Olms, 1963), 62a–79b. [Továbbiakban: GS] – Új közreadásban „Bern Augiensis, Prologus in tonarium”, Alexander Rausch, *Die Musiktraktate des Abtes Bern von Reichenau. Edition und Interpretation*, Musica Mediaevalis Europae Occidentalis, hrsg. v. Walter Pass, Bd. 5. (Tutzing: Schneider, 1999), 17–70.

³ „In seiner Struktur weist Berns Tonar zwei Eigenschaften auf [...] zum anderen die Zählung der Differenzen selbst nach ihrer Nähe zur Finalis, was nicht nur musikalisch einleuchtet, sondern durch eine Anspielung auf einen Schlüsseltext für die Musiktheorie, Ciceros *Somnium Scipionis* (*De re publica* VI 17) zusätzlich legitimiert wird ...” Alexander Rausch, „Der Tonar des Bern von Reichenau und die süddeutsche Tradition”, *Musnologica Austriaca* 14/15 (1996), 157.

⁴ A témához szerteágazó irodalmat lehetne idézni. A későbbiekhez felhasználtakon kívül álljon itt egy viszonylag új: Susan Boynton, „The Sources and Significance of the Orpheus Myth in *Musica Enchiridis* and Regino of Prüm’s *Epistola de harmonica institutione*”, in *Early Music History* 18, *Studies in Medieval and Early Modern Music*, ed. Iain Fenlon (Cambridge: Cambridge University Press, 1999), 47–74.

rányomta bélyegét.⁵ Berno elméletét és annak szigorúan vett megformulázását két irányban érdemes vizsgálat tárgyává tennünk. Az antikvitás recepciója mellett a továbbvitel is éppoly figyelemre méltó, hiszen Berno szisztémája visszatükröződött Európá közepső és keleti felének késői tonárius-összefoglalásaiban is.



Reichenauai Berno tonáriusa⁶ a Reichenauban másolt karoling tonáriushoz⁷ hasonlóan a gregorián énekkészletet az egyes tónusok szerint, a tónusokon belül pedig a különböző zsolttárvégződések, vagyis „*differentiae*” alá, azokon belül pedig alfabetikus rendben csoportosította. A rendszerezés egzakttsága révén e mű vezérkönyv gyanánt kétségtől a gyakorló énekesnek tudott segítséget nyújtani a dallamhagyományozás korabeli bizonytalanságai közepette. Berno azonban nemcsak repertóriumot, úgynevezett teljes tonáriust szerkesztett, hanem – a Pilgrim, kölni püspöknek szóló ajánlással együtt – zeneelméleti ismereteket tartalmazó előszót (*Prologus*) is fűzött hozzá. A *Prologus* már említett, érdeklődésünk célkeresztjében álló szövegrészében a zsolttárdifferentiák elrendezését a következőképpen világította meg:

Differentiae vero, quae ornatus causa peritorum cantorum placito sunt inventae, a nobis ita sunt ordinatae, ut cuiusque toni differentia, si qua in ipso finali incipiat, primum locum obtineat, secunda vero proximum inferius locum, sicque inferius, quousque invenitur, progreditur. Deinde superius proximo, quo occurrit, loco iterum incipiat currere ordine suo usque dum ad quintum locum perveniat, ubi unusquisque finalis socialem suum inveniat; quatenus ipse finalis quasi quidam dux ac princeps moderatorque in medio residens ex utraque parte sui differentiis condant legem inchoandi.⁸

(A differentiak pedig, amelyek a képzett énekesek kedvéért díszítés okából találtak föl, általunk úgy lettek elrendezve, hogy minden egyes tónus differenciája, ha magán a finalison kezdődne, az első helyet birtokolja, a második viszont a legközelebbi alsóbb helyet, és így tovább lefelé, ameddig csak találhatik. Azután följebb a következő helyen, ahová esik, ismét elkezdjen futni a saját rendje szerint, mígnem az ötödik helyre eljut, ahol minden finalis a maga társát [finalis socialem suum] megtalálja, hogy maga a finalis mint valami vezér és fejedelem és szabályozó [dux ac princeps moderatorque] középen elhelyezkedve mindkétfelől differentiakba rejtse a kezdés szabályát.)⁹

⁵ Némely korai tonárius egykori funkcióját a kutatók nem tudták megnyugtatóan magyarázni. A tonáriusok többértelműségéről vallott nézeteket és a nézetek konfrontálódását leginkább e két forrásmunka követésénél érzékelhetjük: Michel Huglo, *Les Tonaires. Inventaire, Analyse, Comparaison* (Paris: Société Française de Musicologie, 1971), különösen 11ff, 29ff. – Paul Merkley, *Modal Assignment in Northern Tonaries*, Musicological Studies LVI (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1992), különösen 23–24, 65.

⁶ Rausch, *Die Musiktraktate...*, 71–115. Vö. Michel Huglo, *Les Tonaires...*, 264–269.

⁷ Bamberg, Staatsbibliothek, lit. 5. Ld. Walter Lipphardt, hrsg., *Der karolingische Tonar von Metz*, Liturgiewissenschaftliche Quellen und Forschungen 43. (Münster: Aschendorff, 1965), 216–217; 243–245.

⁸ GS II: 76b; Rausch, *Die Musiktraktate...*, 62. [10.2–4]

⁹ Földvály Miklós fordítása, kinek latin traktátusrészletek gördülékény magyartításában nyújtott segítségét ezúton is köszönöm. Ha másként külön nem jelzem, a szövegeket saját fordításomban közlöm.

E szemléletesen felvázolt szisztémát akkor érthetjük meg teljes egészében, ha a *differentia* mint zeneelméleti fogalom jelentését árnyaljuk. Ehhez a középkori tonáriusok és traktátusszövegek szélesebb köre szolgáltat kellő alapot.¹⁰

Az ezredforduló táján összeállított tonáriusokban a modusokhoz képest másodlagos rendező elvet a *differentiák* adták. A terminus és a megkülönböztetés általánosságban a zsolttártónus záróformulájára vonatkozott, melyet a zsolttárrecitálás utolsó verzusaként elhangzó doxológia (*Gloria Patri*) végső hat szótagjával (*Saeculorum amen – euouae*) szövegeztek és jelenítettek meg. A *differentia* szó kifejezetten e zsolttárterminációra vonatkozóan Aurelianus Reomensis *Musica discipliná*-jában jelent meg először (850 körül).¹¹ A zsolttárók kadenciális formulája valójában a pszalmódia lényegéhez tartozó mozzanat volt, egyes kutatók ezért hajlamosak ezt az antifonális énekgyakorlat korai korszakából származtatni; régebről, mint a nyolc modus és nyolc zsolttártónus formális rendszere, s természetesen korábról a *differentia* terminus megjelenésénél.¹² Az egyes *Saeculorum amen* változatokhoz tartozó antifona-sorozatok azt sugallják, hogy a legkorábbi tonáriusok elsődleges célja a dallamosztályozás: a modusokba való besorolás és az énekesek gyakorlatában összetartozónak talált dallamcsoportok érzékeltetése lehetett. Így némi absztrakcióval a *differentia* fogalma egy tónuson belül antifonaének egy csoportjára is vonatkoztatható.¹³ Végső soron a *differentia* fogalma – érkezzen akár a praxissal (zsolttárkadencia), akár az elmélettel (klasszifikáció) karöltve – a modális szisztémával kapcsolódott össze, és különösebb specifikáció nélkül is alkalmas volt arra, hogy szabatosan utaljon e szisztémán belüli megkülönböztető jegyekre.¹⁴

A *differentia* zenei jelentéseinek azonban a késő antikvitás óta létezett egy másik eleme is: a *quantitasé*, a mennyiségi különbsége, melynek az elméletírásokban, a középkori *tonus/modus*-fogalmak megalapozásában betöltött szerepét a szakirodalom széleskörűen feltárta.¹⁵ Ugyanebből a definícióból származott alkalmanként

¹⁰ Vö. Clyde W. Brockett, „*Saeculorum amen* and *Differentia*: Practical Versus Theoretical Tradition”, *Musica Disciplina* 30 (1976), 13–36.; „*Differentia*”, in *Lexikon Musicum Latinum Medii Aevi. Wörterbuch der lateinischen Musikterminologie des Mittelalters bis zum Ausgang des 15. Jahrhunderts*, hrsg. v. Michael Bernhard, Fasc. 8. (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006), col. 974–983. [továbbiakban: LmL]

¹¹ Más szinonimákkal együtt. Vö. Bruno Stäblein, „*Psalm*”, in *MGG*, hrsg. v. Friedrich Blume, Bd. 10. (Kassel, Basel etc.: Bärenreiter, 1962), col. 1681.; Huglo, *Les Tonaires...*, 55.; F. X. Mathias, *Der Straszburger Chronist Königshofen als Choralist. Sein Tonarius [...]* (Graz: Styria, 1903), 57.

¹² Brockett, „*Saeculorum amen* and *Differentia...*”; Paul Merkle, „Tonaries and Melodic Families of Antiphons”, *Journal of the Plainsong and Medieval Music Society* 11 (1988), 13–24.

¹³ Vö. Paul Merkle, „Tonaries, Differentiae, Termination Formulas, and the Reception of Chant”, in: *Beyond the Moon: Festschrift Luther Dittmer*, ed. Bryan Gillingham and Paul Merkle (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 1990), 183–194; LmL 8: col. 979k. [Id. a *differentia*-terminus I. jelentésének B alcsoportját].

¹⁴ Vö. LmL 8: col. 981k.

¹⁵ A következőkhöz vö. Mathias, *Der Straszburger Chronist...*, 58.; Brockett, „*Saeculorum amen* and *Differentia...*”, 28–30. A téma forrásairól és szakirodalmáról ez utóbbi helyen a lábjegyzetekből tájékozódhatunk. – A későbbi zeneelmélet-írások számára kulcsfontosságú forrásszöveg Cassiodorustól származik (*Institutiones* II, 8): „*Tonus est totius constitutionis harmonicae differentia et quantitas [...]*”

a *differentia* és az *intervallum* (vagyis hangköztávolság) közötti egyenlőségétel. A „sonus” differenciájának és a nyolc tónus rendszere differenciájának egységbe foglalását a középkori zeneelméleti hagyomány azon megszövegezéseiben véljük felfedezni, amelyek hangokban is kifejezhető viszonyokat érzékeltetnek: megkülönböztetést autentikus és plagális dallamformulák között,¹⁶ távolságot a tenor – mint a *differentia* kezdőhangja – és a finális között,¹⁷ valamint zsolttársvers és antifona (vagy tágabban verzus és keretvers) kapcsolódását, különös tekintettel az antifona kezdetére.¹⁸

Ezzel elérkeztünk Berno *differentia*-fogalmához. Megértéséhez a kulcsot az adja kezünkbe, ha a zsolttártónus változó záróformuláiról a hozzájuk tartozó antifonák incipitjére helyezzük át a hangsúlyt. A rendező elv az antifona kezdetének és a zsolttárvégződésnek harmonikus összeillesztése; a *differentia*ik tehát – hasonlóan a legkorábbi tonáriusok metódusához – a meghatározott „*saeculorum amen*” formulákhoz kötődő jellegzetes antifonadallam-kezdetek csoportjai. Eltérés viszont az eddigi értelmezéstől, hogy emez antifona-incipiteknek csupán első hangját viszonyította Berno a tónus finálisához, s a finális hangtól való kisebb vagy nagyobb távolság szerint rangsorolta őket.¹⁹ A folytatásban javaslatot tesz a *differentia* szó kizárólagos használatára – szemben a *diffinitió*val –, és még élesebben megvilágítja, hogy az arra a jöleső változatosságra vonatkozik, ahogyan a dallamkezdetek a *sonus principalis*től eltérnek:

[...] hic diffinitionem nihil aliud quam differentiam intellegat, qua initia cantus vel Seculorum amen a sono principalis toni, sive in extensione sive in remissione sive etiam eodem loco incipiendo, suavi ac concordabili quadam differunt diversitate, quamquam nos rectius differentias quam diffinitiones dici debere arbitremur [...] ²⁰

(... így *diffinitio* alatt nem más értendő, mint *differentia*, mely dallaminíciumok vagy *Seculorum amen*ek a tónus fő hangjához képest vagy följebb, vagy lejjebb, vagy akár ugyanazon a helyen kezdődve kellemes és összhangzó eltéréssel különböznek amattól [a fő hangtól, vagyis finálístól], jóllehet úgy véljük, helyesebb *differentia*knak mint *diffinitio*knak mondanunk [ezeket] ...)

Berno *differentia*-fogalmának legfontosabb ismérve, hogy az énekek tónusokon belüli alcsoportokhoz való beosztásának döntő tényezője nem az antifona, a

¹⁶ Ilyen értelmű alapszövegek Pseudo-Odo *Dialogus de musicá*-jában található. Vö. LmL 8: col 982; Brockett, „*Saeculorum amen and Differentia...*”, 30k.

¹⁷ Brockett, „*Saeculorum amen and Differentia...*”, 31. megfigyelését – Hermannus Contractust idézi – leginkább Willehelmus Hirsaugiensis *Musicá*-jával illusztrálhatjuk. Vö. LmL 8: col. 975. Vö. LmL 8: col. 979k., továbbá Prümi Regino, *Tonarius* (CS II, 14.).

¹⁹ Mathias, *Der Straszburger Chronist...*, 56kk.; Hans Oesch: *Berno und Hermann von Reichenau als Musiktheoretiker*, Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft, Serie II, Vol. 9. (Bern: P. Haupt, 1961), 115.; Brockett, „*Saeculorum amen and Differentia...*”, 31.; Rausch, *Die Musiktraktate...*, 138. – A Berno Prologus szóban forgó szakaszának tartalmi elemzése közül az időben hozzánk legközelebb álló, Rausché a legkevésbé elmélyült a pontos értelmezésben.

²⁰ Rausch: *Die Musiktraktate ...*, 62 [10, 7–8].

cantus (s egyben a *tonus/modus*²¹) finálisa, hanem éppen annak ellenkezője, a kezdete. Ebben Berno kétségkívül Prümi Reginót követte, akinek a zoltártermináció és az antifona-incipit megfelelő illesztését érzékeltető megszövegezéseket köszönhetjük.²² Megállapíthatjuk egyúttal, hogy az az egykorú, újszerű *modus*-tan, melyet a Pseudo-Odo *Dialogus* és Arezzói Guido *Micrologusa* definiált, s amely a finális elsőségét hangoztatta a hangnem meghatározásánál, érintetlenül hagyta Bernót.²³ Fent idézett differentia-rendszerezésében helyet kapott viszont a Hucbald *Harmonica institutio*-jából ismert *socialitas* fogalma, amely a finális és a kvinttel fölötte fekvő hang (*affinalis, confinalis*) szoros kapcsolatára vonatkozik.²⁴

Mindezek után sem szükségtelen feltennünk a következő kérdéspárt. Először is, el lehet-e választani Berno meghatározásából az eddig figyelmen kívül hagyott, tisztán teoretikus összetevőt a gyakorlatiasnak látszóktól?²⁵ Másodsor pedig: lehet-e az elmélet forrásait pontosítani és szűkíteni azon túl, amit a szakirodalom általánosságban elintézett azzal, hogy Berno koncepciója Prológusában és Tonáriusában teljes egészében megfelel előképének, Prümi Regino 900 körül keletkezett *Epistola de armonica institutione* című kompendiumának és Tonáriusának?²⁶

A Berno *Prologus* érintett szövegrészének forrása – mint arra Rausch a figyelmet felhívta – a beszézőkő citátum jelleg miatt egyértelműen megnevezhető. Az anti-

²¹ A hangnemek megnevezésénél Berno előnyben részesítette a tonus szót, de elvértve a *modust* is használja. Vö. Rausch, *Die Musiktraktate ...*, 136k.

²² GS I, 230b–231a; 233a és kk.; CS II, 14. – Vö. Huglo, *Les Tonaires...*, 83kk., Michel Huglo, „Grundlagen und Ansätze der mittelalterlichen Musiktheorie von der Spätantike bis zur Ottonischen Zeit”, in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, Geschichte der Musiktheorie, hrsg. v. Thomas Ertelt, Frieder Zamminer, Bd. 4. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000), 80–81, 89–90.

²³ Vö. Christian Meyer, „Die Tonartenlehre im Mittelalter”, in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, 156, 164.

²⁴ Vö. Meyer, „Die Tonartenlehre...”, 148.; Charles M. Atkinson, „Das Tonsystem des Chorals im Spiegel mittelalterlicher Musiktraktate”, in *Die Lehre vom einstimmigen liturgischen Gesang*, 120.

²⁵ A korai tonáriusok esetében Huglo három elméleti tonárius-elemet nevezett meg; ezek közül témánk szempontjából csak az első kettő releváns: 1. az antifona finálisa és a zoltártónus egymásra vonatkoztatása; 2. a zoltárdifferentia és az antifonaincipit összekötése. (Huglo, „Grundlagen...”, 79–81.) Az utóbbi tematikában Regino fent érintett alapelve Huglo bemutatásában (uo. 89–90.) éppen az elsővel tökéletes ellentmondásban van; a zoltárvégződés és antifonavisszatérés viszonyán alapuló anyagbeosztás egyáltalán nem emeli ki az ének tónusának (finálisának) és a hozzá tartozó zoltárformulának (recitálóhang) a kapcsolatát. Kérdés, vajon a 2. pont esetében valóban elméleti összetevőről van-e szó?

²⁶ Rausch: „Der Tonar...”, 162kk. elsősorban a tonáriusra vonatkozóan részletesen felsorakoztatja a közös pontokat, egyúttal a külsődleges jegyekre is utal (ajánlások; *epistola* és *prologus* összekapcsolódása; műfaji rokonság). A földrajzi közelség által is erősített közös „délnémet hagyomány” léte tény (vö. Rausch, „Bern”). Az általánosításon túl a Berno *Prologus* közreadásának jegyzeteiben Rausch természetesen bőségesen és pontosan elszámol a szövegátvételekkel. (Rausch, *Die Musiktraktate...*, 69–70, 135. – Bernhard az *Epistola* nyomán nem mondja Prümi Reginót különösebben nagy hatásúnak. Vö. Michael Bernhard, *Studien zur Epistola de armonica institutione des Regino von Prüm*, Bayerische Akademie der Wissenschaften. Veröffentlichungen der Musikhistorischen Kommission, Bd. 5. (München: C.H.Beck, 1979), 67.

fona-incipitek finalishoz viszonyított elhelyezkedésének víziója és szavakba öntése valóban Marcus Tullius Cicero szövegét, a *Somnium Scipionis* (Scipio álma) 17. szakaszát idézi.

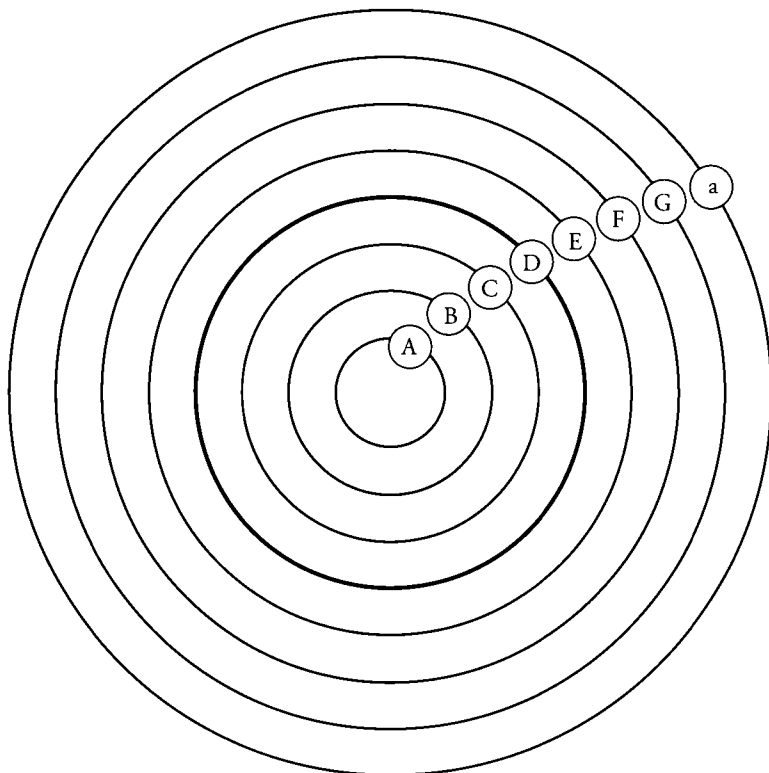
[...] quousque humi defixa tua mens erit? Nonne aspicias, quae in templa veneris? Novem tibi orbibus vel potius globis conexas sunt omnia, quorum unus est caelestis, extumus, qui reliquos omnes complectitur, summus ipse deus arcens et continens ceteros; in quo sunt infixi illi, qui volvuntur stellarum cursus sempiterni. Huic subiecti sunt septem, qui versantur retro contrario motu atque caelum. Ex quibus unum possidet illa, quam in terris Saturniam nominant. Deinde est hominum generi prosperus et salutaris ille, fulgor qui dicitur Iovis. Tum rutilus horribilisque terris quem Martium dicitis. Deinde subter mediam fere regionem Sol obtinet, *dux et princeps et moderator luminum reliquorum*. Mens mundi et temperatio, tanta magnitudine et cuncta sua luce lustret et compleat. Hunc ut comites consequuntur Veneris alter, alter Mercurii cursus, in infimoque orbe Luna radiis Solis accensa convertitur. Infra autem eam iam nihil est nisi mortale et caducum praeter animos munere deorum hominum generi datos, supra Lunam sunt aeterna omnia. Nam ea, quae est media et nona, Tellus, neque movetur et infima est, et in eam feruntur omnia nutu suo pondera.²⁷

(Meddig tapad még gondolatod a földhöz? Nem látod, milyen égi térségbe jutottál? Kilenc kör vagy inkább gömb foglal magába előtted mindent. Közülük az egyik az égi, és a legszélső, amely minden mást magába zár, maga a legfőbb isten, aki a többit elhatárolja és összetartja. Ezen vannak rögzítve a csillagok örökké forgó pályái. Alatta két gömb van, amely az éghez képest visszafelé, ellentétes irányban mozog. Közülük az egyik gömb azé a bolygóé, amelyet a földön Saturnus csillagának neveznek. Azután az emberi nemnek szerencsét és üdvösséget hozó fény következik, amelyet Iuppiterének mondanak. Most jön a vérvörösén izzó, a földet rettegésben tartó bolygó, amit Mars csillagának tartotok. Majd csaknem a tér közepén a nap foglal helyet, minden más fény vezérlő fejedelme és kormányzója [*dux et princeps et moderator luminum reliquorum*], a világ értelme és szabályozója, amely olyan hatalmas, hogy tulajdon fényével mindent beragyog és betölt. Mint kísértő követi őt a Venus és a Mercurius csillagpályája. A legutolsó körben a nap sugaraitól izzó hold kering. Alatta már minden halandó és esendő a lelket kivéve, amelyet az istenek ajándékoztak az emberi nemnek. A hold felett minden örökkévaló. A közepen lévő kilencedik kör, a föld, mozdulatlan és legalul helyezkedik el, minden súly saját nehézkedése szerint ide hull.²⁸)

Berno differentia-szemléltetésének hierarchikus voltát és mint a Cicero-féle világkép, bolygórend leképezését rajzokkal érzékeltethetjük (1. ábra/A–B). A látomásban szereplő kilenc koncentrikus kör (valójában gömb) a bolygók kötött pályája; a körök legbelsőjén a mozdulatlan föld foglal helyet, a legszélső zóna pedig a mindent átfogó ég. Ég és föld s a bolygók között középpontot képez a Nap (*dux et princeps et moderator*). Bernónál a Nap központi helyét a finalis foglalta el (*dux ac*

²⁷ Cicero filozófiai műveiből. *Somnium Scipionis*. Cato maior de senectute, Auctores Latini II., közt. Lessi Viktor (Budapest: Tankönyvkiadó Vállalat, 1967), 42–45. [IV (17)] – Kiemelés tőlem.

²⁸ Cicero, *Az állam*, ford., bev. és a jegyzeteket írta Hamza Gábor; a *Somnium Scipionis* ford. Havas László (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1995 [21997]), 195–196. [17.(4.)]

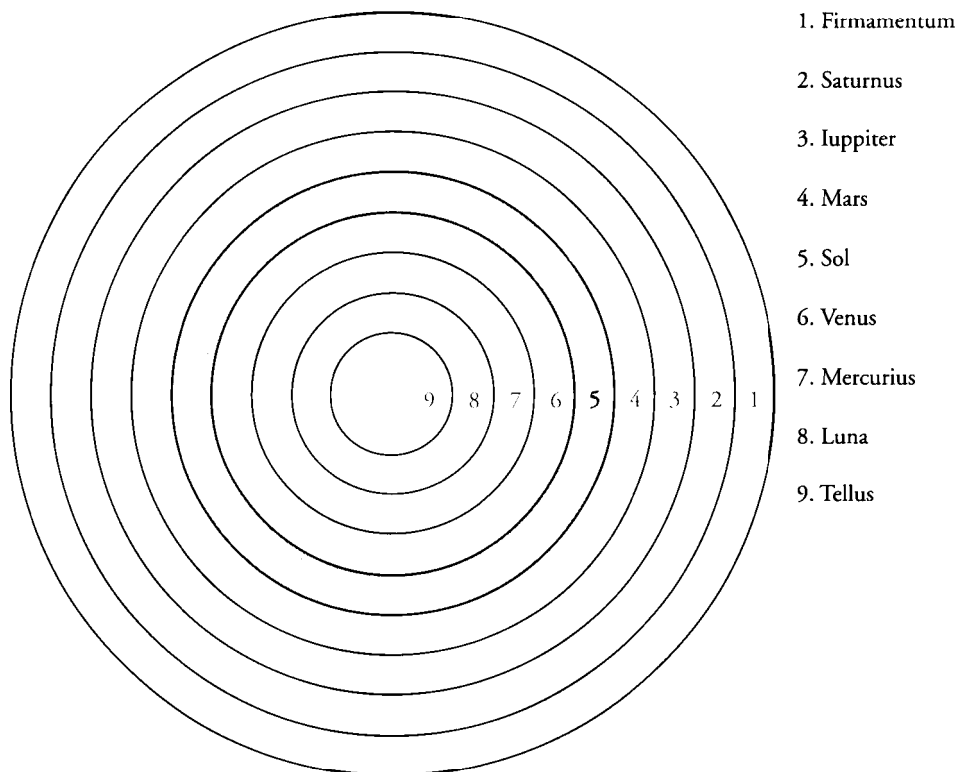


1/A ábra. Az antifonák kezdőhangjainak hierarchiája (Berno Cicero nyomán; az idézetet ld. fent, 94. old.)

princeps moderatorque in medio), tőle befelé (lefelé) a nála alacsonyabb kezdőhangok, kifelé pedig a magasabbak következnek egészen a szélsőig, mely a finális kvintje (*socialisa*). A Berno szövegéből kivont ábrát a *D*-finálisú 1. tónusra vonatkoztatva készítettük el.

Cicero *De re publicá*-jának VI. könyvében az ifjabb Scipio beszámol arról, miképpen jelent meg előtte álmában nagyapjának, Scipio Africanusnak, a zámái győzőnek az árnya, s hogyan beszélt neki a világ felépítéséről és a lélekvándorlásról. Az imént idézett részt követi a kozmosz harmóniájáról (avagy a szférák zenéjéről) régi pythagoreus szellemben fogant, de lényegében Platón nyomán haladó, roppant érzékletes leírás.²⁹

²⁹ *Somnium Scipionis*, 18–19. fejezet: „... Quis hic ... est qui complet aures meas tantus et tam dulcis sonus? ...” [Mi ez a hatalmas és édes zengzet, mely fületem betölti?] Vö. Ritoók Zsigmond, ford. bev., *Források az ókori görög zeneesztétika történetéhez görögül és magyarul*, Görög és latin írók, szerk. Harmatta János, Ritoók Zsigmond, Szilágyi János György, 17. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982), 214–217. (kommentár: 95–96.) – *Cicero filozófiai műveiből...*, 45–49.



1/B ábra. A bolygók elhelyezkedése a vilásképen Cicero szerint
(Forrás: *Cicero filozófiai műveiből ...*, 42.)

Klasszikus filológusok és medievalisták előtt általánosan ismert, hogy a *Somnium Scipionis* teljes szövege Ambrosius Theodosius Macrobius Kr. u. 400 körül szerkesztett kommentárjaival együtt, azok jóvoltából maradt az utókorra, kizárólagos forrásként egészen Angelo Mai 1819-es szenzációs vatikáni felfedezéséig, melynek során a *De re publica* részletei napvilágra kerültek.³⁰ Cicero műve már a késő antikvitáson belül részben Macrobiuson keresztül hatott – így került Boethiushoz is³¹ –, míg a Cicero-féle álom, mint a neoplatonikus miszticizmus remekbe szabott kifejeződése igen hamar és önmagában, közvetítő nélkül is képes

³⁰ Ld. Cicero, *Az állam*, 62–63. (Bevezető)

³¹ A *Somnium Scipionis* idézését Boethius *De consolatione philosophiae* című művében Macrobius kommentárja kísérette. C. Becker, „Cicero”, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, hrsg. v. Theodor Klauser, Bd. III. (Stuttgart: Hiersemann, 1957), col. 124. – Szümmakhosz, Boethius apósa 485-ben Ravennában már ismertette a két kötetnyi Macrobius-kommentárt. Michel Huglo, „La réception de Calcidius et des *Commentarii* de Macrobe à l'époque Carolingienne”, *Scriptorium* 44 (1990), 13. – Vö. Albrecht Hüttig, *Macrobius im Mittelalter. Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte der Commentarii in Somnium Scipionis*, Freiburger Beiträge zur mittelalterlichen Geschichte. Bd. 2. (Frankfurt am Main: P. Lang, 1990), 33–37.

volt felkelteni az utána következő századok érdeklődését, többek között Macrobiusét.³² A *Commentarii in Somnium Scipionis* igazi kompiláció, a benne feldolgozott mű csupán mintaszöveg, kiindulópont – egyben ürügy –, hogy a szerző egybegyűjtse, átszűrje a neoplatonikus gondolatokat.³³ Ilyen értelemben méltó társa volt Calcidius vele egyidőben született Timaiosz-fordításának és -kommentárjainak.³⁴

Macrobius, amikor az általunk is vallatóra fogott szakaszt kommentálta, nagy terjedelemben kitért a helio-geocentrikus orbis már létező elméletére; egymással ütköztette a Merkúr, a Vénusz és a Nap helyzetére vonatkozó különböző tanokat, továbbá beszélt a Nap erejéről és a bolygókra kifejtett hatásáról.³⁵ Művének ez a kozmográfiai része 900 tájától önállóan, külön asztronómiai értekezésésként is forgalomba került.³⁶

A másik idevonatkozó, immár a zene elméletével, eredetével foglalkozó nevezetes fejezetrész a *Commentarii* II. könyvének elején található. A szférákhoz műzsákat rendelt – Macrobius ebben a késő antikvitás íróihoz hasonlóan járt el –, s lévén az égi szférákból mindössze nyolc, a kilencedik kört azzal tüntette ki, hogy az összes többiből előálló harmóniát (*concinentiam quae confit ex omnibus*), összhangot társította hozzá.³⁷ Ő Kalliopé, a „kiváló hang”, akire Macrobius – Cicero-t idézve – Apolló (*Múszagetész*, vagyis Múzsavezető) jellemzését vonatkoztatta:

³² Az antikvitásban a *De re publica* jól ismert műnek számított, több mint 300 hivatkozással. Vö. Cicero, *Az állam*, 63. – Macrobiuson kívül Favonius Eulogius (*Disputatio de Somnio Scipionis*) és Fulgentius (*Mitilogiae*) tanúsítják a *Somnium Scipionis* kedveltségét. C. Becker, „Cicero...”, col. 103k.; M. Sicherl, „Favonius Eulogius”, in *Reallexikon für Antike und Christentum*, hrsg. v. Theodor Klauser, Bd. VII. (Stuttgart: Hiersemann, 1969), col. 636k.; Michael Bernhard, „Überlieferung und Fortleben der antiken lateinischen Musiktheorie im Mittelalter”, in *Rezeption des antiken Fachs im Mittelalter, Geschichte der Musiktheorie*, hrsg. v. Frieder Zaminer, Bd. 3. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1990), 20.

³³ Macrobius érdeklődése kifejezetten Plátón felé irányult. A kutatók a *Commentarii* tanulmányozása során azt a következtetést vonták le, hogy fő forrása Porphyriosz volt. Vö. Pierre Courcelle, *Les lettres grecques en Occident de Macrobie à Cassiodore*, Bibliothèque des Écoles Françaises d’Athènes et de Rome, fasc. 159. (Paris: E. de Boccard, 1943), 20kk., 32. – Ld. a magyarra fordított szakirodalmat is: J. Willis, „Macrobius”, [Megj.: *Das Altertum* 1966] in *Latin prózatrók*, Klasszika-Filológiai Tanulmányok. II., szerk. Adamik Tamás, B. Révész Mária (Budapest: ELTE, 1976), 222–232.

³⁴ Calcidius, *Timaeus*, ed. J. H. Waszink., 4 vols. (Leiden: Wartburg Institut, 1975). – Vö. Bernhard, „Überlieferung...”, 12–14; Huglo, „Grundlagen...”, 31–34.

³⁵ J. L. E. Dreyer, *A History of Astronomy from Thales to Kepler*, rev., with foreword by William Harris Stahl (Cambridge: Dover, 1953), 129k.; Pierre Duhem, *Le système du monde. Histoire des doctrines cosmologiques de Platon à Copernic* Tom. III (Paris, 1954), 51k.; Courcelle: *Les lettres grecques...*, 32k.; William Harris Stahl, *The Quadrivium of Martianus Capella. Latin Traditions in the Mathematical Sciences. 50 B. C. – A. D. 1250*, Records of Civilization: Sources and Studies LXXXIV (New York: Columbia University Press, 1971), 189k., 201, 236k.

³⁶ Stahl, *The Quadrivium...*, 175.; Huglo, „La réception de Calcidius...”, 14.

³⁷ Tanja Kupke, „Ou sont les Muses d’antan? Notes for a study of the Muses in the Middle Ages”, in *From Athens to Chartres: Neoplatonism and Medieval Thought. Studies in Honour Edouard Jeuneau*, ed. Haijo Jan Westra (Leiden, New York: E. J. Brill, 1992), 421–436. (Macrobiusra von. 424, 426, 430k.)

„a többi kör vezére és fejedelme”, „*dux et princeps et moderator luminum reliquorum, mens mundi et temperatio.*”³⁸

A *Somnium Scipionis* Macrobius-kommentárját nem az első karoling reformok idejétől, hanem csak a 9. század második felétől kezdve értékelték, glosszázták, másolták, mint olyan forrásmunkát, mely az ókor asztronómiai, matematikai, zenei és kozmológiai tudását örökítette tovább a középkor számára.³⁹ Hagyományozása azt a „vékony szálat” erősítette, amely a görög–római ókor és a középkori keresztény gondolkodás közötti törést átkötötte, amely a késő antikvitás csekély forrásanyagától a karoling kori kéziratosságig húzódott, és elsősorban a szövegmagyarázat, szövegértelmezés műfajában öltött testet.⁴⁰ Macrobius komentárja *quadrivium* tananyagként igen előkelő – és szűk körű – társaságban foglalt helyet Boethius-művek, Calcidius Timaiosz-kommentárja, Augustinus, Martianus Capella, Cassiodorus és Sevillai Izidor nevezetes munkái között az *artes* középkori oktatási rendszerében.⁴¹ Az iránta való lelkesedés a 12. században, az úgynevezett chartres-i iskola képviselői között érte el csúcspontját – utolsó kommentátora, Guillaume de Conches jellemző módon a Timaiossal együtt jegyzetelte –, amikor már jobbára a világlelekről s az emberi lélekről szóló tanításáért tanulmányozták. Hírneve a középkort is túlélte: mintegy 50 nyomtatott kiadást ért meg.⁴²

A Macrobius *Commentarii* a középkori zeneelmélet kulcsszövegévé lett számos területen. Így a szférák zenéjének, a hangköztannak – egészen Tinctorisig (1477) –, a számelméletnek (Reichenauai Berno *Prologus*ában), a 7-es számról való spekulációknak a leírásai – még Lüttichi Jakabnál is a 14. század elején – Macrobiusra mennek vissza. A sípmenzúrákra vonatkozó Aribo-féle meghatározások (1068–78

³⁸ „[...] vezére és fejedelme és szabályozója a többi égitestnek, a világ értelme és irányítója.” (ford. Földváry Miklós) Macrobius, *Commentarii...*, 2.3.1–3. – Ambrosius Theodosius Macrobius, *Commentariorum in Somnium Scipionis Liber Primus / Liber Secundus*, recogn. Franciscus Eyssenhardt (Leipzig: Teubner, 1893). A Macrobius-részletek pontos megjelölésénél az Eyssenhardt kiadás ma is érvényes sorszámozását követtük. James Willis közreadását (*Macrobius, II: Commentarii in Somnium Scipionis* [Leipzig: Teubner, 1963]) nem tanulmányozhattam.

³⁹ Vö. Huglo, „La réception...”, *passim*; J. Willis, „Macrobius”, 225.

⁴⁰ Vö. egymással a filozófiatörténeti és a zeneelmélet-történeti álláspontot az antikvitás és a keresztény középkor összekapcsolódásáról. Hans Joachim Störig, *A filozófia világtörténete*, ford. Zoltai Dénes (et alia) (Budapest: Helikon Kiadó, 1997), 163–165; Huglo, „Grundlagen...”, *passim*.

⁴¹ Stahl, *The Quadrivium...*, 8. (és *passim*, ahol az egyes *quadrivium* tárgyakról, illetve Martianus és Macrobius összevetéséről van szó.) – Ld. továbbá Bernhard, „Überlieferung...”; Huglo, „Grundlagen...”, 25–50. – Áruklodó, ahogyan a Calcidius-féle világlelek harmónia-diagrammok útja a Macrobius-kommentárával keresztteződött a kéziratok másolatokon belül, ami a zeneelméleti művekbe való beszívargás módja is lett egyben. Huglo, „La réception...”, 13–19; Michel Huglo, „L'étude des diagrammes d'harmonique de Calcidius au Moyen-Âge”, *Revue de Musicologie* 91 (2005), 305–319.

⁴² A Macrobius-recepció történetéről általában: Hüttig, *Macrobius im Mittelalter...* (22–28. a forrásokról). – A fennmaradt kéziratokról, a teljesség igényével: Bruce Eastwood, „Manuscripts of Macrobius, *Commentarii in Somnium Scipionis*, Before 1500”, *Manuscripta* 38 (1994), 138–155. – Macrobius, mint autoritás késő középkori hatásáról: Douglas Kelly, *The Conspiracy of Allusion. Description, Rewriting and Authorship from Macrobius to Medieval Romance*, Studies in the History of Christian Thought, 97 (Leiden, Boston, Köln: Brill, 1999).

között) is az ő körátmérő-számításain nyugszanak.⁴³ A Berno-féle tonárius alapvetésig nem mutatnak előre ilyen nyilvánvaló jelzések, jóllehet az oda vezető rejtekút-
nak is benne kell lennie a *Somnium Scipionis* nevezetes utóéletében. Az alábbiakban ezt szándékozunk megvilágítani.

A középkori zeneelméleti szakirodalomban Macrobius hatása elsőként Prümi Regino *Epistolájában*⁴⁴ mutatható ki. Regino összesen legalább nyolcszor idézett a Kommentárokból, mégpedig érthető módon mindannyiszor a II. könyv első fejezeteinek szorosán véve zenei témaköreiből: a pythagoreusi harmonikus számarányokról, a hangközökről és a zene hatásáról.⁴⁵ Megjelenítette továbbá a késő antik szerzők nyomán a szférák rendezett mozgásából adódó harmónia kozmologikus elképzelését („szférák zenéje”), és a hét hangfok hozzárendelését a műzsákkal is kiegészült bolygórendszerhez.⁴⁶ A hangok megfeleltetéséről kétféle teóriát is ismertetett, amelyek abban különböznek egymástól, hogy a rövidebb keringési pálya a lassabb mozgást (s a mélyebb hangot), vagy a gyorsabb mozgást (s a magasabb hangot) hozta-e magával; így a holdnak vagy a hangrendszer legmélyebb, vagy a legmagasabb hangja felel meg⁴⁷ (2. ábra). Regino az előbbi elrendezéshez Cicero-t, az utóbbihoz Boethiust hozta fel forrásnak, míg a szövegezésben filológiai értelemben teljes egészében Boethius *De institutione musicá-jának* V. könyvéből merített. Ráadásul Reginónak mérlegelnie, korrigálnia kellett volna a régi elméletek felhasználásakor, mivel Macrobius némiképp tisztázatlan különvéleményt képviselt a tekintetben, hogyan lehet a Cicero-féle világkép nyolc föld körüli szféráját a hangsor hét különböző hangjához társítani.⁴⁸ Regino csak az egyik kézenfekvő megoldást fejtette ki, azt, amely a *Somnium Scipionis* által továbbörökített antik felfogásból eredt. A föld mozdulatlan, s ezért nem hoz létre hangot; az első, a legfelső ég, a firmamentum (itt *sphaera coelestis*) pedig hangként egyeztethető a nyolcadikkal, mint annak oktávja.⁴⁹ Könnyen belátható, hogy amit Regino ily módon bemutatót, vagyis a 2. ábrán a Cicero-féle bolygórendhez igazított hangrendszer – fejre

⁴³ Bernhard, „Überlieferung...”, 19.

⁴⁴ GS I: 230–247. elavult közlése helyett ld. a tudomány friss állása szerinti új közreadást: Michael Bernhard, *Clavis Gerberti. Eine Revision von Martin Gerberts Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum (St. Blasien 1784)*. Teil I. (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1989), 37–73.

⁴⁵ Macrobius, *Commentarii...* (Eyssenhardt), 2.1.14–25, 2.3.9–11. Vö. Bernhard, *Studien zur Epistola...*, 34k., 39–42.

⁴⁶ Kupke, „Ou sont les Muses d’antan?...”, 430–431. – Regino, *Epistola*, cap. V. (*Clavis Gerberti*, 45–48.); cap. XVII. (*Clavis Gerberti*, 69–70.)

⁴⁷ Bernhard, *Studien zur Epistola...*, 51k., 64. Továbbá vö. a textus előző lj.-ben megadott helyeivel.

⁴⁸ „Nyolc van tehát, amely mozog, de hét hang van, mely együtthangzást hoz létre a keringés által, mivel a Merkúr és a Vénusz bolygók párosan kísérvén körúttjukon a napot, az ő útjának úgy vannak alárendelve, mint a kísérők, és így egynémely asztronómiát tanulmányozó által úgy tartatnak, hogy ugyanazzal a tartalommal vannak felruházva.” (Macrobius, *Commentarii...* [Eyssenhardt], 2.4.9.) – Idézi: Bernhard, *Studien zur Epistola...*, 64.) – Itt játszik bele a labilis kozmológiai képlet: tudniillik a Merkúr, Vénusz speciális bolygóknak minősültek a naphoz való viszonyuk szerint.

⁴⁹ Regino, *Epistola*, cap. XVII, 2–6. (*Clavis Gerberti*, 69–70.)

<i>Boethius</i>		<i>Cicero</i>			
			Terra	9	
	Proslambanomenos	A	Luna	8	} } } } } } } } } } } } } } } } } } } }
	Hypate hypaton	B	Mercurius	7	
	Parhypate hypaton	C	Venus	6	
	Lichanos hypaton	D	Sol	5	
Saturnus	Hypate meson	E	Mars	4	
Iuppiter	Parhypate meson	F	Iuppiter	3	
Mars	Lichanos meson	G	Saturnus	2	
Sol	Mese	a	Sphaera coelestis	1	
Venus	Trite synemmenon	c			
Mercurius	Paranete synemmenon	d			
Luna	Nete synemmenon	e			

2. ábra. A hangok hozzárendelése a világgéphez M. Bernhard nyomán (*Studien zur Epistola ...*, 52.), saját kiegészítésekkel

állítva – finálisnak és kezdőhangoknak ugyanazt a hierarchikus szisztémáját adja ki, mint amit Reichenau Berno differentia-rangsorolásából kivontunk, s Cicero koncentrikus világgépéhez hasonlítottunk.

Reichenau Bernónak tehát volt mire támaszkodnia az antifonák kezdőhangjainak a finálishoz való viszonyuk szerinti, elvont, térbeli sorrendbe állításakor. A Prümi Regino *Epistolája* és Berno *Prologusa* között felfedezhető, már említett közös – formális, valamint az antifonális énekek incipitről való megítélésében mutatkozó, egybevágó tartalmi – vonások⁵⁰ mellé még a hangrendszer görög–római örökségen nyugvó ábrázolását is hozzávehetjük.

Zeneelméleti bevezetője írásakor egyébként Berno nem titkoltan a régiek vállán szeretett volna megállni;⁵¹ különösen is érintette ez az elméleti megalapozást. A látszólag a korabeli énekes praxist taglaló részeknél – mint az énekek hangnemmeghatározása, transzpozíciói és a tonárius⁵² – viszont ellentmondást fedezhetünk fel: gyakorlatias és elméleti tudnivalók keverednek egymással bizonyos arányban, s kérdéses az is, valóban korszerű-e a közölt tudásanyag. A kérdés egyszersmind a tonárius műfaj mibenlétének alapvető problematikáját hordozza. Ami Bernót illeti,

⁵⁰ Vö. fent, 26. lj.

⁵¹ Forrásait a szakirodalom mindig ennek megfelelő mélységben ismertette. Vö. Oesch, *Berno...*, 92–113; Rausch, *Die Musikraktate...*, 69–70. (citátumok jegyzéke), 139.

⁵² A transzpozíciókról és a differentia-kezelésről szólva nevezi Oesch Bernót „nyíltan gyakorlatiasnak”. Oesch, *Berno...*, 114–116.

vizsgálódásainkból kirajzolódott, hogy azt a koncepciót, melyet a zoltárdifferenciák definíciójával együtt vázolt fel, az antikvitásból örökölt elméleti tudásanyagba ágyazva találjuk meg. A koncepció híven tükrözi azokat az erőfeszítéseket, melyeket a karoling reneszánsz óta tettek a zeneelméletet írók a késő antik elmélet és a keresztény énekrepertoár egységben szemléltetésére.⁵³ Le kell számolnunk – egyelőre legalábbis Berno esetében – azzal a szakirodalom bizonyos része által erőltetett hiedelemmel, hogy a zoltártónusok terminációinak és az antifonák kezdetének összehangolásában, valamint a zoltárdifferenciák rangsorolásában tisztán az elmélettől független, jól bejáratott énekgyakorlat megnyilvánulását lássuk. Ebben éppen a Cicero-féle *Somnium Scipionis* szöveg átvétele van segítségünkre. Azt a sejtésünket erősíti, hogy a harmóniatan, a hangrendszer és a tónusfogalmak mellett alsóbb szinten, a nyolc tónuson belüli alosztásokban is hatottak a nagyszerű késő antik közvetítések (elsősorban Boethius) révén a 9–10. század zenei alapvetéseibe átemelt elméleti, racionális szabályozó elemek.

Végezetül amikor Regino a *musica naturalis*-nak az égbolt mozgásában (*in coeli motu*) létrejövő válfaját (*musica coelestis*) leírta, mint távolabbi forráshoz, Macrobiushoz igazította az olvasót, nyilván Cicero pogány volta miatt azzal a mentegetőzéssel, hogy „az égi harmóniát a keresztény hit elszánt hirdetői is helyeslik.”⁵⁴ A történeti összefüggésekből jól indokolható az óvatosság: száz évvel később Berno miért ódzkodott a differenciák rangsoránál kútfőjét megnevezni – hiszen nem is Macrobiust parafrázálta, hanem egyenesen Cicerót –, s miért rejtette leíró elméletét a tonárius praktikusnak látszó bevezetőjébe, a zoltárdifferenciák definíciója mellé.



Hogy Berno jelentős hatást gyakorolt zeneelméletet művelő utódaira, sőt, iskolát teremtett tonáriusával, az a szakirodalom régi-új tézise.⁵⁵ Az 1100 körül működő

⁵³ A kultúrtörténeti összefüggések sokrétűek: a zenei írásbeliség, valamint gyakorlat és teória kategorikus szétválasztásának idő- és szükségyszerűsége a tanításban; a zenének az *ars*-ok, egyetemi tudományok sorába emelése s ezzel egyidejűleg a teória, mint hozzáadás elfogadtatása a gyakorló *musicus*-szal; az ókori örökség összebékítése a kereszténnyel. Vö. Boynton, „The Sources and Significance of the Orpheus Myth...”, 51–55. (*passim*) – A modális szisztémára vonatkozóan ez a szakirodalom alapvető tézise. Vö. Meyer, „Die Tonartenlehre...”, 140ff; Charles M. Atkinson, „The *Parapteres: Nothi* or Not?“, *Musical Quarterly* 68 (1982), 32f., 58 (Berno koncepciójáról).

⁵⁴ „Si quis autem haec plenius scire desiderat, legat secundum librum Macrobbii egregii philosophi in supra dicto *Somnium Scipionis*. Hoc unum addimus, non solum gentilium philosophos, verum etiam Christianae fidei strenuos predicatoros in hac celesti armonia adsentire.” (Ha pedig valaki erről teljesebbet óhajt tudni, olvassa a kiváló filozófus, Macrobius második könyvét a fent nevezett Scipio álma tárgyában. [...]) Regino, *Epistola*, cap. V, 57–58. – Vö. Bernhard, *Studien zur Epistola...*, 52.

⁵⁵ Mathias, *Der Straszburger Chronist...*, 60, 78, 81; Oesch, *Berno...*, 116; Huglo, *Les Tonaires...*, 264, 284, 290; Alexander Rausch, „Bern von Reichenau und sein Einfluss auf die Musiktheorie”, in *Mittelalterliche Musiktheorie in Zentraleuropa*, hrsg. v. Walter Pass, Alexander Rausch (Tutzing: Schneider, 1998), 133–150.

szerzők közül elsőként Frutolfus de Michelsberget⁵⁶ szokás megnevezni, mint Berno követőjét, tekintve a tonáriusaikban feltűnő azonosságot: az alfabetikus rendet a zsolozsma-antifonák felsorolásánál.⁵⁷ A másik elméletíró, aki Berno tanait befogadta, alkalmazta, Johannes Affligemensis/Cotto volt; újabb vizsgálódás azonban elődjétől való kimondott elhatárolódásra és különbségekre mutatott rá tonáriusában.⁵⁸ Berno tonáriusának alapvető szerepéről a délnémet hagyományon belül azért lehetett továbbá vitát nyitni, mert a nem túl mélyreható elemzés is könnyűszerrel ki tudott mutatni eltéréseket a szentgalleni – vagyis délnémet – tonáriushagyomány és Bernoé között az antifonák tónuskijelöléseiben.⁵⁹

Mindezeket tekintetbe véve, mégis némiképp ellentmondva fogalmazzuk meg feltételezésünket, miszerint a Reichenauai Berno által javasolt rendszer a zsolotár-differentiák felsorolásában valóban rányomta bélyegét az utána következő tonárius-összefoglalásokra a sok tekintetben meglehetősen merev és konzervatív germán hagyományon belül és Európa keleti felén egészen a középkor utánig. Állításunk igazolására olyan nézőpontot ajánlatos választani, ahonnan elkülöníthetők az énekrepertoár időbeli-térbeli változásaira s azok tonáriusbeli megjelenésére vonatkozó, nem kevésbé izgalmas megfigyelések azoktól, amelyek magát az elméleti szisztémát érintik.

Frutolfus tonáriusa a tónus fő zsolotárvégződéséhez a tónus finálisával megegyező antifonakezdetet rendel hozzá, ily módon emelve ki a differentiák közül a *principalis*, egyúttal visszautalva a finális Berno által hangoztatott „fő”-ségére, elsőségére.⁶⁰ Johannes Affligemensis tonáriusában⁶¹ az alább szemléltetendő 1. tónusú zsolotárvégződéseknek és a hozzájuk tartozó antifona-incipiteknek a beosztásán világosan nyomon követhető a törekvés, hogy a *D* finálishoz kötődő dallamkezdetek felől haladjon a távolabbiak felé, előre véve a finális alatti *C*-t, s csak azután sorolva a magasabban fekvőket (1. kottapélda). Az örökölt, változtathatatlan sémából azonban kilógnak a *principale evovae*, a fődifferentia bizonyos antifonái. Az úgynevezett *Tecum principium*-csoport, amely akár *G*, akár *F* kezdőhanggal általában stabilan ide tarto-

⁵⁶ *Frutolfi Breviarium de musica et Tonarius*, veröff. v. Cölestin Vivell (Wien: Alfred Hölder, 1919).

⁵⁷ Rausch, „Bern von Reichenau und sein Einfluss...”, 134–135.

⁵⁸ J. Smits van Wasberghe, red., *Johannes dictus Cotto sive Affligemensis: Tonarius*, Corpus Scriptorum de Musica [CSM], Vol. 1 (Rome: American Institute of Musicology, 1950), 163–200; Rausch, „Bern von Reichenau und sein Einfluss...”, 136–138.

⁵⁹ Hartmut Möller, „Der Tonarius Bernonis. Rätsel um Gerberts Ausgabe”, in *International Musicological Society Study Group Cantus Planus*. Papers Read at the Fourth Meeting Pécs, Hungary 3–8 September 1990 (Budapest: Institute for Musicology of the HAS, 1992), 69–86. Möller szerint nem tartható ma már a nézet, hogy Bernóból nőtt volna ki az összes későbbi tonárius a német nyelvterületen. (79, 85.)

⁶⁰ Az 1. tónusnál ezzel a megfogalmazással: „Principales autem ejus antiphonae ab ipsa finali chorda sua, scilicet D ordiuntur ...” (Ennek antifona-fői a záróhangjáról, vagyis *D*-ről rendelkeznek.) Vivell, 113. – A „*principalis*” szó, bár az antifona kezdetére utal, magában hordozza a „*principalis differentia/euovae*” jelentést is; minden tónusban csak az első zsolotárvégződésnél fordul elő.

⁶¹ CSM 1, 163kk.

TONARIUS IOHANNIS (AFFLIGEMENSIS)

De primo tono

principale D

1a

 ae u a e Ec-ce no-men Do-mi - ni Can-tan - ti - bus lo-han-nes au-tem

vel

F

1g1

 ae u o u a e I - psi so - li Ho - di - e

G


 Te-cum prin-ci - pi - um I - ste est Io - han-nes

prima D

1a3

 ae u o u a e Le - va le - ru - sa - lem Hii qui lin - guis

secunda C

1d1
 vel
 1d2

 ae u o u a e Vir-go De - i ge - ni - trix I - ter fa - ci - en - te Po - stu - la - vi

tertia F

1g3

 ae u o u a e Dif - fu - sa est gra - ti - a Do - mi - nus qui - dem

quarta F

1g2

 ae u o u a e Di - ci - te pu - sil - la - nimes Do - mi - ne bonum Domi - ne ut vi - de - o

quinta F

1a2

 ae u o u a e Re - ges Thar - sis Vo - lo pa - ter

sexta a

1a1

 ae u o u a e I - te di - ci - te Mi - se - re - re me - i De - us Il - le ho - mo

zott a praktikus zsolozsmaforrásokból megismerhető énekgyakorlatban, mintegy idegen testként, de nyilván a gyakorlatra reflektálva áll a *D* finálison kezdődő antifonák sora mellett. Johannes Affligemensis egyébiránt minden differentiánál gondosan megnevezte legalább az antifonák kezdőhangját görögül, sőt, ezen fölül többnyire az incipit folytatását, dallammozdulatait is szavakba öntötte.

A 11. századtól egyre formálisabb szabálygyűjteményekké váltak a leggyakrabban traktátusok valamely fejezeteként lejegyzett tonáriusok vagy tonáriuselemek. A fennmaradt számos forrás keletkezését, másolását, használatát tekintve e tonáriusműfaj a középkor végén, a 15. században élte virágkorát; meglehetősen nagy időbeli távolságra tehát az ezredforduló mintaadó tonáriusaitól. Ezek a tónusfejezetek formailag és nyelvezetükben – a tónusról tónusra megegyező tematika miatt fokozottan – sztereotíp formulákból építkeztek, és újraalkalmazták a Bernónál és Affligemensisnél kikristályosodott régi terminológiát, osztályozást és kommentálási módot. Ahhoz, hogy érzékeltessük e némiképp anakronisztikus tonáriusműfaj hozzájárulását a középkori zoltározás elméletéről nyert képünkhöz, elegendő néhány jellegzetes szövegrészletet szemügyre vennünk. Forrásaink egyöntetűen 15. század végi, felépítésben és tárgyalásmódban egybevágó, a *musica planára* koncentráló, valamint Johannes Hollandrinus nevét mint auktoritását citáló közép-európai zeneelméleti kéziratok.⁶²

E tonáriusértekezések az ezredfordulónál is korábbra eresztették le gyökereiket, amikor a zoltározás alapvető, elidegeníthetetlen változó elemeként nevezték meg mintegy praktikus szemszögből a termináció és incipit, illetve zoltár és antifona összetartozását (vagy másképpen: a differentiak illeszkedését):

Sed quia quilibet tonus habet plura principia et ex diversis principiis tonorum seu troporum cantuum videntur causari diverse differentie evovae, quod potest patere perspicue intuenti, quia sicut principium evovae pro quolibet tono est unicum, sic finis troporum seu cantuum pro quolibet est unicus, et sicut finalis differentia pro quolibet tono est diversa, sic principium cantuum pro quolibet tono est diversum.⁶³

(... akármelyik tónusnak többféle kezdete van és a különböző tónus- vagy dallamkezdetek, úgy látszik, különböző *evovae* differentiakra adnak alapot, ami nyilvánvalónak látszik, hogy tekintetbe veendő, ahogy valamely tónusban az *evovae* kezdete egyetlen, úgy valamely dallam vagy ének vége is egyetlen, és ahogy valamely tónusban a végső differentia többféle, úgy az ének kezdete is az egyes tónusokon belül különböző.)

⁶² A *Traditio Iohannis Hollandrini* körébe tartozó zeneelméleti szövegek közreadása, a zeneelméleti és szöveggyománymű bemutatása, a szövegösszefüggések feltárása nemzetközi kutatási projekt keretében folyik; az eredmények első publikációi a közeljövőben várhatók. – A Trad. Holl. első néhány forrásának (I–V; Szydlov; Lad. Zalk.) leírását ld.: LmL 1: *Faszikel: Quellenverzeichnis*, hrsg. v. Michael Bernhard (München: Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, 2006).

⁶³ München, Bayerische Staatsbibliothek, clm 30056 és Berlin, Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Mus. ms. theor. 1590. [Anonymus ex traditione Hollandrini (= Trad.Holl. V) Christian Meyer átirásában] (RISM B III 6, 273k. és 353.) – Vö. Dénes Bartha, „Studien zum musikalischen Schrifttum des 5. Jahrhunderts”, *Archiv für Musikforschung* 2 (1937), 180–199.

A tonárius- és traktátusírók a zsoltárdifferentiák régen rögzült elvi rangsorolásához tartották magukat, amennyiben minden olyan tónusnál, ahol a gyakorlat ezt megengedte (ez főképpen a 1., 3., 4., 7., 8. tónus), fő helyre helyeztek egy „*capitalis*” vagy „*principalis*” végződést (*evouae*-t), és a többi differentiát csak ezután számozták az elsőtől kezdve. A fő-, vagy elsődleges differentiákhoz a gyakorlatban rendszerint tekintélyesebb számú antifona kapcsolódott – bár erős kivételként meg kell neveznünk a 3. tónust –, méghozzá a nagy valószínűséggel a gregoriánus stabil törzsanyagához tartozók. Nem minden esetben, de még érvényesült az az elv, amely a *principalis* végződéshez a tónus finálisán kezdődő antifonákat rendelte hozzá. Ahol ez nem így történt, a leíró nyilvánvaló jelét adta, hogy tudatában van a megváltozott szokásnak:

Quidam musici tenent praedictam differentiam pro tono capitali. Et ratio eorum est ista, quia quandocumque aliquis cantus incipit in suo finali vera positione, tunc tonus capitalis est assignandum, verbi gracia quando enim aliquis cantus primi toni incipitur in suo finali proprio et principali, videlicet D solre, tunc tonus capitalis est assignandus. Sic etiam de 3^o, quando aliquis cantus 3ii toni incipitur in E gravi, tunc tonus capitalis est assignandus. Sic suo modo dicendum est de 4^o, 5^o, etc.⁶⁴

(Egyes zenészek az előbb mondott differentiát nevezik *tonus capitalis*-nak. És az az okuk rá, hogy amikor valamely ének a záróhangjának valóságos helyén kezdődik, akkor a *tonus capitalis* a kijelölendő, például amikor ugyanis valamely 1. tónusú ének a saját és eredeti finálisán kezdődik, vagyis *D solre*-n, akkor a *tonus capitalis* a kijelölendő. És ugyanígy a 3. tónusban, amikor valamely 3. tónusú ének *E gravis*-on kezdődik, akkor a *tonus capitalis* a kijelölendő, és így a maga módján elmondható a 4., 5. stb. tónusról.)

Ha a kompilátor nem hódolt be sem a tekintélyeknek, sem az elméletieskedő megfontolásoknak, akkor engedelmeskedett a korabeli és helyi adottságok kényszerének, amikor például a 3. tónus általánosan bevett fődifferentiáját lecserélte egy lokális érvényességűre.⁶⁵ Az elméleti szisztéma és a megkövesedett tárgyalásmód megtörése tehát egyértelműen gyakorlati szempontok figyelembe vételére utal; és fordítva: a rendszerezés és a megfogalmazás állandósága a tonáriusban feltételezhetően a korszerű, gyakorlatias tényezők teljes kiiktatását jelzi a leíró látóköréből.

A hangrendszerrel alkotott pontos fogalommal a háttérben mindig megadták a tónushoz tartozó lehetséges kezdőhangokat (*litterae initiales*).⁶⁶ A zsoltárvégződésen

⁶⁴ Ld. az előző lj.-et.

⁶⁵ A *primum* vagy *principale* *Euouae* és az első differentia tkp. helyet cserélt, előre került az, amelyik a finális felső szomszédjáról kezdődő antifonákkal illeszthető össze. Vö. a fenti idézetet Anonymus XI (= Trad. Holl. II) megfelelő szöveghelyével: „Est tamen notandum, quod quidam musici tenent predictam differentiam pro tono capitali, et ratio eorum est ista, quod quandocumque aliquis cantus incipitur in suo finali in vera [posizione], tunc tonus capitalis est assignandus.” (R. J. Wingell, *Anonymus XI [CS III]: An Edition, Translation and Commentary*, diss. [University of Southern California, 1973], 71.)

⁶⁶ Például: „... primus tonus habet sex principia vel litteras initiales, videlicet *A C D F G a* [...]” (Az 1. tónusnak hat kezdete avagy kezdőhangja van, tudniillik *A, C, D, F, G* és *a* [...].)

1g1 capitalis/princ.



ae u o u a e A - ve Ma - ri - a
Te - cum prin - ci - pi - um

1a3 prima/secunda



ae u o u a e Le - va Je - ru - sa - lem Hii qui lin - guis Da pa - cem

Szalkai
Szydlov.



Mu - li - e - res Cum au - tem

Krakkó BJ 1859
Spechtshart

1d1 prima/secunda



ae u o u a e In pla - te - is po - ne - bat

Szalkai



Gau - de - a - mus Pa - ra - ta

Szydlov.

2/A kottapélda

belül is elsőként a különböző kezdőhangokkal határozták meg az antifonacsoportokat, azonos kezdőhang esetén pedig a dallamincipit akkurátus leírásával. A tónus bemutatásánál még keveredhetett, egymásba játszhatott a kétféle rendező elv: a kezdőhangok szerinti, talán akadémikusabb és a zsoltvárvezdők illesztése szerinti, valamivel praktikusabb, zeneibb megközelítés. Nehéz eldönteni, mennyire volt az élő zsoltvárzó gyakorlat ellensége a gyakorta nemcsak a megformulásban tapasztalható merevség. Az alább következő differenciaválasztásnál a legfőbb motiváció a ragaszkodás volt a kezdőhang és az antifona-incipit kodifikált hangsorozatához, illesztéséhez, ami ez esetben végső soron éppen segíthette az énekest a dallamok közti tájékozódásban:

Hec autem differentia [prima] fit, quando cantus tertii toni inchoantur in E lami in spacio ut in ista antiphona [...] O gloriosum. Et hoc est verum, si hec antiphona O gloriosum inchoatur in E lami. Si vero inchoatur in F faut, ut in quibusdam ecclesiis, ut supra incepta est, tunc erit sub evovae capitali.⁶⁷

(Ez az első differentia pedig akkor illik az *O gloriosum*-hoz, ha az *E lami*-n kezdődik. Ha *F faut*-on kezdődik, mint némely plébániatemplomokban, akkor a fődifferentia alatt lesz a helye.)

⁶⁷ Bartha Dénes, Szalkai érsek zenei jegyzetei monostor-iskolai diák korából (1490), *Musicologia Hungarica* I. (Budapest: OSzK, 1935), 100.

7d2 secunda/prima



Spechtshart etc.

ae u o u a e Sci - mus quo - ni - am Urbs for - ti - tu - di - nis

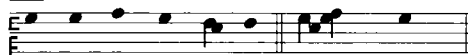
7a principalis



Szalkai etc.

ae u o u a e Ex - or - tum Ar - gen - tum et au - rum

7c2 quarta/tertia



Spechtshart etc.

ae u o u a e Ho - mo



Spechtshart/
glossae

Ex - or - tum est O - ran - te He - le - na

2/B kottapélda

Ellenpélda is akad: az antifona kezdőhangját nem kezelték olyan mereven akkor, amikor a differentia-használat úgy ingadozott két alak között – 1a3, 1d1 – az 1. tónusban, hogy a *Mulieres* antifonával példázott dallamcsalád alsó C-ről induló darabjai kivételesen együvé kerülhettek a D-n kezdődő rokonaikkal.⁶⁸ Eközben a fődifferentia felé, az igen szilárd *Tecum principium*-csoport felé annak ellenére nem volt átjárás, hogy a dallamcsalád jellegzetes fordulata, a D és A közvetlen egymáshoz kötése amazoknak az antifonáknak is éppen úgy sajátja (2/A kottapélda).

A 7. tónus jellegzetes incipitű tételeinek differentiáit a sorrendet illetően lazán kezelték, cserélgették a tonáriusok, ámbár a G finális az antifonák differentiák alá sorolásánál és a differentiák sorbaállításánál még így is látványosan előnyt élvezett a *h* és *d* kezdőhangokkal szemben (2/B kottapélda). Hugo von Spechtshart tonáriusának 15. századi glosszáiban viszont félreérthetetlen megjegyzést találni a 7c2 és 7d2 differentiák felcserélhetőségéről, vagyis G és *d* kezdőhangú, *d*-ről függesztett indító hangcsoportjában egy tőről fakadó antifonadallamok összetar-

⁶⁸ „Hec tamen prima differentia continet duas litteras iniciales, videlicet C et D [...] Continet enim antiphonas incipientes in ·C·faut, et per thonum in finalem ·D·solre surgentes, a finali vero per dyapante intendentes in ·a·lamire acutum [...] Continet eciam antiphonas in ·D·solre incipientes, et a ·D·solre velociter surgentes per dyapante in ·a·lamire [...]” (Ez az első differentia két kezdőhangot tartalmaz, tudniillik C-t és D-t. Ugyanis *C faut*-ról kezdődő antifonákat tartalmaz, melyek egy hangnyit emelkednek a *D solre* finálisra, a finálisról pedig elérik az *a lamire acutus*-t. [...] Tartalmaz *D solre*-n kezdődő antifonákat is, s a *D*-ről gyorsan kvinttel az *a lamiré*ra emelkedőket.) (Kraków, Biblioteka Jagiellońska, 1859 [= Trad. Holl. IX]; ld. RISM B III 5, 27.)

tozásáról a gyakorló zenész felfogása szerint.⁶⁹ E ponton valószínűleg a praxis, a mindennapos gyakorlat által kifejlődött énekes tapasztalat igyekezett felülről a tonárius szabálygyűjteményében régóta megkövesedett csoportosítást.

Végkövetkeztetésként tehát megfogalmazható, hogy a Berno által sugallt, neoplatonikus indíttatású hierarchikus szemlélet rejtetten tovább kellett, hogy éljen a késő középkori traktátusok tonáriusfejezeteiben; sőt nem kis részben éppen az lehetett a felelős, hogy a szövegezés ragaszkodott a modulokhoz, a régről átvett, rögzített elemekhez, a szoltározás minden elemével való rendezett elszámoláshoz és ily módon a praxistól való érintetlenséghez, a gyakorlatiassággal csak színleg összefogódzáshoz. A szöveghagyomány mély megalapozottsága mellett ennek okát a teória hierarchiában elfoglalt uralkodó helyzetében sejtjük. A gyakorlat sokszínűsége, a különféle megoldásokra való – akár csak nüansznyi – reflektálás vagy a rugalmasság csak átértelmezte az énekes gyakorlat és az elméleti háttér kölcsönhatását, de a fennálló viszonyt nem változtatta meg.⁷⁰

⁶⁹ „Quarta differentia respicit illas antiphonas, quae in d acuta incipiunt. Hic nota, quod quidam musici antiphonam Exortum est, Orante Sancto Clemente, Helena Constantini mater, et consimiles sub hac quarta differentia locaverunt eo, quod post primum adscensum suum ad d acutam per semidytonum cadunt, sicut plures antiphonae hujus differentiae, quae in d acuta incipiunt, quamvis potius sub secunda differentia debeant collocari.” (A negyedik differentia azokat az antifonákat veszi, melyek *d acután* kezdődnek. Itt jegyezd meg, hogy némely muzsikusok az *Exortum est, Orante Sancto Clemente, Helena Constantini mater* antifonákat és hasonlókat ez alá a negyedik differentia alá helyezik azért, mert az első *d acutára* való emelkedés után kistercet esnek, mint ennek a differentiának legtöbb antifonája, mely *d acután* kezdődik, jóllehet inkább a második differentiánál illene, hogy legyen a helyük.) (Carl Beck, *Flores Musicae omnis cantus Gregoriani von Hugo von Reutlingen* [Stuttgart: Litterarischer Verein, 1868], 140.)

⁷⁰ Vö. Klaus-Jürgen Sachs, „Musikalische Elementarlehre im Mittelalter”, in *Rezeption des antiken Fachs...*, 105–161; Albrecht Riethmüller, „Probleme der spekulativen Musiktheorie im Mittelalter”, in *Rezeption des antiken Fachs...*, 163–201. (169.); Klaus-Jürgen Sachs, „Musiktheorie”, *MGG Sachteil*, 2. Ausg., hrsg. v. Ludwig Finscher. Band 6. (Kassel, Basel etc.: Bärenreiter, 1997), col. 1722.

ÁGNES PAPP

Scipios Traum und die Hierarchie der Psalm differenzen

Bern von Reichenau hat im *Prolog* zu seiner *Musica* die hierarchische Ordnung der im mittelalterlichen Choral verwendeten Psalm differenzen in Anlehnung an Ciceros *Somnum Scipionis* dargestellt. Dieser Text, seit der Spätantike durch die um 400 konzipierten Kommentare von Macrobius vermittelt, ist später zum festen Bestandteil der quadrivialen Lehre geworden. Während das macrobianische Kommentar zu Scipio als Schlüsseltext der mittelalterlichen Musiktheorie zahlreiche Themen und Autoren beeinflusst hat, führte zu Berns Tonarkonzeption ein weit aus verwickelterer Weg. Es wird klar, dass die Idee der melodischen Vereinbarung von Psalmodieende und Antiphonenbeginn in dem aus der Antike übermittelten theoretischen Wissen wurzelt. Zugleich liegt dadurch ein Beispiel dafür vor, wie die spätantike Disziplin der *musica* der Praxis des mittelalterlichen *cantus* neben gestellt wurde.

Seitens der Forschung wurde bisher angenommen, im Hintergrund des mannigfaltigen Systems von Psalmendungen, das in den mittelalterlichen musiktheoretischen Schriften (vor allem in den Tonaren) hervortritt, die Gesangspraxis selbst steht. Diese Annahme kann nun dadurch ergänzt werden, dass die Theorie des Oktoechos auch in ihren Einzelheiten, so etwa in der Zuordnung der Antiphonemelodien zu bestimmten Psalmformeln von theoretischen, rationalisierenden Momenten durchdrungen wurde.

Der Artikel möchte einerseits die Bedeutung der *differentia* als musiktheoretischen Begriffs verfeinern, sowie auf die Verbindungen zwischen der Epistola des Regino und Berns Prolog hinweisen. Andererseits wird versucht, die im Text des Tonars fassbare Rezeption vom Spätmittelalter bis hin zu Berno zurückzuverfolgen. Die Kapitel über die Kirchentöne sind in den spätmittelalterlichen (im 15. Jahrhundert verfassten) Traktaten sowohl in ihrem Aufbau als auch textlich stereotyp-formelhaft gestaltet. Trotz des grossen Zeitabstandes verwenden sie die von Bern und Iohannes Cotto-Affligemensis entwickelte Methode der Deskription und Klassifizierung. Die hierarchische Anordnung der Psalm differenzen spiegelt die Stabilität (Standhaftigkeit) des alten theoretischen Systems, wie auch die minuziösen, durch die Praxis hervorgerufenen Abweichungen wider. Letztendlich wird dadurch die Frage der mehrschichtigen – hinsichtlich der Tonare sowieso zentralen – Beziehung von Theorie und Praxis ins einigermassen neue Licht gestellt.

FERENCZI ILONA

A Tornai graduál (1611–1613)

Egy nemrég előkerült kolligátum „ceremoniális” részének antifonái

„Manapság alig remélhető, hogy egy ismeretlen régi kézirat vagy egy lappangó régi nyomtatvány felbukkan [...]” – néhány évvel ezelőtt így kezdtem leírásomat az Ajaki graduálról,¹ melyet csak 1990 óta őriznek az Országos Széchényi Könyvtárban.² Úgy tűnik azonban, ma sem célszerű lemondani arról, hogy még mindig előkerülhetnek eddig számon nem tartott források. Amikor ugyanis az „orosz fogságból”, a Nyizsnij Novgorodból visszazállított két graduált, a Csáti és a Patay graduált 2008 őszén a Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményeiben tanulmányozni akartam, meglepetésemre a már restaurált Csáti graduálon kívül egy graduált is tartalmazó kolligátumot tettek eléem, mely 2007 augusztusában került a Könyvtár tulajdonába. Mivel Stoll Béla bibliográfiájának sem a *kimaradt tételeket* felsorakoztató jegyzékében,³ sem magában a bibliográfiában nem szerepel, így most egy ismeretlen kéziratgyűjteményről, benne egy új graduálról számolhatunk be.⁴

Ennek ellenére a kolligátumról mégsem állítható, hogy az ismeretlenségből került volna elő. Az adományozó, Patay Pál 2007. augusztus 25-én készült feljegyzése szerint a *könyvet* nagyanyja tornyosnémeti lakásán egy faliszekrényben tartotta: „Amikor az 1920-as években a villanyt bevezették a házba, a szerelők, nem tudva a faliszekrényről, a mögötte lévő falat megfúrva, belefúrtak a faliszekrénybe és elég súlyosan megsértették a könyvet.”⁵ Ezt követően mutatta

¹ Ferenczi Ilona, „Das Gradual von Ajak. Eine ungarische liturgische Handschrift aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts”, *Studia Musicologica* 45 (2004), 303.

² Jelzete Fol. Hung. 3752.

³ V.ö. *A magyar kéziratok énekeskönyvei és versgyűjteményei bibliográfiája (1542–1840)*. Összeállította Stoll Béla (Budapest: Balassi Kiadó, 2002), 13–20.

⁴ Ezen a helyen fejezem ki köszönetemet a Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményei igazgatójának, Dr. Dienes Dénesnek és munkatársainak, hogy a kéziratok gyűjteményt tanulmányozhattam. Külön köszönöm, hogy a digitális másolatokat rendelkezésemre bocsátották és a faksimile oldalak közlését engedélyezték.

⁵ A fúrás nyomát lásd a 3. faksimilén.

meg ezt a Széchenyi Könyvtár igazgatójának, Fitz Józsefnek, aki a mellékelt véleményt küldte meg. Nagyanyámtól az atyám, Patay Tibor, tőle meg magam örököltem meg.”⁶

A kolligátumról tehát már 1937-ben jelentés készült a Széchenyi Könyvtárban, mivel azonban nem került a könyvtár állományába, sem az irodalom-, sem a liturgia-, sem a zenetörténészek nem szerezhettek róla tudomást. A Széchenyi Könyvtár jelentése szerint a rongált hártabőrkötésű kézirat 296 számozatlan levelet tartalmaz, mérete 38×18 cm, több kéz írása, amelyek helyesírása eltérő. Továbbá kiemeli a protestáns zsolnárszövegeket, a bibliai tárgyú verses históriákat, s szerzői közül a helyi érdekeltségű Batizi András.⁷ Valószínűnek tartja, hogy a „ceremoniális könyv”-rész katolikus származású, bár a kolligátum protestáns eredetét nem vonja kétségbe.

Az azóta eltelt évtizedek kutatásai nyilvánvalóvá tették, hogy az effajta „ceremoniális” könyvek semmiképpen nem a korabeli katolikus gyakorlatot tükrözik.⁸ Mai tudásunk szerint a kéziratos gyűjtemény mindegyik fejezetéről – természetesen beleértve a liturgikus részt is – biztosan állítható, hogy protestáns használatra készült. A kolligátum jelenlegi ceruzás foliálását magam végeztem el, eszerint összesen 309 levelet tartalmaz.⁹ Amint az a nyitott könyvet ábrázoló harmadik fakszimilén is látható, a kolligátum több helyen megsérült és megcsonkult, emiatt az egyes részek eredeti terjedelmét nem lehet pontosan megállapítani.¹⁰ A tartalom és az írásmód szerint¹¹ a kolligátum a következő részekből áll:

I. rész, f. 1: verses zsolnárok – XVII. század eleje

II. rész, f. 35: ceremoniális könyv = graduál – 1611–1613

III. rész, f. 201: vegyes (*Gloria laus, Kyrie puerorum*, Szenci Molnár Albert zsolnárok, 3 latin nyelvű himnusz, énekek) – XVII. század 2. fele, későbbi betoldások

IV. rész, f. 221: passionale (Máté passió, 1 ének) – XVII. század 2. fele

V. rész, f. 238: Jeremiás imádsága és siralmi

⁶ Hogy hogyan került a kolligátum a nagymama, özv. Horváth Mihályné, Gencsy Margit tulajdonába, nem lehet tudni. A feljegyzésből úgy tűnik, hogy a Széchenyi Könyvtárba a nagymama vitte a könyvet, a könyvtár szakvéleményét tartalmazó 1937. április 23-án készült jelentés viszont „Méltóságos báji Patay Tibor dr. Úrnak, ny. főispán, felsőházi tag, földbirtokos”-hoz volt címezve Budapesten, 1937. június 8-i keltezéssel. A feljegyzés és a véleményt tartalmazó levél a kolligátum elejére van behelyezve.

⁷ Batizi Szikszón és Újhelyen tanított, Tokajban prédikátor volt, a reformáció magyarországi terjesztője. Lásd Zoványi Jenő, *Magyarországi protestáns egyháztörténeti lexikon*, 3. javított és bővített kiadás. Szerkesztette Dr. Ladányi Sándor (Budapest, Magyarországi Református Egyház Zsinati Irodájának Sajtóosztálya, 1977), 58.

⁸ Erről lásd Ferenczi Ilona, „Das Fragment aus Csíksomlyó als Reformationsdenkmal. Ungarische Präfationen und tropisierte *Ite missa est*-Sätze”, *Studia Musicologica* 44 (2003), 47–62.

⁹ A két számozás közötti különbséget az okozhatja, hogy az utolsó egységet vagy nem számozták 1937-ben vagy még nem tartozott a kolligátumhoz. A kolligátum ezidáig még nem kapott jelzetet.

¹⁰ Néhány tétel csonka maradt vagy pedig a kezdete hiányzik, így az azonosítása is gondot okoz, emiatt a kolligátum teljes feldolgozása még várat magára.

¹¹ Továbbá az egyes részek különböző vízjelei szerint is.

VI. rész, f. 248: énekek – XVII. század 2. fele

VII. rész, f. 300: énekek – XVIII. század vége–XIX. század eleje – kassai rész¹²

Mindenekelőtt a gyűjtemény ceremoniális könyvével, a graduállal kezdtünk foglalkozni, mely a kolligátum legterjedelmesebb része, s melynek eredeti felirata:

Incipit liber Caeremoniarum, in quo Hymni, antiphonae, psalmi, responsoria, simul cum Uersibus secundum veterem ritum et observationem Ecclesiae apud Christianos fideliter observatae continentur.

A címet követő keltezés a leírás kezdetére utal: Anno domini 1611: die 19. novembris. Különös módon a címoldalon, közvetlenül a felirat után olvashatjuk az énekléshez szükséges három követelményt („Tria requiruntur in Cantu”),¹³ melyeket Pál apostol levelei alapján foglalt össze és jegyzett le *Stephanus Zendrey* a tornai iskolában.¹⁴ A ceremoniális könyv utolsó oldalán, a f. 199v-n található bejegyzés szerint *Georgius Rimai* 1613. február 25-én fejezte be a munkát. Ezek szerint Szendrey István – valószínűleg a tornai iskola rektora – készítette a címoldalt, majd magát a ceremoniális könyvet, a graduált a kántor (?) Rimai György jegyezte le, feltételezhetően a két időpont között, vagyis tizenöt hónap alatt.

Mivel a fentiek szerint a Tornai graduált 1611 és 1613 között másolták le, a Csáti graduál (1602) után időrendben a második kéziratos graduálunknak kell tekintenünk. A Tornai graduál azokhoz a graduálkéziratokhoz tartozik, amelyek az egyházi esztendő beosztása szerint műfajsorozatokot tartalmaznak.¹⁵ A liturgikus műfajok az alábbiak szerint követik egymást:

- 1) f. 35: himnuszok (közben sequentia, hitvallás)
- 2) f. 100: vegyes műfajok (invitatorium, Litánia, sequentia, *Te Deum*)
- 3) f. 117: antifonák
- 4) f. 135: vegyes műfajok, műfajsorozatok (himnusz, *Sanctus*, responzóriumok, verzikulások, *Benedicamus*-tételek)
- 5) f. 152: zsoltárok (továbbá 3 újszövetségi canticum, Athanasius-féle hitvallás) prózában

¹² A kolligátum két kassai vonatkozású bejegyzése (f. 98v, f. 300) és a három latin nyelvű himnusz valószínűleg arra utal, hogy a gyűjtemény katolikus használatban is volt.

¹³ Az éneklés alapfeltétele, hogy az ének szövege az írásokból származzon, hogy ismert nyelven (=anyanyelven) szóljanak az énekek, s hogy lélekben és igazságban hangozzanak Isten dicsőségére (I. Korintus 14, Kolossé 3, Efezus 5 alapján). Lásd az 1. faksimilét, f. 35.

¹⁴ Lásd az 1. faksimilét, f. 35. Torna helység 1881-ig az egykori Torna vármegye székhelye volt. Torna ma község Szlovákiában (Turňa nad Bodvou, korábban Turnianske Pohradie) a Kassai kerület Kassa-vidéki járásában.

¹⁵ A magyar nyelvű graduálokról és graduál jellegű énekeskönyvekről, azok beosztásáról és tartalmáról lásd *Graduale Ráday saeculi XVII.* Közreadja és bevezeti Ferenczi Ilona. Musicalia Danubiana 16 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998), 5–41.

Bár külön nincs jelölve, a Tornai graduál liturgikus tételei elsősorban a vespera szertartáshoz tartoznak, legfontosabb közülük a himnusz, a zsoltár és az antifona. A legtöbb graduálhoz hasonlóan a Tornai graduál zeneileg legszínesebb, legváltozatosabb liturgikus műfaja a zsoltárok keretverse, az antifona. Ezért a jelen dolgozat számára a graduálnak zeneileg egyetlen összefüggő, hiánytalanul fennmaradt részét, a nyolcvanhárom antifonából álló fejezetet dolgoztuk fel.¹⁶

A graduál antifona-sorozata az egyházi esztendő beosztását követi ádventtől pünkösdig, a Szentháromság ünnepkör helyét a *Quotidianae* feliratú tételsorozat tölti ki.¹⁷ Abba az egyszerűbb összeállítású graduáltípusba tartozik, melyben minden ünnepkörre található néhány antifona, Szentháromság ünnepe után viszont nem a vasárnap evangéliumának megfelelően, hanem általános tartalommal. A böjti sorozat – a graduálok között majdnem kivételes módon – olyan antifonával kezdődik, amelyik frissen került be a protestáns graduálok repertoárjába,¹⁸ a későbbiekben pedig szinte mindegyik graduálban megjelenik – hol böjti időszakban, hol az általános részben –, még az öt unitárius graduálban is.¹⁹ A Korintusiakhoz írt páli levélrészleten alapuló *Ha embereknek és angyaloknak nyelveken szólnék* tétel²⁰ a graduálírodalomban ugyanolyan emblemikusnak tekinthető, mint amilyen az *Új világosság jelenék* himnusz néhány XVII. századi protestáns graduálunk élén.²¹

A Tornai graduál magyar nyelvű antifonáiban többnyire a középkori antifonák fordításait találjuk, melyek között olykor eddig ismeretlen szövegvariánsok is előfordulnak.²² A szövegekhez társuló dallamok nem egyformán oszlanak el az egyes tónusok között. A középkori használathoz hasonlóan leggyakoribb az 1. és a 8. tónus (27+28 tétel), a további hat tónus összesen 28 (2+6+4+1+8+7) tétellel szerepel. Vannak olyan antifonák, amelyeket nem abban a tónusban jegyezték le, mint

¹⁶ Lásd a 2. és 3. faksimile antifona-tételeit.

¹⁷ A 83 antifona nyolc ünnepkör szerint felosztva: advent – 7, karácsony – 12, vízkereszt – 1, böjt – 16, húsvét – 11, mennybemenetel – 3, pünkösd – 4, általános – 29.

¹⁸ Vagyis Huszár Gálnál még nem szerepel.

¹⁹ Ez az 5. tónusú antifona azonban a források felében, kezdve a Csáti graduál két lejegyzésével, romlott alakokkal szerepel: Csáti f. 9v (romlott), f.49v (romlott); Batthyány p. 180; Óvári p. 80; Ráday p. 198; Patai f. 86 (romlott); Spáczai p. 73; Kálmáncsai f. 77; Eperjesi f. 263v; Öreg graduál p. 74, p. 220, p. 455; Kecskeméti p. 47; Bélyei p. 94 (romlott); Nagydobszai p. 128 (csak szöveg); Simontornyai ant. f. 2a; Csonka antifonálé f. 4; Szabédi f. 28v; Komjátszegi p.44; Unitárius p. 46; Graduale sacrum p. 68 – az Ajaki graduál (f. [50v]) szövegvariánsa: *Ha angyaloknak és embereknek nyelveken szólnék*. A szintén nemrég előkerült Szabédi graduál „böjtre való első antifonáját” lásd Hoppál Péter, „A Szabédi Graduál (1632)”, *Magyar Zene* 44 (2006), 50.

²⁰ Bár a hármashangzat motívumra épülő 5. tónus igen kedvelté vált a XVII. században, a Tornai graduálnak érdekes módon ez az egyetlen 5. tónusú antifonája. A tétel néhány dallamfordulata az *Új világosság jelenék* himnuszra utal.

²¹ Ezzel a himnusszal kezdődik a három testvérgraduál, valamint a Spáczay és a Csurgói graduál. A Tornai graduál elejét megcsonkították, ezért nem tudjuk melyik himnusszal indították a sorozatot, egyben a teljes graduált.

²² Lásd például f. 133: *Az Istennek parancsolatjában gyönyörködik a hű keresztyén ember*; a többi forrásból: *Az ő parancsolatában vagyon az ő akarata* vagy *Az ő parancsolatában vagyon minden akarata* – Huszár Gál 1574 f. 338v; Kálmáncsai graduál f. 89.

ahogyan a középkorból fennmaradtak.²³ A szívesen alkalmazott dallamok gyakran egy új, többnyire általános szöveggel is megjelennek.²⁴

A XVI–XVII. századi magyar nyelvű antifonáknak az összkiadásra előkészített gyűjteményében elfoglalt helyük szerint a Tornai graduál antifona-tételei egy nagy és négy kisebb csoportba sorolhatók: 1) általánosan ismertek; 2) öt-hat XVII. századi forrásból fennmaradtak; 3) egy-két graduálkézirattal és az Öreg graduállal kisebb csoportot alkotók; 4) a Tornai graduálon kívül csak egy-egy XVII. századi kéziratot graduálból vagy a két évtizeddel később nyomtatott Öreg graduálból ismertek; 5) egyedi tételek. A Tornai antifonák jelentős része, 64 antifona a többi XVII. századi kéziratot graduálban és a nyomtatott Öreg graduálban is megtalálható. Közülük 32 ünnep szerint meghatározott, valamint általános tartalmú antifonát már Huszár Gál is kinyomtatott,²⁵ ezek a XVII. században is használatban maradtak, s legalább nyolctíz, olykor tizenöt kéziratba is lejegyezték őket. A többi antifona, mindössze 19 tétel alkotja a négy kis csoportot. Az az öt antifona, amely éppen csak öt-hat XVII. századi graduálból ismert,²⁶ a Tornai graduált a Spáczay, az Ajaki, a Kálmáncsai és az Eperjesi graduállal rokonítja. Ezt a kapcsolatot tovább erősíti a két-három forrásban fellelhető antifonák csoportja.²⁷ Említésre méltó az a négy antifona, amely a Tornai graduálon kívül csak az Öreg graduálban található meg,²⁸ valamint az *Emeld fel, Jeruzsálem, szemeidet* ádventi tétel, mely ezzel a szöveggel a Tornain kívül csak az Ajaki graduálban fordul elő; a Spáczay és az Öreg graduálban a *Nyisd fel, Jeruzsálem, szemeidet*, illetve *Emeld fel, keresztyén ember, a te szemeidet* szövegvariánsok szerepelnek.²⁹ Természetesen az utolsó kis csoport, a két egyedi tétel,³⁰ valamint a többi tétel szöveg- és zenei variánsai határozzák meg a Tornai graduál önálló helyét a graduálírodalomban.

²³ Téged egynek állatban – 1.t., *Te unum in substantia* – 2.t.; Szolgáljatok az Úrnak félelemben – 1.t., *Servite Domino in timore* – 7.t.

²⁴ Effajta párhuzamok: *Tudjátok, mert íme közel vagyok – Higgyetek, mert im eljött a Jézus Krisztus*: f. 117v – f. 119v; *A te híveidnek szerelme, Úristen – Áldott Úristen, segíts meg minket*: f. 123 – f. 122v; *Ülj nékem jobb kezem felől – Egyhatalmú légy énvelem – Énekeljünk, keresztyének*: mindhárom f. 132.

²⁵ Huszár Gál 1574-ben, részben 1560–1561-ben is kinyomtatta. V.ö. Huszár Gál: *A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséreték*, Kálmáncsehi Márton: *Reggeli éneklések 1560–1561*, Borsa Gedeon tanulmányával. Bibliotheca Hungarica Antiqua 12 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1983); Huszár Gál: *A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséreték és imádságok, Komjáti*, Hubert Gabriella tanulmányával. Bibliotheca Hungarica Antiqua 13 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1986).

²⁶ Ezek az antifonák az Öreg graduálban is megjelentek.

²⁷ Ezek között már nem találunk párhuzamot a Kálmáncsai graduállal.

²⁸ *Vala pedig az ő tekintete, Az Úristen oltalmazta a régi keresztyéneket, Áldott légyen a mi Urunk és Istenünk*, valamint a himnuszból kialakított antifona protestáns kontrafaktum változata: *Mennynek, földnek nemes teremője* – Öreg graduál p. 469, p. 217, p. 451, p. 207; az utolsó antifona szöveggel megvan a Nagydobszai és a Patay graduálban is (Patayban a vége kottával). A Tornai graduál *Mennynek, földnek nemes teremője* antifonáját lásd a 3. fakszimilén.

²⁹ Ajaki f. [60v]; Spáczay p. 287; Öreg graduál p. 444.

³⁰ Az egyik a 133v-n lejegyzett utolsó antifona: *Kegyelmes Atya Úristen, te vagy mi Atyánk és teremő Istenünk, tebenned vagyok bizodalomunk, légy azért nekünk egy oltalmunk*, melynek dallamát csak egy 3. tónusú mintadallam (Nagy dicséretes dicsőséget énekeljünk – *Gloria laudis resonet*) alapján tudtuk rekonstruálni. A másik, *Az Istennek parancsolatjában gyönyörködik* antifona fordításában eltér a többitől, de középkori gyökerekkel rendelkezik, v.ö. a 22. lábjegyzettel.

Az összeállítás tekintetében a Tornai graduál a nem sokkal fiatalabb és ugyan-csak szerényebb tartalmú Batthyány–Óvári–Ráday testvérgraduálokhoz hasonlítható. A Ráday graduálban lejegyzett 62 antifona közül 51 megtalálható a Tornai graduálban is, a Batthyány graduálban pedig további 10 olyan közös tétel, amely a Ráday graduálból kimaradt.³¹ Mivel az említett graduálokban sok azonos szövegű tétel fordul elő, arra gyanakodhatnánk, hogy mindannyian közös forrásból merítettek. Ezzel szemben az a pontosabban meg nem határozható kapcsolat a Huszár Gál énekeskönyvekkel, amely a testvérgraduálokban a tizenhat közös hibás tétellel kimutatható, nem figyelhető meg a Tornai graduálban.³²

Az antifonák után, körülbelül a tételek egynegyedénél bejegyezték annak a zsolnárnak a kezdősorát, melyet az antifonát követően kell recitálni – egy alkalommal magyarul, a többi esetben latinul. Általában azokra a zsolnárokra utalnak, amelyek a graduál végén le vannak jegyezve. A zsolnárok vagy a protestáns vagy a Vulgata szerinti számozást követik, a latin címek azonban gyakran eltérnek a Vulgata szövegezésétől.³³ Az antifonák után olykor bejegyezték az antifona tónusát, ez a meghatározás azonban több esetben nem felel meg a valóságnak.³⁴ A zsolnárszövegeknél és a canticumoknál³⁵ némelykor neumákkal jelölték a hajlításokat, hogy ezzel az éneklést segítsék és a tónust egyértelművé tegyék.³⁶

A prózai zsolnárok éneklése az antifonák végén megadott differencia szerint történt, amelyet azonban a Tornai graduálban csak néhány antifona után írtak be és akkor sem pontosan. Úgy tűnik, a lejegyző nem volt tisztában a differencia használatával. Például *A te magzatoból teszek* antifonát követően a – virtuális kulcs szerint értelmezett³⁷ – *cc / c h / c h g* differencia alá helyezte *Az Úrnak irgalmát* 89. zsolnár kezdősorát. E kezdősornak megfelelően osztotta fel a differenciát is 1+2+3 szótagra és tagolta szóelválasztó vonalakkal, holott a differencia hangjaira nem a zsolnárvers első, hanem a második félversét kell énekelni – mindez azt a benyomást kelti, mintha a lejegyzés nem lenne kapcsolatban az élő gyakorlattal.

Az alábbiakban a tornai antifonákat az egyházi esztendő ünnepei, vagyis a leírás rendje szerint a középkori előzménnyel együtt Hesbert (H) és/vagy a Monumenta Mo-

³¹ Sok szempontból kézenfekvő lenne, hogy a Tornai graduált az első fennmaradt kéziratos graduállal, a Csáti graduállal vessük egybe. Mivel azonban a Csáti graduálból több lapot eltávolítottak és ez elsősorban az antifonákat érinti, az összehasonlítás nem vezethet reális eredményhez.

³² *Graduale Ráday saeculi XVII, 32.*

³³ Ezidáig még nem tudtuk megvizsgálni, vajon a latin nyelvű zürichi Bibliát (1543) a magyar nyelvű graduálok összeállításánál felhasználták-e.

³⁴ Például *Mint egy vőlegény, Higgyetek, mert tm eljött, Krisztus Urunk Jézus, Husvét napján hajnalban indulván* – mind a négy antifona 8. tónusú, de az első kettőt a lejegyző a 7., utóbbi kettőt a 3., illetve a 4. tónushoz sorolja.

³⁵ Kétszer a *Magnificat* egyszer a *Nunc dimittis* canticumra történi utalás.

³⁶ Lásd Tornai graduál f. 181v vagy f. 195; a *Magnificat* neumái valószínűleg az 1. tónus szerint.

³⁷ Erről és a graduál zenei helyesírásáról lásd a dolgozat végén.

nodica sorozat antifona-kötete (MMMAe) alapján adjuk meg.³⁸ Mivel a négyjegyű MMMAe-számok első tagja a tónust jelzi, ezért a középkori antifonákkal való hangnemi egyezés vagy az azoktól eltérés rögtön szembetűnik. Ha az antifona sem Hesbertnél, sem a MMMAe-ben nem fordul elő, a felhasznált bibliai helyet jelöljük meg.³⁹

Ádvent

- f. 117 Régen elmúlt időkben megértettük – 1.t.
Ab antiquis nos audivimus – H 1198
A diebus antiquis – MMMAe 1379
- f. 117v Az Úr úgy jó ki, mint óriás – 3.t.
Dominus sicut fortis egredietur – Ézsaiás 42,13
 A te magzatodból teszek – 8.t.
De fructu ventris tui – H 2106; MMMAe 8118
 Tudjátok, mert íme közel vagyok – 8.t.
Scitote quia prope est – H 4834; MMMAe 8086
- f. 118 Emeld fel, Jeruzsálem, szemeidet – 1.t.
Leva, Jerusalem, oculos – H 3606; MMMAe 1244
 Énelőttem nem volt Isten – 1.t.
Ante me non est formatus Deus – H 1436; MMMAe 1239
 A Krisztus születése meghirdetteték – 1.t.
Nativitas Christi annuntiatur – V.ö. Lukács 2, 21

Karácsony

- f. 118v E napon Krisztus születék – 6.t.
Hodie Christus natus est – H 3093; MMMAe 6111
 Szóla énnekem az én szent Atyám – 2.t.
Dominus dixit ad me – H 2406; MMMAe 8189
- f. 119 Jöjj el, Úristen, minket megsegíteni – 4.t.
 V.ö. *Veni, Domine, et noli tardare* – H 5320; MMMAe 4096
 Teveled vagyok én, Atya Isten – 1.t.
Tecum principium in die virtutis tuae – H 5127; MMMAe 1203
 Mint egy vőlegény, az Úristen származék – 8.t.
Tamquam sponsus, Dominus procedens – H 5101; MMMAe 8021
- f. 119v Váltást küld az Úristen – 7.t.
Redemptionem misit Dominus – H 4587; MMMAe 7244
 Megváltót küld az Úristen – 7.t.
Redemptionem misit Dominus – H 4587; MMMAe 7244

³⁸ H = *Corpus Antiphonarium Officii* Vol. III. *Invitatoria et antiphonae*, ed. Renato-Joanne Hesbert (Roma: Herder, 1968); MMMAe = *Antiphonen*. Hrsg. László Dobszay und Janka Szendrei, Band 1–3. *Monumenta Monodica Medii Aevi* V/1–3 (Kassel [etc.]: Bärenreiter 1999).

³⁹ A szöveget mai helyesírás szerint adjuk vissza.

- Higgyetek, mert ím eljött a Jézus Krisztus – 8.t.
 V.ö. *Scitote quia prope est regnum Dei* – H 4834; MMMAe 8086
- f. 120 Ímé, eljött az Atya Istennek Fia – 4.t.
 V.ö. *Ecce veniet Dominus terrae* – MMMAe 4023
 Békességnek ura e világra adaték – 8.t.
 V.ö. *Rex pacificus magnificatus est* – H 4657; MMMAe 8355
 Tégedet az Atya Isten, Úr Jézus Krisztus – 1.t.
 V.ö. *Tecum principium in die virtutis tuae* – H 5127; MMMAe 1203
- f. 120v Az Atya Isten e világra bocsáta – 1.t.
 V.ö. *Tecum principium in die virtutis tuae* – H 5127; MMMAe 1203

Vízkereszt

Bölcsek, látván a csillagot, vének – 1.t.
Magi videntes stellam, obtulerunt – H 3655; MMMAe 1279

Böjt

- f. 121 Ha embereknek és angyaloknak nyelveken szólnék – 5.t.
Si linguis hominum loquar, et angelorum – 1. Korintusi 13,1
 Könyörülj rajtunk, Úristen és hallgasd meg – 8.t.
Miserere mihi Domine et exaudi – MMMAe 8047
 Vigyázzatok, keresztyének, mert nem tudjátok – 2.t.
Vigilate ergo nescitis enim – H 5421; MMMAe 2152
- f. 121v Eljötte nekünk a penitenciának napjai – 8.t.
Advenerunt nobis dies paenitentiae – H 5516; MMMAe 8081
- f. 122 Zsidóknak Júdás ilyen jegyet ada – 1.t.
Traditor autem dedit eis signum – H 5169; MMMAe 1200
 Úristen, a mi könyörgésünket – 8.t.
Respice et exaudi me Domine – H 4623; MMMAe 8135
 Dallamát v.ö. *In pace in idipsum dormiam* – H 3265; MMMAe 8117
 Nagy sok hamis tanuk reám támadának – 8.t.
Insurrexerunt in me testes iniqui – H 3358; MMMAe 8051
- f. 122v Áldott Úristen, segíts meg minket – 8.t.
Adiuvá nos, Deus – Zsoltár 79,9
 Dallamát v.ö. *Zelus domus tuae comedit me* – MMMAe 8173
 Ments meg minket, Úristen – 8.t.
Eripe me, et erue me – Zsoltár 145,1
 Dallamát v.ö. *Insurrexerunt in me* – MMMAe 8051
 Megoszták ököztük az én ruháimat – 8.t.
Diviserunt sibi vestimenta mea – H 2260; MMMAe 8050
- f. 123 Én Istenem, szabadíts meg engemet – 8.t.
Deus meus, eripe me – H 2174; MMMAe 8155

- A te híveidnek szerelme, Úristen – 8.t.
Zelus domus tuae comedit me – H 5516; MMMAe 8173
 Megfeszítvén Atya Istennek szent Fiát – 1.t.
 V.ö. *Posuerunt super caput eius* – H 4343; MMMAe 1183
 f. 123v Urunk Jézus halálának idején – 1.t.
 V.ö. ... *Terra mota est, et petrae scissae sunt* – Máté 27,51
 Nagy békességgel kimúlok e világból – 8.t.
 V.ö. *In pace in idipsum dormiam* – H 3265; MMMAe 8117
 Én eltemettettem vala – 8.t.
 V.ö. *Ego dormivi et somnum coepi et resurrexi* – H 2572; MMMAe 8169

Húsvét

- f. 124 Húsvét napján hajnalban indulván – 8.t.
Et valde mane una sabbatorum – H 2728; MMMAe 8215
 Az Úristennek angyala monda a Máriáknak – 8.t.
Respondens autem angelus, dixit mulieribus – H 4630; MMMAe 8231
 Az Úristennek népe jöve a pogány nép közül – 8.t.
Domus Jacob de populo barbaro – H 2427; MMMAe 8141
 f. 124v Az Úristennek angyala leszálla a mennyégből – 8.t.
Angelus autem Domini descendit – H 1408; MMMAe 8233
 Holval reggel a szombatnak első napján – 8.t.
Et valde mane una sabbatorum – H 2728; MMMAe 8215
 Az asszonyállatok ülven a koporsó mellett – 1.t.
Mulieres sedentes ad monumentum – H 3826; MMMAe 1168
 f. 125 Az idő betelvén közinkbe jöve a Krisztus – 1.t.
Impletum est tempus; v.ö. (Jesus Christus) traditus est propter delicta nostra; Pax vobis ego sum – v.ö. Márk 1,15; Galáta 4,4; Róma 4,25; Lukács 24,36–38
 A kegyelmes Jézus Krisztus könyörülvén emberen – 7.t.
 V.ö. *In hoc apparuit Filius Dei, ut dissolvat opera diaboli* – 1.János 3, 8
 Dallamát v.ö. *Prae timore autem eius* – H 4350; MMMAe 7044
 f. 125v A mi Urunk, Jézus Krisztus meghala a mi bűneinkért – 1.t.
(Jesus Christus) traditus est propter delicta nostra – Róma 4,25
 Vala pedig az ő tekintete – 8.t.
Erat autem aspectus eius – H 2647; MMMAe 8183
 Feltámadván a Krisztus – 6.t.
(Resurgens Christus ...) *Pax vobis ego sum* – H 4254; MMMAe 6054

Mennybemenetel

- f. 126 Krisztus Urunk Jézus e mai napon – 8.t.
Hodie Christus Iesus Dominus noster
 V.ö. *Videntibus illis elevatus est* – H 5392; MMMAe 8124

- Felmenvén Krisztus mennyégbe – 6.t.
Ascendens Christus in altum – H 1487; MMMAe 6043
 f. 126v Galileabeli férfiak, mit néztek – 7.t.
Viri Galilaei, quid aspicitis – H 5458; MMMAe 7115

Pünkösöd

- Nem hagylak titeket árvákul, alleluia – 1.t.
Non vos relinquam orphanos – H 3941; MMMAe 1349
 Mikoron betöltének volna az ötven napok – 3.t.
Dum complerentur dies Pentecostes – H 2442; MMMAe 3042
 f. 127 Úristennek Szentlelke betölté – 8.t.
Spiritus Domini replevit – H 4998; MMMAe 8394
 Jövel, Szentlélek Úristen – 8.t.
Veni, Sancte Spiritus – H 5327; MMMAe 8379

Általános

- f. 127v Segíts meg minket, mindenható Atya – 1.t.
Adesto Deus unus omnipotens – H 1268; MMMAe 1467
 Nagy dicséretes dicsőséget énekeljünk – 3.t.
Gloria laudis resonet – H 2947; MMMAe 3107
 f. 128 Dicséret legyen tenéked, Szentháromság – 1.t.
Gloria tibi, Trinitas – H 2948; MMMAe 1550
 Téged egynek állatban – 1.t.
Te unum in substantia – H 5126; MMMAe 2148
 f. 128v Áldj meg minket, Atya Úristen – 1.t.
Benedicat nos Deus Pater – H 1691; MMMAe 1474
 Az Úristen oltalmazta a régi keresztyéneket – 1.t.
 Dallamát v.ö. *Gloria tibi, Trinitas* – MMMAe 1550
 f. 129 Ha te meg nem tartasz, Uram Isten – 1.t.
Nisi tu Domine servabis nos – H 3885; MMMAe 1041
 Mutasd mihozzánk, Úristen, a te irgalmasságodat – 6.t.
Ostende nobis, Domine, misericordiam tuam – Zsoltár 85,8
 f. 129v Minden háborúság, szenvedésre készek legyünk – 3.t.
 Uralkodó Úristen, királyoknak királya – 6.t.
Dominator Dominus rex regum
 f. 130 Áldott légyen mindenknek teremtője – 6.t.
 V.ö. *Benedictus Dominus Deus meus* – H 1720; MMMAe 6005
 Áldott légyen a mi Urunk és Istenünk – 6.t.
Benedictus Dominus Deus meus – H 1720; MMMAe 6005
 Istennek szent Fia, a te segítségedben bízunk – 7.t.
 V.ö. *Sub tuum praesidium confugimus* – H 5041

- f. 130v Megtartja a nagy Úristen – 7.t.
 V.ö. *Custodit Dominus omnes diligentes se* – H 2085
 Mennynek, földnek nemes teremője – 1.t.
Conditor alme siderum – MMMAe 1476
- f. 131v Megsokasultanak a mi ellenségink, Úristen – 8.t.
 V.ö. *Multiplacati sunt qui oderunt me inique* – Zsoltár 38,20
 Szolgáljatok az Úrnak félelemben – 1.t.
Servite Domino in timore – H 4876; MMMAe 7143
 Dallamát v.ö. *Exi cito in plateas* – MMMAe 1407
- f. 132 Úristen, növeld bennünk az igaz hitet – 8.t.
Auge in nobis, Domine, fidem tuam – H 1531
 Dallamát v.ö. *Excelsus super omnes gentes* – MMMAe 80187
 Dicsérjétek, keresztyének, az Úristent – 6.t.
Laudate Dominum, omnes gentes – H 3586; MMMAe 6004
Benedicite gentes Deum nostrum – H 1701; MMMAe 6017
 Egyhatalmú légy énvelem – 1.t.
 V.ö. *Sede a dextris meis* – H 4853; MMMAe 1273
 Énekeljünk, keresztyének – 1.t.
 V.ö. *Sede a dextris meis* – H 4853; MMMAe 1273
 Ülj nékem jobb kezem felől – 1.t.
Sede a dextris meis – H 4853; MMMAe 1273
- f. 132v Valaki igaz hitből Krisztusról vallást térsen – 7.t.
 V.ö. *Omnis ergo qui confitebitur me* – Máté 10, 32
 Dallamát v.ö. *Ecce confessor magnus* – MMMAe 7063
Christus circumdedit me – H 1790; MMMAe 7057
 Ne emlékezzél meg, Úristen – 4.t.
Ne reminiscaris, Domine – H 3861; MMMAe 4228
 Szűz Máriának dicséretével – 1.t.
 Dallamát v.ö. *Deficiente vino* – H 2138; MMMAe 1035
- f. 133 Az Istennek parancsolatjában gyönyörködik – 4.t.
In mandatis eius volet nimis – H 3251; MMMAe 4123
 Élek én, azt mondja az Úristen – 3.t.
Vivo ego, dicit Dominus – H 5481; MMMAe 3050
 Az Úristennek gyönyörúséges légyen a dicséret – 8.t.
Deo nostro iucunda sit laudatio – H 2148; MMMAe 8134
- f. 133v Kegyelmes Atya Úristen – 3.t.
 Dallamát v.ö. *Gloria laudis resonet* – H 2947; MMMAe 3107



Ha a jelenleg még restaurálás előtt álló kolligátum, benne a „ceremoniális könyv” szakadozott külsejét nem vesszük figyelembe, megállapíthatjuk, hogy a Tornai graduál lejegyzése szépen kidolgozott, rendezett külalakot mutat. Hangjegyzírásában a magyar notáció jellegzetességei mutatkoznak meg, különösen a kétfejű össze-

tett neumáknál, mint a *climacus* vagy a *climacus resupinus*.⁴⁰ Hasonló lejegyzési mód figyelhető meg több kéziratos graduálban, így a Csáti graduálban, a Baththyány–Ráday–Óvári testvérgraduálokban és a Spáczay graduálban.⁴¹ Az egy-szótagú szavakat, talán a tájékozódás megkönnyítése végett a Tornai graduálban is kettőzött hangokkal látták el, azonkívül sajtáságos, a graduálokra egyébként nem jellemző módon a tételeket – itt függetlenül a szavak szótagszámától – szintén kettőzött hanggal zárták, mely fölé félköríves koronaszerű jelet illesztettek.⁴²

A rendezett külső mögött azonban alapvető hiányosságok fedezhetők fel, emiatt a Tornai graduál zenei értelmezése lépten-nyomon problémát okoz. Amíg a szöveg folyamatosan és megbízhatóan olvasható, nem mondható el ugyanez a hozzáillesztett dallamokról. A Tornai graduálban, mint általában a legtöbb kéziratos graduálban nem használtak kulcsot, ezért a tételeket csak egy virtuális tenor- vagy altkulcs szerint lehet értelmezni és előadni.⁴³ A nem létező, csupán virtuális kulcs a tétel végéig és nem a kottasor végéig érvényes. Ha például az antifona *g*-vel végződik és a következő *g*-vel kezdődik, de már nem 8., hanem 7. tónusban, a lejegyző figyelmen kívül hagyja a relatív különbséget és az antifonát egy terccel mélyebbre helyezi, hogy a szükséges hangkészletet jobban igénybe vehesse.⁴⁴ A hibás, vagy a konkrét hangnemi meghatározást mellőző bizonytalan lejegyzés miatt különböző típusú íráshibák fordulnak elő. Gyakori, hogy egy tétel néhány hangja vagy több szakasza egy szekunddal vagy egy terccel elcsúszott.⁴⁵ (A lejegyző elég gyakran fejezi be a sorokat a következő sor elejére utaló őrhanggal, ami olykor fölösleges, sőt félrevezető, mivel a következő sor első hangja azzal nem egyezik.) A kézirat tanulmányozása után megállapítható, hogy a Tornai graduál dallammal ellátott tételeinek többsége csak kisebb-nagyobb változtatásokkal szólaltatható meg.⁴⁶

⁴⁰ Lásd a 3. és 4. faksimilét. A graduálok hangjegyzésének a középkori magyar notációhoz való viszonyáról lásd Szendrei Janka, *Középkori hangjegyzések Magyarországon*. Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténehez 4 (Budapest: MTA Zenetudományi intézet, 1983), 80–88.

⁴¹ Ellenben a Tornai graduálban a testvérgraduáloknál lényegesen nagyobb méretű, kilenc szisztémás oldalakat használtak.

⁴² Lásd a 2. és 3. faksimilét. Hasonló lejegyzési módot találunk a Csáti graduálban is.

⁴³ Így írták többek között a Baththyány–Ráday–Óvári testvérgraduálok is, lásd Ferenczi Ilona, *Graduale Ráday saeculi XVII*, v.ö. a tételek kezdetét az előtte megadott eredeti incipittel.

⁴⁴ Például f. 119: *Mint egy vőlegény*, 8. t. + *Váltságot küldte az Uristen*, 7. t. Így a virtuális kulcsot is egy terccel mélyebbre kell helyezni.

⁴⁵ A zenei helyesírás problematikájáról lásd Csomasz Tóth Kálmán, „Szenci Molnár Albert és a magyar zenei írásbeliség”, *Magyar Zene* 15 (1974), 350–363; Ferenczi Ilona, „Zenei helyesírás és 'variálás' a XVI–XVII. századi graduálokban”, in *Zenetudományi Dolgozatok* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988), 61–72.

⁴⁶ Az *A solis ortus cardine* himnusz dallamán alapuló három himnusz (*Naptámadástól fogván, Jó kereszténynek, kik vagyunk* és *Gonosz kegyetlen Heródes*, f. 42, f. 36v, f. 44) negyedik szótagja alatti *pes* hajlítása háromszor egyformán hibásan, egy szekunddal feljebb van lejegyezve; értelmezése a virtuális kulcs alapján: *dd ff a-h d*. A *Vexilla regis* himnusz dallamát követő öt magyar nyelvű himnusz dallamának lejegyzése ötféleképpen hibás, hol kevesebb, hol több elírással, az utolsó lejegyzés már majdnem tökéletes (*Ó, kegyelmes Jézus Krisztus, Keresztényeknek serege, Örvendez-*

Tudvalevő, hogy zenei írásbeliségünk hanyatlása, ami a rossz zenei helyesírásban is megmutatkozott, már a reformáció idejében, sőt korábban is elkezdődött.⁴⁷ A helyzet a graduálok koráig egyre rosszabbodott. A többé-kevésbé gondosan készített másolatokkal egyidőben a hibás kéziratok is terjedtek, tovább öröklődtek.⁴⁸ A helytelenül leírt tételeket általában nem javították ki, ezért nem tudhatjuk, hogy azokat énekelték-e valaha. Ezt a negatív képet némiképpen javítja a páli levelekre vagy a teljesen új szövegekre készült antifonák családja, így a Tornai graduál egyetlen, középkori előzmény nélküli unikális antifonája is, ami azt mutatja, hogy a középkorból nem ismert szövegeket a gregoriánt imitáló stílusban igyekeztek megzenésíteni. Habár ez a próbálkozás nem minden esetben sikerült tökéletesen, arra mégis követezgetni enged, hogy a gregorián stílust ismerték, azzal foglalkoztak, sőt azt új szövegekre alkalmazni is törekedtek.

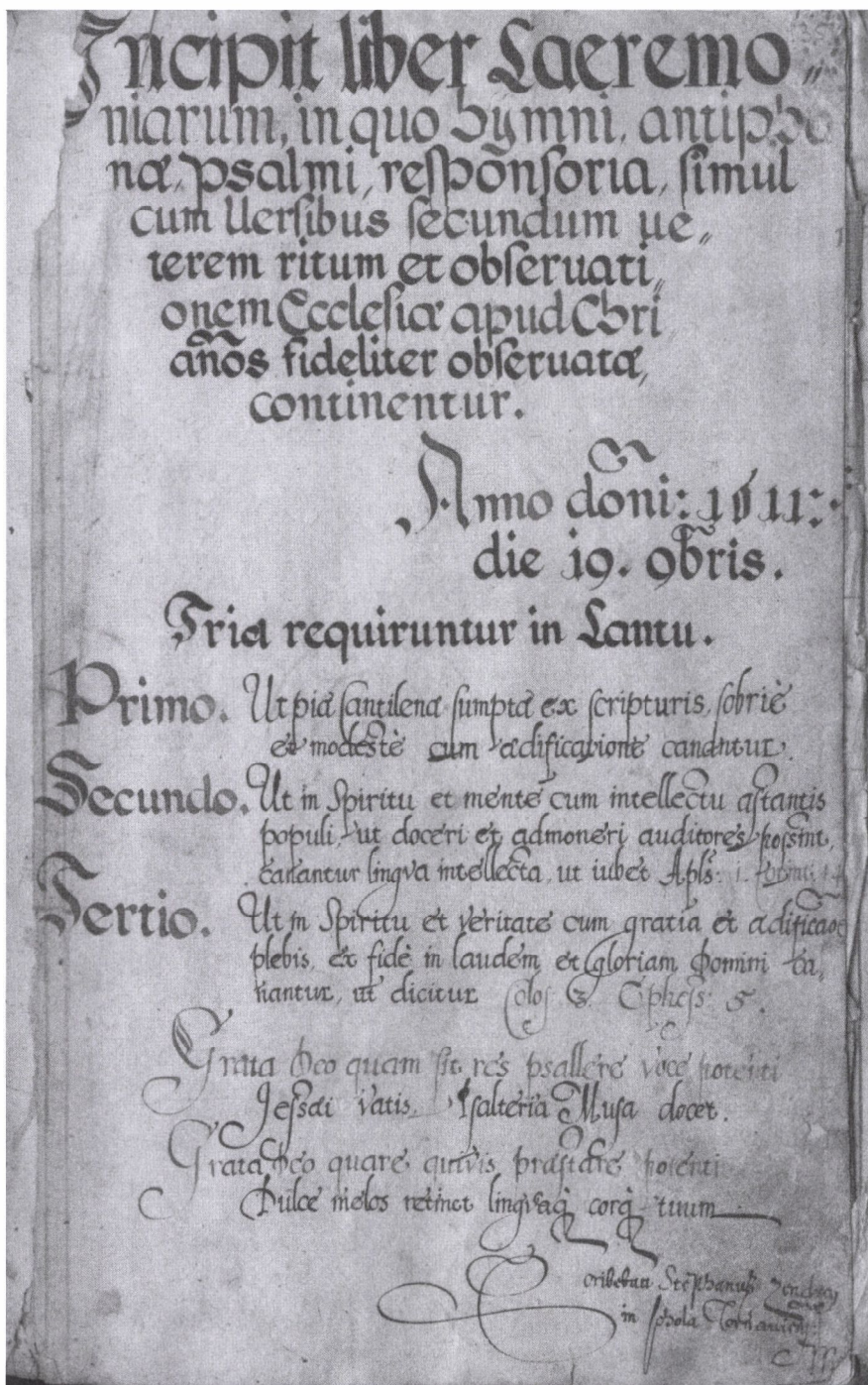
Milyen célból íratott le a tornai iskola vagy a helyi gyülekezet egy saját „ceremoniális könyvet”, egy graduált? Elképzelhető, hogy a diákok számára szándékoztak kialakítani az egyházi esztendő ünnepeinek sorrendjében és a liturgikus műfajok szerint egy olyan repertoárt, amelyből alkalmanként a megfelelő tételeket kiválaszthatták. Ennek következtében egy-egy ünnep teljes liturgiájához a különböző műfaji csoportokból kellett az aktuális tételeket összeállítani.⁴⁹ Hogy milyen mértékben használták a Tornai graduált, nagyrészt azon múlott, ki volt a templom kántora. Ha képes volt rá, megfelelő felkészültséggel megtanulta, hogyan kell a kulcs nélküli dallamokat vagy a hibás részeket értelmezni és interpretálni. Ellenkező esetben a Tornai graduál is csak egy olyan „ceremoniális könyv” maradt a tornai iskola diákjainak vagy a gyülekezet tagjainak, melyet ugyan a régi szertartások és énekek iránti nosztalgiából és tiszteletből vagy felsőbb rendeletre noha szorgalommal és rendezett, szép külalakkal lejegyezték és olykor szívesen felütöttek, de dallamait csak úgy tudták használni, ha azoknak elfogadható alakját valahonnan már előzőleg megismerték.

zünk, keresztyének, A Krisztusnak szenvedése, E világnak fényessége, f. 53, f. 54, f. 56, f. 57, f. 59). Két, egymáshoz közel lejegyzett antifona *Jöjj el, Úristen és Imé, eljött az Atya Istennek Fia* (f. 119, f. 120) utolsó hat hangja egyformán felcsúszott.

⁴⁷ Lásd például a Pálos Cantuale-t, XV. század vége, Częstochowa, Pálos könyvtár, 5833 R.I.215; Szendrei, C 46. Lásd Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténehez 4. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), 64. Vannak olyan tételek, melyekben a kulcs (vagy maga a tétel) egy terccsel vagy egy szekundával elcsúszott.

⁴⁸ Ezen a helyzeten akart segíteni az Öreg graduál szerkesztője oly módon, hogy a sok hibás kéziratoss graduál helyett egy mintagraduált készítetett, majd kinyomtatta. A szerkesztő ugyan mentegeti magát a nyomtatvány hibás kottái miatt, ennek ellenére az utólag nyomtatott hibajegyzékben csak a sokszáz szövegváltoztatást sorolja fel, a zenei változtatásokat egy félmondattal az „értelmes kántorokra” bízva, akik a hibákat ki tudják javítani. Ezt azonban a legtöbb kántortól nem lehetett elvárni: hiányzott náluk a szakértelem vagy a gyakorlati háttér ahhoz, hogy a hibás változatokat „emendálják”.

⁴⁹ Nem olyan liturgikus érzékkel nyúltak az anyaghoz, mint az Huszár Gál 1574-ben nyomtatott énekeskönyvében figyelhető meg. Effajta igényes szerkesztésmóddal csak a Csáti graduálban, legfőképpen pedig az eperjesi iskola és egyház számára készített graduálban találkozhatunk, v.ö. *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*. Közreadja és bevezeti Ferenczi Ilona. *Musicalia Danubiana* 9 (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1988).



129

Emeld fel Jerusálem sáemeidet és
 lásd meg kiralyodnak hatalmat,
 íme idvözítöd el iöt meg oldozni
 köteleiöböl! **E**n előttem
 nem volt Isten, utannam sem leszen
 nekem; mindenek terdet hájtnák
 és en rolam vallást tesznek.
Az christus sámlétese meg hirdet
 tetek még akkor az Prophetaktül!

De szabadics meg, minket minden
veszedelemtől kegyelmes Christus.

Megh tartja az nagy Ur Isten az ő
hív keresztényeit örökre; De az kas
dag hitetleneket pokolra veti, veg
re mibélien ki mulnak ez arnyek

vilagbol *Audite tunc
omni gentes* Mennék földnek
nemes teremtoie, hűeknek örök vi
laga ki az mi bűneinkert igazán

131

haragúszól. legy kegyelmes te hoz
 zad kialtokhoz: Uram Isten irgal
 masz minckönk: ez vilagnak terem
 töie irgalmasz nekünk. es azte eg
 gietlen egy fiadert Jesus Chrüsnak
 esedezesert: Adgy minckünk lel
 ki es testi bekessert. hog ismerhes
 sönk még hogu czakte vagy felse
 ges Ur Isten mind örökke

eovel ſzent lelek Ur Iſten.
 banatinkban vigasztaly
 megh. felelmivnkben ba
 toricz megh: Az chriusnak erdemeiert
 ovel mar keronk ſzent lelek: adgiad
 nekink hivednek: te kedves ajan
 dekodat. az chrusnak erdemeiert
 ovel mar roncs meg kozottink: az
 atkozot givlöseget: Es tegy minket
 egyiessékke. Az christusnak
 Diezösegh neked attianak: Es te fiad
 nak christusnak: Egietemben ſzent
 leleknek: ſzent haromsagh egy Iſtemnek.
 Ugy legyen.

ILONA FERENCZI

Das Gradual von Torna (1611–1613)

*Die Antiphonen aus dem „zeremoniellen“ Teil eines unlängst
aufgefundenen Konvoluts*

Obwohl bereits 1937 ein Bericht über das Konvolut in der Nationalbibliothek Széchényi erstellt wurde, ist es nur nach 70 Jahren bekannt geworden, nachdem es in die Bibliothek der Wissenschaftlichen Sammlungen des Reformierten Kollegs in Sárospatak gelangte. Das stark beschädigte Konvolut stammt aus Nordostungarn. Dem Inhalt und den Schreibarten nach gliedert es sich in sieben verschiedene Teile mit geistlichen Liedern und liturgischen Gesängen aus dem 17.–19. Jahrhundert. Als bedeutendste erscheint für uns der Gradualteil, das sogenannte Zeremoniellbuch (*liber Caeremoniarum*), geschrieben zwischen 1611 und 1613. Die Sätze dieses gehaltvollen Graduals sind vorwiegend für die Vesper bestimmt und gliedern sich in 13 Gattungen, die vorwiegend in Gattungsreihen gemäß dem Kirchenjahr geordnet erscheinen. Die wichtigsten sind dabei die Hymnen, Psalmen und Antiphonen. Obwohl der Schlüssel in der Handschrift nirgendwo angegeben ist, können die meisten Sätze nach einem virtuellen Tenor- oder Altschlüssel sowie aufgrund mittelalterlicher Muster interpretiert werden. Im Beitrag werden die Antiphonen des Graduals ihren mittelalterlichen Vorbildern entgegengestellt.

BOZÓ PÉTER

Couleur locale és *cadenza ad libitum* – Liszt változatai Victor Hugo egy költeményére*

1. Bevezetés

A Liszt dalainak szentelt irodalomban aligha találunk olyan munkát, amely – leg-
alábbis említés szintjén – ne térne ki a zeneszerző e műveinek revízióira, külön-
féle eltérő műalakjaira. Meglehetősen különböznek azonban a vélemények a
dalok átdolgozásainak miéértjéért, s e vélemények mögött egymásnak el-
lentmondó esztétikai értékítéletek rejtőznek. A Liszt dal-œuvre-jét kutatók rend-
szerint egy-egy tényezőre vezetik vissza az átdolgozások keletkezését. Egyesek
kompozíciós fogyatékoságok javításaként, a zeneszerző fejlődésének dokumen-
tumaként értelmezik e revíziókat:

Érdekes összehasonlítani számos ilyen dal korábbi és későbbi változatát; [...]. A későbbi,
revidált változatok – rendszerint ezeket ismerik és adják elő manapság – többnyire figyelemre
méltó fejlődésről tanúskodnak. Az 1840-es évtizedben Liszt dalszerzőként bizonyos értele-
ben hátrányban volt; virtuóz pianistaként hajlamos volt túlságosan bonyolult kíséretet írni;
az olasz opera érzületétől átitatva hajlott arra, hogy túldramatizálja a legegyszerűbb lírai
költeményeket; s egész eddig nem volt kellőképpen otthonos a német hagyományokban,
hogy hibátlan német szöveg-megzenésítéseket készítsen.¹

* A tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült, és részben készülő
doktori értekezésem egyik fejezetén alapul, melynek gondos átolvasásáért köszönettel tartozom
témavezetőmnek, Vikárius Lászlónak. Könyvtári kutatómunkám során készséggel segített
Gulyásné Somogyi Klára és Szabóné Presztolánszky Ágnes (Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem,
Régi Zenei-történelmi Kutatókönyvtár), valamint Evelyn Liepsch (Stiftung Weimarer Klassik,
Goethe- und Schiller-Archiv) – köszönetemet fejezem ki nekik is.

¹ „It is interesting to compare the earlier with the later versions of many of these songs; [...]. In
most cases the later revisions, which are the ones usually known and performed to-day, repre-
sent a considerable improvement. In the 1840s Liszt had certain disadvantages as a song-writer;
he was a virtuoso pianist who tended to write over-elaborate accompaniments; he was steeped
in the feeling of Italian opera, and therefore was inclined to over-dramatise the most simple
lyrical poems; and he was as yet insufficiently at home with German traditions to avoid making
mistakes in setting German words.” Humphrey Searle, *The Music of Liszt* (New York: Dover,
²1966 [1954]), 50.

Liszt teljességgel tisztában volt a műfajjal kapcsolatos nehézségeivel [...], mint azt revíziói mutatják.²

Akad olyan szerző is, aki a komponista ízlése, esztétikai nézetei változásának tulajdonítja az átdolgozásokat, Liszt egyik 1853-as írásos megnyilatkozására hivatkozva:

Liszt 1839 és 1847 között frott dalainak túlnyomó többsége radikális revízión ment keresztül a weimari periódusban, amikor már arra a gondolatra jutott, hogy azok „többnyire túlságosan szentimentálisak, s kíséretük gyakran túlterhelt”.³

Megint mások Liszt „pluralista” gondolkodásával, „változó elképzelésével” magyarázzák a revíziók tényét:

[...] olyan művész volt, aki állandóan újragondolta kompozícióit, a kiinduló állapot elérését követően többször revidálta azokat, többféle olvasatát is megengedve egyazon zenei szövegnek.⁴

Liszt revízióinak többsége korábbi dalainak szélsőséges egyszerűsítését célozza, s ez a revíziók során végrehajtott egyszerűsítés „változó elképzelésének” eredménye. [...] „Változó elképzeléséből” adódóan Liszt nem szükségszerűen javított dalain, amikor újrakomponálta vagy átdolgozta azokat, hanem csupán átalakította őket éppen aktuális gondolkodásmódjának megfelelően. Ezek az átdolgozások nem feltétlenül arra utalnak, hogy Liszt elégedetlen lett volna dalainak korábbi változataival. [...] Emily Dickinsonhoz hasonlóan, aki egy-egy költeményét különféle változatokban hagyta hátra, Liszt sem árulta el nekünk minden esetben, hogy az egyes művek korábbi vagy későbbi változatait részesítette-e előnyben. Soha nem vonta vissza egyetlen dalának nyomtatott kiadását sem, s az előadók továbbra is, a mai napig különféle verziók közül választanak.⁵

² „Liszt was well aware of his difficulties with the form [...], as his revisions show.” Eric Sams and Graham Johnson, „Lied”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. by Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 676.

³ „The vast majority of Liszt’s songs from 1839 to 1847 were radically revised during his Weimar period, by which time he had come to believe that they were »mostly too ultra-sentimental, and frequently too full in the accompaniment.«” Monika Hennemann, „Liszt’s Lieder”, in *The Cambridge Companion to Liszt*, ed. by Kenneth Hamilton (Cambridge: Cambridge University Press, 2005), 199.

⁴ „[...] he was an artist who continually rethought his compositions, revising them several times after their initial state had been achieved, yielding multiple readings of the same musical text.” Rena Charnin Mueller, „The Lieder of Liszt”, in *The Cambridge Companion to the Lied*, ed. by James Parsons (Cambridge: Cambridge University Press, 2004), 168.

⁵ „The majority of Liszt’s revisions focus on extreme simplifications of his earlier songs and this simplification in revisions, nevertheless, is a product of his »developing vision.« [...] Because of this »developing vision«, Liszt did not necessarily improve the songs he recomposed or revised in every case, but merely changed them to fit his current mode of thought. These revisions should not necessarily indicate Liszt’s dissatisfaction with the earlier versions of his songs. [...] Like Emily Dickinson, who left us varying versions of the same poems, Liszt did not tell us whether he always preferred earlier or later versions of individual works. He never withdrew any of his songs from print, and performers continue to choose from various versions today.” Ben Arnold, „Visions and Revisions: Looking into Liszt’s Lieder”, in *Analecta Lisztiana III. Liszt and the Birth*

Utóbbi, apológiába hajló részlet mellett a szekunder irodalomból vett egyéb példák is tanúsítják, hogy Liszt daltermése (ahogyan életműve általában) nincs híján a védőügyvédeknek sem.⁶ A *plaidoyer*-k létjogosultságát persze némiképp megkérdőjelezi, hogy a zeneszerző, utólag visszatekintve 1840-es évekbeli daltermésére, maga is érvénytelennek, aktualitását vesztettnek tekintette azt. Erre utal, hogy műveinek 1877-es jegyzékében összegyűjtött dalainak (*Gesammelte Lieder*) 1860-as kiadását csillaggal jelölte meg, ami annyit jelentett, hogy

a szerző [...] érvénytelennek nyilvánítja az ebben a katalógusban *-gal jelölt művek korábban más kiadónál megjelent kiadásait.⁷

Az az állítás tehát, miszerint Liszt „soha nem vonta vissza egyetlen dalának nyomtatott kiadását sem”, bizonyosan nem állja meg a helyét. Mi több, a komponista egyes szóbeli és írásos megnyilatkozásai arról tanúskodnak, hogy utólag visszatekintve 1840-es évekbeli daltermésére maga is elégedetlen volt korábbi műveinek zeneszerzői színvonalával. Az átdolgozások jellegzetes típusait – például a zongorakíséret technikai könnyítését, a darabok megkurtítását – Liszt (legalábbis az 1850-es évek és a későbbi évtizedek Lisztje) maga is javításként értékelte, mint azt a

Birth of Modern Europe = Franz Liszt Studies Series No. 9, ed. by Michael Saffle and Rossana Dalmonte (New York: Pendragon, 2003), 254. A „változó elképzelés” (*developing vision*) kifejezést Barry Wallenstein amerikai költőtől kölcsönözte Arnold. A „develop” szót ez esetben nem a magyar „fejlődik” igével fordítottam, hiszen ez óhatatlanul valamiféle értékítéletet rejt magában (a későbbi fejlettebb, jobb, mint a korábbi), hanem „változik”, „átalakul” értelemben, amely inkább megfelel Arnold tézisének, miszerint a Liszt-dalok kései változatai nem okvetlenül esztétikailag magasabbrendűek, mint a korábbiak.

⁶ „Perhaps no part of the vast Liszt repertoire has been so neglected, both in performance and in print, as his songs. For a long time, partially because of their difficulty and partially because of the negative (and sometimes inaccurate) evaluations by Alfred Einstein and other early 20th-century musicologists, the songs of Liszt were looked upon as somewhat uncouth and less worthy of performance than those of his contemporaries.” (Az óriási Liszt-repertoár talán egyetlen részét sem mellőzték annyira, előadói gyakorlatban és papíron egyaránt, mint dalait. Liszt dalaira sokáig úgy tekintettek, mint amelyek ügyetlenek és kortársaiénál kevésbé méltók az előadásra, részben nehéz voltak miatt, részben Alfred Einstein és más 20. század eleji muzikológusok negatív [és néha téves] értékítéletei miatt). Ronald Turner, „A Comparison of the Two Sets of Liszt–Hugo Songs”, *Journal of the American Liszt Society* 5 (June 1979), 16. „The question why so much of Liszt’s music is in general not in the standard repertoire is one calls for debate. His work had fallen victim to ignorance, misconception, misunderstanding and personal spitefulness and the songs were no exception.” (A kérdés, hogy Liszt zenéjének oly nagy része általában véve miért nem tartozik a standard repertoárhoz, vitára ösztönöz. Műve tudatlanság, helytelen felfogás, félreértés és személyes rosszindulat áldozata lett, s ez alól a dalok sem jelentettek kivételt). Eleni Panagiotopoulou, „An Evaluation of the Songs of Franz Liszt and Commentary on Their Performance”, *The Liszt Society Journal* 25 (2000), 9.

⁷ „Der Autor erklärte hiermit für ungültig die früher bei anderen Verlegern erschienenen Ausgaben der Werke, welche in diesem Catalog mit einem * bezeichnet sind.” *Thematisches Verzeichniss der Werke, Bearbeitungen und Transcriptionen von F. Liszt. Neue vervollständigte Ausgabe* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, [1877], lemezszám: 14373), 1.

zeneszerző levelezése is tanúsítja. Fentebb már részben idézett, 1853. április 3-án kelt levelében a következőket írta Bettine von Arnimnak:⁸

Hálás köszönet a dalok ajánlásáért. Örülök, hogy méltónak találsz rá, s megígérem, hogy kívülről eléneklem Neked a dalokat, amikor viszontlátjuk egymást. Sőt, talán újra dalhangulatba hozol, ami arra késztet, hogy ilyesféle dolgokat papírra vessek.⁹ Korábbi dalaim legtöbbször túl szentimentálisan felfújtak, kíséretük pedig gyakran túlságosan zsúfolt. Most úgy érzem, mintha végre rátaláltam volna a helyes útra, s mintha ez az újjászületés, ami nélkül Krisztus sem ígér üdvöt, szellemileg és zeneileg végbement volna. Műveimnek kell erről tanúskodniuk, s ha némi élvezetet találsz bennük, az nagyon jólesik majd nekem.¹⁰

Liszt tehát az 1850-es évtized elején szemlátomást maga sem volt maradéktalanul elégedett korábbi dalkompozícióival, s ez – legalábbis részben – kétségkívül magyarázatul szolgálhat a revíziók tényére. Felmerülhet azonban a kérdés, hogy vajon csak ez lehetett-e az oka eltérő műalakok keletkezésének. S ha valóban így volt: hogyan lehetséges, hogy a szekunder irodalom képviselői mégis oly eltérő módon értékelik ugyanazt a repertoárt?

Írásomban bizonyos értelemben a fenti interpretációk igazságát teszem próbára, egyetlen Liszt-dal különféle műalakjainak és forrásainak vizsgálata révén: tanulmányomban a Victor Hugo versére írott *Comment disaient-ils* című darab változatait kívánom összevetni. E változatok összehasonlítása által azt kívánom demonstrálni, hogy bár a zeneszerző revízióinak legalábbis egy része valóban javítás céljával készült, ugyanakkor bizonyos változtatások háttérben másfajta motívumok húzódnak meg, s hogy Liszt dalrevízióit nem lehet csupán egy-egy tényezőre visszavezetni. Bár úgy vélem, hogy a szekunder irodalomból idézett fenti részletek egyes

⁸ A levélrészletre a fentebb idézett szerzők egyike, Monika Hennemann is hivatkozott; ld. a 3. jegyzetet. Ugyanennek a levélnek elküldetlen fogalmazványát már La Mara is közölte, azt feltelevé, hogy a dalkomponista Josef Dessauernek szólna, ld. *Franz Liszts Briefe*, hrsg. von La Mara (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1893–1905), Bd. II, 403. Az ő közlése nyomán a szekunder irodalomban többnyire tévesen Dessauert tüntetik fel a levél címzettjeként, így Hennemann is.

⁹ Liszt levelezése arról tanúskodik, hogy Bettine már az 1840-es évek elején „dalhangulatba hozta” a zeneszerzőt; a muzikus három Goethe-dalának (*Mignon's Lied, Der König von Thule, Der du von dem Himmel bist*) első megfogalmazása részben ennek az ismeretségnek köszönheti létét.

¹⁰ „Herzlichsten Dank für die Lieder Dedication. Es freut mich dass Du mich Dazu werth hältst, und ich verspreche Dir die Lieder auswendig vorzusingen wenn wir uns wieder sehen. Vielleicht sogar bringst Du mich vom neuen zu einer Lieder Stimmung die mich drängt einiges derartiges aufzuschreiben. Meine früheren Lieder sind meistens zu sentimental aufgebläht und häufig zu vollgepropft in der Begleitung. Jetzt kommt es mir vor als wenn ich auf meinen richtigen Weg endlich gelangt wäre, und diese *Wiedergeburt* ohne welche Christus kein Heil verheißt, geistig und musikalisch vollbracht hätte. Meine Werke sollen davon Zeugniß geben, und findest Du einiges Behagen daran so wird mir dies sehr wohl thuen.” Friedrich Schnapp, „Unbekannte Briefe Franz Liszts zum 40. Todestag des Meisters veröffentlicht”, *Die Musik* 18/10 (Juli 1926), 721–722. A levélrészlet fenti magyar szövege nagy vonalakban Eckhardt Mária fordítását követi, ld. *Liszt Ferenc válogatott levelei (1824–1861)*, ford. Eckhardt Mária (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 149–150.

állításai valóban helytállóak, a *Comment disaient-ils* esete számomra mindenekelőtt azt példázza, hogy a kompozíciós fogvatékoságok javításán túl egy további szempont, a vokális előadó személye és énektechnikai képességei is szerepet játszhattak a dal eltérő alakváltozatainak keletkezésében.

2. Az 1844-ben publikált változat

Liszt egyik leveléből arra következtethetünk, hogy 1842 tavaszán komponálta meg a *Comment disaient-ils* első megfogalmazását. Ez év április 13-án, Szentpétervárról írva a következőképpen számolt be élettársának, Marie d'Agoult grófnőnek dalszerzői tevékenységéről:

Az elmúlt napok során két új dalt írtam: [„Hajnalodik, s az ajtód zárva... Ó, kedvesem, hallgass ide[?]”] srb. (*A szürkület éneke* [sic]) és aztán ezt a *Másik gitár*: [„Hogyan szökjünk el, mondták, sajkáinkkal az alguazilok előtt? Evezetek, mondták[?]”] (*Fények és árnyak*). Talán nem lesz velük elégedetlen.¹¹

A „Hajnalodik, s az ajtód zárva...” Victor Hugo *Autre chanson* (Másik dal) című verséből vett idézet, amely – mint Liszt is utal rá a szövegben – a francia költő *Les chants du crépuscule* (A szürkület énekei) című, 1835-ben publikált kötetének egyik darabja.¹² A Liszt által említett kompozíció – feltéve, hogy valóban elkészült – nem maradt fenn; csupán a szóban forgó levélrészlet informál arról, hogy a muzsikusz megzenésítette ezt a költeményt is. A *Másik gitár* az ugyancsak idézett *Comment disaient-ils*-re utal, Hugo *Les rayons et les ombres* (A fények és az árnyak) címet viselő kötetében (megj. 1840) ugyanis utóbbi vers ezzel a címmel szerepel¹³ – Liszt mellett nem egy francia dalkomponista zenésítette meg ezt a költeményt.¹⁴ Három strófája olyan kérdezz-felelek játék, melyben a versszakok első három sorában férfiak egy közelebről meg nem határozott csoportja tesz fel egy-egy kérdést, míg a strófák zárószoraiiban a nőnemű beszélgetőpartnerek válaszolnak, igen lényegretörően:

¹¹ „Ces jours passés j'ai fait deux nouvelles chansons L'aube naît et ta porte est close... Ô ma charmante écoute ici, etc. (*Chant* [sic] *du Crépuscule*) et puis cette *autre Guitare. Comment disaient-ils* avec nos nacelles fuir les alguazils: Ramez, disaient-elles (*Rayons et ombres*). Peut-être n'en serez-vous pas mécontent[e].” *Franz Liszt–Marie d'Agoult: Correspondance*, éd. par Serge Gut et Jacqueline Bellas, (Paris: Fayard, 2001), 904.

¹² Victor Hugo, *Œuvres complètes*, vol. III (Paris: Hetzel / Quantin, é. n.), 121–122. Az Hugo kötetének címében szereplő *crépuscule* szó, akárcsak a német *Dämmerung*, egyaránt jelenthet hajnali derengést és esti szürkületet is. A szónak ez a többértelműsége az előző tanúsága szerint Hugo számára jelentőséggel bírt; vagyis a cím bevett magyar fordítása – *Alkonyati énekek* – jelentésében szegényebb, mint a francia eredeti.

¹³ Hugo, *Œuvres complètes*, III, 489.

¹⁴ Többek között Henri Reber (*Guitare*, 1845), Camille Saint-Saëns (*Guitare*, 1851), Edouard Lalo (*Guitare*, 1856), Victor Massé (*Ramez, dormez, aimez*, 1860), George Bizet (*Guitare*, 1860) és Jules Massenet (*Guitare*, 1886).

Comment, disaient-ils,
Avec nos nacelles,
Fuir les alguazils?
– Ramez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils,
Oublier querelles,
Misère et périls?
– Dormez, disaient-elles.

Comment, disaient-ils
Enchanter les belles
Sans philtres subtils?
– Aimez, disaient-elles.

A vers címében említett gitár, valamint az első strófában említett hatósági emberek megnevezése (*alguazils*) spanyol miliőre utal; szintén erre enged következtetni, hogy a költemény egy olyan Hugo-vers párdarabja, amelynek főhőse Gastibelza, a toledói bolond – Liszt ezt a költeményt is megkomponálta.¹⁵ Hugo verse tehát spanyol *couleur locale*-jával annak az egzotizmusnak képviselője, amely – mint Frits Noske figyelmeztet – igen divatos volt a francia dal artisztikusabb válfajában, a *mélodie*-ban.¹⁶ A halászcsónakok (*nacelles*) említése ugyancsak az első strófában pedig arra utalhat, hogy a férfiak hajósok. (Talán csempészek, hogy tartaniuk kell az igazságszolgáltatást képviselő *alguaziloktól*?) Suzanne Montu-Berthon a spanyol miliő, a vers pittoreszk jellege mellett annak frivol és ironikus hangjára hívja fel a figyelmet.¹⁷

Liszt megzenésítésének első megfogalmazása, amely öt másik Hugo-dallal együtt 1844-ben látott napvilágot a *Buch der Lieder* című gyűjtemény második kötetében,¹⁸ terjedelmes – *horribile dictu*: terjengős – kódával lekerekített variált strófás dal (lásd a dal formai vázlatát bemutató 1. ábrát).¹⁹ A vers dialogizáló szerkezeté-

¹⁵ Ez utóbbi vers, amely a kötetben közvetlenül a *Comment, disaient-ils* előtt található, a *Guitare* (*Gitár*) címet viseli; ld. Hugo, *Œuvres complètes*, III, 485–488. A Gastibelza-ballada is népszerű volt a 19. századi francia komponisták körében, mint azt többek között Offenbach paródiája („Castilbèta”, a *Les deux pêcheurs* című 1856-os operett egyik betétdala) tanúsítja. A Liszt-dal keletkezésének időpontját illetően nem rendelkezem pontosabb adattal, ám feltételezhető, hogy Liszt többi Hugo-megzenésítéséhez hasonlóan ez is az 1840-es évek elején születhetett.

¹⁶ Ld. Frits Noske, *La mélodie française de Berlioz à Duparc: Essai de critique historique* (Amsterdam: North-Holland Publishing Company, 1954), 74–75, valamint 275–277.

¹⁷ Suzanne Montu-Berthon, „Un Liszt méconnu. Mélodies et Lieder”, *La Revue musicale* 342–344 (1981), 25.

¹⁸ Liszt francia dalkompozíciója figyelemre méltó módon egy berlini kiadónál, Adolph Martin Schlesingernél látott napvilágot, német fordítás kíséretében; ugyanabban a kötetben, amely a vers párdarabjának, a Gastibelza-balladának a megzenésítését is tartalmazza.

¹⁹ A *Comment disaient-ils* 1844-ben publikált megfogalmazásának teljes szövege a régi Liszt-összkiadásban tanulmányozható: *Grossherzog Carl Alexander Ausgabe der musikalischen Werke Franz Liszts*, hrsg. von der Franz-Liszt-Stiftung (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1907–1936), Bd. VII/1, 42–46. Megjegyzendő, hogy Peter Raabe közreadásában nem az első kiadás Philipp Kaufmann készítette német fordítása szerepel; Raabe új fordítást készített Hugo szövegéből Theobald Rehbaummal.

Formarészek és ütemszám	Hangnemi terv
4 ütemnyi előjáték (1–4. ütem).	gisz-moll
15 ütemnyi <u>1. strófa</u> (5–18. ütem), ebből 6 ütem a férfiak 1. kérdése, 2 ütem strófán belüli cezura, 6 ütem a nők első válasza.	H-dúr kitérés
4 ütem közjáték (19–22. ütem).	
17 ütemnyi <u>2. strófa</u> (23–39. ütem), ebből 6 ütem a férfiak 2. kérdése, 2 ütem strófán belüli cezura, 9 ütem a nők 2. válasza.	F-dúr kitérés
3 ütem közjáték (40–42. ütem).	
15 ütemnyi <u>3. strófa</u> (43–57. ütem), ebből 7 ütem a férfiak 3. kérdése, 2 ütem strófán belüli cezura, 6 ütem a nők 3. válasza.	A-dúr kitérés
29 ütemnyi <u>kóda</u> (58–86. ütem) a végén <i>cadenza</i> .	Gesz-dúr kitérés
4 ütem utójáték (87–90. ütem)	Asz-dúr végkicsengés

1. ábra. *Comment, disaient-ils*, az 1844-ben publikált megfogalmazás formai vázlata

vel összhangban a strófák első három, illetve utolsó sorát mindig két-két ütemes cezúra választja el. A *couleur locale* egyfelől gitárpengetést imitáló kíséretként (1. kotta), másrészt tonális tarkaságként jelentkeznek: a „hölgyek” választát mindhárom alkalommal más-más hangnemi kitérés színesíti. Az „urak” ezzel szemben a 2. strófában is ugyanarra a dallamra éneklnek mondandójukat; 3. strófabeli megszólalásuk alkalmával azonban mind harmóniailag, mind dallami szempontból újrafogalmazzák zenéjüket. A strófák „maszkulin” és „feminin” része nemcsak tonális szempontból kontrasztál, hanem kísérettípus tekintetében is.

The image shows a musical score for the first system of the piece 'Comment, disaient-ils'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It begins with a whole rest, followed by a half rest, and then enters with the lyrics 'Com-ment, di-saient ils, a'. The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature and time signature. It features a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a half note chord, followed by eighth notes. The tempo is marked 'Animato' and the performance style is 'declamato'. The piano part is marked 'pp leggero'.

1. kotta. *Comment disaient-ils*, 1844-ben publikált megfogalmazás, 1–6. ütem

Très animé

parlé

Com-ment di-saient ils. a

p staccato (quasi l'intermezzo)

2. kotta. *Comment disaient-ils*, 1860-ban publikált megfogalmazás, 1–6. ütem

A Liszt dal-œuvre-jét tárgyaló irodalom (különösen a német nyelvű irodalom) nem egy képviselőjénél találkozunk olyan megnyilatkozásokkal, amelyek a zeneszerző vokális kompozícióinak teatralitását, a dal műfajtól idegen, azzal ellentétes stíluselemeit teszik szóvá – e szerzők többnyire egyenlőségjelet tesznek a dal műfaj és a német *Lied* közé. Íme két karakterisztikus idézet:

Liszt mindenestre csak ritkán szolgált a szó jellegzetesen német értelmében vett dalokkal [*Lieder*], nagyobb térre van szüksége, e műfajbeli fő alkotásaiban a balladához, a drámai jelenethez közelített. Hiányzik [nála] a német dal [*Lied*] koncentrált bensőségessége, az egész hangulatnak az az önmagába záruló egysége, amire a német dal [*Lied*] korlátozódik, különösen korábbi jelentése szerint.²⁰

A párizsi szalonok levegőjéből ered az a hajlama is, hogy dalait áriaszerűen szője, s hogy a lírát dramatizálja. Heine *Loreleia* így nyolc nyomtatott kottaoldalnyi színházi jelenetté lesz nála, Lenau *Die drei Zigeunere* is hasonló terjedelemre tesz szert, Mignon *Kennst du das Land*ja még hosszabbra nyúlik – s hogy tisztán és érthetően fogalmazzunk – csaknem elviselhetetlenné válik.²¹

Nem térek ki e helyütt annak vizsgálatára, hogy vajon mennyiben sorolhatjuk Lisztet a német dalszerzők közé, s hogy az idézett szerzők esetében mennyiben volt

²⁰ „Allerdings hat Liszt [...] nur selten Lieder im speciell deutschen Sinne gegeben, er braucht einen größeren Raum, er nähert sich in den Hauptwerken dieser Gattung der Ballade, der dramatischen Scene. Es fehlt die concentrirte Innerlichkeit des deutschen Liedes, die in sich abschliessende Einheit der Gesamtstimmung, auf die sich das deutsche Lied namentlich seinem älteren Begriffe nach beschränkt [...].” Franz Brendel, *Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich. Von den ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart* (Leipzig: Matthes, 41867 [1852]), 638.

²¹ „Aus der Pariser Salonatmosphäre stammt seine Neigung auch, die Lieder arienhaft auszuspinnen und die Lyrik zu dramatisieren. So wird ihm Heines *Lorelei* eine Theaterszene von acht Druckseiten, Lenaus *Drei Zigeuner* erhalten gleichen Umfang, Mignons *Kennst du das Land* wird gar noch länger auseinandergezogen und ist, um es klar und deutlich zu sagen, geradezu unerträglich.” Hans Joachim Moser, *Das deutsche Lied seit Mozart* (Tutzing: Hans Schneider, 21968 [1937]), 184.

ideológiailag meghatározott dalkompozíciói nem németes stíluselemeinek elmarasztalása.²² A *Comment disaient-ils* kapcsán mindenesetre megállapítható, hogy a francia dal terjedelmes kódája, amelyhez hasonlóval Liszt nem egy német dala esetében is találkozhatunk,²³ valóban zenés színpadi hatásról árulkodik. A darabot – Searle fentebb idézett szavaival élve – valóban az opera érzülete itatja át.

Bizonyos értelemben már a zenei *couleur locale* is ilyen teátrális vonás: mint Carl Dahlhaus rámutatott, a korabeli francia zenés színpad jellegzetes műfaja, a történelmi nagyopera vonzódott ehhez a fajta zenei környezetrajzhoz, mi több, e vonzalom általában véve meghatározó tendencia volt a 19. századi zenés színpad története során.²⁴ Hogy a spanyol milió mint egzotikus zenei színezetű dalbetétre lehetőséget nyújtó operai kellék milyen kedvelt volt a század folyamán, aligha szorul bizonyításra: elegendő Verdi *Don Carlos*ának mór románcára („Au palais des fées”, 1867) vagy Bizet *Carmen*jének habanerájára és seguidillájára („L’amour est un oiseau rébelle” / „Près des remparts de Séville”, 1875) gondolnunk. A Liszt által megzenésített költemény szerzője, Hugo mellesleg maga is fontos szereplője volt az egzotizmus divatjának, különösen 1829-ben publikált *Les Orientales* (Keleti énekek) című verseskötetével,²⁵ s a *couleur locale* mint esztétikai kategória egyik legkorábbi leírása is tőle származik.²⁶

Liszt 1844-es *Comment disaient-ils*-jének egy további teátrális vonása, hogy a zeneszerző mintegy operalibrettóként kezeli Hugo versét: a kóda szövege – afféle

²² Ehhez lásd: Bozó Péter, „Liszt és a német egység: a zeneszerző daltermésének történelmi kontextusához”, 1. rész: *Muzsika* 51/11 (2008. november), 20–26; 2. rész: *Muzsika* 51/12 (2008. december), 10–13.

²³ Hogy csupán néhány példát említsek, a Moser által említett *Loreley* és *Mignon’s Lied* 1843-ban publikált első megfogalmazásai mellett hasonló jelenségre figyelmeztetett a *Die Zelle in Nonnenwerth* legkorábbi publikált műalakja kapcsán Bernard Hansen is; vö. Bernard Hansen, „Nonnenwerth: Ein Beitrag zu Franz Liszts Liederkomposition”, *Neue Zeitschrift für Musik* 122 (1961), 391–394.

²⁴ Dahlhaus a 19. századi operaszerzőknek a zenei archaikus, folklorisztikus és egzotikus iránti vonzódását az újszerű színpadi témákkal hozza kapcsolatba: a 17–18. századi antik történelemből merített librettókkal szemben a 19. századi operai historizmus elsősorban a középkori és újkori történelmi szüzsékhez vonzódott, s ez nem csupán a *mis-en-scène*, hanem a zeneszerzés területén is következményekkel járt. Carl Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts* (Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1980), 104–105 és 252.

²⁵ Ebben a kötetben található egyebek mellett a *Mazeppa* című vers, amely Liszt azonos című szimfonikus költeményének egyik inspirációs forrása volt; a *Keleti énekek* emellett a dalszerző Berliozt is meghihette, mint azt *La captive* (A rabnő) című dala is tanúsítja. Hugo munkásságának Lisztre gyakorolt hatására nem térek ki részletesebben; a kérdést a muzsikusi levelezéséből vett számos találó idézettel illusztrálják Hamburger Klára tanulmányai: „Liszt and French Romanticism: His Lieder on Poems by Victor Hugo and Alfred de Musset”, in *Liszt the Progressive*, ed. by Hans Kagebeck and Johan Lagerfelt (Lewiston, NY: Edwin Mellen Press, 2001), 55–75; „Liszt és Victor Hugo”, *Muzsika* 52/1 (2009. január), 12–15.

²⁶ Hugo *Cromwell* című drámájához írott előszavában fejtette ki nézeteit a *couleur locale*-ról; ld. Victor Hugo, *Théâtre*, tome I (Paris: Hachette, 1858), 33. Vö. Heinz Becker, „Die »Couleur locale« als Stil-kategorie der Oper”, in *Die Couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, hrsg. von Heinz Becker (Regensburg: Gustave Bosse Verlag, 1976), 24.

3. kotta. *Comment disaient-ils*, 1844-ben publikált megfogalmazás, 85–88. ütem

„negyedik strófaként” – szabadon ismételteti a költemény három versszakának egyes részleteit, akárcsak egy operária:

Aimez, dormez, ramez.
 Aimez, disaient-elles,
 Dormez, dormez,
 Aimez, disaient-elles.
 Dormez, dormez, dormez, dormez,
 Aimez, disaient-elles.

Bár a német dal műfajában sem példa nélküli hasonló, az olasz opera gyakorlatát idéző formálás – Beethoven *Adelaide* című dala például, melyet Liszt zongorára írt át, kéttempós, gyors–lassú elrendezésű vokális *rondò*, sok szövegismétléssel²⁷ –, a szövegkezelésnek ez a *Comment disaient-ils* példáján bemutatott módja lényegében idegen a német dalhagyománytól.

A Liszt-dal kódájának legteátrálisabb, leginkább operába illő mozzanata azonban kétségtelenül az énekszólamot záró, koloratúráiba illő *cadenza* (3. kotta); a vokális virtuozitásnak ez a zenés színpadot idéző példája meglehetősen „dalszerűtlennek” hat. A zárlatot közvetlenül megelőző improvizált passzázs gyakorlata ugyan a 19. században is élő hagyomány volt, mind a vokális, mind a hangszeres zenében, ám az énekes műfajok közül nem a dal, hanem az opera, mindenekelőtt az olasz opera praxisában. A francia dal műfaj zenetörténeti kontextusának ismeretében az ilyen teátrális elemek persze kevésbé tűnnek szokatlannak: az 1871 előtti párizsi zeneélet – a Sociétés des Concerts du Conservatoire és számos virtuóz hangszeres előadó hangversenyei ellenére – ugyanis mindenekelőtt operaelet volt.²⁸ A zenés színpad dominanciája a francia dalkultúrára is rányomta bélyegét: a *mélodie* műfajában sokkal inkább jellemző a operai kellékek alkalmazása, mint a német *Lied*

²⁷ Beethoven művét Liszt háromféle megfogalmazásban ültette át zongorára.

²⁸ Ezért írhatta Dahlhaus Walter Benjaminget idézve, hogy operatörténeti értelemben Párizs „a 19. század fővárosa” volt. Dahlhaus, *Die Musik des 19. Jahrhunderts*, 101 és 188.

esetében; a francia zsáner egy korai, népszerű képviselője, Louis Niedermeyer Lamartine versét zenébe öntő *Le Lac* (A tó) című darabja például olyan háromstrófás *romance*, amelyet operai *scena* vezet be.²⁹

Francia dal műfaj és zenés színpadi hagyomány összefüggése Liszt dala esetében azonban ennél konkrétabb. A 3. kottában bemutatott részlet és a dal kódjának egyéb énektechnikai nehézségei alapján úgy tűnik, mintha a mű 1844-ben publikált megfogalmazása professzionális énekes számára készült volna. Bár a dal fogalmazványa tudomásom szerint nem maradt fenn,³⁰ s az előadóról, a mű lehetséges címtzettjének személyéről Liszt korabeli levelezése sem informál, mindazonáltal egy évtizedekkel későbbi írásos megnyilatkozása alapján kinyomozható, kinek a gégejére szabta a *cadenzát*. 1860. július 24-én kelt levelében a zeneszerző az alábbiakat írta dalai egyik avatott énekes tolmácsolójának, Emilie Merian-Genastnak:

Szorgalmasan űzi vízi kéjutazásait? „*Ramez, disaient-elles!*” [„Evezetek, mondták.”] Alkalmadtán énekelje el Gerhard kisasszonynak ezt a kis dolgot. Péterváron íródott és többször előadta ott Damoreau asszony az udvarnál.³¹

Az említett Damoreau asszony nem más, mint a francia Laure Cinti-Damoreau (lánykori nevén: Laure Cinthie Montalant), aki a párizsi Théâtre-Italien (1816–1825), az Opéra (1825–1835), majd az Opéra-Comique (1836–1841) társulatának csillaga volt, később pedig a Conservatoire énektanáraként tevékenykedett (2. ábra).³² Liszt még gyermekkorából, Théâtre-Italien-beli működése idejéről ismerhette, 1824. március 7-én együtt szerepeltek egy koncerten.³³ Madame Damoreau különösen a florid énekstílusban jeleskedett, Auber, Meyerbeer műveinek női főszerepeit is énekelte, mindenekelőtt azonban Rossini-operák énekszólamainak

²⁹ A francia műdal e példáját Liszt is jól ismerte: több alkalommal kísérte franciaországi koncertjein; ld. *Franz Liszt: un saltimbanque en province*, éd. par Nicolas Dufetel et Malou Haine (Lyon: Symétrie, 2007), 155, 157, 209, 210, 316. Köszönettel tartozom Nicolas Dufetelnek, aki felhívta erre a figyelmemet.

³⁰ Fennmaradt ellenben a darab e korai változatának egy másik autográf zenei forrása: egy korrektúralap, amely a berlini kiadáshoz készült, s amely a dal énekszólamának tisztázatát tartalmazza – erre minden bizonnyal a német fordítás és az abból fakadó ritmikai–prozódiai változtatások miatt lehetett szükség. A hágai Koninklijke Bibliotheek őrizetében található forrás (jelzete: 135 F 14) másolatához Hein Maassen segítségével jutottam hozzá, amiért ezúton is köszönetet mondok neki.

³¹ „Betreiben Sie fleissig Ihre Waßer Lustfahrten? »*Ramez, disaient-elles!*« Singen Sie gelegentlich Fräulein Gerhard dieses kleine Ding vor. Es ward in Petersburg geschrieben und dort mehrmals bei Hof von Madame Damoreau vorgetragen.” Hamburger Klára, „Franz Liszt's Briefe an Emilie Merian-Genast aus den Beständen des Goethe- und Schiller-Archivs, Weimar, Teil 1”, *Studia Musicologica* 48/3–4 (2007 September), 373. A levlérszletben említett „kis dolog” a *Comment, disaient-ils* – Liszt ennek szövegéből idéz.

³² Philip Robinson, „Cinti-Damoreau, Laure (Cinthie)”, in *The New Grove*, vol. 5, 863. Cinti-Damoreau annak ellenére szerződött át az Opéra-Comique-hoz, hogy az Opérában ő kapta a legmagasabb gázsit.

³³ Geraldine Keeling, „Liszt's Appearances in Parisian Concerts, 1824–1844. Part 1: 1824–1833”, *The Liszt Society Journal*, Centenary Issue (1986), 22.



2. ábra. Laure Cinti-Damoreau (1801–1863)

tolmácsolójaként vált híressé; többek között olyan Rossini-művek vezető női szerepeit alakította, mint a *Le siège de Corinthe*, a *Moïse*, az *Ory grófja* és a *Tell Vilmos*. Gazdag és változatos ornamentációja – melyet énekiskolája³⁴ és kéziratot kottafüzetei is dokumentálnak³⁵ – közmondásos volt.³⁶ Austin Caswell kutatásai szerint Mme Damoreau 1841 szeptemberétől valóban Szentpéterváron koncertezett; sikere következményeképpen igen soká időzött ott, csak 1842 júniusában tért vissza Franciaországba. Rendkívüli népszerűségét jelzi, hogy még oroszországi letelepedésének lehetősége is felmerült, továbbá az is, hogy francia operatársulatot hoz létre a cári székvárosban.³⁷

³⁴ *Méthode de chant composée pour ses classes du Conservatoire par Mme. Cinti-Damoreau* (1849). A kiadvány a 19. századi olasz opera előadói gyakorlatának igen fontos és informatív forrása.

³⁵ Ld. Austin Caswell, „Mme Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera in Paris: 1820–1845”, *JAMS* 28/3 (1975), 459–492.

³⁶ *Courier de Paris* (később: *Lettres Parisiennes*) címmel publikált tudósításainak 1837. május 24-i darabjában Vicomte de Launay (alias Delphine de Girardin) megemlíti, hogy Auber *L'ambasadrice* című opéra-comique-jának sokadik előadását követően Cinti-Damoreau unalmában minden alkalommal más-más ékesítéssel énekli szólamát. Vicomte de Launay, *Lettres Parisiennes*, tome 1 (Paris: Michel Lévy Frères, 1957), 126. Vö. Philip Gossett, „Music at the Théâtre-Italien”, in *Music in Paris in the Eighteen-Thirties*, ed. by Peter Bloom (Stuyvesant, NY: Pendragon, 1987), 327–364.

³⁷ Caswell, „Cinti-Damoreau and the Embellishment of Italian Opera”, 466.

Az ünnepelt énekes sztár és Liszt, a dalokat komponáló zongoravirtuóz tehát szerencsésen egymásra találhattak Szentpétervárott, s minden bizonnyal ennek köszönheti létét az Hugo-dalt záró *cadenza*.

3. Az 1860-ban publikált változat és kéziratos előzményei

Liszt utóbb – számos más dalához hasonlóan – átdolgozta a *Comment, disaient-ils-t*, s az új változatot 1860-ban publikálta összegyűjtött dalai, a lipcsei Kahntnál megjelent *Gesammelte Lieder* sorozat negyedik füzetében.³⁸ Ebben az új megfogalmazásban a strófákon belüli cezúrákat kitarított szünet teszi még határozottabbá, a legjelentősebb változtatásokat azonban a dal befejezésén eszközölte Liszt: a 3. strófa végén elhagyta az A-dúr kitérését; megrövidítette a kódát és annak Gesz-dúr kitérését is eliminálta; a darab ezúttal nem zongorautójátékkal, hanem az énekszólam magára maradásával végződik, s nem a *maggiore* Asz-dúrban, hanem a mű gisz-moll alaphangnemében (az átdolgozott változat formai vázlatát a 3. ábra mutatja). Érdeemes megfigyelni továbbá, mennyivel kifinomultabb a *couleur locale* az új megfogalmazásban: az a bővített kvintszextakkord, amely az 1844-ben publikált darabban enharmonikusan átértelmezve hangnemi kitéréshez, a nápolyi A-dúrba vezetett,³⁹ az új megfogalmazásban már nem jár kitéréssel, hanem egzotikus harmóniai foltként, mintegy önálló színező elem gyanánt jelenik meg (vö. a folyamatos vonallal bekeretezett részt a 11–12. kottában).

Könnyítéseket eszközölt továbbá a zeneszerző a dal zongorakíséretén és énekszólamának egyes pontjain (a kóda megrövidítése egy sor énektechnikai nehézség elhagyását is jelentette egyben). Mint a kétféle megfogalmazás kezdetét összevető 1–2. kotta mutatja, a kíséret az átdolgozás során nem csupán könnyebben játszhatóvá, hangszerszerűbbé vált, hanem egyszersmind textúrája is áttetszőbb lett. A mű ebben a tekintetben hasonló tendenciát mutat, mint Liszt számos egyéb dalának és zongoraművének a weimari periódusban publikált rideált változata.

Feltűnő változtatás, hogy Liszt törölte, illetve egyetlen trillás hangra redukálta az 1844-ben publikált megfogalmazás virtuóz vokális *cadenzáját* – Kahnt kiadásának kottaképe első látásra legalábbis ezt sugallja (vö. a 3. és 4. kottát). Alaposabban szemügyre véve azonban a kottakép mintha másról is árulkodna – könnyen lehet

³⁸ A francia dal tehát ezúttal is német kiadónál látott napvilágot. A gyűjtemény viszontagságos történetére ehelyütt nem térek ki; csupán megemlítem, hogy Liszt korábban Berlinben, Schesingernél kívánta megjelentetni, ám végül Kahnt vette át a kiadványt. Az újabb megfogalmazás teljes szövege a régi Liszt-összkiadásban tanulmányozható: *Grossherzog Carl Alexander Ausgabe*, Bd. VII/2, 164–166.

³⁹ Az *Asz-organapont* felett megszólaló akkord tulajdonképpen *Fesz–Asz–Cesz–D* volna, ám Liszt mindjárt enharmonikusan, *E–Gisz–H–D*-nek írja.

Formarészek és ütemszám	Hangnemi terv, revíziók
4 ütemnyi előjáték (1–4. ütem)	gisz-moll
20 ütemnyi <u>1. strófa</u> (5–10. ütem), ebből 6 ütem a férfiak 1. kérdése, 4 ütem strófán belüli cezura, 10 ütem a nők 1. válasza.	+ kitartott szünet H-dúr kitérés
4 ütem közjáték (11–14. ütem)	
19 ütemnyi <u>2. strófa</u> (15–33. ütem), ebből 6 ütem a férfiak 2. kérdése, 3 ütem strófán belüli cezura, 10 ütem a nők 2. válasza.	+ kitartott szünet F-dúr kitérés
5 ütem közjáték (34–38. ütem)	
17 ütemnyi <u>3. strófa</u> (39–55. ütem), ebből 7 ütem a férfiak 3. kérdése, 3 ütem strófán belüli cezura, 7 ütem a nők 3. válasza.	+ kitartott szünet A-dúr kitérés
20 ütemnyi <u>kóda</u> (56–75. ütem)	cadenza , Gesz-dúr kitérés utójáték, Asz-dúr végkicsengés

3. ábra. *Comment, disaient-ils*, az 1860-ban publikált megfogalmazás formai vázlata

ugyanis, hogy a 4. kotta trillás *Disz*-hangja felett álló fermata az előadó által rögtönzött virtuóz passzázs beiktatásának lehetőségére utal. Mint az *Am Rhein* és az *Angiolin dal biondo crin* korai megfogalmazásaiból idézett, 9–10. kottán bemutatott részletek tanúsítják, Liszt néhány más dala esetében is felmerülhet a gyanú, hogy a zárlatot megelőző koronás hang és az ehhez társuló „a piacere”, illetve „ad libitum” előadói utasítás *cadenzára* utalhat.

The image shows a musical score for the piece 'Comment disaient-ils'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in G major and 3/4 time. It features a trill on the word 'disaient' and a fermata on the word 'les'. The piano accompaniment is in G major and 3/4 time, with dynamic markings 'p' and 'pp'. The lyrics are 'disaient el - - - les di - saient el - - - les'.

4. kotta. *Comment disaient-ils*, 1860-ban publikált megfogalmazás, 82–89. ütem

The image shows the first variation of the cadenza for the song 'Comment disaient-ils'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a trill on the note 'el' and continues with a melodic line. A box highlights a specific section of the vocal line. The piano accompaniment is mostly silent, with some chords at the end of the piece.

5. kotta. *Comment disaient-ils*, a D–WRgs 60/D 54-es fogalmazványbeli *cadenza* első változata

The image shows the second variation of the cadenza for the song 'Comment disaient-ils'. It consists of two staves: a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a trill on the note 'el' and continues with a melodic line. A box highlights a specific section of the vocal line. The piano accompaniment is mostly silent, with some chords at the end of the piece.

6. kotta. *Comment disaient-ils*, a D–WRgs 60/D 54-es fogalmazványbeli *cadenza* második változata

A *Comment, disaient-ils* átdolgozását két kéziratos forrás dokumentálja: egy autográf fogalmazvány,⁴⁰ amelyhez Liszt új német fordítást készíttetett famulusával Peter Corneliuszal, valamint August Conradinak az említett fogalmazvány alapján másolt, a komponista javításait tartalmazó tisztázata.⁴¹ Cornelius saját kezűleg iktatta be a szöveget Liszt kéziratába, amely azonban – talán mert túl sok prozódiai változtatással járt volna – végül nem került be Kahnt kiadásába. A *Comment, disaient-ils* ilyenformán – a *Gesammelte Lieder* IV. füzetének másik három Hugo-dalától eltérően – csak francia szöveggel jelent meg. Az átdolgozás másik dokumentuma, a Conradi-másolat egyfelől sejteni engedi, hogy Lisztet már 1849 nyarának vége előtt foglalkoztatta a dal revíziója, Conradi ugyanis eddig az időpontig állt szolgálatában mint kopista.⁴² A Conradi-kópia másfelől azért is különösképpen figyelemre méltó, mivel az 1860-ban

⁴⁰ Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv [a továbbiakban: D–WRgs], 60/D 54.

⁴¹ D–WRgs 60/D 55.

⁴² Rena Charnin Mueller, „Reevaluating the Liszt Chronology: The Case of *Anfangs wollt ich fast verzagen*”, *19th-Century Music* 12/2 (Fall 1988), 136. A Conradi kézírásában fennmaradt daltisztázatok és egyéb források áttekintését lásd uő., *Liszt's Tasso Sketchbook: Studies in Sources and Revisions* (Ph. D. diss., New York University, 1986), 359.

publikált megfogalmazással ellentétben, az 1844-eshez hasonlóan ez a műalak is burjánzó *cadenzával* zárul, melynek kétféle változatát is megőrizte számunkra a forrás (5–6. kotta).

4. A dal 1880-as évekbeli utóélete

A *Comment disaient-ils* végének egyik előadását megőrkítő további forrás szintén amellett szól, hogy Lisztnek a dal átdolgozására irányuló törekvése a jelek szerint nem feltétlenül jelentett egyet a *cadenzáról* való lemondással. Egy kortársi visszaemlékezés arra enged következtetni, hogy az Hugo-dal szóban forgó helye a zeneszerző számára inkább afféle „lány részét” képezte a műnek; hogy adott esetben tetszés szerint, az előadó képességeinek megfelelően átalakítható volt. Lillie Hegermann-Lindenchrone, a római dán nagykövet felesége így emlékszik vissza, hogyan énekelt el 1885. januárjában, Rómában, egy társas összejövetel alkalmával a *Comment disaient-ils*-t a komponista kíséretével:

Liszt [...] kinyitotta *Dalainak* kötetét [...]. Megvolt neki a *Comment disaient-ils* ebben a kötetben, s arra kért, hogy énekeljem el. „Gondolja” – mondta – „hogy hozzá tudná fűzni ezt a kis *cadenzát* a végén?” Majd eljátszotta nekem... „Azt hiszem”, mondtam. „Nem tűnik túl nehéznek”, és eldúdoltam. „Jobb lesz, ha leírom Önnek”, mondta, „hogy el ne felejtse.” Majd elővette a névjegykártyáját és leírta a hátuljára.⁴³

Hegermann-Lindenchrone feljegyzése annál inkább számot tarthat érdeklődésünkre, mivel az énekes meg is örököltette ezt a *cadenzát*, faksimilében közölve a Liszt névjegykártyájára feljegyzett befejezésváltozatot (lásd a bekeretezett részt a 7. kottában).⁴⁴

⁴³ „Liszt [...] opened his book of Lieder [...]. He had the music of *Comment disaient-ils* in the same book and begged me to sing it. »Do you think«, he said »you could add this little cadenza at the end?« And he played it for me... »I think so«, I said. »It does not seem very difficult,« and hummed it. »I had better write it for you«, he said, »so that you will not forget it.« And he took out his visiting-card and wrote it on the back.” Lillie de Hegermann-Lindenchrone, *The Sunny Side of Diplomatic Life, 1875–1912*, <<http://www.gutenberg.org/files/13955/13955-h/13955-h.htm>> (2007. július 18.).

⁴⁴ Adrian Williams, aki dokumentum-gyűjteményében idézi Hegermann-Lindenchrone visszaemlékezéseinek szóban forgó részét, nem közölte a *cadenzát*, ld. Williams, *Portrait by Liszt By Himself and His Contemporaries* (Oxford: Clarendon, 1990), 644. Megjegyzendő, hogy nem a *Comment disaient-ils* az egyetlen olyan Liszt-dal, melyhez a zeneszerző „személyre szabott” *cadenzát* komponált. La Mara tudósítása szerint a komponista 1886-ban hasonló *cadenzát* írt Marie Wilt részére egy másik Hugo-dal, az *Oh! quand je dors* előadásához. „Blauwaert und die Wilt sangen, letztere, unter des Meisters Begleitung, seine Lieder *O lieb so lang du lieben kannst* und *Oh quand je dors*. »Ich möchte Ihnen gelegentlich eine kleine Kadenz dazu schreiben,« sagte er, als sie geendet. »O, bitte, schreiben Sie mir lieber gleich,« bat sie, ihm eilends Feder und Tinte bringend, und sofort zeichnete er sie in ihr Liederheft ein.” (Blauwaert és Wilt énekeltek, utóbbi, a mester kíséretével, az ő dalait, az *O lieb so lang du lieben kannst*ot és az *Oh! quand je dors*-t. »Szeretnék alkalomadtán egy kis *cadenzát* írni hozzá Önnek” – mondta, mikor befejezte. „Ó, inkább írja le nekem most rögtön, kérem” – kérte Wilt tintáért és tollért sietve, ő pedig rögtön bejegyezte Wilt dalfüzetébe.) La Mara, *Durch Musik und Leben im Dienste des Ideals* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917) II, 125.

7. kotta. *Comment disaient-ils*, a Lillie Hegermann-Lindencrone számára komponált *cadenza*

8. kotta. *Comment disaient-ils*, az időskori átdolgozott változat *cadenzája*

E visszaemlékezés mellett egy másik dokumentum is ismeretes Liszt kései éveiből, amely a *Comment disaient-ils* záró *cadenzájának* egy változatát őrizte meg számunkra. A műnek a weimari Liszt-hagyatékban fennmaradt kései forrásai arra utalnak, hogy a zeneszerző élete alkonyán a *Gesammelte Lieder* akkor már nyolc füzetre rúgó sorozatának francia nyelvű kiadását előkészítve újabb változtatásokat kívánt eszközölni az Hugo-dalokat magában foglaló negyedik füzetben.⁴⁵ A módo-

⁴⁵ A *Comment disaient-ils* (és a francia dalfüzet) e kései átdolgozásáról az ismert műjegyzékek egyike sem tud és a Liszt dal-œuvre-jét tárgyaló irodalom sem említi ezt a változatot. Liszt e revíziójáról az Hugo-dalok fennmaradt korrektúralevonata (D-WRgs 60/D 101), valamint a *J'ai perdu ma force et ma vie* szövegkezdetű Musset-dal korrektúralevonatához (D-WRgs 60/D 98) mellékelte autográf sorozatterv tanúskodik. A változtatások egy része nyomtatásban is megjelent, mint azt a weimari Herzogin Anna Amalia Bibliothek L 871-es jelzete alatt őrzött kiadvány második kötete tanúsítja. Hogy a *Mélodies pour chants avec accompagnement de piano* című, háromkötetes, W. Höhne által közreadott, Kahnt Nachfolger által kiadott kotta pontosan mikor jelent meg, nem világos, de kottaszövege és a zeneszerző levelezése alapján vélhetőleg nem sokkal Liszt halálát követően kerülhetett sor a publikációra. A muzsikust tudomásom szerint 1883 tavaszától kezdve foglalkoztatta a dalok francia kiadása, mint azt Malwine Tardieu-höz írt, 1883. március 6-i keltezésű levele is tanúsítja; ld. *Briefe*, II, 350. Carolyne Sayn-Wittgensteinhez írt, 1884. február 9-én kelt levele alapján még jó egy évvel később is dolgozott a dalok francia kiadásán; *Briefe*, VII, 399. A dalok kiadójához, Kahnthoz írott, 1885. október

rinforzando con passione

die glei - chen der Lieb - sten, die Lieb - - - sten ge - nau.

a piacere

colla parte

Ossia più difficile

5^{ma} 6^{ma} 7^{ma}

p dolce

9. kotta. *Am Rhein*, 1843-ban publikált megfogalmazás, 57–60. ütem

fior, bel - la, bel - la'i - ma - - - gi - ne d'un fior.

Bild, du der Blu - - - me schö - nes Bild.

ad libitum

come prima

10. kotta. *Angiolin dal biondo crin*, 1843-ban publikált megfogalmazás, 50–52. ütem

sítások egyike éppen a *Comment disaient-ils* befejezésével kapcsolatos: új *ossia*, a *cadenza* egy további eltérő megfogalmazása (8. kotta). A trilla ezúttal is elmaradhatatlan, a regiszter pedig az 1844-es megfogalmazásra emlékeztető módon a kétvonalas *H* mennyei magasságába emelkedik, hogy onnan lemondóan ereszkedhessék alá a záró egyvonalas *Gisz*-hangig. A zongora ebben a változatban még inkább mel-

23-án kelt levelének tanúsága szerint ekkortájt készülhetett el a francia kiadás korrektúralevonátának átnézésével (D–WRGs 59/70, 2; kiadatlan). A zeneszerző néhány hónappal halála előtt, 1886. április 24-én írt levelében szemrehányó hangon kérte számon Kahnton a francia dalok publikációjának késlekedését; ld. *Liszt Letters in the Library of Congress*, ed. by Michael Short (New York: Pendragon, 2003), 361.

[Animato]

Com - ment. di - saient ils en - chan - ter les bel - les sans

phil - tre sub - til. Ai - mez. a -

mez. di - saient el - les, di - saient - - el - les.

11. kotta. *Comment disaient-ils*, 1844, 43–57. ütem

lékszereplővé válik, mint az 1860-ban publikált megfogalmazásban; a hosszabb szóló még jobban kiemeli az énekszólalmagányosodását.

Lisztnek a kései francia kiadáshoz készült, másik változtatása ugyancsak a *Comment disaient-ils* kódájára vonatkozik: néhány taktus betoldásával 17 ütemmé bővítette a 12. kottában szaggatott vonallal bekeretezett, mindössze 7 ütemnyi részt (a szóban forgó hely új változatát a 13. kotta mutatja). A változtatás ugyanazt a tendenciát folytatja, amely már az 1860-ban publikált megfogalmazás megfelelő helye esetében is tetten érhető: a *Cesz-dúr*, *Esz-G–Cesz* bővített, *Fesz-dúr* és *deszmoll* akkordok beiktatása továbbra sem jelent igazi hangnemi kitérést, inkább színező hatású, a tonális bizonytalanság elnyújtását szolgálja és az alaphangnemhez való visszatérést késlelteti.

[très animé, sempre piano]
parlé

com - ment di - saient ils en - chan - ter les bel - les sans phil - tre sub -

ils. Ai - - - mez ai - mez

molto ritenuto a piacere

dolce
di - saient el - les

a tempo *vivace* *mez* *dor -*

pp *p* *mez* *ai - mez* *cresc.* *smorz.*

12. kotta. *Comment disaient-ils*, 1860, 39–65. ütem

p

« Ai - - - mez, ai - mez, ai - mez,

ai - mez! » disai-ent el - - - les.

Ped

Ped

Ped

Ped

13. kotta. *Comment disaient-ils*, 1883k., 49–65. ütem

5. A *Comment disaient-ils* forrásainak tanulságai

Vajon hogy viszonyulnak a Liszt dalrevízióinak kérdését érintő szekunder irodalomból vett, tanulmányom bevezetésében idézett részletek a *Comment disaient-ils* fennmaradt forrásainak tanúságához? Mennyiben állnak összhangban a darab különféle műalakjairól írottak a zeneszerző dalainak átdolgozásait értékelő szerzők interpretációival?

A *Comment disaient-ils* különböző verzióit összevetve nem kétséges, hogy beszélhetünk fejlődésről, mint azt Searle tette – legalábbis az 1844-ben és 1860-ban publikált megfogalmazás viszonylatában. Meggyőződésem, hogy az 1860-ban megjelent műalak érettebb, kiforrottabb zeneszerző munkája – a dal terjedelmes kódájának lerövidítése, a harmóniai szín-elem szubtilisabbá tétele és a zongorakíséret idiomatikusabb, hangszereszerűbb és áttetszőbb letétje legalábbis ezt sugallja. Ezzel szemben nem kapcsolnám össze ilyen értékítéssel az 1880-as évekbeli, időskori átdolgozás értelmezését: a dal kódájának 13. kottán bemutatott kibővítése – Rena Mueller szavaival élve – inkább a korábbi kompozíció „újragondolása”, vagy, mint Ben Arnold fogalmazott – Liszt „változó elképzelésének” dokumentuma.

A különféle műalakok mindegyikében szereplő, végső zárlatot megelőző vokális *cadenza* változatai azonban nem Liszt zeneszerzői fejlődését és nem is annyira „változó elképzelését” dokumentálják (bár talán bizonyos értelemben ezt is), hanem inkább a zenetörténetírás egyik alapvető problémáját: élő előadói gyakorlat és holt notációs jelek különbségét. Azt a jelenséget, melyet Szabolcsi Bence 1936-os munkájában különösen találó szavakkal ragadott meg:

A régi muzsika nem kottapapíron született, hanem a „pódiumon”, az előadó keze alatt, az előadás pillanatában; a zeneszerző itt csak a mű *egyik* szerzője volt. Van-e rá mód, hogy a zenének ezt a hullámzó, minden pillanatban előlről kezdődő életét megörögzíthessük az anyag közlésével, amikor tudjuk, hogy anyagunk a szó szoros értelmében csak „nyersanyag”, vázlat, alaprajz, csontváza annak, ami a régi előadásban megszólalt?⁴⁶

Ha többnyire nincs is erre mód, azért talán vannak olyan példák, amelyek segíthetnek jobban feltárni a zenének ezt a „minden pillanatban előlről kezdődő életét”. Megítélésem szerint a *Comment disaient-ils* forrásai mindenekelőtt épp ezért figyelemre méltók: a Liszt-dal előadói praxisának kivételesen gazdag, különösen informatív dokumentumai.

⁴⁶ Szabolcsi Bence, *Bevezetés a zenetörténetbe* (Budapest: Zeneműkiadó, 1977 [1936]), 33.

PÉTER BOZÓ

Couleur locale and *cadenza ad libitum*:
Variations by Liszt on a Poem by Victor Hugo

Liszt's song revisions are interpreted in different ways in the secondary literature. This paper attempts to overview and evaluate the most characteristic interpretations of these revisions through a comparative analysis of the different versions of Liszt's French *mélodie* *Comment disaient-ils*. It points out that some of the "revisions" document the performance practice of the piece rather than Liszt's changing attitude towards song composition or his development as a composer. It also identifies two of the vocal performers for whom different versions of the ending of the piece were written.

TALLIÁN TIBOR

Joachim és a magyarok*

Joachim a burgenlandi

A 19. század harmincas-negyvenes éveiben éltek fénykorukat a magyar divatlapok. Ne vélje az olvasó ezeket a Vogue, a Cosmopolitan vagy az Esquire elődeinek. Ugyan a *Rajzolatok*, a *Honművész*, a *Honderű*, az *Életképek* és a hányatott sorsú *Regélő* (eredetileg Mátray Gábor Honművészenek társlapja, mely utóbbi megszűnte után Garay János szerkesztésében önállósult, azután tulajdonost váltva *Regélő-Pesti Divatlap*, majd 1844-től *Pesti Divatlap* címen modernizálódott) mai standard szerint is rászolgáltak műfajmegjelölésükre. Minden számhoz színezett litográfiákat mellékeltek, melyeken darázsderekú hölgyek és urak mutatták be a legújabb módit. Ám a szürke betűk is meglepően tarka tartalmat közvetítettek. Mennyi minden tartozott régen a divat fogalmkörébe az öltözködésen, lakberendezésen, frizurán és a modern-városi társadalmi életvitel egyéb külső és külsőséges megnyilvánulásain kívül! Az Örömóda első strófájának második fele az általunk, műveletlen zenészek által ismert alakjában valamit megsejtet ebből a tágabb jelentésből, de megvilágítani éppenséggel nem világítja meg a fogalmat:

*Deine Zauber binden wieder,
Was die Mode streng geteilt,
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt.*

Többet elárul az 1785-ös eredeti fogalmazás. A divat ebben kardot tart kezében, azzal osztja ketté az emberiséget fejedelmek és koldusok táborára:

*Deine Zauber binden wieder,
was der Mode Schwerd getheilt;*

* Németül elhangzott „Joachim und (die) Ungarn” címmel a Joachim József halálának 100. évfordulóján Köpcsényben (Kittsee, Burgenland, Ausztria) rendezett konferencián. A német cím szójátékát magyarul lehetetlen visszaadni.

*Bettler werden Fürstenbrüder,
wo dein sanfter Flügel weilt.*

A költő tehát a *Mode* fogalmába beleértette a társadalmi lét nyomasztó ellentmondásait és ellentéteit, és bizakodott benne, hogy mindezeket az öröm – a mámor segédcsapatáról le nem mondva, hiszen az Örömöda valójában bordal – *megőrzés nélkül* megszünteti. Vele ellentétben a *Biedermeier* domesztikált divatlapjai pozitív divatfogalommal operáltak: tárgyalták a történelem, irodalom, művészet, zene, színház, társadalmi és társasági attitűd sok jelenségét, kivéve a politikát és a gazdaságot. Politika és gazdaság komoly férfidolgok, míg a divat a szépnem terepuma. Látszólag. A divatlapokat ugyanis férfiak írták és szerkesztették, s ha már írták és szerkesztették, hát olvasták is. A *Biedermeier*ben a *Mode* nem megosztott, hanem egyesített.

Mondott divatlapok 1846-os évfolyamának márciusi számaiban az olvasó ismételt találkozhatott bizonyos Joachim József hegedűs nevével, aki abban a hónapban Pest városának különféle termeiben három koncertet is adott. A fiatalembert a lapok egyértelműen a *hon*, a *haza* fiaként üdvözölték. Félreértések elkerülése végett az *Életképek* nevesítette is a hazát: *Magyarország* büszke lehet – írta –, hogy Joachimot is, akár Lisztet, fiának nevezheti.

Vélvén ezek alapján, hogy az egykor élt hegedűsben honfitársamat tisztelhetem, habozás nélkül elvállaltam *szülőhazája* képviselőjét a halálának századik évfordulója tiszteletére 2007 nyarán az ausztriai, közelebbről burgenlandi Kittsee községben rendezett tudományos ülészen. Igaz, a helyszín kiválasztása kissé meglepett – emléküléseket szülőhelyeken szokás rendezni, és a divatlapok többször is Pest szülőttének nevezték az 1846-ban mindössze tizenöt éves muzsikust. Elzarándokoltam hát minden zenetörténeti adatok tiszta forrásához, a Muzsika Történetének és Jelenének enciklopédiájához. Ott azt olvastam: „Joachim, Joseph, geboren 28 Juni 1831 in Kitsee [!], Burgenland/Österreich”. Konsternálva voltam! Azok a fránya reformkori magyarok! Nem elég, hogy a születés helyét meghamisították, ráadásul bekebelezték a tágabb szülőföldet is, a Várak országát, mely pedig nem Magyarországhoz, hanem Ausztriához tartozott! Szégyenkezve kérdeztem magamtól: vajon az én dolgom-e, hogy a *Nestbeschmutzer* szerepében felkeressem a Nagy Burgenlandi kis szülőhelyét, s lerántsam a leplet az 1840-es évek magyar divatlapjainak politikai inkorrekttségéről? Azután gondolkodóba estem. Hátha nem csak divatlapok kozmetikázzák a geopolitikát, hanem enciklopédiák is? Ássunk mélyebbre! Talán nem is hamisítottak a lapok, talán csak *pars pro toto* emlegették Magyarországot, s honon, hazán a népek édes otthonát, a soknemzetiségű Osztrák Császárságot értették, melyben Hunnia boldog egyetértésben élt Burgenlanddal? Fennakadtam azonban az *Életképek* fogalmazásán: azt írja, Liszt „hallatlan győzelmeket” arat „az osztrák fővárosban” – nem *hazánk* fővárosában. A mellékesen odavetett jelző a 19. századi magyar önazonosság lényegi sajátosságáról tesz tanúságot. A bécsiek számára, akik magukat szívesen nevez-

ték így: „wir Hauptstädter”, Bécs valóban az egész Habsburg-birodalom fővárosa volt. Pestieknek azonban Bécs ugyan lehetett Bécs, a birodalom székvárosa, de nem a magyarok fővárosa – függetlenül attól, hogy a magyarok a magyar etnikumhoz tartoztak-e vagy sem. Az 1848-as történések tudvalévőleg végletesen kiélezték az osztrák–magyar elkülönülést – ne tagadjuk, ekkor már a Szentkorona országain belül is, és még közismerten apolitikus zenészek is szükségesnek érezték az egyértelmű állásfoglalást a magyarság mellett vagy ellen. Például szolgálhat egy 17 éves hegedűs levele – állandó lakhelye akkoriban már nem Pest, nem is Bécs, hanem Lipcse. Onnan írta ismeretlen címzettnek e mondatokat:

*És mi a helyzet Magyarországon? Vajon a horvátok még mindig okoskodnak-e, vagy mőresre tanították őket? Lekötelezne, ha olykor-olykor beszámolna a magyarországi viszonyokról. Magyarjaim sorsa nagyon érdekelt!*¹

Néhány hónappal később bátyjának részletesebben:

*Mellékelten küldöm kedves atyánc levelét, melyet tegnap kaptam meg. Világosan láthatod benne örömet, melyet a magyarok győzelmei miatt érez. Téged svarcgelbnek tartalak, Jellasich hívének és Kossuth ellenfelének. Én azonban igaz magyar vagyok, és örülnék, ha előbbit horvátjaival együtt kiűznék Ausztriából. A kormány kétszínű játékot űzött a magyarokkal, és ezért egyértelműen és világosan bünhődnie kell, mert különben nem szűnik meg tovább intrikálni, míg a népeket meg nem fosztja új, vérrrel szerzett szabadságuktól, és horvát–cseh igába nem hajtja. De mit szólna a magyarokhoz: igazán bátran megállták a sarat! Hiszem, hogy hazánk szép jövő előtt áll. A lelkesedés nagy, fényes tettek legszebb előjele. és a magyarok megmutatták, hogy ügyük iránti lelkesedésben nem szűkölködnek.*²

¹ „Wie sieht es denn mit Ungarn aus? Sind die Kroaten noch immer naseweiss, oder sind sie schon ein wenig gezüchtigt? Sie würden mir eine grosse Freude machen, wenn Sie mir dann und wann etwas über die ungarischen Verhältnisse mittheilten. Ich interessiere mich sehr für meine Magyaren!” Joachim levele ismeretlennek, 1848. július 27. Az idézet közli Hubay Jenő: „Joachim József”, *A Zene* 12 (1931), 293–296.

² „Ich schicke Dir beiliegenden Brief, den ich gestern vom lieben Vater erhalten habe, und aus welchem Du deutlich seine Freunde über die Siege der Ungarn erkennen wirst. Ich halte Dich für einen sogenannten 'Schwarzgelben' und daher für einen Anhänger Jellachichs und Gegner Kossuth's. Ich hingegen bin ein echter Magyarembler, und würde mich freuen, wenn ersterer mit seinen Kroaten aus Oesterreich vertrieben würde. Die Regierung hat mit den Ungarn ein falsches Spiel gespielt, und das muß sich recht offenbar und entschieden rächen, sonst wird sie nicht aufhören es fortzuspielen, bis sie die Völker um ihre junge, mit Blut erkaufte Freiheit gebracht, und eine croatisch-böhmische Herrschaft gegründet haben wird. Was sagst Du aber zu den Ungarn, haben sie sich nicht muthig bewährt? Ich glaube, daß eine schöne Zukunft für unser Vaterland hereinbricht. Begeisterung ist die schönste Vorbothin und Morgenröthe für große, hervorleuchtende Thaten, und die Magyaren haben bewiesen, daß es ihnen daran für ihre Sache nicht fehlt. Doch genug von meinen jungen, grünen politischen Ansichten!” Joachim levele bátyjához, Lipcse, 1848. október. Johannes Joachim-Andreas Moser (hg.): *Briefe von und an Joseph Joachim*. Berlin: Julius Bard, 1911–1915, Bd. 1., 17.

A levélíró, kinek kilétét bizonyára eltalálták, ezután kedves önkritikával hozzátette: *de ennyi elég is ifjú, éretlen politikai nézeteimből*. Joachim József nézetei politikai értelemben hamarosan elvesztették harcosan magyar nemzeti élüket – de mintha a magyar színezettel általában véve is hosszú időre eltemette volna politikai érdeklődését: ha politikus, akkor magyar, ha nem magyar, akkor nem politikus. Osztrákká mindenestre nem vedlett át. A porosz háború idején írta, nagyon jellemző szövegösszefüggésben: *németnek valлом magam, nem osztráknak*.³ Nem kell mondanom, hogy élete egyetlen pillanatában sem vallotta magát burgenlandinak. Hogy is tehetne volna – hiszen halála után még tizenöt év telt el, mire nevezett osztrák tartományt létrehozták a történelmi Magyarországtól elcsatolt nyugati területeken.

Opus hungaricum⁴

Egyik német nyelven írott levelében a tizennyolc éves Joachim magyarul *magyar embernek* nyilvánítja magát. A kifejezést valószínűleg Reményi Edétől leste el: egyidőben jártak Bécsben Böhm József hegedűiskolájába. Magának a magyar azonosságtudatnak a kialakulására Joachim atyjának azon elhatározása adott lehetőséget, hogy 1833-ban a nagy családdal együtt Pestre települt át addigi lakhelyéről, Joachim tényleges születési helyéről, a határvidéki Kittsee-ből, magyarul Köpcsenyből. Egzisztenciális indokok mellett az új lakhely kiválasztásában bizonyára közrejátszottak az apa fentebb említett „magyar érzelmei” is; ezeket pedig a hála táplálhatta, amit az Esterházyak védelme alatt álló nyugat-magyarországi Hétközség (Siebengemeinden) zsidó lakói érezhettek az őket befogadó és számukra évszázados nyugalmat biztosító ország – kétségtelenül: haza – iránt. Ha *Joachim père* lakhelyválasztását a jövőre vonatkozó magától értődő családi spekuláció is befolyásolta, megállapíthatjuk, hogy tervezése közel egy évszázadon át gyümölcsözőnek bizonyult. A magyarok nagy része jóakarattal fogadott be mindenféle asszimilációra kész nációt, így a zsidóságot is. Néha persze nyilvánosságot kaptak kéretlen megjegyzések, mint az utalás a hitsorsosok feltűnő viselkedésére a Pesti Divatlap rosz-hiszemű beszámolójában Joachim hangversenyéről (egyébként a megjegyzés attól, hogy ízetlen volt, még lehetett találó). Másfelől viszont le kell szögeznünk, hogy az átköltözés József két éves korában történt, amikor a gyermek különleges zenei képességei még semmi esetre sem mutatkozhattak meg olyan komoly formában, hogy

³ „Ein Segen, daß ein Mensch wie Bismarck unsre Politik leitet; ich fühle mich als Deutscher, nicht als Österreicher.” Joachim levele feleségéhez, München, 1870. július 15. *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 3., 47.

⁴ „Auch mein Opus hungaricum läuft noch nicht vom Stapel.” Így utal Joachim 1859. március 20-án Brahmszhoz írott levelében a magyar Hegedűversenyre. Andreas Moser (hg): *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Joseph Joachim*. Berlin: Verlag der Deutschen Brahms-Gesellschaft, 1908, Bd. 1., 235. (Johannes Brahms Briefwechsel, Bd. 5.)

a családfőt befolyásolhatták volna a családi életvitel jövőbeni középpontjának kiválasztásában. Tény az is, hogy a családban elsőként József árult el zenei hajlamot. Könnyen lehet, hogy ha felmenői vagy testvérei megelőzték volna, a család Pest helyett abban a közelebb fekvő városban keresi boldogulását, melyről Joachim harminc évvel később kijelentette: *zenei szempontból Bécs fontosabb számomra, mint Pest.*⁵ Mindazonáltal, még ha a családi sors úgy is alakul, hogy József gyermekei nem Pesten tölti, hanem Kittsee-Köpcsényből egyenesen Bécsbe kerül, onnan pedig Németországba vándorol, első londoni fellépésének hirdetésén akkor is a „Hungarian boy” eredetmegjelölés állt volna neve alatt, hiszen a Magyar Királyság területén született.

Kiadott leveleiben Joachim többször említi úgy Pestet: *meine Vaterstadt*. Bizonyára azért sem nevezi Geburtsstadtnek, mert a divatlapokkal ellentétben előtte aligha maradhatott rejtve a kevésbé reprezentatív köpcsényi eredet. Ám sejthetően belejátszott szóhasználatába a Geburtsstadt és Vaterstadt közötti jelentésárnyalatbeli különbség is. A születési hely véletlenszerű, az *atyaváros*hoz azonban egyéniséget alakító gyermeki kapcsolat fűz. Joachim szemében e kapcsolatot különösen felértékelte a boldog pesti gyermekéveket követő életútja. Nyolc évesen elbúcsúzott szüleitől és testvéreitől: családja Pesten maradt, és ő egymaga indult útnak Bécsbe, ahol távoli rokonok várták, majd Böhm József fogadta be. Ettől fogva egészen házasságáig idegenek között élt: nem vette körül saját család. Bizonyos értelemben az egykori olasz énekesfiúkhöz hasonlóan kasztráción esett át, habár csupán érzelmileg. Maga Joachim egy ízben a gyermekkori környezet érzelemszegénységével magyarázta és mentegette, hogy emócióinak kimutatása nagyon nehezebbé esett; talán ezért fordult házassága is tragédiába. Kamaszkorának és ifjú felnőttkorának évtizedeit úgy írhatjuk le, mint szakadatlan kutatást atyahelyettes után. Pótatyái, lélekvezetői muzikusok voltak – a legjelentősebbek, akiket csak fellelhetett. Böhm Józseftől, bécsi tanártól már 1843-ban Mendelssohnhoz szegődött, az pedig – anekdota beszéli el – tudatosan továbbírányította Liszthez. Ezután Schumann vonzókörébe került (persze legalább annyira Clara Schumannéba is). Lehet, az atyák galériája még gazdagodott volna Richard Wagnerrel, ha nem szól közbe utóbbi száműzetése. Így Clara varázsa, majd ismeretsége és barátsága az egykorú Brahmszal lezárta Joachim életében az atyakeresés korszakát. Legfeljebb annyit fűzhetünk hozzá, hogy mikor 1855-ben megkeresztelkedett, a nyilvánosság teljes kizárásával lezajlott magán-aktuson kenyéradója, a vak hannoveri király, V. György mondott helyette ellene az ördögnek. A keresztapa is atya.

Talán nem irreleváns körülmény: úgy látszik, hogy a tizenhét éves gyermekember negyvennyolcas fellángolását követő hatéves szünet után Joachim Magyarországhoz, a magyarokhoz fűződő vonzódása éppen a konverzió táján éledt újra, mégpedig nagyon nyomatékosan az atyaváros iránti rajongó szeretet-megnyilvá-

⁵ „[...] so ist mir doch in musikalischer Hinsicht Wien wichtiger wie Pesth [...]” Joachim levele szüleihez, Hannover, 1861. január. *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 2., 126.

nulások formájában. Idevonatkozó dokumentumokkal levelezése szolgál. Mikor 1854-ben hazalátogatott – először a szabadságharc óta –, Hannoverbe visszatérve lelkesen referált Lisztnek: *Pest látványa mindig szemem előtt lebeg.*⁶ 1856 elején is szívesen jött volna, de hannoveri kötelezettségei miatt csak gondolatban kísérhette el Clara Schumannt az atyavárosba: *mily örömmel muzsikáltam volna együtt Önnel; különösen Pestre kísérem lelkesen gondolatban* – írta február 6-án, s a levél végére odakottázta Haydn *Rondo all’ongareséjének* kezdő ütemeit.⁷ Ennyi lelkesedés után meglep Clara Schuman szemrehányása 1856. február 18-án Pestről Joachimhoz intézett levelében: *Milyen szép itt! Fel nem foghatom, miért nem mesélt soha róla!* Merkwürd’ger Fall, mondaná Konrad Nachtigall. Valóban nem beszélt volna korábban Pest szépségéről Clarának Joachim? Vagy inkább Clara élte át a mindannyiunk által ismert revelációt, mikor a valóságban megpillantunk valamit, amit addig csak elbeszélésből ismertünk, és felkiáltunk: nem mondrad, hogy *ilyen szép!* Pest Magyarország fővárosa, tehát magyarok lakják, vélte az egynemzetiségű Németországban felnőtt Clara nem egészen megalapozottan, és kedves naivitással föl is ismerte az ifjú barát arcán a nemzeti fiziognómia jegyeit: *Magának egészen magyaros az arca; erre csak most figyeltem föl, itt a Maga országában.* (A zárójeles folytatás megtépazza zenetörténeti büszkeségünket: *De muzsikusként nem tartozik ide – tegnap hallottam az itteni filharmonikusok koncertjét. Borzalmas volt.*)⁸ Pár héttel Clara után Joachim maga is Pestre látogatott családjához. Továbbutazva Velencébe, onnan írta reménytelen szerelmének, Gisela von Arnimnak a következő lelken-dező sorokat:

*Pest és Buda látkepe ismét elbűvölt a kontrasztáló folyópartok ritka szépségével és a magyar nép tarka elevenségével. Bárcsak itt lehetnél, mennyire tetszenék neked a maga nagyszabású és sajátyszerű voltában!*⁹

⁶ „Mir schwebt Pesth wie eine schöne Aussicht immer vor Augen.” Idézi Hubay Jenő, uo. 1854. október 3-án írta Joachim Bécsből Brahmsnak: „Denke, daß ich seit sieben Jahren zum ersten Male meine Heimat in Pest und meinen Wiener Verwandten gesehen habe.” *Johannes Brahms in Briefwechsel mit Joseph Joachim*, Bd. 1., 62.

⁷ „[...] gerne hätte ich mit musicirt, und zumal jetzt nach Pesth begleiten Sie meine lebhaftesten Gedanken.” Joachim levele Clara Schumannhoz, Hannover, 1856. február 6. *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1., 308.

⁸ „[...] wie ist das schön! und Sie haben mir nie davon erzählt, das begreife ich gar nicht. Ihre Eltern sah ich gestern, aber nur ganz flüchtig, da ich sie früher verfehlt habe. [...] Ich habe heute ein brillantes Concert gegeben, mit das beste auf der ganzen Reise in pecuniärer Hinsicht, und Beifall war’s auch genug. [...] Sie haben doch ein ganz ungarisches Gesicht; jetzt finde ich es erst recht, nun ich hier im Land. Aber mit Ihrer Musik passen Sie nicht hierher – gestern hörte ich ein philh. Concert [...] das war gräulich.” Clara Schumann levele Joachimhoz, Pest, 1856. február 18. *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1., 314.

⁹ „Der Anblick von Pesth und Ofen entzückte mich wieder durch die seltene Schönheit der contrastirenden Ufer und durch die bunte Lebendigkeit des Magyaren-Volks. Ich wünschte Dich herbei es zu sehen, auch Dir würde das gefallen, großartig und individuell wie’s ist!” Joachim levele Gisela von Arnimhoz, Velence, 1856. május 19. *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1., 341.

Kérdezzük: vajon a magyarság irányában az ötvenes évek közepén feltámadó vonzalom nem függ-e össze a krízissel, melyet éppen abban az időben Joachimnak a zsidóságtól való disszimilációja idézett elő. Igaz, a vallásváltást egzisztenciális szempontok is motiválták. Hannoverben állítólag nem keresztény személy nem tölthetett be udvari funkciót, és – ismét csak állítólag – Joachim addig is csak azért állhatott a zeneigazgatói poszton, mert az udvar és maga a király sem tudott felekezeti hovatartozásáról. (Zsidó voltára úgy derült volna fény, hogy V. György megkérdezte, miért él katolikus létére a luteránus északon. A vallomás után az uralkodó odahívta az udvari káplánt, átsétált Joachimmal a templomba és megkereszteltette.) Ám a kínosan etikus jellem nyilván nem a király iránti tiszteletből, nem is opportunizmusból váltott hitet – hiszen változtathatott volna állást is. Egy 1855-ös levél szerint elhatározásának mélyebben rejlő, tudati okai voltak:

Úgy érzem, mintha csak most szabadultam volna meg minden keserűségtől, és szereztem volna jogot, hogy harcoljak mindaz ellen, ami nem szép a zsidóságban, mellyel szemben annál ellenségesebb érzületet táplálok, minél nagyobb károkat kell magamon meggyógyítanom, melyeket korábban tudattalanul, később tudván tudva kellett elszenvednem zsidó neveltetésem miatt.¹⁰

A zsidó származás és neveltetés szorongató szűköségéből a királyi keresztelő mellett legalábbis nemesi kiutat kínálhatott a vágyott-elhatározott azonosulás a magyarság már 1848-ban rajongásig tisztelt *nagyszabású és sajátos* karakterével. Joachim, Liszthez és Brahmshez hasonlóan, e vonások nemcsak a Dunapart látványában, nem is csak a tarka-eleven tömegben vette észre, hanem mindenekelőtt a magyar nemzeti zenéből hallotta ki.

A zsidóságtól való eltávolodásával nagyjából egyidőben vágta el véglegesen a személyes és zenei köldökszinórt, mely Mendelssohn halála óta Liszt Ferenchez kötötte. 1857-ben írta meg korábbi mentorának, hogy tökéletesen elidegenedett zenei irányától. A szakítás éppenséggel nem zárta ki, sőt valószínűleg ösztökélte az egyre eltökéltebb közeledést a magyarsághoz, amelyet a családi érzelmek és város-élmények síkjáról a zeneszerző-hegedűs ekkor a zene síkjára transzponált. Sokat elárul az 1858 novemberében nővérének, Arányi Johannának Pestre küldött levél egy mondata: *ha nem is lehetek veletek testben, sokat foglalkozom veletek gondolatban – éppen magyar művet komponálok; remélhetőleg hamarosan meghallgatható Te is.*¹¹ Aligha kétséges,

¹⁰ „Mir ist, als wär ich erst jetzt recht frei von Bitterkeit und kampfberechtigt gegen alles Unschöne des Judenthums, dem is so feindlicher mich gesinnt fühle, je mehr ich eigne Schäden in mir zu heilen habe, an denen ich früher unbewußt, später bewußt durch jüdische Erziehung zu leiden hatte.” Joachim levele Hermann Grimmhez, Hannover, 1855. április 26. *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 1., 284.

¹¹ „Bin ich auch leider nicht bei Euch, so beschäftige ich mich doch oft mit Euch in Gedanken – ich componire gerade etwas Ungarisches, das Du hoffentlich auch bald einmal hören wirst.” Joachim levele nővéréhez, Arányi Johannához, Hannover, 1858. november 27. *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 2., 33.

hogy az éppen akkor komponált magyar művel, a magyar modorban írott nagyszabású hegedűversennyel Joachim mintegy kihívta Lisztet: meg kívánta mutatni, más út is vezet a zenei magyarsághoz, mint amelyen a weimari mester jár. Az irodalom általánosan elismeri, és Joachim maga is hangoztatta, hogy zeneszerzői pályája az 1861-ben bemutatott magyar versenyműben érte el zenitjét.

Egy „magyareMBER” Pesten

Életrajzilag a magyarsághoz való re-asszimilációs folyamat az 1861-es diadalmas pesti szereplésben csúcsozott ki – és ezzel egyszersmind véget is ért. Utóbb meg-ritkultak Joachim pesti látogatásai. Nyilván családi okból is: apja halála után az atyaváros minden szépségével együtt is veszített vonzeréből. Közrejátszott a távolmaradásban az 1860-as évtized mélyen átélt és megoldhatatlannak érzett politikai dilemmája. Erről vall 1861 végén írott levele:

Az ok, amiért korábbi szándékkal ellentétben nem utazom már 62 elején Bécsbe, a szerencsétlen politikai ügyekben rejlik, melyek Pestet és Bécset két táborra osztják. Elviselhetetlen számomra most, mikor oly jelentős konfliktusok fenyegetnek, koncerteket adva semleges hasznát húzni mindkét félből. Nem mehetek Bécsbe úgy, hogy ne keresném fel kedves Pestemet, de nem tartózkodhatnék Pesten úgy, hogy ne kelljen folytonosan a „germanizmus” szidalmazását hallgatnom – vagyis vége-hossza nem lenne a művészi tevékenységet gátló izgalomnak.¹²

Joachim következetes maradt, s 1867-ig nem lépett a magyar főváros nyilvánosságá elé. Csak ekkor tért vissza, mintegy jókivánságait tolmácsolandó a kiegyezéshez. És még egy fontos ok hozhatta ide: be akarta mutatni Johannes Brahmsot a városnak, a várost pedig Brahmsnak. Tudvalévóleg a *match-making* nagyon jó eredménnyel járt.

Milyen fogadtatásban részesült Pesten a hegedűs, akinek nevét ma is Joachim Józsefnek mondják Magyarországon mindazok, akik ismerik? Ezek köre ma sem túl tág, de még ennél is jóval szűkebb lehetett a 19. században, a zene technikai reprodukálhatatlanságának korában. Ahogy a Zenészeti Lapok írta 1861-ban, tizenöt év után első pesti fellépését beharangozva:

¹² „Der Grund, weshalb ich nicht, wie ich wollte, schon Anfangs 62 nach Wien reise, liegt in den unglücklichen politischen Angelegenheiten, die Wien und Pesth in zwei Heerlager teilen. Es ist mir unerträglich, zu einer Zeit, wo so bedeutende Konflikte hereindrohen, Concerte gebend neutral von beiden Parteien Nutzen zu ziehen. Ich könnte nicht in Wien sein, ohne meine liebe Vaterstadt Pesth aufzusuchen, mich in letzterer nicht aufhalten, ohne nachdrücklichst auf 'Germanismus' schimpfen zu hören – kurz, ich käme aus Aufregungen nicht heraus, die zu künstlerischem Wirken nicht taugen.” Joachim levele Selmar Baggehoz, Hannover, 1861. végén. *Briefe von und an Joseph Joachim*, Bd. 2., 176.

*Kevés magyar ember létezik, ki tudná azt, hogy nem egy néhány fővárosi s vidéki újdondász vagy levelezőnek, – de az összes európai zenevilágnak egyetemes ítélete folytán, a jelenleg élő hegedű-művészek elseje s legclassicusabb képviselője: magyar, s pesti születés, s ez nem más mint Joachim József.*¹³

Ha a sajátosan nemzeti motívumokat akarjuk kiszűrni fogadtatásában, a csodagyerek 1839-es bemutatkozó hangversenyét magától értődően ki kell hagynunk a szemléből – hiszen miért is neveztek volna a lapok emfaticusan *hazánk fiának* a pesti honos kisfiút, a főváros zenei életében előnyösen ismert Serwaczinsky Szaniszló neveltjét? A Joachimmal foglalkozó nemzetközi irodalom Serwaczinskyt a „pesti operazenekar” hangversenymesterének nevezi, háromszorosan pontatlanul. Tudjuk, 1884 előtt Budapesten senki nem viselhette ezt a címet: addig a városban nem létezett önálló operaház, következésképp operazenekar sem. Másrészt viszont 1839-ben Pesten már két színházban játszottak operát, a németben és a magyarban. Serwaczinsky az előbbiben működött. A német színház évkönyve szerint 1839. március 17-én, azon a napon, melyen ő és tanítványa a Nemzeti Kaszinó dísztermében vonóskvintett kíséretével eljátszották Friedrich Eck kettősversenyét, a lengyel hegedűs már nem állt a német színház szolgálatában. Nem tudni pontosan, mikor lépett ki, mivel az 1838. év almanachja nem lelhető fel; az előző két esztendő személyzeti listáján zenekarigazgatóként tűnik fel.¹⁴ Joachim hamarosan a koncert után bekövetkezett áttelepülése Bécsbe talán azzal függött össze, hogy Pesten tanár nélkül maradt. A kis József bemutatkozása Serwaczinsky számára búcsúkoncert lehetett, melyen legnagyobb pesti sikerével, a csodagyermek felfedezésével tündökölt.

Joachim pályája tehát a pesti német színház kisugárzási körében indult; nem is történetelt volna másképp, hiszen az 1837 augusztusában megnyitott magyar színházban éppen csak hogy megkezdődött a valamirevaló zenekari munka. Mikor hét év múlva, 1846 tavaszán visszatért, első hangversenyét március 9-én a semleges Redoutban adta, a második kettőt – március 21-én és 26-án – azonban már a Nemzeti Színházban. A magyar érzelmű családban ez talán magától értődött, de így kívánták a nyilvánosságban uralkodó erőviszonyok is. A Königlich Städtisches Theater (német színház) az 1830-as évek végéig hegemoniát élvezett a város zenei életében: ott koncerteztek a kontinenst járó vendégművészek is, ha nem féltek a terem nagyságától. Hosszú hangversenysorozatot rendezett ott többek között Henry Vieuxtemps 1837 tavaszán. 1843-ban ismét eljött, ekkor már a magyar színház meghívására. Szenzációs sikert aratott, ám azután végzetes ballépést követett el: átvonult a német színházba, s ott is koncertet adott. Valóságos vihara tört ki a felháborodásnak a nemzeti nyilvánosságban, Vieuxtemps-nak menekülnie kellett a

¹³ *Zenészet* Lapok 1 (1861), 135–136.

¹⁴ Az adatok forrása az évkönyvek alapján Belitska-Scholz Hedvig és Somorjai Olga által készített számítógépes adatbázis az MTA Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályán.

városból. Képzeltük, mily hevesen reagáltak volna a jogáshallgatók, kik mindkét színház nézőterét kedvük szerint terrorizálták, ha a fiatal honfitárs a német színházban mutatja be művészetét. Mivel azonban Joachim a Nemzeti Színházban lépett fel, s botránykeltésre nem nyílt mód, a jurátusok távol maradtak. Eljlesztette őket a fiatalember már akkor megmutatkozó „szilárd irányú zeneműveltsége”, melyet ékesszólóan illusztrált a műsor összeállítása (vö. a közölt dokumentumokkal). Megjegyzendő, hogy az 1846-os, szigorúan klasszikus program a Joachim-hangversenyek műsorának évtizedekre szólóan érvényes prototípusát képviselte – a mester évről évre, évtizedről évtizedre visszatérően ugyanazokat a darabokat játszotta Európa-szerte. Erre nyilván nem kényelmi szempontok vették rá. Joachim – nemcsak a hegedülésben, hanem az egész zenei előadóművészetben – valami gyökeresen újat képviselt a pódiumon: a klasszikus mű iránti abszolút tiszteletet és hűséget. A kései szemlélőnek az a benyomása támad, mintha a törzsrepertoárral rituálisan kifejezésre akarta volna juttatni, hogy a klasszikusokat megillető tisztelet és hűség csak a „kiválasztott” műveknek jár. Ha aztán új művet vett fel viszonylag szűk repertoárjára – így saját és Brahms hegedűversenyét –, azzal mintegy kiállította számára a klasszicitás nemeslevelét.

1846-ban az értő hallgató a koraérett hegedűsben a géniusz szinte felfoghatatlan kiadását ismerte fel, melynek jelenlétében alig merészkedett másnak hangot adni, mint a reménynek: a művészet nemtője örködni fog fölötte. Minél érzékenyebb volt a kritikus, annál inkább óvakodott attól, hogy a zsenialitást közvetlen kapcsolatba hozza a nacionalitással. Tizenöt évvel később más tónus tűnik fel: előtérbe kerülnek a nemzeti szempontok, nem ritkán komikusan ellentmondásos tünetekkel. Joachim érkezésének előestéjén írta a *Zenészeti Lapok*:

A világ leghitesebb hegedű-művészeinek nagy része többnyire magyar születésűek [sic]. Ez idei hangversenyi idény alatt a szélrózsának minden iránya felé elszéledtek, hogy hirdessék a magyarnak művészeti képességét. Érdekes tudni azért, hogy ki merre hódít nyirettyűjével jelenleg. Joachim (a hannóveri király udvari hangversenyigazgatója) Bécsben; Singer (a württembergi király hasonló című művésze) Stuttgartban; Graff (a kasseli nagy-herceg udvari hangversenyigazgatója) Németországban; Grün (még ennek nem akadt király moecenása) Lengyelországban; s Reményi (az angol királyné magány hegedűse) Nagy-Becskereken. Az egészben az az öröndetes, hogy mindegyik a maga helyén nagy tetszésben részesül.¹⁵

Meglepő lista: csupa *burgenlandi* – ha nem is minden esetben abban az értelemben, ahogy Kohn mondja a belgákról az ismert pesti zsidóviccban, abból a fajtából, amit Moser szerint Joachim sűrűn, nagy kedvvel és összetéveszthetetlenül *echt* kiejtéssel adott elő társaságban. Hogyan bizonyíthatnák e nyilvánvalóan nem a

¹⁵ *Zenészeti Lapok* 1 (1861), 168.

magyar etnikumhoz tartozó hegedűsök „*a magyarnak művészeti képességét*”? Az ehhez hasonló kijelentések mögött egész motiváció-nyalábot sejthetünk. A művészi zene hivatásos művelése a hangadó magyar művelődéshordozó köröktől hagyományosan távol állott. Ennek következménye volt egyrészt, hogy a Magyarországon született és működő hivatásos zenészek túlnyomó többsége nem a magyar etnikumból került ki, másrészt, hogy néhány hirhedett zenészt leszámítva, a művészi zene művelői nem élveztek éppen kimagasló presztízst a köztudatban. A *Zenészet* *Lapok*, mint a zenész-szakma érdekképviseleti fóruma, azért mutatta be nyomatékosan az etnikailag nem magyar hangszerjátékosokat, mint a magyar géniusz külföldi követeit, hogy ezzel is kiemelje a zene és művelőinek nemzeti-politikai hasznosságát. Egyértelműen kiviláglik a jóhiszemű ön-promóció szándéka a lap két beszámolójából, melyeket a függelékben olvashatnak. Joachim 1861-es látogatása alkalmával mindkét koncertje után estélyt rendeztek. Az elsőt március 10-én a zenészek adták – az elszármazott nagy zenész jelenlétét a honnmaradottak és a betelepültek, az Erkelek, Volkmannok, Brand-Mosonyik, Hoffmann-Reményik, Dopplerek, Huberek, Kochok, Suckok, Deutschok és Rottfeldek arra használták fel, hogy ünnepeljék és ünnepelessék önmagukat, mint a magyar nemzeti zene zászlóvivőit. Hangsúlyozom, hogy az ünneplésre épp abban a pillanatban az egybegyűltek legjobbainak megvolt a jó okuk és joguk. A vigadóbeli koncerten Joachim eljátszotta magyar hegedűversenyét, e valóban jelentékeny, klasszikus szimfonikus kompozíciós technikával írott nagy művet. Előző este pedig az estélyen jelenvolt másik szerző operájának ősbemutatóját tartották meg a Nemzeti Színházban. Kitalálhatják a beszámoló egyik mondatából, mely operáról van szó: „*Ott volt Erkel, a magyar dalműszerzés országának határtalan bánja s nagyura. [!]*” Két nagy este egymás után – a nemzeti zene *kairosza*.

De nemcsak zenészek ünnepeltek zenészeket. Ha Singer, Graf vagy Grün esetében talán nem is, Erkel, Joachim és mindenesetre Reményi tekintetében 1861-ben és még 1867-ben is konszenzus uralkodott a „társaságban”: megérdemlik a nemzet művész képviselőjének magas rangját. A nemzeti érdemrend szimbolikus átnyújtására a második hangverseny után rendezett estélyen került sor. Meghívóként a város ifjúsága szerepelt – érthető, hiszen a művész az aznapi koncertet a felállítandó nemzeti konzervatórium javára adta. A kitüntetés ünnepi formát öltött: Reményi értékes antik gyűrűt nyújtott át Joachimnak. Ő 100 forinttal revanzálta a megtiszteltetést, hozzájárulásként a Petőfi-emlékműhöz, melynek felállítását Reményi kezdeményezte. Ha a hannoveri koncertmesternek nem is nyújtott át főnemesi küldöttség díszes kardot, mint Lisztnek 1840. január 4-én, hogy ezzel szimbolikusan a nemesi nemzet tagjának ismerje el, azért a két eseményt azonos szellem járta át, a reformkori nemzeti egységtörekvés szelleme, amit az önkényuralom meghosszabbított.

Az 1867. márciusi látogatás idején az applausus intenzitása nem maradt el a hat évvel korábbtól, sőt a kritika differenciálódásának következményeként az előadói teljesítmény elemzése sokkal mélyebbre hatolt. Ám mintha a nemzeti

kapcsolat veszített volna zavartalanságából. Szkeptikus hangok keveredtek a Joachim fogadására felállott ünneplő karokba: micsoda honfitárs az, aki mint a bolygó hollandi a szárazföldre, csak hétévenként teszi be lábát ah, mily hön szeretett hazájába? Érthető a csalódottság érzése. A kiegyezést közvetlenül megelőző hónapokban vagyunk, a magyar értelmiség reménykedve készül a nemzeti kulturális intézményrendszer létrehozására. A magyar zenekultúrának most nem hírneves külföldi követekre van szüksége, hanem a hazában dolgozó kétkezi munkásokra, akik segítenek az intézmények alapításában és felépítésében: és e kezek bizony mindenütt hiányoznak. Talán nem mondták, de gondolták: Joachim, aki hat évvel azelőtt „Éljen a hazát” kiáltott, könnyes szemmel szöveget énekelt, és ígéretet tett, hogy megtanul magyarul, Hannover porosz bekebelezése után igazán választhatná Budapestet működése helyszínéül! Lisztre mindig lehet számítani – miért nem lehet Joachimra is? Nem utolsósorban éppen Liszt miatt nem lehetett. Hiszen Joachim nem elégedett meg azzal, hogy magánlevélben elhatárolódjék egykori mentora zenéjétől: 1860-ban aláírta Neudeutsche Schule elleni nyilvános támadást is. De valljuk be: Liszttől függetlenül sem valószínű, hogy Budapestet választotta volna Berlin helyett, ahová nemsokára leszerződött. Egyszer azt nyilatkozta: *zeneszerzőként magyarnak, hegedűsként németnek vallom magam*.¹⁶ Nos: a zeneszerzést a magyar versenymű megkomponálása után hosszú időre abbahagyta, vagyis magyar énjét mintegy hibernálta – a német hegedűsnek meg nem sok keresnivalója volt a magyar fővárosban.¹⁷

Meg-megszakadó évfolyamok után a *Zenészeti Lapok* 1876-ban kénytelen volt beszüntetni megjelenését, ezért a mester két utolsó, 1879-es és 1880-as magyar turnéjáról csak a politikai lapok és általános folyóiratok informálnak. Társas együttlétekben ekkor sem volt hiány, ezek azonban immár nem ünnepi-rituális, hanem kedélyes-anekdotisztikus légkörben zajlottak. A sajtó pedig rezignált kommentárokkal ragadtatta magát. A *Magyarország és a Nagyvilág* immár nem azon kesergett, miért nem választja működésének színteréül a magyar Joachim a magyar fővárost! Hanem blaszfémikusan felvetette a kérdést: hogyan is áll a helyzet a hegedűskirálynak a naiv elődök által egekig magasztalt magyarságával? Hiszen még magyarul sem tud:

¹⁶ Beatrix Borchard: Joseph Joachim, in Ludwig Finscher (hg.): *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. neu bearbeitete Ausgabe, Kassel: Bärenreiter, 2003, Personenteil Bd. 9., 1059.

¹⁷ A magyar zenei körök vagy nem tudtak Liszt és Joachim viszonyának elmérgesedéséről, vagy nem vettek róla tudomást. Igyekeztek a nemzeti zene ideológiai egységét megőrizni, és mint 1846-ban, 1864-ben is zenei Castor és Pulluxként tekinteni a nemzet két nagy zenész-fiára, akik szorosan együttműködve növelik a magyarság külföldi hírnevét. E békítő szellem jegyében mindkettejüket hivatalosan meghívták a Nemzeti Zenede 25 éves jubileumának megünneplésére rendezendő nagy hangversenyre, melynek keretében a Szent Erzsébet legenda bemutatását tervezték. Reményi figyelmeztetett a tapintatlanságra – maga is meglehetősen tapintatlanul a *Zenészeti Lapok* nyilvánossága előtt; kínos vita kezdődött, mely utóbb homokba fűlt. 1865-ben Joachim magától értődően távol maradt Pesttől. Liszt és Joachim csak 1880-ban találkoztak újra, és kötöttek békét, éppen Budapesten.

Csak valamicskét tudna is magyarul az istenadta, rögtön dicsekednék vele, hogy – hazánk szülte, hogy a mienk, hogy magyar ember. Így elenyészik számonkra az „ember” s csak a Hannoverből idejött „művész” létezik, ki szülőföldével, Magyarországgal mindössze sem sokat törődik ugyan, de azért, mint a század egyik nevezetessége s az európai ítészettől egyhangú éjjenekkel megkoronázott királya a – hegedűnek szíves fogadásra talál közöttünk mindig.

Elmúltak az idők, mikor könnyedén osztották az érdemérmeket pusztán születési hely szerinti nemzeti hovatartozásért.

1880 után a magyar sajtónak nem nyílt többé módja, hogy fennakadjon Joachim magyar nyelvtudásának teljes hiányán: a hegedű királya életének hátralévő közel három évtizedében nem látogatott többé az atyavárosba. Túlzás lenne azt állítani, hogy távoli alakja a legendák kódébe veszett. Magyar kapcsolatai a későbbiekben sem szakadtak meg. Köszönhető volt ez többek között a rokon Arányi-családnak, mely iránt mindvégig nagy rokonszenvvel viseltetett. Nővérének két unokáját tudvalévőleg nagyszerű hegedűssé nevelte a budapesti Zeneakadémián Hubay Jenő, az egykori Joachim-tanítvány, – mint hegedűsök, Jelly és Adila ezáltal Joachim unokáivá váltak.

Az ifjú Bartók egyik levelében részletesen elmagyarázta a Mamának a közeli rokoni viszonyt, mely Arányi budapesti rendőrkapitány lányait a nagy hegedűshöz fűzte. Imponált neki a magas rokonság, de nemcsak, az e művelt családnál, mellyel szívesen közlekedett. Figyelemre méltónak találta mindenekelőtt, hogy nem beszélnek, sőt (ami valószínűtlen) nem is tudnak németül. A másik megjegyzésre méltó tulajdonságuknak azt tartotta, hogy zsidó létükre antiszemiták.¹⁸ A zsidó antiszemitizmust úgy értelmezhetjük, mint a csoport disszimilációra áhító tagjainak reakcióját bizonyos, a kisebbségi lét által kialakított ellenszenves csoporttulajdonságokra – Hannah Arendt kifejezésével: a *zsidósságra*. Joachim e tulajdonságokat az idézett levélben úgy foglalta össze: „das Unschöne im Judenthum”. Másfelől persze zsidó személyek számára mimikriként is szolgál a zsidó antiszemitizmus, asszimilációs kísérletként olyan külső csoportokhoz, melyek a *zsidós* tulajdonságokat negatív módon ítélik meg vagy el. A mimikri másik oldala a túlhajtott azonosulás a többséginek tekintett csoport közkeletű értékeivel. E házi kemencében sütött szociális elméleteket kommentárul bocsátom a mellékletben közölt utolsó dokumentum elé. Joachim 70. születésnapjáról a *Zenelap* jellemző módon héthónapos késedelemmel, 1902 februárjában emlékezett meg. Az ünnepi alkalom ürügyül szolgál az írónak, hogy az ízetlenségig túláradóan dicsőítse a magyar zenei géniusz hasonlíthatatlan nagyságát. Kit lepne meg, ha az efféle nagyszájú magyarkodás olvastán felháborodott antinacionalisták kinyilvánítanák: megérdemelték a magyarok, hogy Joachim Józsefet halála után Burgenlandba telepítsék át. E kellemetlen benyomás korrekciója maga sem megy kellemetlenkedés

¹⁸ Bartók Béla levele özv. Bartók Bélánénak, ifj. Bartók Béla, Gombozcné Konkoly Adrienne, szerk., Bartók Béla családi levelei (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 74–75.

nélkül. A megemlékezést ugyanis Falk Zsigmond írta, a tekintélyes zsidó család tagja, nyomdaigazgató és író, aki zenével is szívesen foglalkozott, zenekritikákat írt s a dalármozgalomban tevékenykedett. Mint ahogy Ady Rákosiék szemébe vágta, a túlhajtott magyar nacionalista ideológia nem ritkán a svábokból és más nációkból jött magyarok belső bizonytalanság-érzetéből s az abból fakadó túlkompenzálásból táplálkozott. Ha ugyan a magyar géniusz dicsőítése nem valamely kisebbségi csoport túltengő önértetét leplezi. Mindenesetre ha voltak is olyanok, akiknek hízelgett az efféle (ön)tömjénezés, Joachim nem tartozott közéjük. Ez a kivételesen tiszta jellem élete utolsó negyedszázadában kivonta magát a balkáni kétértelműségek diskurzusából. Inkább játszott kései Beethoven-kvartettek Berlinben és Londonban.

Dokumentumok

1839. március 17-i hangverseny

Pesten a nemzeti casino termében mart. 17-én adatott s különös érdekű hangászati mulatságot szép számú hallgatóság tisztel meg. Előadatot: [...] Eck Fridr. kettős versenye két hegedűre; játszáék ötös kíséret mellett a jeles Servaczynski (!) Szaniszló és 8 esztendő tanítványa Joachim József. Ez utóbbi csodagyermekről egyebet nem mondhatunk, mint hogy benne valóságos csudát láttunk, s hallottunk. Előadása, pontos tisztasága, s a nehézségekkel megúvása, tactus-szilárdsága annyira elragadá a hallgatókat, hogy a tapsok egyre hangozván, belőle mindenki második Vieuxtemps-ot, Paganinit, Ole Bullt jövendölt.

(Honművész, 1839. március 21.)

1846. március 9-i hangverseny

Az igen jó hírrel szülőhelyére érkezett alig tizenhat éves Joachim, ki bájos nyirettyűjével Europa legnagyobb városiban osztatlan tetszést aratott, múlt vasárnap déli 12 órakor adá első hangversenyét a kisebb redoute teremben s tökéletesen igazolá azon magasztos dícséreteket, mikkel minden külföldi lapok e fiatal hazánkfíát eláraszták. Hallgatók ugyan kevesebben valának, mint Dreyschocknál, ki a nemzeti színházban is három tele házat csinált: de a lelkesedés, mellyel a jeles művész fogadtatott, untig kipótóla a hiányzó számot. Nevesebb művészeink őt minden hegedűművészek közt legközelebb állítják Paganinihez, a hegedű istenéhez és – daemónához... – s valamint Liszt, ki jelenleg hallatlan győzelmekeket arat az osztrák fővárosban, még senki által el nem éretett a zongorán: úgy Joachim, mint első nagyságú csillag fog rövid időn tündökölni a többi hegedűjátsszók között. Magyarország büszke lehet, hogy mindkettőt fiainak nevezheti.

(Életképek, 1846. március 14.)

A kis honunkfia Joachim – ki Europa több külhoni városai közt Londonban is roppant tetszéssel lépett föl – nyirettyűje egyike a legbájosabb, legérdekesbeknek, mellyeket ily fiatal művész valaha kezelt. Múlt vasárnapi első hangversenyében előadott darabok választása is mutatta már szilárd irányú zeneműveltségét. Beethoven D-dur concertjének szebb tételeit – melyhez egypár jól sikerült toldaléket maga a kis művész szerze – a hires Bach Sebestyén ismeretes Ciaconna című jeles művét, meg egy Schubertféle kedves dalra költött gyönyörű változatokat adta elő a jeles virtuóz,¹⁹ oly művészi szabatosság- és előadási csínal, minőt ily fiatal művészen lelni alig hinnénk.

(Honderű, 1846. március 11.)

¹⁹ Hihetőleg a március 26-i hangversenyen is előadott, ismeretlen eredetű változatok a „Lob der Tränen” című dalra.

Joachim Péter [!] a mintegy 15 éves hegedűjátészó pesti születésű hazánkfia, múlt vasárnap adá első hangversenyét a kis redout-teremben, s hegedűjén tanusított rendkívüli technikai ügyessége, kivált a vele egy vallású közönséget – a legnagyobb bámulatra ragadá – mi azonban, kik nemcsak mesterséges cifraságot, hanem teremtdöröt, poézist, szívhez szóló előadást kívánunk az úgynevezett virtuózoktól – isten bocsássa meg bűnünket – hidegen maradtunk előadásaira, mindazáltal reméljük, hogyha a főnebbi tulajdonok kifejlődnek benne, a legnagyobb hegedű-játészók közé fog tartozni.

(Pesti Divatlap, 1846. március 12.)

1846. március 21-i hangverseny

[...] Sokkal nagyobb számú hallgató gyűlt estvére nemzeti színházunkba, a kis csodaművész Joachimot hallgatni, ki ezúttal is félreismerhetetlenül tünteté ki gyönyörű játékában a geniet, mely a művészeti lángot a gyermek keblében föllobogtatja. Mert azon érzetmélység, érettség, művészi felfogás, és a zenészet legmélyebb műitkaiba avatottság, páruva oly magas tökélyel a kivitelben, oly gyermeknél – csak lángész ihletése által magyarázható. Jövő hangversenyei bizonytal még sokkal látogatottabbak leendnek. Egyik collegánk mesterséges cifraságnál egyebet nem talál Joachim játékában. „Isten bocsássa meg bűnér!” kiáltunk fel mi is ömagával. Az előadott darabok voltak: Beethoven: D versenyé, remekül előadva, a Pirata-capriccio,²⁰ s a gyönyörűen előadott magyar dallamok, melyeknek összeszerkesztésében újabb tanuságát adá kis művésznök compositori tehetségének.²¹

(Honderű, 1846. március 24.)

1846. március 26-i hangverseny

Joachim József, a kis hegedűvirtuóz 26-kán hallatá magát, ezúttal utólszor, a nemzeti színházban. Ezúttal Mendelssohn-Bartholdytól játszott egy versenyművet, oly tökélyel, annyi elegancia, bensőség és nagyszerűséggel, mikép e classicus hangszerzeményt jobban, szebben műszabályosabban előadni, a szerzemény szellemét találóbban visszatükrözni alig lehet. A „könny dicsérete” fölötti változatok viszont azon mély érzelmet csodáltaták velünk, mellyel a fiatalnál fiatalabb művész zengette húrjait. A fájdalom igen csekély számú közönség nem gyözte tapssal viszonzni a magas zeneélveket. Végül ráadásul magyar változatait játszá] úr. [...] Joachimunk, mint értesülénk, ez utósó hangversenye után, ismét visszavonul a nyilvánosság elől, magányban búvárkodandó a művészet szentélyében; s kifejtenő a geniuszt, mely keblében honol azon magasságra, azon tökélyre, melyre az képes, s melyet ha elért, egyszersmind elnyeré a művészi dicsőség örökfényű csillagkoronáját. – A művészet nemtője örökjék fölötté!

(Honderű, 1846. március 31.)

1861. március 10-i hangverseny

Egy óriás nagyság előtt állunk mely századunk művészeti egén fényes meteorként világít. Dicső név! mely az egész világot megbódítá lángeszével, s mely mint magyar, e haza büszkeségének tekinthető. [...] Joachim, hangversenyei programját kizárólag a legclassikusabb zeneművekből szokta alkotni, mert ő bevégzett technikájával, valamint minden critika felett álló előadási modorával, tehetségével, egyedül az örök művészi szép s tökély magyarázója. Hogy hason, nincs szüksége a virtuozitás halálugrásaira, s a csábító érzékiség eszközeire. Tartini sonatjával, vagy Bach Sebestyénnek magány hegedüre írt Chiaconnejával nagyobb hatást s érdeket költ mint mások holmi madár-sziszegésekkel vagy farsangi bohóságokkal. Ó a nemes izlés terjesztője, kinek nem célja koszorú-kazlakat rakni minden áron, de hirdetni a művészet

²⁰ Valószínűleg Heinrich Wilhelm Ernst: Introduction, caprices et finale sur un thème de l'opera Il pirata de Bellini, pour le violon avec accompagnement d'orchestre ou de quatuor ou de piano, op. 19.

²¹ Talán a kiadatlan *Fantasie über ungarische Motive für Violine und Orchester* hangzott el zongorkísérettel. Vö. Beatrix Borchard: *Stimme und Geige. Amalie und Joseph Joachim*. Wien–Köln–Weimar: Böhlau Verlag, 2005. Anhang (CD-ROM).

hatalmát magok a hallhatatlan művészi remekművek által. Az előadott darabok elsejét, hires, s minden tekintetben classikusnak, eredetinek s nemzeti zenénk érdekében páratlan becsűnek nevezhető hegedűversenye képezte magyaros modorban, egész zenekar kísérettel. [...] Nem tudja az ember mit bámuljon inkább benne, a gondolatok nemességét, eredetiségét-e? vagy pedig a mesteri kezet eláruló, s a legutolsó részletekben is mindig a magasztos költőt s mélyen gondolkodni tudó zenetrót fölnterítő kidolgozó tehetséget? [...] De ha mesteri is a mű, fogalmazásában ép úgy, mint kivitelében; s ha e nemből méltó helyet foglal el azon kevesek mellett, melyek mintaképekül szolgálnak az irodalomban: úgy sokkal inkább növeli becsét még azon körülmény is, hogy az egészet a legnemesebb magyaros eszme lengi át, mely által tényleg bebizonyítja a szerző, hogy a zeneszerzés művészetében létező legnehezebb feladatok egyikét, u.m.: classicus becsű művet teremteni nemzeti szellemben, mesterileg megoldotta. Nem verseny az már többé, de egy nagyszerű, symphonistikus alakba öntött nemzeti eposz hangokban, melyben a fő s legnehezebb szerepet maga a hegedű-hangszer viszi. Ábrándosabb valamit s költőibbet alig lehet már képzelni, mint a 2-ik szakaszt „Romanza” felirattal; valamint a szenvedélyességnek párosultát a leglátványosabb intermezókkal sem lehet hívebben eszményíteni, mint ezt J. műve utolsó cigányos színezetű részével élénk állítja. Azt szükségtelen mondanunk is, hogy az egész verseny telve van a legóriásibb nehézségekkel, melyeket azonban J. képzelhetetlen biztonsággal s könnyűséggel győz le, hogy az ember hajlandó azokat a leglátványosabb dolgoknak tekinteni.

(Zenészeti Lapok, 1 (1861), 187–189. Á. K.)

Egy ritka élvezetes s érdekes művészi estélyről kell olvasóink előtt megemlékezni, mely e hó 10-én ment vége az Európa-szálloda éttermében. Joachim – e ritka nagy művész s hazánk valódi büszkesége – képezte ott a köz s gyújtópontot, mely körül a fővárosi zenészeti világ legkitűnőbb képviselői, a lelkesedésnek egész odaadásával összegyűltek. Határtalan volt a kedv, humor s lelkesedés, mely mindinkább felfokozódott a pezsgő-dugók folytonos pattogásai, s Patikárius Ferkónak ez estén maga magát felülmúló eredeti játéka mellett, mely – s általában magyar zenénknek ép oly ősi eredeti, mint kedélyt felzaklató sajátosságai – oly rendkívüli hatást gyakoroltak a nagy művészre, hogy saját vallomása szerint még soha nem érzett kedély hullámlásokon ment keresztül. A művészeti eszmék s térek különböző képviselői mind egy koszorúba egyesültek Joachim lángelméje körül, s legalább elmondhatni, hogy ez este mindnyájan egy értelemben voltak. Ott volt Erkel, a magyar dalműszerzés országának határtalan bánja s nagyura; Volkmann az európai hírű mély gondolkodású zeneköltő; Mosonyi, a zeneköltészet s irodalomnak ezen kiapadhatatlan örök forrása; Reményi, a magyar népdaloknak páratlan eszményesítője; Doppler, Huber, Koch, Suck, Deutsch, Rottfeld sat. sat. mind megannyi edzett vitézei a művészetnek s zenésztünknek. Hogy az alkalmi felköszöntések, s élcel teljes szólamok halmaza nem hibázott, ezt szükségtelen említeni is. Különös hatással volt Reményi felköszöntése a nagy művészre, melyben minden kételyt eloszlató magyar őszinteséggel kifejté Joachim művészi jelentőségét, kit minden élő hegedűművésznek fölé helyezett. Az egész társaság őszinte elismeréssel fogadta e nyilatkozatát művész hazánkfíának, meglevén győződve, hogy az legtisztább szíve sugallatából vette eredetét. Nem kevésbé emelte a kedélyeket Dr. Arányi, Mosonyi s Lichtenstein humorteljes felköszöntéseik s jól alkalmazott repülő élcelik, mondataik. Joachim a legmelegebb szavakkal viszonzta a művészeti világnak eme valódi lelkesedésből eredt ovatóját, s csak a közelgő hajnal volt képes feloszlatni a kedélyes társaságot, mely magával vitte egy feledhetetlen estély szép emlékezetét.

(Zenészeti Lapok, 1 (1861). március 13.)

1861. március 14-i hangverseny

A művész a classikai örök szép fölmutatása s magyaroztatása ez alkalommal sem tért el egy hajszálat sem, s műsorozata ismét oly művekből állott, melyeket a művészeti világ legünnepeltebb hősei is csak félve mernek érinteni, nehogy csorbát ejtsenek művészeti reputációjuk síma tükrén. Beethoven pyramidalis szerkesztű [sic] s a legkövetesebb bevégezettséget igénylő, valamint Mendelsóhnnek óriás nehézségekkel elhalmozott hegedűversenye; továbbá Bach Sebestyénnek három részből álló szerzeménye (előjáték, me-

nuette, s gavotte) s saját magyar versenyéből az igéző szépségű Románc voltak az előadott darabok, melyekhez azután a szünni nem akaró kihívások s tapsok után még Tartini ördög sonatejének utolsó részét s végül a Rákóczy indulót is magány hegedűre szíves volt hozzáadni.²² [...] A Rákóczy eljátszása pedig négy hangú tételekben s egész gőzerejű időmértékben, fogalmat meghaladó valaminek nevezhető, melyre a hegedülésben megőszült veteránok is csak egymásra néztek anélkül, hogy e talányt egyik vagy másik is képes lett volna megfejteni. [...] A terem annyira megtelt már jóval a hangverseny kezdete előtt, hogy száz meg száz kénytelen volt visszatérni. [...] A szép lelkű művész e 2-ik s utolsó hangversenyének tisztia jövedelmét a helybeli zenede tőkéje gyarapítására szentelte.

(Zenészeti Lapok, 1 (1861), 198–199.)

Rothfeld Lajos: Joachim a pesti fiatalság estélyén [március 14]

Egy nemzet jövőendő nagyságáról semmi sem tehet fényesebb bizonyosságot, mintha oly felemelkedett irányú fiatal nemzedéket tud felmutatni, mely minden magasztos, szép s nemes iránt – bármi téren mutatkozzék is az – melegen tud lelkesülni, s azt elismerésében, kitüntetésében részesíteni: egyik főfeladatának tekinti. Nemzetünk ily lelkes s hivatását kellően felfogni tudó fiatalással dicsekedhetik, mely ez alkalommal is megmutatá, hogy a lázas politikai hullámzások, s a napi szenvedélyek rohanó árja közepete is meg tud emlékezni, hogy mivel tartozik a miveltetés s szellemi műveltség azon tényezői iránt, melyek csak a nyugodtabb kül- s belélet rózsás térein szoktak virulni s tartósabb becsű gyümölcsöket teremni [...]. A hangverseny napján este 9 órakor egy hat tagból álló küldöttség jelent meg a művész szállásán felkérendő, hogy körükben megjeleni szíveskedjék. Midőn Joachim a küldöttségtől s több barátaitól kísérvé a terembe lépett, az egész – több mint 200 lelkes ifjúból álló társaság felállva ünnepélyes s hangos „éljen” kiáltásokkal fogadta, melyekbe felbuzdítólag vegyültek a Rákóczy induónak harci hangjai. Ezután felállott Mátyus Aristid s velős, meleg, lelkesedett szavakkal üdvözlé a nagy művészt a fővárosi összes ifjúság nevében, kiemelvén érdemeit, nagyságát s azon boldogító öntudatot, hogy a magyar haza őt fiának nevezheti. Joachim nem kevésbé lelkesült szavakkal viszonzá e felköszöntést s élte legboldogabb percének nevezé e személyére vonatkozó hazai kitüntetését. Mély fájdalomt fejezé ki a felett, hogy kora gyermekéveitől fogva a külföld határaihoz levén láncolva, nem tolmácsolhatja még ez úttal hazája nyelvén mindazon meleg érzelmeket, melyeket iránta mindenekfelett táplálni soha meg nem szünend. Azonban ünnepélyesen nyilvánítá, s biztosítá a jelenlevőket miszerint ha legközelebb ismét meglátogatandja imádozt hazáját, édes anya nyelvén fogja elrebegni hálaköszönését. „Három szó van – így szólta a többek közt – melyet magammal vittem a messze külföldre, mely a legszebb zeneként csengett örökké fülemben, s melyet soha nem tudtam s nem is fogok elfelejteni, e három szó: 'Éljen a haza!'" Midőn Reményi a terembe lépett, hangos éljenekkel fogadta a fiatalság. R. Joachim mellett helyt foglalva, csakhamar poharat emelt, s hosszabb dicsőítő beszédet tartott a nagy művész érdemei valamint jelentősége felett az egész művészeti világban. Kiemelte különösen miszerint J. legelső az élő hegedűművészek közt, s hogy hozzá nagy reményeket köt ragyogó tehetsége mellett a magyar zenének jövője, mit eddig is már különösen magyar modorú remek verseny-művében fényesen bebizonyított. Beszéde végeztével, melyet harsány éljenek követtek, egy érdekes antik becsű gyűrűt adott át a művésznek e felejthetetlen estély örök emlékeül. A szünidők alatt az egyetemi dalárda szép alkalmi karénekekkel, s Kecskeméti zenekara pedig lelkesítő csárdásokkal fűszerezte a lakomát s kedélyeket. Joachim közkívánatra hegedűt ragadt, s miután Bach Sebestyéntől – a zeneművészet eme örök forrása képviselőjétől – egy darabot játszott mellyel közbámulator idézett elő, a hangversenyben is felmutatott Rákóczy átiratát is előadta, mely után szünni nem akaró tapsok s éljenekkel árasztatott el. [...] Joachim kívánatára a „Szózatot” adták elő, mely alatt ő is együtt énekelt lelkesedve. A fiatalság ez alkalommal Joachimot, valamit Reményit is tiszteltbeli jogászokká nevezte ki. J. még egy külön felköszöntésben éltette Erkelit, kinek a magyar zene nemesítése körül legelső s legtöbb érdemei vannak. [Balogh, Vasvári, Rosti Pál s Bercelli áldomása] J. Reményinek 100 p.f. kézbesített ez alkalommal a Petőfi szobor tőkéjének gyarapítására. Két óra volt éjfél után midőn a társaság szétoszlott, mely tömegesen

²² A műjegyzék nem tud Joachim Rákóczi-induló parafrázisáról szóló hegedűre.

haza kísérté a nagy művészt, kitől aztán háromszoros éljennel vőn bucsut. J. éljen a haza kiáltással vált meg hazája lelkes fiatalságától, magával víve egy kitörülhetetlen estély emlékezetét, mely drágább lesz lelkének, mint a külföld minden csillogó aránya s számtalan babérkoszorúja.

(Zenészeti Lapok, 1 (1861), 199.)

1867. december 7-i és 10-i hangversenyek

A vígadó kis terme f. hó 7-n s 10-n szűk volt befogadni Pesti minden rétegű közönségét, mely sietett részülni oly ritka műélvekben, minőket csak nagyon ritkán nyújt már a hangversenyzés legázolt mezeje. Joachim József a világhírű hegedű-király – Brahms Jánossal szövetkezve – hallatta magát. [...] Oly zsúfolt termet Liszt legutolsó hangversenye óta még nem láttunk. [...] Joachimot hat évvel ezelőt hallottuk utoljára. Akkor is csak két hangversenyt adott. Pedig akkor is mint most bátran adhatott volna hatot s bizton számolhatóan egyforma telt házakra. [...] Paganinit s Lisztet kivéve, nem volt még művész, kinek neve oly varázserővel hatott volna nemcsak a műértő közönségre, de a nagy tömegre is, mint az övé. [...] Soha művész még szerényebben, kevesebb reklám és ostendatióval nem hódította meg a világot mint ő. Művészeti életéhez nincsenek köve ördögös mesék és phantasztikus képek- s kalandokkal telt világutazások. [...] A valódi művészet volt minden hatalma. Annak lángostoróval futotta meg diadalútjait. Világművész a szó szoros értelmében, s bár hazánkfia, pesti születés, hová szélesen elterjedt rokonsági kötelekek csatolják, mégis minden évtizedben csak egyszer-kétszer látogatja meg hazáját, hogy vele egy szép ünnepnapot üljön a művészet. [...] Annyira a külföldhöz tapadt, hogy ott senkinek eszébe sem jut őt mint magyar művészt említeni. Nekünk magyaroknak csak fájhat, hogy őt állandóan nem csatolhatjuk magunkhoz. Talán azt hiszi, hogy a távolból jobban megmarad prófétának hazájában? Ő oly magaslaton áll, hogy ott ahol ő van, más prófétája nem lehet a hegedűművészetnek. Sajátságos szerencsétlensége a magyarnak, hogy legnagyobb művészeit adta a világnak azért, hogy tőle aztán a külföld rabolja el. Mi lehetne e hazából a művészet terén, ha legnagyobb művészfiai nemcsak névleg, de tényleg is magáénak nevezhetné! – Mikor fog Pest csak oly vonzerővel is birni a művészeti világra, mint pl. a kis Weimar, Hanovera, München vagy még Stuttgart is? – Pedig bírhatja, ha hazánk szülöttei s a magyar nemzet úgy akarná! [...] Saját magától csak magyar versenydarabjának „romance”-at játszotta. Joachim bár magyar születésű, de azért úgy látszik messze tartja magát a magyar zene művelésétől. Pedig senki sem lenne inkább hivatva mint épen ő a magyar műzene olyatén alakban való művelésére, mellyel az egész világ elismerését kiutvhatná. Talán ha többet szívná a haza levegőjét, nem viseltetnék iránta oly tartózkodással.

(Zenészeti Lapok, 8 (1867), 169–171.)

Az öreg Ellinger – nem az énekes, mert ez mindig fiatal – hanem az öccse, a nemzeti színház zenekarának érdemes tagja: elsőként tanította Joachimot a hegedűszóra. Nagyon elégedetlen volt a kis fiúval, hogy görbén tartja a vonót és dicsérte előtte a kis Mandellót, hogy az milyen helyesen fogja a nyirettyút. S ime – ma Joachim olyan jól tartja a vonót, hogy az öreg Ellinger bácsi nagyon meg van elégedve vele, az akkori jeles hegedű-növendék pedig azt sem tudja már: mi fán terem a violino primo és ez idő szerint a P. Lloyd nemzetgazdasági rovatának a szerkesztője, amely bizony a mostani sanyarú időkben vajmi távol esik a szép hegedűszótól. Azon a kis estélyen, melyen Joachim barátai és tisztelői jelentek meg, nem hiányzott persze az öreg Ellinger sem, kit egykori tanítványa gyöngéd figyelemben részesített. Midőn koccintott az ő világhírű Pepijével nagyon fönt találta fogni a pohár szárát. Lejebb – mondá neki Joachim – mert akkor szebben cseng a pohár és így tegye rá az ujját. Meg is mutatta neki. Már csak engedje meg folytatá hogy most én mutassam meg önnek a helyes fingersatzot. Joachim ez estén ráköszöntött a magyar zenészekre német szóval, de igazi magyar érzéssel. Az ünnepelt művész nem fitogtatja ezt az érzését, nem kacérkodik vele. A most vett benyomások alatt úgy meggazdagodott szíve, hogy – úgy mond – magyar hangokban fogja kiönteni. Ráköszöntött öreg Rácz Pálra, derék fiára, kinek natur-staccatóit kitűnőnek mondta s az egész boldog barna bandára, melynek hangjaival el nem tudott telni Brahms sem, ki folyton közölte elragadtatását a mellette ülő komoly Görgey Arthurral.

(Fővárosi Lapok, 1879. január 12.)

Színházaink, az egy népszínház kivételével, mely csakoly elnyomott, elhagyott, mint maga a – nép, melynek nevével tán balsorsát is fölvevé... szintén most élék legjobb napjaikat s a teli házak mindennapi eseményé lévén, a jólelkű vidéki néző komolyan elhiszi, hogy nálunk a művészetet pártolják, sőt tán azt is, hogy nálunk van is művészet! Pedig az előbbit még inkább megengedjük, mint a másodikat, kivált most, midőn Joachim és Brahms teli pénztárai úgyszólván kényszerítnek is „engedményre”. Igaz, hogy ez kivételnek is nevezhető, ép oly kivételnek, a milyen a művészet fényes világában maga Joachim. Csak valamiképpen tudna is magyarul az istenadta, rögtön dicsekednének vele, hogy – hazánk szülte, hogy a mienk, hogy magyar ember. Így elenyészik számunkra az „ember” s csak a Hannoverből idejött „művész” létezik, ki szülőföldével, Magyarországgal mindössze sem sokat törődik ugyan, de azért, mint a század egyik nevezetessége s az európai ítézettől egyhangú éjlenekkel megkoronázott királya a – hegedűnek, szíves fogadásra talál közöttünk mindig.

(Magyarország és a nagyvilág, 1879. december 14.)

A magyar szellem, a magyar művészet, a magyar zsenialitás elárasztja úgyszólván az egész világot. Pedig kicsiny nemzet vagyunk, amely alig jöhet tekintetbe a többi nagy és hatalmas, minket már csak számra nézve is messze túlhaladó nemzetek mellett. És mégis bármerre pillantunk a nagyobb városokban, mindenütt megtaláljuk, a magyar művészek legkiválóbbjait. London, Manchester, Páris, Berlin, Lipcse, Hamburg, New-York, Chicagó és a többi nagy külföldi városok mind-mind elragadtak tőlünk egy-két zseniális embert. Bár ez egyrészt örvendetes, mert bizonyosságát adja annak, hogy a magyar lángész felette áll az össze többi nemzetek szellemi képességeinek, mert hisz ha egyenlő tehetség mellett folyna a verseny, bizonyára nem a külföldre szakadt magyar, hanem az illető honi nagy tehetség boldogulna; mégis másrészt elszomorító, mert a magyar erők külföldre való özönlésének legfőbb okát magunkban kell keresnünk. Sehol a világon nem valósul meg oly eclatánsul a latin közmondás – senki sem próféta a saját hazájában – mint éppen minálunk. A külföldieskedés régi hibája a magyarnak. A külföldre szakadt magyar művészek közé tartozik Joachim József, a világhírű hegedűművész is, a ki nemrég ünnepelte 70 éves születése napját, anélkül, hogy a magyar társadalom ez iránt bármily érdeklődést tanúsított volna.

(Dr. Falk Zsigmond: A hetven éves Joachim. Zenelap, 16, 4 (1902), 4–5.)

TIBOR TALLIÁN

Joachim and the Hungarians

Joseph Joachim was born in 1831 into a German speaking Jewish family in the township of Kittsee – not in Burgenland, Austria, as politically correct but historically misleading modern lexika state, but in the western strip of Greater Hungary. The family soon moved to the Hungarian capital Pest, a thriving city on the Danube which Joachim never ceased to consider as his hometown (Vaterstadt). In 1839 he went to Vienna and later lived in Germany, but at the time of the Hungarian revolution in 1848 he warmly sympathized with the Hungarian cause, calling himself a “magyar ember” (Hungarian man). In the following decade his Hungarian identification bore several musical fruits, among them his “opus hungaricum”, the important Concerto for Violin in Hungarian style, perhaps a counterpart to the Hungarian symphonic style of Liszt with whom Joachim, a friend of the Schumanns and Brahms, fell out in 1857. The spiritual and musical assimilation to Hungary ran parallel with his dissimilation from the Jewry which in 1855 led to his christening. When in 1861 Joachim came to Pest to perform his Hungarian Concerto, he was enthusiastically received and feted as a world-famous compatriot living abroad and adding to Hungarian national prestige with his art. He, in return, promised to learn the language of his motherland. After the Austro–Hungarian compromise Joachim’s national reception became somewhat cooler, although he was held in great respect as a musician. He absolved a few concert tours in the 1870s (also together with Brahms), then practically cut off his personal contacts with Hungary. His dissimilation from the nation seems to correspond to his giving up composing for good. At the Hochschule für Musik in Berlin, however, Hungarian students were always welcome in his violin classes. Two of Joachim’s nieces, Jelly d’Arányi and Adila Fachiri, born and brought up in Budapest, studied with his former pupil Jenő Hubay at the Budapest Music Academy, and for their part became internationally acclaimed violinists.

KUSZ VERONIKA

„Fac ut ardeat cor meum” – Dohnányi *Stabat Mater*-olvasata*

Dohnányi Ernő utolsó, amerikai periódusa az életmű egyik legproblematisabb időszakának tekinthető. Bár az 1949 novembere és 1960 februárja közt eltelt évtized némi nyugalmat hozott a zeneszerző számára az emigrációt követő, egzisztenciális nehézségekkel terhes esztendőök után, a vidéki amerikai lét teljesen új díszletek közé helyezte a tartós elszigeteltséggel azelőtt sosem szembesülő Dohnányi működését. Dohnányi a Florida State University (Tallahassee) professzoraként a helyi elit megbecsült tagja lett, ám minden erőfeszítése ellenére sem tudott változtatni politikai és zenei okokkal magyarázható kirekesztettségén az észak-atlanti nagyvárosokból – az amerikai zenei élet valódi színteréről. Tanítási kötelezettségei, illetve a megélhetési kényszerből vállalt, főleg vidéki kisvárosokban tartott hangversenyei miatt kevés időt tudott a komponálásra fordítani. Ennek ellenére az amerikai korszak zeneszerzői termése jelentős, ráadásul a művek több szempontból is különlegesnek látszanak az *œuvre*-ben.¹ Az *Amerikai rapszódia*ban (op. 47) például az új hazának szóló tiszteletadás gesztusa mutatkozik meg, míg a Hárfa-concertinóban (op. 45) vagy a Szólófuvola-passacagliában (op. 48/2) Dohnányi soha addig nem használt apparátussal, sőt utóbbiban dodekafon szerkesztésmóddal kísérletezett.

E tanulmány az egyik legihletettebb amerikai kompozíció, az életműben vallásos szövege miatt kivételes *Stabat Mater* (op. 46) bemutatására vállalkozik, s a darab

* A tanulmány a Kodály Zoltán zenei alkotói ösztöndíj támogatásával készült. A források felhasználása és közlése Dr. Seán Ernst McGlynn, a Florida State University (FSU), a University of North Texas (UNT) és a Fort Worth-i George Bragg's Estate engedélyével történt. Külön köszönetet mondok Mark Froelich (FSU), Carrie McLain (UNT), Larry Ford (Denton Civic Boy Choir), Kenneth Polito (George Bragg's Estate) és Douglas Neslund készséges közreműködéséért. A tanulmány készülő doktori disszertációm egy fejezetére épül, ezért témavezetőm, Vikárius László segítségéért is köszönettel tartozom.

¹ Dohnányi 1949–1960 közt keletkezett, befejezett művei: 2. hegedűverseny (op. 43), *Három különös zongoradarab* (op. 44), Hárfa-concertino (op. 45), *Stabat Mater* (op. 46), *Amerikai rapszódia* (op. 47), Ária fuvolára és zongorára (op. 48/1), Passacaglia szólófuvolára (op. 48/2), továbbá a 2. szimfónia két átdolgozása (op. 40).

keletkezési körülményeit, inspirációit és zenei stílusát vizsgálja. Emellett az adott időszak olyan alapvető kérdéseire keressük a választ, mint hogy mennyiben befolyásolták Dohnányi alkotóművészetét a közelmúlt tragédiái és a jelen nyomasztó életkörülményei,² miként illeszkednek korábbi stílusába az amerikai művek, s mennyiben irányíthatták a zeneszerző elképzeléseit a megrendelő elvárásai.

A *Stabat Mater* keletkezése

George Bragg, a texasi Denton Civic Boy Choir (Denton Városi Fiúkórus) vezető karnagya³ 1952-ben adott megbízást Dohnányinak egy nagyszabású kórusmű komponálására.⁴ A napjainkban is működő együttest Bragg még elsőéves egyetemistaként alapította 1946-ban, a fiúkarok egyesült államokbeli reneszánszának idején.⁵ A Denton Civic Boy Choir a hatvanas években nemzetközi hírnévre tett szert, de a fiatal karnagy ambícióihoz már Dohnányi felkérése idején sem fért kétség: ahogy egy 1952-es újságcikk hírül adja, a floridai mester megbízása csak a kezdet, s Bragg a jövőben más komponisták közreműködésére is számít.⁶ A terveknek megfelelően az évtizedek során több mint 125 kortárs zeneszerző gazdagította a dentoni énekesek repertoárját. A felkért alkotók rangja mindazonáltal vitatható: Dohnányin kívül csupán az orgona- és egyházzenei művek szerzőjeként ismert Jean Langlais (1907–1991) volt nevesebb.⁷ A sors különös szeszélyének látszik tehát, hogy Braggnek még kezdő együttesével sikerült megnyernie a kórus történetének

² Túl az anyagi és általános érvényesülési problémákon Dohnányi utolsó éveit elsősorban a politikai támadások nehezítették. Ugyan 1950 után már nem jelentek meg a zeneszerzőt háborús bűnösséggel vádló újságcikkek, hatásuk Dohnányi haláláig érezhető volt. A zeneszerző ráadásul mindkét fiát elvesztette a háborúban: Hansot mint a német ellenállás egyik vezető személyiségét végezték ki, Mátyás pedig egy szovjet fogolytáborban halt meg.

³ George Bragg (1926–2007) az amerikai fiúkórus-mozgalom kiemelkedő személyisége volt: nemzetközi híru énekkarát 1975-ig vezette, majd részt vett az amerikai fiúkórus-karnagy képzés szervezésében. Zenepedagógiai tapasztalatait írásokban foglalta össze. Lásd például: „The Texas Boys’ Choir’s Story”, *Etude* (1953. április), 7–9; *The Choir Parents’ Handbook* (Fort Worth: Texas Boys’ Choir, 1963); „The Pied Pipers – Boy Choirs in America”, *The Choral Journal* (1972. március), 9–11. George Braggról és kórusáról lásd: *Boy Choirs Magazine* „Special George Bragg Issue” (2007. április–június); valamint ><http://boychoirs.org/texas/denton000.html>< (2008. augusztus 27.).

⁴ A megbízásról és a bemutató előkészületeiről lásd: N. n., „Denton Choir Commission to Dohnányi” (1952. szeptember 25.) (Bragg naplójába ragasztott újságvágat forrás nélkül, George Bragg’s Estate, Fort Worth, Texas [a továbbiakban Bragg’s Estate]); N. n., „Will Compose for Boy Choir” (1952. november) (Bragg naplójába ragasztott újságvágat forrás nélkül, Bragg’s Estate); N. n., „Big Denton Choir, Young Pianist Appear With Symphony Here Jan. 16”, *Wichita Falls Times* (1956. január 8., szerző nélkül); N. n., „Symphony, Chorus Monday Give Mozart, Dohnányi and Sibelius”, *Wichita Falls Times* (1956. január 15.).

⁵ Az együttes 1956-tól Texas Boys Choir néven, 1957-től fort worth-i székhellyel működik, a hozzá kapcsolódó iskola 1955-től létezik.

⁶ N. n., „Denton Choir Commission to Dohnányi”.

⁷ Bragg életrajza még Noel Goemanne-t és Gregg Smith-t emeli ki mint leghíresebb szerzőket. Lásd: ><http://www.boychoirs.org/choirmasters/-current/dir002.html> (2008. augusztus 27.).

legnagyobb kvalitású komponistáját, ráadásul legelső alkalommal egy olyan szerző mellett döntött, akinek életművéből csaknem teljesen hiányoztak a kórusművek és a fiúkarok legtermészetesebb repertoárját jelentő egyházi darabok.⁸ Egy visszaemlékezésében Bragg annak részletezése során, hogy a modern amerikai fiúkórus-repertoár elégtelensége miképp adta a megbízássorozat ötletét, a következő zenei szempontokkal indokolta választását:

„A fiúkórus sok jellemzőjében kamarazenei együttesre hasonlított. Nemcsak azért, mert hangzása sokkal jobban illik egy ilyen összeállításhoz, mint hangversenyterembe, hanem mert hangképzése is hasonló. Keresni kezdtük tehát a megfelelő zeneszerzőt az első munkára. Természetesen tisztában voltunk azzal, hogy egy kiváló kamarazenei komponistára van szükségünk. Ernest von Dohnányit, a neves zongoristát és zeneszerzőt, a Florida State University „composer-in-residence”-ét⁹ választottuk, mivel kamaraműveit régóta nagyra értékeli a világ legkiválóbb művészei, s mert kompozícióit mindig egyfajta frissesség és fiatalos lelkesedés hatja át. Ő dallamközpontú gondolkodású szerző csöppnyi modern leleményességgel.”¹⁰

Bár a megrendeléshez kapcsolódó dokumentumok nem említik, hozzá kell tennünk, hogy Dohnányi 1949 elején – még amerikai letelepedése előtt – megfordult egyszer Észak-Texasban. Hangversenyei és mesterkurzusai igen kedvező fogadtatásra találtak, ami már csak azért is bizonyos, mert a Fort Worth-i Texas Christian University igazgatója állandó egyetemi státuszt ajánlott neki.¹¹ Bragg választását tehát valószínűleg

⁸ Braggnek egyébiránt jelentős magyar kapcsolatai voltak, de ezekre nem Dohnányi megbízása előtt, hanem éppen annak eredményeképp tett szert, tehát választását nem befolyásolhatták. A *Stabat Mater* bemutatóját vezénylő Dániel Ernő révén kapcsolatba került Szelényi Istvánnal, aki megismertette a kodályi pedagógia alapelveivel. Ennek hatására Bragg később a Kodály-tanítvány Halász Kálmánt nyerte meg, hogy segédkarnagyként a Texas Boys Choirhoz csatlakozzon. Lásd: Bragg, „Education of the Singer”, ><http://www.boychoirs.org/library/bragg/gb109.html>< (2008. augusztus 27.).

⁹ Eltért információink vannak arra vonatkozólag, hogy Dohnányi zeneszerzői tevékenysége mennyiben tartozott hivatalos egyetemi kötelezettségeinek sorába. A tallahassee-i évek krónikása, Marion Ursula Rueth mindenestre arra figyelmeztet, hogy bár az *Encyclopedia Britannica* 1959-es kiadásának Dohnányi-szócikkében – melyet maga a zeneszerző állított össze – valóban megjelenik a „composer-in-residence” kifejezés, az állásért folytatott tárgyalások során kizárólag a „professor of piano and composition” státus szerepel. („The Tallahassee Years of Ernst von Dohnányi”, MA thesis, FSU, 1962, 36.)

¹⁰ „The medium of boy choir has in it many of the qualities of a chamber group. Not only does it produce sounds more suitable to such a group than to the concert hall, but its voicings are very similar to those of a chamber group. We then began to look for the most likely composer for this initial work. We knew, of course, that we were looking for a master of chamber music. Ernest von Dohnanyi, the noted pianist and composer, and composer-in-residence at Florida State University, was selected since his concerted chamber works have long been highly valued by the world’s greatest artists, and since his compositions have always had a freshness and youthful enthusiasm about them. He is a composer of melody with a touch of modern inventiveness.” Bragg, *The Choir Parents’ Handbook*, ibid., 27–28.

¹¹ Ilona von Dohnányi, *Ernst von Dohnányi. A Song of Life* (James A. Grymes [ed.]; Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2002), 183–184. A rendelkezésünkre álló dokumentumok tanúsága szerint a Texas Christian Universityvel való tárgyalások nem jutottak olyan előrehaladott stádiumba, mint például az athensi Ohio Universityvel.

az is befolyásolta, hogy szűkebb környezete személyesen ismerte a zeneszerzőt. (Arra vonatkozóan nincs adatunk, hogy maga Bragg találkozott-e vele 1949-ben.)

A megbízást követően Dohnányi viszonylag gyorsan elkészült kettős fiúkart, három énekes szólistát és zenekart foglalkoztató művével, a *Stabat Mater*rel: a zongorakivonatban 1953. február 5., a partitúrában¹² pedig március 6. szerepel a befejezés dátumaként.¹³ Bár a felkérésről szóló híradások 1953 tavaszára helyezték kilátásba a bemutatót, arra valamivel később, 1956. január 16-án került sor Wichita Fallsban. Mivel a premieren Dohnányi egy másik koncertmeghívás miatt nem tudott részt venni,¹⁴ helyettesítésére egy másik magyar emigráns karmestert, a Texasban működő Dániel Ernőt kérték fel, aki ettől fogva több szállal kötődött a kórushoz. A mű igen kedvező fogadtatásban részesült, bár a texasi kisváros kulturális adottságainak megfelelően a sajtórepció anyaga meglehetősen szűkös.¹⁵ Dániel a kompozíció angliai előadását is szervezni kezdte,¹⁶ de a szerző részvételével csupán egyszer sikerült műsorra tűzni a művet: 1958. április 17-én, az ohioi Athensben. A zongorakivonatot még a bemutató évében megjelentette az Associated Music Publishers,¹⁷ a kottába Bragg kérésére került be az ajánlás: „to George Bragg and his Boy Choir”.¹⁸

¹² Zongorakivonat: BL Add. MS. 50, 803, partitúra: FSU Kilényi–Dohnányi Collection (corrected copy). (Mindkettő megtalálható másolatban a Zenetudományi Intézet Dohnányi Archívumában.) További vázlatok és partitúra: The Music Library at the University of North Texas.

¹³ Bragg szerint ő 1953. március 31-én kapott levelet Dohnányitól – „szombati”, azaz vélhetőleg március 26-i feladással –, melyben a szerző a munka befejezéséről számol be. (Bragg naplóbejegyzése, Bragg’s Estate). Magát a zongorakivonatot június 3-i keltezésű levelével együtt juttatta el a zeneszerző, a késést pedig azzal indokolta, hogy a metronómjelpek beiktatása nehézséget okozott számára (Dohnányi levele Braggnek, 1953. június 3.; UNT Music Library). Dohnányinak valóban nehezére esett metronómjelzéseket iktatni kompozícióihoz, ahogy arról a Fuvola-passacaglia kapcsán Ellie Bakernek is panaszkodott (levélvázlat dátum nélkül, FSU Kilényi–Dohnányi Collection: „Letters 1958–1960”, 64.).

¹⁴ Némileg vitatható Vázsonyi ezzel kapcsolatos állítása, miszerint Dohnányi „*Stabat Mater*ének bemutatóján nem vehet részt, mert egy birminghami hangversenyen kell a hirtelen megbetegedett szólista helyét betöltenie” (Vázsonyi Bálint, *Dohnányi Ernő*. Budapest: Zeneműkiadó, 1971; ²Budapest: Nap Kiadó, 2002, 300.). Egyrészt azért, mert a kérdéses hangverseny műsorán többek közt Dohnányi *Gyermekdal-variációi és Szimfonikus percei* szerepelnek, s ez eleve kétséges teszi, hogy eredetileg a szerző közreműködése nélkül került volna sor a hangversenyre, másrészt a birminghami sajtóanyag sem említi semmiféle „beugrást”. Talán a koncert előkészületei alakultak olyan kedvezőtlenül, hogy Dohnányi szükségesnek érezte a hosszabb próbafolyamatot, s emiatt nem utazott el Wichita Fallsba. Bárhogy is volt, különösnek látszik Dohnányi távolléte a *Stabat Mater* bemutatójáról.

¹⁵ W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season”, *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.); N. n., „’Overwhelming’ is Word on New Dohnányi’s Stabat Mater”, *The Dallas Morning News* (1956. január 17.); N. n., „Many Dentonites to Follow Choirs To Wichita Falls” (1956. január; újságkivágat-gyűjteményből forrás nélkül, FSU Dohnányi Collection: „Scrapbooks”).

¹⁶ Lásd Dániel Ernő leveleit Dohnányinak, 1956. június 3. és 5. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 600–601.)

¹⁷ AMP-95411-50. Dohnányi és a kiadó levelezését (1955. október – 1956. június) lásd FSU Dohnányi Collection: „McGlynn-levelek”, 39–56; 81–82.

¹⁸ „Spoke at length with Dohnanyi about placing on publication of »Stabat Mater«” – Commissioned for boy choir by George Bragg. He agreed.” (Bragg naplóbejegyzése, 1953. április 9., Bragg’s Estate.)

„A profound religious experience”?

Kérdéses, hogy Dohnányi elsősorban egzisztenciális okokból fogadta-e el a texasi fiúkórus felkérését,¹⁹ vagy inkább az apparátus különlegessége, esetleg más zenei szempontok izgatták. Mindenképpen érdekes azonban, hogy vallásos szöveget választott megzenésítésre, jóllehet a fennmaradt dokumentumok szerint Bragg nem határozta meg a kompozíció jellegét, műfaját.²⁰ Valószínű, hogy Dohnányi elsősorban a fiúkórus jellemző közegéhez igyekezett igazodni – bár maga a dentoni együttes nem kötődött semmilyen egyházhoz, s nem látott el templomi szolgálatot. Vajon miért e gyászos, vallásos szöveg mellett döntött Dohnányi? Szerepet játszhatott-e ebben az emigrációját követő évtizedben elszenvedett súlyos nehézségek sora? E kérdések megválaszolásához érdemes röviden áttekintenünk a szerző valláshoz való viszonyát.

Dohnányi a kor szokásának megfelelően vallásos nevelést kapott. A pozsonyi Katolikus Főgimnázium diákjaként évekig orgonált az iskolai miséken, s ez idő tájt egyházzenei érdeklődése is megélénkült.²¹ Felnőtt *œuvre*-jében azonban csupán egyetlen vallásos kompozíció előzi meg a *Stabat Mater*t: a szegedi fogadalmi dóm felszentelésére kiírt pályázatra – tehát úgyszintén külső inspirációra – készült *Szegedi mise* (op. 35, 1930).²² Az egyházi műfajokkal szembeni tar-

¹⁹ A megbízás díja 500 dollár volt (forrás: Dohnányi levele Braggnek, 1953. április 24., UNT Music Library). Dohnányi amerikai éveiben anyagi és érvényesülési nehézségekkel is küzdött, így egy hasonló felkérés több szempontból is igen hasznos lehetett számára. A *Stabat Mater*ért kapott összeg ugyanakkor nem mondható túlságosan magasnak – kevesebb volt, mint egyhavi bére. Ez idő tájt (az 1954/55-ös tanévben) ugyanis éves fizetése – ami valószínűleg a nyári tanítással együtt, tehát 12 hónapra értendő – 8400 dollár volt (forrás: Dohnányi egyetemi szerződése, FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 265.). Összehasonlításképpen: a 2. hegedűversenyért 2500, az *Amerikai rapszodiá*ért 1000 dollárt – és egy díszdoktori címet – kapott.

²⁰ Az amerikai fiúkórusok repertoárja jelenleg döntően két területre oszlik: egyházi művek és világi, de elsősorban könnyűzenei darabok. Ez feltehetőleg az ötvenes években is hasonlóan alakult, bár Bragg írásából kiderül, hogy az ő kórusa például Kodályt is énekelt. Bragg, *The Choir Parents' Handbook*, 27.

²¹ Az egyházi vokális művek iránti érdeklődésének kezdete egybeesik első vokális műveinek keletkezésével is, hiszen fiatalkori dalai néhány kivétellel éppen 1892–1893-ban készültek. Legkiemelkedőbb egyházi kötődésű, fiatalkori műve a C-dúr Missa solemnis, melyet 1892. júniusában édesapja vezényletével mutattak be a gimnázium templomában. A Mise mellett – időrendben – egy férfiszólistát, szólóhegedűt és vonóskart foglalkoztató *Ave Maria*, egy vegyeskari *Pater noster*, három férfikari mű (*O salutaris hostia*, *Ave verum corpus*, *Veni sancte spiritus*), és egy altszólistára, kórusra és zenekarra komponált Kyrie született a fiatal szerző műhelyében. Már a végleges opuszszámot kapott művekkel együtt, de még Dohnányi fiatal éveiben íródott (és számot nem kapott) egy Offertórium (kézírata elveszett) és egy zoltárfeldolgozás (*Der 6. Psalm*). Adataikat lásd Kiszely-Papp Deborah, *Dohnányi Ernő* (Budapest: Mágus Kiadó, 2001) = Berlász Melinda (szerk.), *Magyar zeneszerzők* 17., 26–27.

²² Eredeti címe: *Missa in dedicatione Ecclesiae*. Emellett van néhány olyan darabja, amely a világi és a vallásos műfajok határvonalán helyezkedik el, ám ezek jelentősége elhanyagolható (alkalmi, opuszszámot sem kapott kompozíciók). Például: *Hitvallás – Nemzeti ima* (1920), *Himnusz Szent Imre királyfihoz* (1929), *Magyar karácsonyi énekek* (1931). Adataikat lásd Kiszely-Papp, *ibid.*, 26–27.

tózkodás nyilván nem véletlen: Dohnányi nem volt buzgó templombajáró, s általában személyes életvitelét tekintve sem volt meghatározó számára a vallásosság. Hogy a 2. világháborút követő megpróbáltatások sem változtattak lényegesen életfilozófiáján, arról a zeneszerző visszaemlékezéseit tartalmazó könyvecskében, az 1959-es *Búcsú és üzenet*ben leírtak tanúskodnak.²³ A szövegben ugyan fel-felbukkannak vallásosságra utaló motívumok – elsősorban a politikai vádak²⁴ kapcsán –, de összességében az derül ki belőle, hogy Dohnányi valamiféle egyéni, alapvetően nem istenközpontú életszemléletnek megfelelően irányította életét. Ezzel összhangban különböző visszaemlékezések²⁵ és amerikai leírások-interjúk²⁶ is azt sugallják, hogy az átélt tragédiák inkább megerősítették a zeneszerzőt jellegzetes, derűs életfelfogásában. Saját műveire vonatkozó értékrendje is tanúsítja ezt:

„Tagadhatatlan, legbüszkébb vagyok a CANTUS VITAE-re [...] és a II. Szimfóniámra, mit tíz évi pihenés után itt Floridában teljesen átírtam [...] Nemcsak azért ragaszkodom ezen műveimhez, mert ezek a legmonumentálisabbak, de mert ezek legjobban fejezik ki gondolatvilágomat, életfilozófiámat. [...] Mindég azt hirdettem, az élet küzdelem. Nyugalom csak a sírban van. Nem szabad, hogy a félelem valakit is visszaretentsen a tettől, ha tudja: igazat cselekszik. Aki fél, máris elvesztette a csatát. Erre a hitre és a szerelem diadalára épült fel II. Szimfóniám, melyet szüleim emlékének szenteltem.”²⁷

²³ Dohnányi Ernő, *Búcsú és üzenet* (München: Nemzetőr, 1962). Habár a szöveg sok helyütt inkább Dohnányi feleségének gondolkodásmódját tükrözi, s ez különösen jellemző az Istennel, hittel és Dohnányi világgképével kapcsolatos szakaszokra, a leírtak valószínűleg összhangban állnak a zeneszerző elképzeléseivel.

²⁴ Lásd például: „[...] úgy érzem, nagyon belefáradtam az életbe és már nagyon közel állok Istenhez és a végső leszámoláshoz. Mert hiszek abban, hogy ez mindenki életében eljön. Én nyugodt lelkiismerettel megyek az Úr ítélőszéke elé. Ám reszkessenek azok, akik annyi keserűséget okoztak gonosz és igazságtalan üldözéseikkel. A legszomorúbbnak érzem, hogy elhallgatással megfosztották a közönséget attól, hogy hallhasson, s engem attól, hogy megosztassam velük azokat a kincseket, melyeket én kaptam valamikor az Úristentől.” Dohnányi, *ibid.*, 20.

²⁵ Lásd például: „Családja tanúsága szerint a Magyarországról való elköltözést követő időszak megpróbáltatásai közepette – márpedig volt ilyenből elég – Dohnányi száját egyetlen panaszszó sem hagyta el. A kellemetlenségeket pedig, amíg csak lehetett titokban tartotta előttünk, igyekezve mindig megőrizni vidámságát. [...] Egy ízben megosztotta velem életének egyik fontos vezető elvét: »Ha olyasmit látok, amit meg kell változtatni, mindent megteszek a változásért; ha azonban nem járok sikerrel, igyekszem a legnagyobb méltósággal elfogadni a kudarcot.«” William Lee Pryor (ford. Fejérvári Boldizsár), „Dohnányi Ernő Tallahasseeban. Személyes visszaemlékezés”, in Sz. Farkas Márta, Gombos László (szerk.), *Dohnányi Évkönyv 2005* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2006), 15–32, 24.

²⁶ Lásd például: „The silver-haired maestro’s secret is that he never worries. [...] »I face my difficulties and don’t think about them. I act. At my age, you know, one is a little calmer. I spare my fantasy for my work and in life my thinking is pretty real.«” Clarence Jones, „Florida’s Youthful Oldsters: Last of the Romantic Age Masters Not Slowing Down”, *The Florida Times-Union* (1958. október 5.).

²⁷ Dohnányi, *ibid.*, 28–29 és 33.

1957-ben a 2. szimfónia fináléját, Bach *Komm, süßer Tod* című koráljára írt variációit így jellemezte:

„De a tételnek semmi köze a valóságos halálhoz. A korál szavai csak a megfáradt ember halálvágyát fejezik ki. A variációk ezen érzés és az életvágy közt váltakoznak, mely utóbbi végül győzedelmeskedik a fúga – hármásfúga – végén és a kóda kezdetén. A kóda visszatér az eredeti hangnembe, E-dúrba, s diadalmas befejezést hoz. Az élet győzelem a halál felett!”²⁸

A *Stabat Mater* műfaj- és szövegválasztása némileg ellentmondani látszik a fentieknek.²⁹ A bemutató recenzensei ráadásul kifejezetten a mű mély, a szövegtől függetlenül is sugárzó vallásosságát méltatták:

„[Dohnányi] olyan zenébe foglalta a megindító költői portrét Jézus édesanyjáról, amely az egész közönség számára mély vallásos élményt jelentett [„a profound religious experience”]. Mint azt egy muzsikus megfigyelte, ha a 60 énekszólam egyetlen szót sem ejtett volna ki, csupán vokalizálta volna a hatszólamú partitúrát, a mű akkor is rendkívüli hatást tett volna a vallásosság kifejezésében.”³⁰

Az alábbi elemzés elsősorban azt a látszólagos ellentmondást kívánja feloldani, amely Dohnányi más műveinek és a *Stabat Mater*nek inspirációja között feszül, illetve a vallás felé fordulás lehetséges, személyes okait és a kései nyilatkozatok optimizmusát állítja szembe. Mindenekelőtt arra keressük tehát a választ, hogy Dohnányi kompozíciója milyen értelemben „vallásos” mű; hogy jut kifejezésre benne a szöveg tartalma; s mindezzel együtt hogyan illeszkedik az életműbe.

Nagyforma és kompozíciós stratégia

Azokat a *Stabat Mater*-letéteket, amelyekhez Dohnányi művét keletkezési ideje (Poulenc, 1950), zenei stílusa (Dvořák, 1877; Verdi, 1898), vagy egyéb szempontok (Pergolesi, 1736) alapján kötni lehet, általában kétféle formai stratégia jellemzi: vagy

²⁸ „But the movement has nothing to do with actual death. The words of the choral tell only of the longing for death of the tired man. The variations alternate between this feeling and the desire to live which finally wins out at the end of the Fugue (– a triple fugue –) and the beginning of the Coda, which brings the work back to the original key (E major) and to a triumphant end. Life’s victory over Death!” Dohnányi levele Donald Fergusonnak, 1957. február 17. (FSU Dohnányi Collection: „McGlynn Letters”, 319–323.)

²⁹ Gyászos szövegű, vallásos kompozícióként nem is teljesen egyedülálló ráadásul a kései években, hiszen a tallahassee-i hagyatékban egy Requiem vázlatai is fennmaradtak: *Dies irae, Libera me* – vázlatok. (FSU Kilényi–Dohnányi Collection.)

³⁰ „[Dohnányi] took the moving poetic portrayal of Jesus’ Mother at the Cross and mounted it in a score which was, for the entire audience this night, a profound religious experience. If, as one musician observed, the 60 voices merely had vocalized this six-part score, with no words at all, it would have had quite as great impact as a religious expression.” W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season”, *Wichita Falls Record News* (1956. január 17.)

a vers strófahatárainak megfelelő, zárt tételekből építkeznek, vagy – amennyiben végigkomponáltak – a szöveg képei diktálják zenei szerkezetüket.³¹ Dohnányi műve azonban más elvet követ és eltér némileg a vers sugallta struktúrától.

A folyamatfogalmazványhoz tartozó gépiraton Dohnányi e képlettel összegezte a *Stabat Mater* formáját: $A-B-A-B-C-A-B$.³² Ahogy ez sejtetni engedi, a világos tagolása ellenére is folyamatos szövésű kompozíció különféle klasszikus, hangszeres formákkal mutat rokonságot (1. ábra). A legkézenfekvőbb kiírt ismétléssel és kódával rendelkező triós formaként értelmeznünk, melyben a középrésznek a *Sancta Mater* szövegkezdetű szakasz felel meg (az *f*-moll alaphangnemmél kontrasztáló Gesz-dúrban). A főrészt hangnemi-tematikus összetettsége miatt azonban joggal kereshetjük benne a szonátaforma jegyeit is. Ez esetben expozíciónak az 1. ábra szerinti $A+B$ szakasz felel meg (kiírt ismétlésének az $A'+B'$), melyben *A* az 1. tématerület, *B* pedig a 2. tématerület volna. Utóbbiban jól elkülönül két zenei anyag (*b1* és *b2*), amelyeket mellék-, illetve zárótémaként azonosíthatunk. A *Sancta Mater*-rész értelemszerűen a kidolgozási résszel azonos, bár kétségtelenül inkább viseli magán a hangnemében és zenei anyagában kontrasztáló trió jegyeit, mint a motivikus feldolgozás sajátosságait.³³ A szonátaformaként való értelmezés másik problematikus pontja, hogy a 2. tématerületnek tekintett szakaszok nem valódi megfelelői egymásnak: tonálisan, terjedelmükben és részben tematikusan is eltérnek egymástól. A $B-B'-B''$ szakaszok változékonysága az $A-A'-A''$ részek állandóságával szemben a rondóforma értelmezését kínálja,³⁴ de a mű bizonyos értelemben kettős variációnak is tekinthető.

A forma tehát komplex és egyedi, ugyanakkor Dohnányi korábbi darabjai, elsősorban kamaraművei közt számos hasonló struktúrára bukkanhatunk. Az *A*-dúr vonósnégyes (op. 7) II. tétele például formájában (kettős variáció trióval) és háromféle anyagának megkülönböztetésében mutat vele hasonlóságot.³⁵ A *Stabat Mater* variált ismétlődésen alapuló nagyformája emellett a Cselló-zongora szonáta

³¹ John Caldwell–Malcolm Boyd, „Stabat Mater”, in *Grove Music Online. Oxford Music Online* ><http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26489>< (2008. augusztus 27.) A *Stabat Mater*-megzenésítésekről részletesen lásd még: Jürgen Blume, *Geschichte der mehrstimmigen Stabat-Mater-Vertonungen* (München–Salzburg: Katzbichler, 1992) = *Musikwissenschaftlichen Schriften*.

³² A folyamatfogalmazványhoz tartozó betétlap, BL Add. MS. 50, 803.

³³ Ezen értelmezés mellett szól az expozíció és a visszatérés tonális terve is. Ugyan a 2. tématerületként azonosított szakaszok meglehetősen instabilak harmóniai értelemben, tonális útvonaluk eltér: a főtéma első két, hasonló tonalitású elhangzásával szemben (*f*-asz–Esz–Asz–*f*) a rekapituláció újat hoz (*f*-asz–Esz–Gesz–*esz*), s ez a különbségtétel nagyon is szonátaformaszerű.

³⁴ Bragg feljegyzése szerint egyébként a szerző maga is egyfajta rondónak tekintette művét: „Spoke at length with Dohnányi. [...] He said the S.M. was in a sort of Rondo form.” (Bragg naplóbefeljegyzése, 1953. április 9., Bragg's Estate.)

³⁵ Formái képlete: $A-B-A'-B'-A''-B''-C-A'''-B'''-A''''-B''''$. Anyagai közül – csakúgy mint a *Stabat Mater*ben – *A* markánsabban variálódik, mint *B*; *C* pedig a *Sancta Mater*hez hasonlóan stagnáló, deklamáló jellegű. A tételről lásd: Ilona Kovács, „A Hybrid Form: The Second Movement of Ernst von Dohnányi's String Quartet in A major (Op. 7)”, *Studia Musicologica* 50/1–2 (March 2009), 75–86.

ütem	1-37.	38-62.	63-75.	76-90.	91-137.	138-158.	159-192.	193-204.	205-242.	243-342.
szöveg	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	<i>Stabat Mater</i>	<i>O quam tristis</i>	<i>Quis est homo</i>	<i>Pro peccatis</i>	<i>Eia Mater</i>	<i>Sancta Mater</i>	<i>Fac me vere</i>	<i>Virgo virginum</i>	<i>Fac me plagis</i>	<i>Fac me cruce</i>
líros forma	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
	A	B	A'	B'	C	C'	C''	A''	B''	Kóda
líros forma	a1	a2	b1	b2	a'1	a'2	b'1	b'2	a''2	b''1
	Főrész		Trió		A főrész (variált) ismétlése		A főrész (variált) visszatérése		Kóda	
szónátforma	A	B	A'	B'	C	C''	A''	B''	Kóda	
	Expozíció		Az expozíció ismétlése		Kidolgozás		Repríz		Kóda	
szónátforma	1. téma	2. téma	1. téma	2. téma	1. téma	2. téma	1. téma	2. téma	Kóda	
	mellékt. zárót.		mellékt. zt.		3. epizód		Rondótéma		Kóda	
rondó	Rondótéma	1. epizód	Rondótéma	2. epizód	3. epizód	Rondótéma		Kóda		
	Rondó főrész		Trió		Trió		Rondó főrész		Kóda	
kettős var.	1. téma	2. téma	1. téma 1. variációja		2. téma 1. var.	trió [3. téma]	trió [3. téma]	1. téma 3. var.	2. téma 3. var.	Kóda
	f-asz	-Esz	-a	f-	f-asz	f-asz	f-asz	-Esz	-h/H	asz
tonalitás	-Asz	asz-	-Desz	-a	-Esz	-Esz	-Esz	-Cesz	-D	C
	f	f	f	-gisz	-cisz	-d	-Esz	-C	-gisz?	(=FV)
										F

1. ábra. Dohnányi *Stabat Mater*ének lehetséges formai értelmezései

(op. 8) nyitótételére is emlékeztet, amelyben a három részes szonátastruktúra mellett egy párhuzamos forma is kibontakozik.³⁶

A variációs elv alapvető jelentőségű a *Stabat Mater*ben: az ismétlődő szakaszok variálódásán túl általában is valamiféle szervesség, az előzményekből kibomló folyamatosság jellemzi a kompozíció szövémódját. A motívumrokonságok eredője a látszólag jelentéktelen, tömör zenekari bevezető-átvezető, amely két elemből építkezik: az egyik a moll hármast körüljáró, s onnan fájdalmasan felugró motívum (például 1–2. ü., brácsa szólam); a másik a hatodik fokról a leszállított (nápolyi) második fokot érintve *calando* lehanyatló skálamozgás (7–11. ü., vonósok, 1. kotta). A bevezető szoros, mégsem nyilvánvaló kapcsolatban van az *a1* (*Stabat Mater*) témával: utóbbi ugyanis „ráénekelhető” az előbbire, vagyis a zenekari motívum a főtéma ellenpontja – jóllehet ténylegesen sosem szólalnak meg együtt. A kóda is a bevezetővel rokon: nyitómotívuma a szemünk láttára alakul át a *maggiore* zárószakasz derűs, ártatlan melódiájának témafejévé. Ehhez hasonlóan a bevezetés lehajló skálájával hozható összefüggésbe a *b1*-szakaszoknak a moll VI. fokról a dominánsra történő ereszkedő mozgása, az *a2*-motívumot pedig a zenekari bevezető homogén vonótexturájából lágyan kiemelkedő kürtmotívum előlegezi. Mindemellett a trió Gesz-dúrja is a bevezetésben hangsúlyozott nápolyi viszony kibontásaként értelmezhető. Dohnányi életművében nem ritka az a jelenség, hogy egy mű úgyszólván teljes motívumanyaga egyetlen „őssejtből” bomlik ki: például a Szerenádban (op. 10), az esz-moll zongoraötösben (op. 26) és a *Szimfonikus percekben* (op. 36) is egy-egy ilyen tematikus magból eredeztethetők a tételek főbb témái, aminek esetükben ciklusszervező szerepe is van.³⁷

Felmerül a kérdés, hogy magának az „őssejtnak” van-e esetleg további, Dohnányi művén túlmutató jelentése. Az MTA Zenetudományi Intézet 20. századi hang-

³⁶ A Cselló–zongora szonáta I. tételének szonátaformájában a következő sajátosságokat tapasztalhatjuk: az expozícióban a megszokottnál nagyobb szerepet kapnak a különböző átvezető- és epizód-szerű szakaszok, a kidolgozás ellenben szó szerint ismétli az expozíció kezdetét. A reprízből hiányzik a *double return*, helyette a főtéma a kidolgozásban elmaradt tematikus feldolgozásnak alávetve jelenik meg. A melléktéma-szakasz ugyanakkor kétszer akkora terjedelmet kap, ráadásul a hozzá szervesen tartozó kidolgozás-jellegű szakasz is ismétlődik. Mindezt tekintetbe véve a tételt nem (csak) szonátaformaként értelmezhetjük. Úgy tűnik, hogy a kidolgozás és a repríz valamiképpen kiegészítője egymásnak: előbbiből a melléktéma anyaga hiányzik, utóbbiból a főtéma és az átvezetés közti lírai téma, s a főtémát funkciójukkal ellentétesen kezelik. Így alakul ki a párhuzamos forma: egyrészt az egymást kiegészítő kidolgozást és a reprízt együtt tekinthetjük egy formaegységnek (amely végigjártassa még egyszer az expozíció cselekményét variálva), másrészt egy-egy tématerületet kihagyva a kidolgozás, majd a repríz is végigvezet az expozíció anyagain, tehát összesen háromszor játszódik le ugyanaz a folyamat. Utóbbi különösen erősen emlékeztet a *Stabat Mater* háromszor megszólaló, s másodszer-harmadszor a melléktéma-területen bizonyos „tematikus hiányokat” mutató főrészére.

³⁷ A *Szimfonikus percekben* például a nyitó *Capriccio* fürge főtémájának (1–3. ütem) egy augmentált, *espressivo* tématranszformációja (31–39. ütem) lép elő az öt tétel zenei ciklusszervező elemévé. A monotematikus II. tétel, a Rapszódia teljes terjedelmében erre a dallamra épül, a Scherzo (III. tétel) témájában a tiszta kvart–bő kvart struktúra elevenedik meg, a variációs IV. tétel pedig – mely ugyan kölcsönzött témája révén elkerülni látszik a rokonságot – a tetőponton „szabad” változatként vezeti be a dallamot (42–48. ütem).

A *Stabat Mater*-téma és a zenekari bevezetés rejtett kapcsolata

a1 téma

zenekari bev.

A főtéma jellegzetes motívuma

A mellék téma ereszkedése

A zenekari bevezető

Allegro, piuttosto andante, mesto

Cor. I-2 (F3)

Cor. III-4 (F3)

Fg. 2-2

VI. I.

VI. II.

Vcl. I.

Vcl. II.

Cb.

VII.

VIII.

Vla.

Vcl. Cx. Org.

A kóda témafeje

Pergolesi: *Stabat Mater* kezdete

1. kotta. A zenekari bevezető motívikus kapcsolatai

verseny-adatbázisa és az amerikai koncertprogramok³⁸ tanúsága szerint Dohnányi soha nem vezényelt *Stabat Mater*t. Kottatárának jegyzékében³⁹ egyetlen *Stabat Mater*-feldolgozás szerepel: Pergolesi kompozíciója. Az amerikai gyűjteményben fennmaradt példánynak, egy Schirmer-kiadású kispartitúrának állapota arról tanúskodik, hogy a zeneszerző gyakran forgatta a művet.⁴⁰ Részben ezért, s részben mert a 18. századi mester műve már keletkezésétől fogva az egyik legnépszerűbb, tehát úgyszólván megkerülhetetlen *Stabat Mater*-letét volt, nem tűnik alaptalannak a feltételezés, hogy Dohnányi „összejt”-témáját összefüggésbe hozzuk vele. Nemcsak f-moll hangnemük azonos, hanem a Pergolesi-darab continuo-dallama és a melodikus szolamok késleltetési főtémája is visszhangzik Dohnányi zenekari bevezetőjében (1. kotta). E gesztussal a zeneszerző egyszerre adott művének valamiféle általános és egyedi többlettérmet: egyrészt a Pergolesire való utalással szimbolikusan hozzákapcsolta művét a zenetörténeti előzményekhez, másrészt pedig a megrendelő felé is gesztust gyakorolt, hiszen Pergolesi kompozíciója ez idő tájt a dentoni fiúkórus repertoárjának talán legfontosabb tétele volt.⁴¹

A szeretet és a pokol lángjai – Dohnányi szöveginterpretációjáról

Dohnányi *Stabat Mater*ének összetett formája és szervesen szótt textúrája arra utal, hogy a kompozíciót nem elsősorban a szöveg értelmi-érzelmi felépítése határozza meg. Az expozíció (A+B) jól példázza a szövegértelmezés és a formai elvek érvényre juttatásának kettős motivációját. A fia szenvedésével szembesülő anya fájdalmát ábrázolja a főtéma (A) hangnemi és tematikusan is zárt egysége (*Állt az anya keservében*).⁴² A második strófa szenvedélyesebb felkiáltása (*Óh mily búsan, sujtva állt ott*) viszont egészen más zenei anyagot kap – ez a 2. tématerület (B) kezdete. A nyugodt, melodikus és dinamikailag visszafogott *Stabat Mater*-versszakra erős kontrasztként következik

³⁸ FSU Dohnányi Collection: „Scrapbooks. Box 5. Concert programs”, FSU Kilenyi–Dohnányi Collection: „Concert Programs”.

³⁹ Dohnányi magyarországi könyv- és kottatáráról a világháború és Dohnányi személyes sorsa (különélés, válás, emigráció és a családtagok emigrációja) miatt nem készülhetett megbízható katalógus. Dohnányi húga küldött ugyan listákat Tallahassee-be a Széher úti és a Városmajor utcai gyűjteményekről (FSU Kilenyi–Dohnányi Collection: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 16–17.), de kérdéses, hogy ezek mennyire tartalmazták az egész, valaha összegyűjt anyagot, hiszen az ehhez kapcsolódó levelezésben a maguk a Dohnányi-testvérek is utalnak „elveszett” tételekre. Az amerikai évtizedben összegyűjt tételeket Dohnányi halála után listázták (FSU Kilenyi–Dohnányi Collection: „Miscellaneous Documents 1897–1950”, 4.), s a kották egy része az egyetem Dohnányi-gyűjteményébe került.

⁴⁰ FSU Dohnányi Collection: „Dohnányi’s Collection of Music by Other Composers”.

⁴¹ Pergolesi művének részletei a Denton Civic Boy Choir előadásában meghallgathatók a ><http://www.boychoirmagazine.com>< honlapon (2008. július 31.). Mivel ezek a felvételek 1954-ben készültek, arról is képet adnak, hogy a Dohnányi-bemutató idején milyen hangzása és felkészültsége volt az együttesnek.

⁴² Az idézeteket Babits Mihály műfordításában közöljük.

2. kotta. A főtéma és a mellék téma kezdete

a diszonzáns, tömörszerű, *forte* akkorddal nyitó, kromatikus mozgás által dominált, *agitato* szakasz (2. kotta). Az 1–2. strófa⁴³ e markáns szembeállítás azonban a versre nem jellemző: a felkiáltás itt inkább felsóhajtás, s nem több, mint az első sorokra reagáló gyöngéd együttérzés megfogalmazása – ahogy például Verdi és Poulenc zenéjében is megjelenik. Nem indokolatlan ugyan, hogy Dohnányi megkülönbözteti a strófákat, mégis figyelemre méltó, hogy a kompozíció első, dramaturgiai szempontból kulcsfontosságú kontrasztját inkább a zenei struktúra, s nem a szöveg követeli meg.

Feltűnő továbbá, hogy Dohnányi zenei formálása nem követi a vers legkézenfekvőbb értelmi tagolását: nem emeli ki azt a pontot, ahol az 5. strófa kezdetén a cselek-

⁴³ Habár a szekvencia-forma alapegységei háromsoros strófák, a továbbiakban a hatsoros egységek sorszámaira utalunk, mivel Dohnányi a már említett betétlap tanúsága szerint így dolgozott a szöveggel és a nyomtatott zongorakivonatban is ilyen osztásban szerepel a vers.

Pro pe-ca-tis su-se-gen-tis vi-di Je-sum in tor-men-tis et fla-gel-lis sub-di-tum

Fl. Ob.
Cl. (So)

Cor. (Do)
Tr. (Do)

Tib.

Timp.

S. A.
T.

B.

Vi. Vla.
Vcl. Cb.
Cb.

4. kotta. Az *et flagellis* szövegrész megzenésítése Dohnányi és Verdi letétjében

jelenik meg, azaz egyáltalán nem exponált helyen. Ráadásul Mária gyöngéd megszólítására ugyanaz a zenei anyag jut, mint az *O quam tristis*-felkiáltásra. Más letétek szerzői e helyütt többnyire határozottan kiemelik a szöveg intimitását, a leíró tárgyalás-módból előlépő lírai én megjelenését. Ezt a képet Verdinél a *cappella, dolcissimo*, H-dúr részlet, míg Dvořáknál lágyan ringó, bensőséges kórusmegszólalás jeleníti meg. Szymanowski alt szólóra osztotta a szöveget egyetlen klarinét *dolcissimo* kíséretével (3. kotta). Persze Dohnányi értelmezése sem megalapozatlan: ő ugyanis nem a sorok első részének gyengédségét állítja a középpontba, hanem a *vim doloris* (*sebednek mérgét*) szavakat hangsúlyozza. Ez arra mutat rá, hogy a szuggesztív érzelmi képekkel telített szöveg – paradox módon – jól alakítható a szövegtől független logikájú zenei formához. A zeneszerző számára lehetőséget nyújt ugyanis arra, hogy több motívum közül válasszon: melyiket tekinti az adott részlet domináns mozzanatának.

Dohnányi ezzel együtt is igen visszafogottan él a szövegfelfejtés, szövegfestés eszközeivel, kivált más *Stabat Mater*-feldolgozásokkal összevetve. Finom madrigalizmusait jól példázza az *et flagellis subditum* szavak megzenésítése, amelyet más szerzők előszeretettel emeltek ki: Verdi művében például nemcsak az egyik legnagyobb érzelmi tetőpontot jelenti, hanem formai határként is szolgál. Dohnányi a korábbiaknál vert Krisztus felzaklató képét mindössze úgy jelzi, hogy az e szavakon megszólaló fő témát (a'2) néhány hanggal kibővíti, s egy váratlan ugrással megtöri a kis hangközlépésekben mozgó sima dallamvonalat (4. kotta).

Dohnányinál a szöveg tartalmát képszerűen megjelenítő szakaszok közül kizárólag az apokalipszist festő 9. strófa letétje terjedelmesebb (a repríz melléktémája, B", 5. kotta). A tömörszerűen kezelt kórusokhoz itt féktelen zenekari kíséret társul,

Allegro $\text{♩} = 60$

accelerando poco a poco

Ob. 1-2.

Clar. (Sii)

Cor. 1-4. (Fa)

Fg. 1-2.

C. I.

C. II.

VI. I.

VI. II.

Vla.

Vlc. & Cb.

ma tus, in-flam-ma-tus et ac-cen-sus

in-flam-ma-tus, in-flam-ma-tus et ac-cen-sus

5. kotta. Az *Inflammatus*-szakasz részlete

melyet előbb a pokol tüzeit megjelenítő, vibráló tizenhatod-figuráció, utóbb mélyvonós-triola dominál. A szakasz az *in die iudicii* (az ítélet napján) szavakban kulminál: a kórusok *fortissimo*, gisz-moll akkordját a basszus-tremoló disszonáns *f*-je teszi háttorzongatóvá.⁴⁴ E szakasz azonban nemcsak erőteljes szövegábrázolása miatt vonja magára a figyelmet, hanem formai szempontból is. Meglehetősen elszakad ugyanis előzményeitől: a melléktema-terület kétrészsége megszűnik, s az apokaliptikus-képhez új tematika társul, amely csak a tombolás lecsendesedtével, a zárótéma megjelenésekor kapcsolódik vissza a zenei folyamatba. A függetlenedés a szöveg felhasználásának módjában is tükröződik: a másutt tapasztalható arányokhoz képest ez a félstrófa terjedelmesebb megzenésítést kap.

⁴⁴ A zárótémában is folytatódó *f*-orgonapontot egyébként az előző szakasz tonikájáról, az undecimalával magasabb *b*-ről történő, folyamatos kromatikus csúszással éri el, ami egyfelől a pokolba süllyedés útját szimbolizálja, másfelől pedig a kórus egyre nagyobb magasságokba törő vonalát ellensúlyozza: a szólamok ollószerű szétnyílása transzcendens dimenziót ad a részletnek.

6. kotta. A *Fac ut ardeat*-szakasz részlete

A visszatérés melléktéma-szakaszának e hangulati és terjedelmi kibontakozása bizonyos tekintetben persze előkészítettnek mondható. Éppen a 2. tématerület ezen szakasza (b1.2) mutatkozik ugyanis leginkább változékonynak visszatérései során. Már az expozíció ismétlésének e pontja, a *Fac ut ardeat* kezdetű szakasz is megtöri a zenei forma által diktált tematikus rendet: új zenei anyagot hoz, terjedelme megnő (2 szövegsorra 17 ütem jut), s lendületében is különbözik a többi, jellemzően egy csúcspontra felfutó formaszakasztól (6. kotta).

Mindez részben a kórusok kezelésmódjából, részben pedig a hangszeres kíséret jellegéből adódik.⁴⁵ A zenekar a *Fac ut ardeat* megszólalása előtt nem kapott ha-

⁴⁵ Dohnányi egy Vázsonyi által idézett (utóbb elveszett) levelében írja, hogy „a 6 szólam két 3 szólamú kar [...], mely egymással szemben van állítva, de sokszor összeforr.” (Dohnányi levele Dohnányi Máriának, idézi: Vázsonyi, *ibid.*, 297.) A szólamok összeszövése azonban csak kevés esetben valósul meg igazán: leginkább a *Fac ut ardeat* (b1.2) szakasz kezdetén (illetve a *Tui nati* [c2] és *juxta crucem* [c'2] részekben). Ugyanakkor a kétszer hármas egység igen változatos kombi-

V⁷ akkordként kap értelmet. Ez a borzongatóan távoli és váratlan tonális változás (a *C–Gesz* viszonylatban a poláris hangnembe) rendkívül éles hangulatváltást eredményez, megszólalása szinte egy másik dimenzióba vezeti a hallgatót. Az álomszerű, „másik” világ, hangneme mellett homofón kóruskezelésében és stagnáló melodikájában is kontrasztál az előzményekkel.

A *Sancta Mater*-trió azonban nem egyszerűen intermezzószerű, kontraszt-funkciójú közjáték, hanem bizonyos szempontból a darab középpontja, kulminációja is. Habár másutt a folyamat fenntartása, a hangszereszerű forma érvényre juttatása még a szöveg kifejezésénél is fontosabb volt Dohnányi számára, itt határozottan megakasztotta a zene előre haladását. Hogy miért, arra ez esetben mégis a versben keresendő a válasz. A *Sancta Mater*-strófa bizonyos szempontból ugyanis fontos, új motívumot vezet be. Itt a lírai én már nem csupán Mária gyászatát kívánja átvállalni, hanem magát Krisztus szenvedéseit is: *Óh szentséges anya, tedd meg, / a Keresztfeszítettnek / nyomd szívembe sebeit! / Oszd meg, kérem, kínját vélem [...]* Nemcsak az azonosulás célja változik meg ezen a ponton, hanem mértéke is: bár az elbeszélő az első öt versszakban is a legmélyebb együttérzés hangján szólt, az átélés fájdalma leginkább itt, a 6. strófában jelenik meg. Úgy tűnik tehát, hogy Dohnányi a *Stabat Mater*-szöveg kulcsmozzanatának a teljes azonosulásban feloldódó szeretet kifejezését tekintette.

„He lives his religion”

Az eddigieket összegezve megállapíthatjuk tehát, hogy a *Stabat Mater* összetett formája és szerves motivikus szövémódja elsősorban Dohnányi hangszeres kamaraműveivel mutat rokonságot, ami megfelel a megrendelő várakozásainak. Az organikus szerkesztés következtében úgyszólván minden anyag összefüggésben áll egymással, sőt a fontosabb témák mind levezethetők a zenekari előjátékból. Láttuk továbbá, hogy Dohnányi szövegkezelése alapvetően eltér más szerzőkétől: néhány, számára jelentős gesztus (*Fac ut ardeat, Inflammatus, Sancta Mater, Quando corpus*) kiemelését leszámítva inkább a zenei elvek vezérlik a folyamatot. Nem kizárt tehát, hogy Dohnányi részben azért választotta a szuggesztív képekben gazdag *Stabat Mater*-szöveget, mert zenei elképzeléseit szabadabban megvalósíthatónak vélte benne, mint egy heterogénebb, a zenei formát jobban meghatározó textus esetében.

Itt kell kitérnünk egy eddig nem említett szempontra, az apparátus kérdésére is. Dohnányi ugyan fiúkórusra írta a művét, de már az ősbemutató is női kar⁴⁶ köz-

⁴⁶ Egy recensens beszámolója szerint (W. L. Underwood, „2500 Turn Out to Witness Third Concert of Season”) oly módon, hogy az első – kissé magasabb fekvésű – kart énekelték Braggék, a második kórust pedig a Modern Choir of Texas State College for Women (előbbi létszáma 38, utóbbi 22 volt). A mű további előadásaira is általában női- vagy gyermekkar részvételével került sor – lásd például az Angelica Leánykar előadásait és felvételeit (vez. Gráf Zsuzsanna, Angelika alapítvány, 1999), a Magyar Rádió Gyerekkórusa felvételét (vez. Reményi János, Magyar Rádió, 1985) vagy az Europa Cantat Junior egyesített kórusainak előadásait (vez. Tardy László, 1996, 1998).



Bragg és Dohnányi a *Stabat Mater* autográfjával (George Bragg's Estate, Fort Worth, Texas)

reműködésével zajlott le. A szerző a nyomtatott kottában szintén „hatszólamú fiú-, vagy nőikar”-ként határozta meg az apparátust. Ennek részben nyilvánvalóan technikai okai voltak, ám lehetséges, hogy más szempontok is indokolták a fiúkórus által megvalósítható tónusnál gazdagabb hangzást. Erre utal a három szólóhang

bevonása⁴⁷ és kezelésmódja is: ezek motivikus szerepe nem jelentős, elsősorban a hangszín dúsítását szolgálják.⁴⁸ Bár a szólistákat Dohnányi az apparátus megjelölésében nem tüntette fel külön (tehát a kórusban éneklő fiúk legjobbjaira bízta volna), a kérdéses szövegeket általában felnőtt művészek éneklék, ami valószínűleg nem is mond ellent a szerzői szándéknak. A felnőtt szólisták beállításában és az apparátus bővítésében is megnyilvánuló jogos hangzásigény alapja, hogy a *Stabat Mater* textúrája, dallam- és harmóniavilága valóban mintha intenzívebb, dúsabb, expresszívabb tónust igényelne, mint az egyenes fiúkórus-hangzás.

A gyászos szöveg ellenére ugyanis Dohnányi letétjéből félreérthetetlen érzelmesség, fűtöttség árad – s ennek kapcsán kell visszatérnünk a négy kiemelt szakaszra és kapcsolódási pontjaikra. A szigorú formából elsőként „kiszabaduló” téma (*Fac ut ardeat*) megszólalásakor jelentős, addig rejtve maradó érzelmi energia tör ki, ami nemcsak a szakasz függetlenedésében, a két kórus gördülékeny egymásba fonásában és a burjánzó zenekari motívumban érhető tetten, hanem a hangszerelésben is: a szakaszt széles, szárnyaló vonóhangzás uralja. Ez a szín Dohnányinál a vallásos együttérzésnél, gyengédségnél jóval elemibb érzést jelenít meg: szeretetet, szerelmet, érzékiséget – lásd például a 2. szimfónia nyitótételének melléktrémáját. Az érzelmesség valóban az *in amando Christum Deum* szavakban ér tetőfokára, s a Krisztus iránti szeretetet hivatott kifejezni. Ezt az értelmezést követve a *Sancta Mater*-szövegrész zenei kiemelése is világosabb. Az emelkedett pillanatnak, amikor a hívő szavakba önti, hogy nemcsak a gyász fájdalját, hanem a primer szenvedéseket is átvállalni kívánja, szinte szerelmes érzelmességet ad a kórusok gyengéd deklamációja fölött felcsendülő oboa-klarinet duó (8. kotta). A lelki egyesülés iránti vágyódást szemlélteti a trió utolsó szakasza is: az *in planctu desidero* (társad lenni ugy sovárg) megzenésítésében a két kórus a *cappella* felelget egymásnak. A disszonáns, lefelé csúszó harmóniak mintha az egyedüllét bizonytalanságát fejeznék ki, hogy aztán a *desidero* szóra megérkező C-dúr *tutti* feloldja ezt. Az itt leírtakkal az *Inflammatum* tónusa sem ellentétes: a *Fac ut ardeat*hoz hasonló zenei letétjében ugyanúgy benne rejlik valamiféle világias szenvedélyesség, érintettség – közös képi elemük, a tűz két ellentétes asszociációjának megfelelően.

Dohnányi törekvését, hogy a szeretettel, szenvedéllyel, vágyódással kapcsolatos szövegszakaszokat emeli ki, végül a terjedelmes kóda is jelzi, melyet ugyanakkor nem jellemez az előzményekhez hasonló fűtöttség – szinte naivan érintetlen. Egyszerűsége ellenére szerves folytatását jelenti a korábbiaknak, hiszen ez is a zenekari

⁴⁷ A szerző a kompozíciós folyamat előrehaladott stádiumában érdeklődött levélben Braggnál, hogy bővítheti-e szólistákkal a partitúrát. (Forrás: Dohnányi levele Braggnek, 1952. december 31., Bragg naplójába ragasztott levél, Bragg's Estate.)

⁴⁸ Mindkét esetben a kórus különösen karcsú letétjeit kísérik. Először – a *Quis est homo* részben – a fiúkórus *unisono* intonált melódiáját írják körül díszes dallamívekkel, anélkül, hogy valójában központi, tematikus szerepet kapnának (a zenekari vezető anyagát idézik fel, amely kíséretként társul a melódiaként kibontakozó főtémához). Másodjára – a kódában – a kétszólamú, s több szólamra csak az utolsó ütemekre bomló kóruskánon kadenciáit erősítik meg szárnyaló magasságaikkal.

Molto tranquillo

pp *rit. - sforzando*

pp

Sa - cta Ma - ter, in - ter - dus a - que, qui - ti - si - ti - es, pla - ca

Sa - cta Ma - ter, in - ter - dus a - que, qui - ti - si - ti - es, pla - ca

8. kotta. A *Sancta Mater*-szakasz kezdete

bevezetőből bomlik ki. Emellett akkor is visszautal az előzményekre, amikor az F-dúr záróakkord felcsendülése előtt hirtelen Desz-dúrba tér ki a *Sancta Mater*-szakasz valószínűleg modulációjára utalva. A kóda más hangvétele nem valódi kontraszt tehát, hanem a korábbi zenei anyagok és dramaturgia egy lehetséges következménye – ily módon a tragédiának, pokolnak, vagy éppen a szenvedélyes szeretetvágynak nem ellentéte, csupán másik nézőpontja.

Habár a *Stabat Mater*ben elsősorban a közelmúlt nehézségeiben megfáradt, idős szerző vallás felé fordulását, a keserves anyáról szóló szöveg választásában saját tragédiáinak felidézését sejthetnénk, az elemzésből úgy tűnik, hogy a mű inkább a 2. szimfóniához és a *Cantus vitae*-hez hasonló élet- és szerelemközpontú *ars poetica* szellemében fogant.⁴⁹ Kamarazenei szövés módja, a zenei forma szigorúsága részben éppen ezt, a szöveg interpretációjának bensőségességét hivatott – tudatosan vagy nem tudatosan – leplezni. Szoros kötődése a Dohnányi-életmű korábbi darabjaihoz egyben azt is jelzi, hogy vallásos szövege ellenére a *Stabat Mater* az oeuvre szerves része, így gondolatvilágában aligha képviselhet határozottan új elemeket. S bár a nyolcvan felé közelítő Dohnányi megingathatatlanul derűs életszemléletének kortárs leírásai a legtöbb esetben kissé túlzónak hatnak számunkra, azzal a kritikussal egyetérthetünk, aki a *Stabat Mater* ősbemutatója kapcsán Dohnányi vallásosságáról értekezve így összegezte a zeneszerző attitűdjét: „he lives his religion” – ő éli a hitét.⁵⁰

⁴⁹ Ettől természetesen nem zárhatjuk ki, hogy Dohnányi személyes tragédiái is befolyásolták a szövegválasztást – ahogy az például Dvořák és Szymanowski esetében is feltételezhető.

⁵⁰ Lily May Caldwell, „'Never hate': Composer Dohnányi's love shows in music”, *The Birmingham News* (1956. január 17.).

VERONIKA KUSZ

“Fac ut ardeat cor meum” –
Dohnányi’s *Stabat Mater* Interpretation

Each composition of Ernő Dohnányi’s last, American period (1949–1960) seems exceptional in his œuvre from certain points of view. For instance, the *Stabat Mater* (op. 46), written to boys’ choir and orchestra, is uncommon because of its choice of text. Except for some juvenile trials and the *Missa* (op. 35), composed for a competition, Dohnányi did not show interest in religious genres before. Since the *Stabat Mater* was written in 1952–53, right after the composer’s hardest life period full of tragedies, one actually can not be surprised by his turn to religion. Nevertheless, the analysis of the work indicates that the choice of text was mostly motivated by other reasons and Dohnányi’s interpretation emphasizes not the sorrowfulness, but rather the emotionalism and gentleness of the *Stabat Mater* verse. This study undertakes to introduce the composition, maybe the most inspired one of the American period but neglected by Dohnányi-scholarship, by investigating its origins, inspirations and musical style. Besides, it would like to illustrate how the knowledge of compositions can help answer basic questions of the period such as how biographical factors influenced Dohnányi’s creative work; how American works fit into his earlier musical style; or how a commission may have inspired the composer’s ideas.

PINTÉR CSILLA

Keringőritmusok és valse-allúziók Bartók zenéjében*

A keringőritmika Bartók zenéjének lényegi mozgástípusa. A páros ütemű „magyar giusto” ellenpárjaként a zeneszerző ritmusrendszerében központi a jelentősége.

A kelet-közép-európai népzeneitől idegen metrumszerkezetű, jellemzően nyugat-európai tánc a menüett mellett a legnagyobb zenetörténeti hatású mozgásforma.¹ Sokféle zenei műfaj és forma befogadta. Összetett mozgástípus, amit elnevezése forrásainak, a *Welle* (hullám), *wallen* (hullámszik, örvénylik) szavakkal rokon *walzen* és *wälzen*² (forog, kering, vándorol), valamint a latin *volverével* (forog) és *volviturral* (égitest forog) összefüggésbe hozható francia *voltiger*³ (repdes, szálldos, libeg-lobog) igéknek jelentésbeli sokrétősége is érzékeltet. Kielezeten ellentétes, légies és súlyos ritmusfolyamatoknak egyképp lehetséges kiindulópontja. Műfaji meghatározottságából adódóan feszes mozgásforma, de nem a változatlan tempó vagy a mereven egyenletes metrum, hanem az ütemlülktetés állandóságának értelmében. Minden keringőzene íratlanul, tempó- és előadási jelzés nélkül is sugallja előadasmódját, mely metrumának rugalmas időszervezetéből adódik. A keringő időbeli és térbeli vátozataiban egyaránt az agogikus hangsúlyrend a mozgás hajtóereje, azaz nem „kívülről érkező” akcentus-sor, hanem oldott, néma, belső lülktetés. A részben a menüettből, részint a súlyosabb lendületű voltából származó, de azoktól eltérően, hozzáadott nyomatókok (a táncban *plié* és *jeté*: térdhajlítás és ugrás) nélküli, vízszintes vetületű *tourné*,

* E dolgozat egy Bartók ritmikájáról készülő doktori disszertáció (*Lényegszerű stílusjegyek Bartók ritmusrendszerében*) fejezeteként íródott.

¹ A keringő zenetörténeti jelentőségéről lásd Andrew Lamb „Waltz” szócikkének „The wider influences” című bevezetését, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 27, ed. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 76.

² A kifejezések etimológiájához bővebben lásd Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch* (Gütersloh: Bertelsmann Lexikon-Verlag, 1968), 3939.

³ Texte remanié et amplifié sous la direction de Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire Alphabétique de la Langue Française* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 2006), 2804.

glissé, pas de bourrée: forgás, siklólépés, összekötőlépés), immanens metrumvázon alapul a keringő látható formájának szerkezete: a nagyobb sugarú körön belül kisebb köröket rajzoló, fegyelmezett tartású, mégis oldott mozgásforma,⁴ amely Goethe *Wertherjében*, még mint német tánc szerepel („wenn Sie nun mein sein wollen fürs Deutsche...”), és a szférák keringésével kerül párhuzamba („Und da wir nun gar ans Walzen kamen und wie die Sphären um einander herumrollten...”).⁵ Noha a regénybeli analógia nem külső hasonlatosságot jelöl, a tánc alaptartása, kettős forgása, csakugyan emlékeztet az univerzum gömbjeinek mozgásfolyamataira. Égi körforgásokat mintázva a keringő, bár mindennél jobban ismeri a föld, a talaj vonzását, kapcsolatba kerül a mindenség titokzatos, távoli zenéjével, a kozmosz szakadatlan, ezért soha nem hallható zúgásával, melynek forrása ókori tudós görögök elképzelése szerint az égitestek mozgása.

A keringőnek mind báltermi, mind szabadabb ritmusú koncert-változataiban a változatlan metrum, az idő mérésének, mérhetőségének, vagyis létének zenetörténeti konstansa az önazonosság-meghatározó alkotóelem. Lényegéhez tartozó folytonossága, „hangzó” és „hallgatag”, „külső” és „belső” áramlása, többszörös körszerkezete révén a „végét nem leelő idő”⁶ gyakran választott folyamatmodellje a zenében. Sajátosan kétarcú pulzációja alkalmassá teszi arra, hogy egyidejűleg jele legyen a bölcséleti hagyomány két ellentétes irányú időelgondolásának, a külső dolgok vizsgálatára támaszkodó, Arisztotelész nevéhez fűződő időtapasztalatnak,⁷ melynek során az idő a létezők mozgásának, változásának észlelése révén mutatkozik meg, és az ágostoni, „lelkünkkel mért”⁸ időnek – amiként Hugo von Hofmannstahl és Richard Strauss *Der Rosenkavalier* (*A rózsalovag*, 1911) című művének első felvonásában a két különböző időszemlélet feszültsége keringőzene álló-áramló körköröségében oldódik fel (*Jedes Ding hat seine Zeit*. [48]3, Tempo di Valse; *Die Zeit, die ist ein sonderbar Ding. Sie ist um uns herum, sie ist auch in uns drinnen*, [307]1–[308]4).

A 20. század fordulójára Európa egészét elbűvölte a csillagtávtalú szerelmi tánc varázsa. A keringőt a bálteremben éppúgy, mint az operaszínpadon vagy a hangversenyteremben megkülönböztetett hely illette. Ländler-gyökerű bécsi és közép-európai változata, a valcer a gyermek Bartóknak is meghatározó zenei élménye volt. A 19. század végének legnépszerűbb tánca iránt megnyilvánuló vonzódását tanúsítják gyermekkori zongoradarabjai, melyek közt feltűnően magas a keringőzene aránya. A kisebb táncdarabok (*Walzer op. 1, Nefelejcs op. 13, I. Ländler op.*

⁴ *International Encyclopedia of Dance* vol. 6, ed. Selma Jeanne Cohen (New York, Oxford: Oxford University Press, 1998) (a továbbiakban: Cohen/*International Encyclopedia of Dance* vol. 6), 361.

⁵ Vö. Komlós Katalin, „Zenei utalások Goethe *Wertherjében*”, *Magyar Zene* 36/2 (1998), 103.

⁶ Babits Mihály, „Esti kérdés”, in *Babits Mihály összegyűjtött versei* (A szöveget gondozta: Rozgonyi Iván), (Budapest: Szépirodalmi könyvkiadó, 1974), 62.

⁷ Arisztotelész az időt mint a mozgás számát, mértékét fogta föl. Lásd Arisztotelész, „Fizika IV, 10–14”. Vulgo. I/1 (1999), 88–98; David Ross, *Arisztotelész* (Budapest: Osiris Kiadó, 1996), 45–67.

⁸ Ágoston értelemezése szerint az idő a lélek lényegi tulajdonsága, a lélek működésében érhető tetten. Lásd Aurelius Augustinus, *Vallomások* (Budapest: Gondolat, 1982), 376.

14, II. Ländler op. 18, III. Ländler op. 22, Lajos valczer op. 28) mellett a hangvétel korai tartalmi vonatkozásait fedi fel *A Duna folyása* című programzenei alkotás keringőtételeinek elnevezése: 1a Moderato (piano): *A Duna eredete*, 7. Moderato (piano, dolce): *Elbúcsúzik Magyarországtól*; 9a Andante (piano, dolce): *A Duna még szomorú, hogy Magyarországot elhagyta*.⁹

Keringőre vonatkozó szöveges utalás a gyermekdarabokon kívül három alkalommal fordul elő Bartók életművében: 1908-ban a *Tizennégy bagatell* záródarabjának címében (Valse, „Ma mie qui danse”, 3/8, Presto, *con fuoco*, ♩ = 108), egy évtizeddel később egy másik szólótánc tempó- és előadási utasításaként *A csodálatos mandarinban* (Tempo di Valse, 3/4, ♩ = 200) és időrend szerint félúton a két kompozíció között, 1913-ban, a Reschofsky Sándorral írt *Zongoraiskola* egyik kis táncjátékának¹⁰ elnevezéseként (*Keringő*, Tempo di Valse, 3/4, ♩ = 116).

A címekben, tempójelzésekben a francia valse szó választásának Liszt-keringők címadása lehetett a mintája, s bár a két zongoradarab, a *Valse* és a *Keringő*, az életműnek nevükben is keringőzenei, metrikai viszonyaik alapján inkább a délnémet-osztrák valcerhagyomány összefüggésébe illeszkednek.

Hogy Bartók számára zeneileg-kompozíciótechnikailag értelmezhető volt a különbség valcer és valse között, tanúsítja 1925-ös, Kosztolányi Dezsővel folytatott beszélgetésének egy mondata, melyben gyermekkori keringő-kompozícióit bécsi keringőknek és táncdaraboknak nevezi,¹¹ vagyis műfajuk és funkciójuk szerint is szorosabban meghatározza. 1890 és 1900 között komponált keringői valóban kivétel nélkül valcer- vagy Ländler-tempójú és -ritmusú tánczenék.

A valse elnevezés később, Bartók érettkori kompozícióiban nem a keringő típusára, hanem a funkcionális zenei repertoárból történő kiemelésére utal, amint Liszt helyezi át a hangversenyterembe Schubert eredetileg használati-szórakoztató tánczenének komponált valse- és valcerdarabjait a *Soirées de Vienne* parafrázis-sorozatában. Schubert rendszerint akkor választja a valse elnevezést, amikor a keringőt vagy keringőciklust meghatározott intonáció irányába hangolja: *Valses nobles*, *Valses sentimentales*. Nem önállóan, hanem jelzős szerkezet jelzettjeként szerepel a valse Liszt érettkori kompozíciói között is, ami a hangversenydarabbá minősítés mellett többnyire a táncnak valamely emelkedett, szenvedélyesen érzelmes vagy nosztalgikus-melankolikus alaphangulathoz való kötődését jelzi. Valse- és valcertónus egymástól való elidegenedésének jele, hogy Mephisto-keringőit Liszt kivétel nélkül valcernek nevezi, s talán nem kizárólag földrajzi-nyelvi okokból, hanem a kompozíciók hangvételbeli sajátosságára is utalva.

A 19. század utolsó és a 20. század első évtizedeiben a báltermi bécsi keringőzenék egyre gyorsuló tempóját (MM 80 → MM 200) a mérsékelt lendületű tánc, lényegi

⁹ A gyermekkori kompozíciók egyenkénti, részletes leírását lásd Denijs Dille, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks, 1890–1904* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974), 53–76.

¹⁰ A táncdarab azonos az 1929-ben összeállított *Kezdek zongoramuzsikája* (BB 66) zárótételével.

¹¹ Ujfalussy József (összeáll.), Lampert Vera (szerk.), *Bartók breviárium*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1980), 590.

Dritte Szene.

Der dicke Klavierspieler hat sich an das Spinett gesetzt und beginnt zu spielen. Florestan-Alumette, Fred und Valse.

Tempo giusto.
dolce



1a kottapélda. Dohnányi Ernő, *Pierette fátýola*, I/3, Valse, 1–16

Ännette tanzen miteinander. Pierrot liegt noch immer bewegungslos.



1b kottapélda. Dohnányi Ernő, *Pierette fátýola*, III/1, Walzer, 18–34

jellemvonásainak sérülése nélkül, nem tudta követni. Az új tempó és az alapvetően nyugalmas mozgástónus diszkrepanciája lehetett az oka, hogy a táncművészet a koncertzene közegebe kerülve torz, frivol, démoni vonásokat vett magára. A groteszk, ironikus, diabolikus keringő-hangvételek inkább az osztrák–német valcerformához kapcsolódtak, miközben a lassabb, lágyabb, befelé forduló, francia változat a keringő ideáltípusává lépett elő. De ez nem jelenti, hogy az eszményi valse ne szenvedett volna kísértést: sajátos kettősséget mutat a *Parsifal* vagy a *Mandarin* valse-zenéje, még élesebb belső törésvonallal a *Salome* táncjelenete, amelynek alaptónusa valse és valcer keveréke: lassú mollzene, különösen cisz-moll szakasza valse-karakterű, de kíséző alaprítmusa a valceré (a-moll, 3/4, ziemlich langsam, ♩ = 72).

Nem egységben, de egyazon művön belül szerepel Valse és Walzer Arthur Schnitzler és Dohnányi Ernő *Pierette fátýola* című pantomimjében (1910).¹²

¹² Köszönöm Vikárius Lászlónak, hogy felhívta figyelmemet a két keringő egyazon művön belüli elnevezésbeli különbségére.

A két tánc elnevezésbeli különbségének hátterében elsősorban a francia, illetve az osztrák–német keringőtípus mozgásszerkezetének és akcentusrendjének eltérései húzódnak meg. A valse mozgásfolyamatában a második lépésre esik a fordulat fő hangsúlya, a legnagyobb lendület, ezzel éri el a táncoló pár a legerősebb térbeli hatást.¹³ A keringő-koreográfia eredeti formájához való hűségre vall, hogy a *Pierrette fátrolában* mindkét keringőt párok táncolják – sem a Valse, sem a Walzer nem szólótánc, mint a *Mandarin* Tempo di Valse szakasza, vagy Salome tánca. A mozgásbeli fordulat zenei megfelelője a valse-ban a második és harmadik metrikai egység összekapcsolódása, melynek következtében a hármas formula középső tagja enyhe késleltetéssel új lendületet kap, időt engedve a súlyponti tánc lépésnek. A valcerben az első metrikai értékre esik mind a zenei, mind a mozgásbeli fősúly, a fordulat akcentusmentes, az időt és a teret a táncosok a második főértéknek inkább előlegezése, semmint késleltetése által nyerik. A Schnitzler szövege alapján készült pantomim Walzer-tétele lendületes C-dúr zene, a bécsi valcer leggyakoribb, legatókötés nélküli kísérőmotívumával. A két keringőtípus színpadi műfaja is eltér. A Valse *pas d'action*: történetét közvetítő tánc. A Walzer *ballet divertissement*ként, mint tánc a táncban jelenik meg a drámában. Báltermi eseményként táncolt keringő Bécsben, a 20. század kezdetén a színpadon sem lehetett más, mint valcer. Tempóbeli, hangnemi, ritmikai-dallami, műfaji eltéréseknél jelentősebb a Valse- és a Walzer szerepének különbsége az események egymásra következésének rendszerében. A Valse, a múltból érkezők „csalogatója” drámai kontextusával összefüggésbe illeszkedik. Érkezése a zenei folyamatban mégis váratlan, éppúgy, mint Musetta Tempo di Valzer, lento ♩ = 104 szerzői utasítású, de hangvétele és ritmusa szerint valse típusú keringőjéé Puccini *Bohéméletének* II. felvonásában, vagy a Viráglányok valse-kórusáé a *Parsifalban*. Meglepetésszerű megjelenésük mellett az említett valse-zenék közös jellemzője, hogy elmúlt idők *Lenzesgebotját* közvetítik. A *Pierrette fátrola* Walzer-jelenete a drámai folyamatban nem a múlthoz, hanem a jövőhöz tartozik. A Larina bálján táncolt *ballet divertissement*-hoz hasonlóan Csajkovszkij *Anyeginjében* a végkifejlet felől értelmezve haláltánc, melynek egyre gyorsuló, feltartóztathatatlan körpályája a zárójelenetben, *Pierette sehr gemächliches Walzer-tempo, allmählich steigend* tempójelzésű keringőjében zárul be.

Nevében nem, de formailag elkülönül a két keringőtípus *A Balerina és a Mór* kettősében is Stravinsky *Petruskájában*. A *Hétfátrolatánc* kezdeti tempójában (♩ = 72) felhangzó Lento cantabile (Esz-dúr) bevezető-visszatérő, itt is keretet képező valse-szakasz lágyabb, mint a közbeékelte H-dúr Allegretto carrousel-zenéje (3/4, ♩ = 60), melynek dermedt metruma nevetséges, mint „minden, ami merev, gépies az élőben”.¹⁴

A 20. század első évtizedeiben úgy tűnt, hogy mind a valcer, mind pedig a valse végérvényesen az időszerűtlenség Mahler-, Stravinsky-, Sosztakovics vagy kései

¹³ Cohen/*International Encyclopedia of Dance* vol. 6, 360.

¹⁴ Henri Bergson, *A nevetés* (Budapest: Gondolat, 1986), 25.

ВАЛЪС (Балерина и Арап) **VALSE**
(La Ballerine et le Maure)

71 Lento cantabile $\text{♩} = 72$ Solo

2. kottapélda. Igor Stravinsky, *Petruska*, Valse, A Balerina és a Mór kettőse, 1–26

Puccini-féle idézőjel-vitrinjébe kerül – részint dallami-hangnemi viszonyainak eltorzulása, részben jellemzőinek túlélezése, a szokványosság kétértelműségének következtében.

Keringőzenéit, keringőritmusait Bartók nem engedte fel a modernségnek erre a színpadára. Műveiben – részben talán a gyermekkori valcerkompozíciók, az ifjúkori „valse scherzók” emlékének vagy talán *A kékszakállú herceg vára* komponálásának évében közreadott keringős Schubert-scherzo tételek emlékeztető erejének közrejátszása folytán – a valse, a valcer, ha nem is egykori formájában és tónusában, de ethosának 19. századi komolyságában formálódott, őrződött, közepkaraterű és átszellemült változataiban éppúgy, mint a megsemmisítő szándékú tizennegyedik bagatellben.

A *Bagatellek* utolsó darabja (Valse, 3/8, Presto, $\text{♩} = 120$, forte con fuoco, D) zenekari változatában már nevében sem valse.¹⁵ Az eredeti cím jelentéstöbblete az

¹⁵ Az első, zongorára írt változat, a 14. bagatell francia nyelvű címadását (Valse) Kecskeméti István Bartók 1905-ös párizsi tartózkodásának emlékeire, Le Néant- és Moulin Rouge-beli élményekre vezeti vissza, a kompozíciót pedig Liszt *Hangnemnélküli bagatelljével* hozza összefüggésbe. Lásd in uő. „Egy korai Bartók – Liszt-találkozás – Mefisztó jegyében”, *Magyar Zene* 7/4 (1966), 357.



3. kottapélda. *Tizennégy bagatell zongorára* (op 6, BB 50), XIV. Valse, (Ma mie qui danse...), 8–14

előzményekben, a mérsékelt tempójú „ideális” tétel dallamba foglalt metrumában jut érvényre. A *Két arckép* Torz tételének keringőkarikatúra-metruma arra a tartalomra utal, ami hiányzik belőle. Tovább módosítja a valcermetrika eredeti tónusát, hogy képletét a második ütem dallamhoz társuló sforzatója bacchios (_ _) jellegűvé alakítja. Az alaplüktetés merevségét a közbeékelt ütemváltás és a ritartando molto utasítás inkább megvilágítja, mint megingatja. A középrészben viszont a tempómódosulások és a kereszthangsúlyok valóban elmosódottá teszik a 3/8-os metrumot, ami a záróütemekben tér vissza. A keret-szakaszokban a valcertónus átértelemzésének legfontosabb eszköze a metrum előtérbe helyezése. A túlfeszített pulzáció a képzeletbeli táncost a középponttól egyszerre távolító és fogvatartó erő. Amennyire az eredeti keringőmozgás öntörvényének rubatója képes időről-időre eloldani a táncosokat a zene metrumától (kicsit lemaradhatnak vagy előresiethetnek, harmonikus polimetrikát idézve elő mozgásbeli és hangzó metrum között), olyannyira lehetetlen a kilendülés a túlhangsúlyozott valcerlüktetésből.

Fokozza az idegenszerűséget az akcentusok típusa. A valcermozgásban ismeretlen, ütészzerű hangsúlyok, Bartók akcentusrendjében mindjárt a sforzatót követő „még elég erős kiemelések”,¹⁶ a nem hangerőtöbbletből eredő metrikai súlyokkal pontosan együtt csapódnak be, de azonnal meg is szűnnek, azt a benyomást keltve, mintha leválnának, leszakadnának a zenei időfolyamatról. A *Két arckép* másodikjában az akcentusok autonómiáját timpani erősíti.

Dallami-harmóniai összetevői alapján a kíséret eltúlzott valcerlüktetésének alapegysége kétagú, aszimmetrikus formula. A hagyományos keringőritmusnak ebben a változatában, az 1 + 2 egység szerinti elrendezésben a metrikus főhangsúly lendületét a második és harmadik metrikai egység azonos hangmagassága és enyhe rubatója fékezi és ellenpontozza. Bartók szélsőségesen gyors tempójú valcermetrumában ez az egyensúly nem jöhet létre a hármas alapegységeken belül, aminek következtében az alaplüktetés a nagyütemekbe helyeződik, és hasonlóan a *Mandarin* 6/8 metrumú bevezető-zenéjéhez, ingaszerű, kétagú mozgásképletté alakul, éppúgy, mint Liszt második Mephisto-keringője, amelynek metrumjelzésében a komponista a 6/8 mellett a 2/4-et is feltüntette.

¹⁶ Bartók akcentusrendszerével és hangsúly-típusai jelölésmódjainak értelmezésével kapcsolatban lásd Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000), 267.

A keringőritmika Liszt–Bartók-féle „valse à deux temps” változatában döntő szerep jut a kettes és hármas osztás egyidejűségében rejlő önellentmondásnak. Hármas metrumú négy hangból álló dallamsorok indítják a *Kékszakállú herceg vára* ballada-drámáját, feszes páros ütemekbe rendeződik a Mandarin bevezető 6/8-os zenéje, keringős atmoszférájú táncos pulzálást szakítanak meg Judit közbeékelődő, négyes és kettes osztású mondatai az 5. ajtó jelenetének végén, 2/4 metrumú osztinató sodorja magával a pantomim főszereplőjének első, hármas szerkezetű mozdulat-motívumát, és 6/8-os ritmusfolyamatra illesztett 4/8 metrumú ellenszólam pizzicatója teremt átmeneti metrikai disszonanciát a 6. *vonósnégyes* nyitó szonátatétele 194. és 222. ütemei közötti szakaszában. A hármas osztáson uralkodó kétagú metrikai szerkezet ellenpólusa a kettes lüktetés hármas egységekbe foglalása (*Gyermek- és nőikarok I/1*, „Tavaszz”, 61–67; I/2, „Ne hagyj itt!”), ami a nyugati zene történetében a ritmikai polifónia kezdeteitől (perfekt és imperfekt menzúra átfedése; záró hemiolák), Schubert harmonikusan egybekapcsolódó kettes és hármas képletein, Bruckner és Brahms kétpólusú ütemegységeket átívelő trioláin át Messiaen zeneteológia-rendszerének összetett időalakzataiig a kronológiai időfolyamat és a nem mérhető belső idő, a „tartam” (*durée*)¹⁷ egymásrautaltságának ritmikai jele.

Bartók egyetlen Valse című tételének az előírt ütemjelzést elhomályosító páros metrikai folyamatában a ritmusalakzatok és az adekvátn frivol dallamképletek között csak elvétve, jelzésszerűen bukkannak fel forgó, három hangból felépülő ritmikai-dallami keringőformulák. A mozgásfolyamat egységessége, zártsága azonban az ütemváltozás, a hangsúly-áthelyeződések és az időnként fellépő polimetrikus ingadozások ellenére is megőrződik. A sebesség, körköröség, ingaszerűség egymásbafonódó láncolatából nem lehet kitörni.

Más a tempója és az alaphangulata Bartók másik, szöveges szerzői utasítással is megerősített valse-zenéjének. *A csodálatos mandarin* első súlyponti táncjelenete ([56] 3– [59], Tempo di Valse, ♩ = 200) sokat megőrzött a 19. század francia keringőjének jellemzőiből, mindenekelőtt annak rubatóval fellazított metrumát. A bevezető Lento Più mosso szakaszában (♩ = 88) felhangzó motívum a Mandarin kistercdallamának *per arsin et thesin* elv szerint súlytalan ütemrésze áthelyezett, valse-ritmus alkatú változata, amely az operabeli „meghatározatlan hely”¹⁸ csendpillanataira ([8] 1–8, Più andante, ♩ = 108) emlékeztetően a külsőből a belső világba érkezésnek, az ajtók bezárulásának mozzanatát rögzíti. A két mozdulatlaná

¹⁷ Henri Bergson időbölcseletének alapfogalma. Lásd 1888-ban készült első és alapvető művének második fejezetét: *De la multiplicité des états de conscience: L'idée de durée*, in uő., *Essai sur les données immédiates de la conscience*. Onzième édition (Paris: Librairie Félix Alcan, 1912), 57–106. A szakkifejezés magyar megfelelője a fordító, Dienes Valéria szóalkotása. Lásd Henri Bergson, *Idő és szabadság: tanulmány eszméletünk közvetlen adatairól*, ford. Dienes Valéria (Szeged: Universum Kiadó, 1990), 98–135. Lásd még Henri Bergson, *Tartam és egyidejűség*, ford. Dienes Valéria (Budapest: Pantheon Irodalmi Intézet R.-T., 1923), 55–56. Zenei időszervezetekre alkalmazását lásd in Olivier Messiaen, *Traité de Rythme, de Couleur, et d'Ornithologie I*. (Paris: Leduc, 1994), 9–10.

¹⁸ Roman Ingarden, *Az irodalmi műalkotás* (Budapest: Gondolat, 1977), 260.

8 *Più tranquillo* • 308 *rit. a tempo* • 308 *rit.* *Sostenuto* • 308-310

Cl. (La) *Cor. (Fa)*

(Die kleine Eisentüre fällt zu. Die Halle bleibt etwas lichter aber nur so weit, daß man eben noch die beiden Gestalten und die sieben großen schwarzen...

The small iron door swings to, only bright enough for the two figures and the seven huge black doors to be just visible.)

8 *Più tranquillo* • 308 *rit. a tempo* • 308 *rit.* *Sostenuto* • 308-310

I. *VI.* *VIa.* *VIc.* *Cb.*

4a kottapélda. *A kékszakállú herceg vára* (op. 11, BB 62) [8] 1–8

Più mosso • 311 *rit.* *a tempo* • 311 *rit.*

Fl. *Ob.* *Cl.* *Cor.* *Fag.* *Timp.* *Trp.* *Trbn.* *Trbn.* *Vcllo.* *Vcllo.* *Vcllo.* *Vcllo.* *Cb.*

4b kottapélda. *A csodálatos mandarin, némajáték* (op. 19, BB 82) [44] 5–10

lassuló (ritartando; poco a poco più lento) valse-motívumsor egyszerre jelzi az érkező hős, illetve hősnő szemének új fényviszonyokhoz alkalmazkodását és a két történet drámai folyamatának immáron való visszafordíthatatlanságát.

A pantomim nagy valse-jelenetében, ellentétben az operabeli befelé fordulással, a magányos keringőlüktetés kiteljesedik, a valse-kísérethez keringős ritmusképletekből vagy tematikus rangra emelt kísérőmotívumokból építkező dallam csatlakozik. Ami a Lány táncát mindezek ellenére kiragadja a keringő-atmoszférából, az a melodikus elem. A dallammotívumok kilépnek a keringő zárt alaptartásából, célra-

törő elrajzoltságuk a hangzó folyamatnak – miként Ravel Bartók pantomimjével egy időben készült tánckölteményében – egyenesen előre haladó, processzionális jelleget ad.

Bartók központi keringőritmus-motívumának *ruvido* változata a *Mandarin* válasza. A verstanban paiannak, paionnak vagy paeonnak nevezett ritmusalakzat (_ _ _) a kettes osztású alapmetrum közegében „nem tud járni és nem ülhet veszteg”. Polimetrikus elmozdulás, hangsúly-áthelyeződés metszi ki metrikai kontextusból és emeli a zenei temporalitás idő feletti áramába.

5. kottapélda. *A csodálatos mandarin*, némajáték (op. 19, BB 82) [61] 6– [62] 2

A zenei időalakzat mind ritmikai, mind dallami elemeiben rokona, augmentált változata a 2. *szvit* Comodo tempójú témakezdő ritmusának, az utolsó bagatell valcer-ritmusfigurájának, és bármennyire meglepő, bennük-mögöttük Gounod *Faust*-balettzenéje vagy Csajkovszkij *Csiperózsika*-valcere konvencionális keringőképleteinek. A ritmusmotívum testvérváltozata Bartók gyermek-keringőjének alapritmusa, amely a zeneszerző kompozíciós gondolkodásában a valcer alapképlete:

6. kottapélda. *Kezdők zongoramuzsikája* (BB 66) No. 18, Keringő (Bartók–Reschovsky, *Zongoraiskola*, 119), 1–4

De míg téma és kíséret az említett távoli és közelebbi rokon példákban ritmikai-metrikai összhangban maradnak, a *Hajsza* zenéjében más-más időanyagból formálódnak. A *Mandarin* első mozdulatkísérletének ritmikai zuhanását nem időalakzatának ritmizált prózától örökölt ereszkedő iránya, hanem elsődlegesen a páros metrumú osztinató tömegvonzása okozza, ami a mozgásképletet kibontakozása pillanatában magához láncolja.

Drámai-zenei folyamatok valse- és valcertípusaitól eltérően a műfaj közép-karakterének közegében helyezhetők el Bartók keringő-hangvétélű scherzo-tételei vagy azoknak rövidebb, keringős szakaszai. Bartók scherzóival foglalkozó tanulmányában¹⁹ Jürgen Hunkemöller hívta fel a figyelmet arra, hogy a szakirodalom egyoldalúan hangsúlyozza a démoni, diabolikus, ironikus, szarkasztikus, kísérteties vagy barbár-groteszk jelleget Bartók scherzóiban. Mintha scherzozenéit Bartók kizárólag ezen hangvételtípusok felé hangolta volna. Ha igen, akkor sem mindig egyértelműen, és csak ritkán végletes vagy végérvényes módon. Ifjúkori scherzói, az *FFBB* kezdőmotívumú, 2/4 metrumú zongorascherzo kivételével páratlan ütemű, derűs hangvétélű, keringős zenék. Az arány az egész életműre vonatkoztatva is megőrződik: a 2/4-es alaplüktetés e műfajban a népdalfeldolgozások csoportjába tartozó darabokon kívül trio-szakaszokra és a 2. *zenekari szvit*, három és fél évtized távolából csakugyan diabolikusnak nevezett Allegro scherzando tételére korlátozódik. Talán épp e páros ütemű korai szvit-tétel későbbi zeneszerzői címadásának árnyéka vetődött Bartók nem „föld alatti” körpályákon forgolódo valse- vagy valcerszerű scherzóira.

A zongoraszonáták és a többtétéles hangszeres kompozíciók scherzo-tételei, minthogy a 19. században a menüett helyét foglalták el, túlnyomó többségükben hármas lüktetésűek, s ha eredetükre burkoltan emlékeznek, rendszerint keringő-hangvételekkel színeződnek. A táncgyökerű scherzók könnyen felismerhetők tempójuk, ütemnemük és ritmusuk alapján. Bartók életművében, bár formában-terjedelemben jelentékenyen különböznek egymástól,²⁰ tempóban alig mutatnak eltérést; gyors zenék Allegretto és Vivace között.

A *Négy zongoradarab* Scherzója (e-moll, 3/8, Allegro vivace) többanyagú és mérsékeltebb tempójú, de sok szempontból rokona a *Bagatellek* utolsó darabjának.



7. kottapélda. *Négy zongoradarab* (BB 27) IV. Scherzo, 1–4

A kíséret típusa mindkét zárótételben az osztrák–német valcer-kísérőfigurák leszármazottja. A Scherzo valcermetrikája azonban a bagatellénél oldottabb. A metrum hajlékonyságának forrása a középső metrikai egység nyolcadszünettel történő elnémítása, ami a ritmusfolyamat belső dinamikájában néma kötést ered-

¹⁹ Jürgen Hunkemöller, „Scherzi im Komponieren Bartóks”. *Studia Musicologica* 47 (2006) (a továbbiakban: Hunkemöller/*Scherzi*), 383–393.

²⁰ Hunkemöller/*Scherzi*, 389.

ményez. A hol marcato, hol dolce, máskor con sentimento előadási utasítású, de tempóban egységes keringő-szakasz, miként a záró bagatellben, itt is formai keretet ad, néhol, mint a visszatérés kezdetén csak jelzésszerűen. A szerzői előírás szerint (*il basso poco marcato*) kiemelendő valcermetrika a bevezetést vagy expozíciót követően fellazul. Faust-keringős ritmusformulák a scherzo-szakasz zárórészében a felfokozott dinamikájú, súlyos lendületű Maestoso ütemekben jelennek meg újra, dallamban maradó lüktetésként, mivel a második Mephisto-valcer mintájára megkettőzött metrum elfedi az alap-ütemnem hármasságát. A scherzo formarész visszatérésében a leglényegesebb változás a kíséret tizenhatod-menetekké alakítása, ami átvezető jelleget ad a rekapituláció kezdeti szakaszának. Az igazi visszatérés a teljes kompozíció voltaképpen főtémájának, a Maestoso-szakasznak az újraidézése.



8. kottapélda. *Négy zongoradarab* (BB 27) IV. Scherzo, 381–4

A *Négy zenekari darab* Scherzója 3/4-es Allegro tétel ($\text{♩} = 104$), de nem keringőzene. Rövid pillanatokra azonban ebben a tételben is felvillan a valcerlüktetés a velejáró jellegzetes ritmusfigurával, de csak, hogy dallam nélküli ritmuskeretet alkosson.

A vezető szólam ritmusképlete a *Négy zongoradarab*-beli Scherzo Maestoso szakaszának augmentált változata, de míg ott teljes ütemet összefogó metrikai alapegység idegenítette el eredeti műfajától, itt háromtagú bécsi valceres kísérfigurák hangsúlyozzák tánckarakterét.

A harmadik (Moderato, 3/4, $\text{♩} = 132$) tétel igazi keringőzene. Tempója, hangszerezése szerint a 2. szvit első (Comodo, 3/8, $\text{♩} = 116$) tételének rokona. A kíséret típusa, a hárfán felhangzó háromtagú keringőmotívum is megegyezik a két tételben, melyek mindegyikében zárt, visszafogott a valcer-atmoszféra. Lényegi eltérés egyrészt a dallamban, másfelől a tételeknek a ciklus egészen belüli funkciójában mutatkozik. A 2. szvit indító tétele Berlioz *Fantasztikus szimfóniájának* báljelenetéhez hasonló lendületű, stilizált tánczene. Az Intermezzo alig mozduló, szekundokban lépő belső magánbeszéd. A két keringőtípus rokon vonása, hogy a ciklusokban a nem táncos karakterű, rendszerint páros metrumú Scherzók korábbi, eredeti funkcióját veszik át úgy, hogy egyúttal a scherzo-tételek hangvételbeli ellentételezését alkotják. Mégis alapvetően más a szerepük. A 2. szvit valcere nyitótétel, a rákö-

I. III. Clarinet
 II. II. Clarinet
 I. II. Flute
 III. II. Flute
 Tromb. II
 Tromb. III
 Tenor
 Contrabass
 I Violin

9. kottapéllda. Négy zenekari darab (op. 12, BB 64) II. Scherzo, [5] 8-[6] 5

vetkező 2/4-es ütemű, diabolikus scherzo metrum szerinti „ideálisa”, melynek hangvétele a mű legjellemzőbb tónusaként a kompozíció egészét meghatározza. A zenekari darabok sorozatában a Scherzo metrikai idegenjében botorkáló, „üres” valcer-ritmus az Intermezzóban ugyan dallamba öltözik, de nem mozdul, csak emlékezik valahavolt önmagára.

Emlékek, álmok, elmúlás tartalmi körében mozognak a keringőritmusok Bartók Ady-dalaiban.

Assai andante 4/4

Ének.
Gesang

Ó - szi del - ben, ó - szi del - ben
An Herb - stes - tu - gn, Herb - stes - tu - gn

Zongora.
Klavier

10. kottapélda. *Öt dal* Ady Endre szövegeire énekhangra és zongorára (op. 16, BB 72),
I. Három őszi könnycsepp, 1–6

A *Három őszi könnycsepp* szövegének népi tónusára Bartók nem népdalhangon válaszol, hanem új, egész életművében magában álló, Reinitz Béla Ady-megzenésítéseinek hatását mutató zeneszerzői stílusban nyilatkozik meg.²¹ Ritmusalkotóként az 1850 körüli, emlékezni kezdő 19. századi keringős trocheusainak nem múlt fájdalmát (*Deh non parlare al misero*, Francesco Maria Piave–Giuseppe Verdi: *Rigoletto*, I/9, 1851) idézi vissza. A magyar népzene ritmikájától idegen²² mozgásforma jellegzetes komplementer ritmusszervező elve a valse-ritmika és a szövegszótagok időtartamait felnagyító, trocheus lejtésű énekszólam összekapcsolása. A szöveg dikciója, bár lényegi változáson megy keresztül, nem semmisül meg, ritmusát a zenei megvalósítás integrálja. Szöveg, dallam és kíséret egymást kiegészítő, az egész kompozíció folyamán megőrződő összhangja nem tűnik konvencionálisnak, mert a hangnem elmosódottságának ritmusbeli ellensúlyozását valósítja meg.

Egyre gyorsuló, emelkedő-közeledő, illetve a zárószakaszban nyugodt tempójú, távolodó-ereszkedő keringőszekvencia ad foglalatot az Ady-ciklus, Bartók dalsoro-

²¹ Lásd ezzel kapcsolatban e tanulmány szerzőjének „Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban” című dolgozatát, in *Zenatudományi dolgozatok 2004–2005* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2005), 73–84.

²² Bartók a trocheus lejtésű ritmusfolyamatot, minthogy „az igazi a magyar népzeneben nagyon ritkán fordul elő”, 4. Harvard-előadásának félbemaradt fogalmazványában „antimagyar” alakzatnak nevezi. Lásd Bartók Béla, „Harvard-előadások, IV”, in *Bartók Béla írásai I. Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*, közl. Tallián Tibor (Budapest: Zeneműkiadó, 1989), 179.

zatában második versének, *Az őszi lármának*. A 9/8-os pulzáláshoz a középrészben *egy régi ember* éneke társul, aki a múltban volt, s most nincs többé, amint *régi emlékek* idézésének szövegkörnyezetében jelenik meg keringőpulzálás, a deklamáló dallamformálás ellenpontját alkotva a dalfűzér harmadik és negyedik darabjában.

Keringőtétel a dalok évében keletkezett *Zongorasvit* előzményektől idegen, magányos zárótétele is (6/8, Sostenuto, ♩ = 120–130). A volta ritmusú, de a volta tánctól eltérően lassú tempójú, hozzáadott akcentusok nélküli pulzáció nem a kíséretben, hanem dallam-akkordokban lüktet. A késő-középkori eredetű és a reneszánsz korában népszerű ugrós tánc, a ♪♪♪ ♩ ♩ vagy ♪♪♪ ♩ ♩ alapképletű volta a francia valse ősfarmája. Zenei mozdulatsorán nyugszik a *Gyermek- és nőikarok* „Leánynéző” és „Resteknek nótája” című darabjának ritmusfolyamata, melynek sodró lendületét hiába keressük a *Zongorasvit* záródarabjának 6/8-os, rejtett valse-lüktetésében.



11a kottapélda. *Svit zongorára, op. 14* (BB 70), IV. Sostenuto, 1–5

A kezdet hallgatag keringőképlete a tétel központi, *Più sostenuto* szakaszában kibontakozik a hermetikusan zárt antiszpasztusz (_ _ _) kötelmeiből, és ha talán suttogva, de mégiscsak kimondja a megkésített valse-zenék titokzatos üzenetét: „mindaz, mi elmúlt, halhatatlan.”²³



11b kottapélda. *Svit zongorára, op. 14* (BB 70), IV. Sostenuto, 22–23

Az 1916 körüli alkotóperiódus ritmikai és mozdulat-ihletettségének forrása a mesebalett, melynek drámai-zenei szövetét szórványosan töri át keringőpulzáció. A kezdet tagolatlan, egyhangú időáramlásának folyamatát a partitúra harmincadik

²³ Pilinszky János, „Keringő”, in uő., *Kráter. Összegyűjtött és új versek* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1976), 198.

taktusában a hárfa lassú keringőakkordjai elevenítik ritmikussá. E valcerlélegzésű hajnal a táncjátéknak az opera és balett köztes idejét követő előadásában mutatkozik meg teljes jelentőségében.

Az *Erdőtánc* jelenetének fordulópontjain is érezhető valcerlüktetés. Az aszimmetrikus giusto-ritmus ellenében a főhős keringőritmusokkal veszi fel a küzdelmet. A 38. próbajeltől kezdődően diadalmassá növekedik a valcer: „A Királyfinak sikerült átjutnia az erdőn”. A Királykisasszony ugyanezekkel a mozdulatritmusokkal kísérli meg a visszajutást az erdőn át. A patak páros metrumú bölcsődalát is felnagyított, hármás ütemű valcerképlet tartóztatja fel.

12. kottapélda. *A fából faragott királyfi*, táncjáték (op. 13, BB 74) [49]1

A téma ritmusképlete augmentált változata az első Királykisasszony-tánc kezdő ritmusfigurájának. Ellentétes alakja a patak táncára következő képben, a fabáb megalkotásának folyamatában jelenik meg. A fabáb metrumai kizárólag páros üteműek, ritmusképletei 2/4-es giusto alakzatok. A Királykisasszony és a fabáb tánc nem torz keringő, mint a *Petruskabeli* rokonjelenetben, hanem az eszményi keringőritmika sarkítottabb ellenképe: népzenei gyökerű, 2/4-es giusto metrikába foglalt, a magyar népzeneben mégsem otthonos ritmusfolyamat.

A Királykisasszony első táncát hagyományosan verbunkosként szokás jellemezni. Szólójának lassú, percenként száz negyedlet számláló, a Királyfi első lépteivel összehangolt (Andante, ♩ = 100; Molto moderato, ♩ = 100) tempója és hármás metruma a keringő előkelő ősváltozatát, a menüettet, míg feszes, pontozott ritmikájú alapképlete a 18. és a 19. század magyar nemzeti tánczenéjét idézi.

A 3/4-es metrum nem jellemző ütemneme a verbunkosnak, amely többnyire páros ütemekbe rendeződik. A Királykisasszony maga körül vándorlásának kísérőfigurái a hármás képletek nyolcadszünetekkel áttört változataiból alakulnak, melyek a szilárd ütemritmika keretein belül a hangszínrnyalatokban és az elrendezésben rejlő lehetőségeket rendkívül változatosan használják ki. A verbunkos elemeket a különböző szakaszokban más-más beosztású és hangszínrny keringőmotívum foglalja metrikai keretbe. Az alaplüktetés hangszínrnyének, hangerejének, néma metrikai

13. kottapélda. *A fából faragott királyfi*, táncjáték (op. 13, BB 74), [10] 9–[11] 4

egységének megválasztása a keringő jellegének lényegi meghatározója. A változékony kísérmotivika úgy lágyítja meg a Királykisasszony táncának metrumfoglalását, hogy egy pillanatra sem lazítja fel a ritmika feszes tartását. A verbunkos giustofigurák távol tartják szólójától Salome magántáncának bolero-tónusát.

A 3. zongoraverseny verbunkos tartású, 3/4 metrumú kezdőtémája (♩ = 88) legmélyén is érezhető valcerpulzáció. A timpani, a cselló- és nagybőgő-pizzicato ritmusalakzatainak *A Királykisasszony tánca* kíséretéhez hasonló állandósága és változékonysága a stilizált verbunkos dallamot szüneteken átívelő legatók foglaltába zárja.

Aszimmetriával leplezett keringő *A csodálatos mandarin* második, Allegretto (♩ = 152) kettőse, a lány és a kis diák tánca. „...A fiú ügyetlen kezeit [Mimi] dereka köré fonja, s csendesen, halkán keringőzni kezdenek.” – mondja Lengyel Menyhért szövegkönyve. A partitúra színpadi utasításában ugyan a keringő kifejezés nem szerepel, a valse-pulzálás megmutatkozik a zenében, jóllehet 5/4-es metrum²⁴ burkolja. De ha dallamának első két negyedét ütemelőzőnek tekintjük, jól kivehető

²⁴ Vikárius László Bartók ötös ritmusait elemző tanulmányában az 5/4-es szakaszt ritmikailag eltorzított táncként értelmezi, és *A kékszakállú herceg vára* 5. ajtó jelenetének hasonló metrikájú és ritmusú részletével állítja párhuzamba. In uő., „Ötös ritmika Bartók zenéjében”, *Magyar Zene* 41/2 (2003), 203–204.

accel. - - al - - - Allegretto (♩ = 152)

Fl.

Fg.

Cor.
in Fa

Arpa

Vla.

accel. - - al - - - Allegretto (♩ = 152)

2. Sole con sord.

14. kottapélda. *A csodálatos mandarin*, némajáték (op. 19, BB 82), [26] 2–6

a valse-pulzáció. A keringőképlet nem szimmetrikus, de nem is torz, csak idegen-szerű. Ha metrikailag egyértelmű valcer lenne, akkor válna groteszk-kétértelművé, mint annyiszor történt ez a 20. század első évtizedeiben.

Változó ütemek oldják az első gondolat szerint szimfonikus balettnak szánt *Concerto* (1943) nyitótételének 3/8-os, alig rezdülő keringő-fuallatait (Tranquillo, ♩ = 70). A szekundlépésekben fodrozódó dallam ritmusa szerint is lebeg, valcer- és valse-lüktetés között ingadozik. Második taktusának középső értéke motivikus és melodikus helye alapján enyhe kiemelését kap, ami a témakezdő ütem ereszkedő mozgásirányát visszafordítja.

Cita. I, II
in A

p) sforzando

simile

15. kottapélda. *Concerto* zenekarra (BB 123) I, Introduzione, 173–183

A körszerű hármás lüktetés jelen van az *Intermezzo* szerenád-témájának érverésében is, legnyíltabban annak metrikai alapképletében: a kíséret különböző időtartamú, de súlyviszonyai szerint változatlan valcer-ritmus alakzataiban, amelyek népzenei előzményeként ismerhető fel a volta képletű ritmuslüktetés a *Hess páva*, *hess páva* kezdetű népdalban, melyet Bartók feldolgozott a *Gyermekeknek* és a *Negyvennégy hegedűduó* sorozatában.

A népdal aszimmetrikus szerkezetű, ütemváltó, de metrikai alapképlete a volta-ritmusé. Az időben első feldolgozás-változat, a *Gyermekeknek* 26. darabja, ritmusában-metrumában jelentősen különbözik az eredeti alaktól. Lényeges eltérés a ritmikai alapegység volta-ritmusból valse-képletté módosulása, valamint az egyenletes, aszim-

Andante.

p

p semplice

poco rit. dim.

16a kottapélda. *Gyermekeknek*, II/26 (1908/1909), 1–16

Moderato. ♩ = 160

p

16b kottapélda. *Gyermekeknek*, II/26 (1943), 1–6

Molto tranquillo, ♩ 136-126

p

16c kottapélda. *Negyvennégy hegedűduó*, 19, *Mese*, 1–4

metriát, metrumváltást kerülő ütemezés. Talán pedagógiai okokból határozott Bartók a gördülékenyebb metrum mellett, szemben a váltakozó ütemmel, meglehet, hogy a gyermekek számára könnyebb megoldás érdekében döntött így. De az sem zárható ki, hogy Bartók a népi dallam első, Vikár Béla 1904-ben készült fonogram-felvételéről történt lejegyzésének idején még nem érzékelt a ritmikai aszimmetriát.²⁵ A Vikár rögzítette fonográf-felvételnek csak egy későbbi Bartók kezétől származó lejegyzése maradt fenn, és Bartók saját gyűjtőfüzeteiben sem szerepel a dallam. Nem elképzelhetetlen, hogy korai lejegyzése egyenletes, 3/8-os metrumban őrizte meg a parasztzenei dallamot. Az írott formában rögzített változat 1923-ban jelent meg először a Kodállal közösen összeállított *Erdélyi magyar népdalok* című gyűjteményben. A *Gyermekeknek* sorozatának első, Rozsnyai-féle kiadásában szereplő táncjátékban Bartók az eredetileg nem egyenletes lejtésű magyar volta-táncot egyenletes ütemezésű valse-

²⁵ Lásd ezzel kapcsolatban László Vikárius, „Bartók’s Late Adventures with *Kontrapunkt*”, *Studia Musicologica* 47/3–4 (2006), 398.

maiban mintha csak keringőritmusok agogikai jellemzői válnának láthatóvá. A belső akcentussal vagy ellenmotivikával nem módosított 2 + 3, 4 + 2 + 3, valamint 3 + 3 + 2 beosztású bolgár képletek valcer- és valse-ritmusok fellazításaként vagy „elhangolásaként”²⁷ is felfoghatók abban az értelemben, ahogy Bartók írt bizonyos alapritmusok módosulási lehetőségeiről *A magyar parasztzene* című 1920 vége felé készült tanulmányában.²⁸

A IV. kötet 7/8 metrumú bolgár ritmusú darabjának (113) metrikai egyenletességét a harmadik főérték meghosszabbodása bontja meg.

18. kottapélda. *Mikrokosmos* (BB 105) IV, 113, Bolgár ritmus (1), 1–6

Gyors tempóban ländlerszerű hangsúlyviszonyok vetülnek át az időbe (4 + 2 + 3/8) a VI. füzet első bolgár táncának hangértékeiben, amennyiben a főértékek kottaképpen rögzített időtartamát a Bartók megfogalmazása szerinti értelemben akcentusok kifejeződésének tekintjük. Az időbe vetített hangsúlyozásban, bár kicsinyített formában, de felismerhető a mintaszerű ländler-agogika.

19. kottapélda. *Mikrokosmos* (BB 105), VI, 148, Hat tánc bolgár ritmusban (1), 1–2

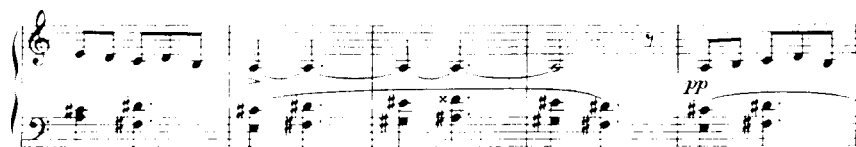
²⁷ Elsőként Kárpáti János vonatkoztatta az „elhangolás” eredetileg hangnemi struktúrákkal összefüggésben alkalmazott terminusát ritmikai folyamatokra. Lásd uő., „Perfect and Mistuned Structures in Bartók’s Music”, *Studia Musicologica* 36/3–4 (1995), 365–380.

²⁸ Lampert Vera (közr.), Révész Dorrit (szerk.), *Bartók Béla írásai 3. Írások a népzeneről és a népzene kutatásról I* (Budapest: Editio Musica, 1999) (a továbbiakban *BB* 3), 154.

Az egymás után fűzött bolgár táncok harmadik, 5/8-os darabja diminuált, gyors tempójú valse-metrikájának alapja a harmadik érték megrövidülésével járó időbeli összesűrűsödés, ami a középső érték előlegezéséként, kiemeléseként is értelmezhető, valamint a táncfordulatot nyomatékosító többlehangsúlyok vagy a motívumok hangsúlyt helyettesítő összekapcsolódása. A kódában a valse-szerű pulzálás augmentált változata is feltűnik, három 5/8-os ütem két háromtagú motívummá alakított változatában.

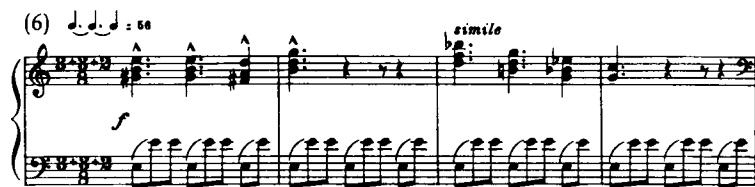


20a kottapélda. *Mikrokosmos* (BB 105), VI, 150, Hat tánc bolgár ritmusban (3), 1–6



20b kottapélda. *Mikrokosmos* (BB 105), VI, 150, Hat tánc bolgár ritmusban (3), 85–89

Az utolsó bolgár tánc (3 + 3 + 2/8) valcerlüktetésében a megrövidült harmadik főérték egyszerre kelti a rákövetkező ütem súly előlegezésének és a középső érték meghosszabbodásának érzetét, ami a valcer-agogika két alappozzanata.



21. kottapélda. *Mikrokosmos* (BB 105), VI, 153, Hat tánc bolgár ritmusban, 1–4

Igaz, hogy a sebesség, az aszimmetria és a mozgásfolyamathoz csatlakozó nyomaték általi akcentusok elfedik az ütemnemek körkörös alapszerkezetét, és aligha volna értelme Bartók bolgár ritmusainak eredetét nyugat-európai volta-, valse- vagy valcer-ritmusokra visszavezetnünk, ugyanakkor, mint Kárpáti János²⁹ em-

²⁹ Lásd ezzel kapcsolatban Kárpáti János, „Bartók Béla és egy Duna-völgyi zenei integráció lehetősége”, in *Bartók-analítika* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 2004) (a továbbiakban Kárpáti/ *Bartók-analítika*), 111–123.

lékeztet: eltérő ritmusrendszerek kombinációjának gondolata nem állt távol zeneszerzői gondolkodásától. Az agogikus, keringőszerű metrika vízszintes vetületű hármas háttérpulzálásának integrálása az alapvetően súlyos léptű zenei mozgásformába jelentékenyen hozzájárult ahhoz, hogy a bartóki „bolgár ritmus” szabályosan ismétlődő *akzak*³⁰ képleteinek ellenére megőrizze a dinamikai és az agogikai hangsúlyrend egyensúlyán nyugvó megfoghatatlan lebegését.

Bartók a bolgár ritmusrendszerrel kapcsolatban maga is hangsúlyozta a metrikai főértékek elsőrangúságát. 1938-as előadásában az alapértékek nem egyenlő nagyobb értékekbe történő csoportosulásáról³¹ és az időtartam-bővülésről mint a dinamikus hangsúlynak időbe való átvetítéséről³² szólt. Amint írja, „csakugyan hangsúlyosnak vagy hangsúlyt helyettesítőnek hat a bolgár ritmusféleségekben az az ütemrész, amely egy 16-dal meghosszabbodott.”

A rögzített időtartamok módosulásainak hangsúly-helyettesítő szerepe a nyomaték általi akcentust kerülő keringőritmika lényegi jellemzője. Az agogikán nyugszik ugyanis a szilárd metrikus struktúrájú, hármasütemű tánc akcentusmentes áramlásának megunthatatlan egyhangúsága, szférikus megragadhatatlansága.

Az időbe vetített hangsúlyok meghatározó tényezői Bartók inherens, dallamban maradó keringőritmusainak is. Kíséretet nélkülöző vagy ellenpontos textúrájú 3-, 6-, és 9/8-os mozgásfolyamatainak közös jellemzője a lassú tempó és a voltaszerű, de a voltaritmusnál szabadabb, jambusi (_) és trocheusi (_) hármasság közötti ingadozás a valcer- és a valse-pulzáció határterületén. Az emelkedő ütemű, és a lefelé szálló képletek váltakozása a zenében a ritmikus próza dikciójához hasonló lebegést idéz elő: minthogy horizontális irányokban kötöttség és oldottság egymásba játszanak, a mozgás nem emelkedik és nem gravitál. A ritmika sugallta állandóság olyan szilárdságú, hogy sem a dallamrajz, sem a harmóniamozgás irányai nem módosítják.

Amint a keletkezésük időrendjében felsorolt példák – *Hegedűverseny, op. poszt.* (BB 48a), I, 6–10; *Cantata profana* (BB 100), 22–27; *Gyermek- és nőikarok* (BB 111a, a cappella), III. füzet, no. 3 (Senkim a világon), 15–20; *Zene húros hangsze-*



22a kottapéllda. *Hegedűverseny, op. poszt.* (BB 48a), I, 6–10

³⁰ Constantin Brăiloiu javaslatára jelöli a mai népzeneudomány a ritmustípust a török szakkifejezéssel. Lásd uő., „Le Rythm Aksak” (1952), in uő., *Opere I*, Trad. și pref. De Emilia Comișel (București: Editura Muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă Română, 1967), 235–279.

³¹ *BBf* 3, 331.

³² *BBf* 3, 334.

A *Gyermek- és nőikarok* „Senkim a világon” című kompozíciójában (Tranquillo, poco rubato, $\text{♩} = 138\text{–}126$) az előre haladó choriambus (_ _ _) és a zárt antiszpasztus (_ _ _) egymásba játszása³³ korábban említett színpadi művek valse-lüktetésű üres helyeihez hasonlóan időt szüneteltető zenei mozgásforma a kóruskompozícióban.

A tételt indító choriambus (_ _ _) ezzel szemben a reális időben lépdél, kezdő trocheusának (_) alakzatát, bár a szótagszám megbontja, a dallam magában foglalja.

Tranquillo, poco rubato, $\text{♩} = 138\text{–}126$

23. kottapélda. *Gyermek- és nőikarok* (BB 111a, a cappella), III. füzet, no. 3 (Senkim a világon), 1–6

A ritmusképlet élesebb pontozású (3:1 1:3), verstani szakkifejezéssel ciklikus³⁴ formája a magyar choriambusként ismert alakzat, amely a verbunkos zene egyik alapképlete.³⁵ Erkel Ferenc *Hunyadi László* című operája (1844) 2. felvonásában (II/Scena IVb, No. 12b Aria, 1–2, 5–6 ü.) Szilágyi Erzsébet „*Ah! rebegeés, ami vadul háborítja lelkemet*” szövegkezdetű áriájának (La Grange-ária) szövegritmust tovább élező magyaros ritmikája nemcsak történeti ártértelemződségek köszönheti néhány évtizeddel későbbi, múltat idéző jellegét.³⁶ A szövegszótagok időmértékéhez, a rövid magánhangzó, zárhang és folyékony hang találkozásánál létrejövő *muta cum liquidá*jához hasonló zenei hangértékek³⁷ és a *tempo rubato* egyaránt közrejátszik abban, hogy a *Bánk bán* (1861) II. felvonásbeli kettősének („Hol van, hol szép homlokod lilium virága? Hol a fénylő erény, fejed koronája?”) körvonalazatlan choriambusa valahavolt tavasz emlékének „időt, alanyt keresztül kasul szövő”³⁸ ritmusalakzata.

³³ A két 6/8-os ritmusképlet összekapcsolódásának román népzenei párhuzamaira Kárpáti János hívta fel a figyelmet. Lásd Kárpáti/Bartók-*analitika*, 118.

³⁴ Lásd Gáldi László, *Ismernék meg a versformákat* (Budapest: Móra Kiadó, 1993), 42.

³⁵ Bartók az antiszpasztusz ritmusalakzattal kapcsolatban utal a kiélezettebb pontozású magyar népzenei rokonképletekre. Lásd Béla Bartók, *Ethnomusikologische Schriften IV. Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, hrsg. Denijs Dille (Budapest: Editio Musica, 1968), XXV.

³⁶ „Múlt és verbunkos összeforrása” a 19. század második felére jellemző archaizáló törekvéseknek egyik leglényegesebb mozzanata a magyar romantikában. Lásd Szabolcsi Bence, *A 19. század magyar romantikus zenéje* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1951), 103.

³⁷ Bartók az alkalmazkodó ritmusok egyik leggyakoribb típusaként jellemzi a magyar choriambust, és a hangértékek időtartambeli eltéréseit hosszú és rövid szövegszótagok váltakozására vezeti vissza. Lásd Bartók Béla, *A magyar népdal* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1924), XXVII.

³⁸ Ottlik Géza, „A regényről”, in uő., *Próza* (Budapest: Magvető Könyvkiadó, 1980), 196.

A már nem létezőnek ritmikai vezérmotívuma a magyar choriambus Bartók *Est* (1903) című korai kórusművében. A jellegzetes 19. századi magyar ritmusforma „hajdantolt, jobb időkre” emlékezik a *Kossuth*-szimfóniában; kolinda-változata később a *Cantata profana* (Più mosso, ♩ = 150–160) „volt”-intonációjának lesz időalakzata. A kantáta bevezetésében a ritmus már nem tagolja a valóságos időt, nem veszi birtokba, mint ahogy történik *A fából faragott királyfi* kezdet-zenéjének lassú keringőjében, hanem, miként a gregorián ritmusok, épphogy csak megérinti.

A korai *Hegedűverseny* első tételének (Andante sostenuto, ♩ = 72–76) egésze pastorale hangvételű. A vezérmotívum és a rákövetkező, imbolygó valse-képletek, a *Torz* képmás egyhangú forgómotívumainak változékony, éteri előzményei. A jambusok és trocheusok, valcer és valse-alkatú ritmusalakzatok kiegyenlített hullámzása az ellenpontos szövetet nemcsak időben, de térben is átjárja. Az akcentusmentes volta-pulzációra vezethető vissza a tétel melodikus és tonális interferenciákkal egyenrangú fontosságú, folyamatos ritmikai lebegése.

A Geyer Stefinek írt versenymű prólógusának ritmus, metrum, szerkesztésmód, tempó és dinamika szerint rokona a *6. vonósnégyes* ritornellből epilógussá teljesedő Mestója (♩ = ca. 96, a zárótételben ♩ = 88). A két mozgásfolyamat időszerkezete a megegyező közép-tempó és stilizált voltaritmus ellenére egészen más. A hangvételek időbeli–stiláris távolsága, dallami (diatónia-kromatika) és műfaji (invokáció-ritornell) eltérései mellett lényeges különbség az alapritmus felépítésében mutatkozó ellentét. A két mozgásképlet egymást tükrözi. A hegedűverseny nemcsak dallamában, de ritmusában is emelkedik, míg a kvartett Mestójának felfelé törekvő dallamát a gravitáló ritmika magához vonzza. Vízszintes vetülete szerint mindkét időalakzat mozdulatlan, a zenei idő kiterjesztett „most”-pillanata. Míg azonban a hegedűverseny indító témája „elmúló jelen”, mely „végtelen jövőből visszahozhatatlan múltba fordul”,³⁹ a vonósnégyesbeli „valse triste” mozdíthatatlanságának titka a „visszahozhatatlan” mégis-jelenvalóságának súlya.

Bartók dallamba foglalt keringőritmusai, vissza-visszatérő belső hármasszerű metrumai, nemcsak metrikai képletük szerint fordulnak meg középpontjuk körül. Amint az életmű egészén, úgy a zenei tételformákon is végighaladnak: keretét vagy foglalatát alkotják közbülső drámai folyamatoknak. Közös lényegük, hogy velük és bennük a szerkezet tartalmi ereje szétfeszíti a szférát, melyet bezár: a kozmikus tér, melyet e rejtett keringőzenék megnyitnak, nem azt sugalmazza, hogy önazonosságok elvesztésére idő múltán rákövetkezik az a pillanat, amikor a létezők újra önmagukká válnak – mint *A fából faragott királyfi* meséjében –, hanem arról ad hírt, hogy egy és ugyanazon pillanatban van, ami megszűnik önmaga lenni, van, ami megmarad annak, ami volt.

³⁹ Martin Heidegger, *Der Begriff der Zeit* (Oxford: Blackwell, 1992), 18; Szegedy-Maszák Mihály fordítása, in uő., *Megértés, fordítás, kánon* (Pozsony: Kalligram, 2008), 172.

CSILLA PINTÉR

Waltz Rhythms and Valse Allusions in Bartók's Music

The waltz, a popular dance in triple time, which came into prominence in the last quarter of the 18th century, received new significance at the turn of the 19th century for composers. Although the origins of the waltz remain obscure, two main types of it can be discerned: the first variant is the Viennese *Walzer*, which probably derives from the *Ländler* and became a centrepiece of the ballrooms and the operetta tradition of the Austro–Hungarian capital; another form of the waltz is the French type, i.e. the *valse*, which might be related to the *volta*, a quick dance usually in triple time, popular in France from the 1550s. The main differences between the two dance forms are in their choreography, tempi, accentuation and agogic. The complexity of the waltz rhythm in Bartók's music has a connection with that discrepancy of the Viennese and French versions of the dance.

The *Walzer* was probably of greater importance for Bartók in his early years. His piano works of childhood and youth – many of them *Walzers* or *Ländler* – provide evidence of the influence of the Viennese dance type on his musical development. However, the basic metrical and rhythmical elements of both *Walzer* and *valse* are important in the works of his maturity as well. In Bartók's rhythmic style the type of this triple time movement is often in sharp contrast with the Hungarian *giusto* rhythm in 2/4 time.

The present study deals with the different types of the waltz-like rhythms in Bartók's compositions, with special emphasis on their meaning. An attempt is made to explain why Bartók – except perhaps for the unique forteenth Bagatelle op. 6, (1908) – abstained with unprecedented consistency from using the waltz as a caricature, a recurring usage among his contemporaries.

ORGANOLÓGIA,
HANGSZERTÖRTÉNET

MÉSZÁROS ÁGNES

Holtzmann és Erard – két hárfa a Zenetörténeti Múzeum hangszergyűjteményéből

A Zenetörténeti Múzeum hat hárfát őriz hangszergyűjteményében. Ezek között érdemel kiemelt figyelmet. Az egyik hangszerpéldány a 18. század második felében Párizsban működő Holtzmann mester munkája (1. kép), a másik a híres Erard cég gyártmánya (2. kép), mintegy száz évvel későbből. Amellett, hogy reprezentatív megjelenésű, gondosan kidolgozott, kvalitásos mestermunkákról van szó, e két hangszer jelentőségét az adja, hogy a hárfa történetének, illetve a hárfamechanika fejlődésének két különböző periódusát dokumentálják. A jelen tanulmány e két, eddig publikálatlan gyűjteményi darab tudományos feldolgozásával kíván hozzájárulni a Zenetörténeti Múzeumban folyó hangszertörténeti kutatásokhoz.

1. A Holtzmann-hárfa¹

1.1 Proveniencia

A szerzeményezési dokumentáció szerint a hárfát özv. Pécsi Józsefnétől vásárolta a Zenetörténeti Múzeum 1972-ben. Az özvegy visszaemlékezése szerint a hangszer az Erdődy család tulajdonából került férje gyűjteményébe.

Pécsi József (1886–1957) nemzetközileg és hazai körökben egyaránt elismert, komoly hírnévnek örvendő magyar fotóművész volt,² egyben szenvedélyes mű-

¹ Leltári szám: 72.14.1. Amikor a hangszer a múzeum tulajdonába került, minden része eredeti volt. Ez a hárfa kiállítási darabként szerepelt a Zenetörténeti Múzeum régi állandó kiállításán, előtte, 1984-ig, a fertődi Esterházy-kastély tárlatán volt látható kölcsönadott műtárgyként. A hangszert 1975–76-ban restaurálták, amely munkálatokról restaurálási jegyzőkönyv készült. Teljes körű, a korábbinál szakszerűbb restaurálása a cikk megírása után fejeződött be. A képeken a hangszer már a restaurálás utáni állapotában látható. A hárfát a 2009. évi bicentenáriumi Haydn-kiállításon ismét láthatja majd a közönség.

² Münchenben tanult, ahol a diploma megszerzése után rögtön felajánlottak neki egy tanári állást. Hazatérve megalapította a Budapest Székesfővárosi Iparrajziskola fotótagozatát, melynek 1914–19 között ő maga volt a vezetőtanára. Már az 1910-es években jelentek meg fotói a *The Studio*, a *Deutsche Kunst und Dekoration*, és a *Magyar Iparművészet* című folyóiratokban. Rendszeresen

gyűjtő, aki különös előszeretettel és szakértelemmel gyűjtötte a 18. századi francia képző-, ipar- és bútorművészet remekeit. Hagyatékának fotótörténeti szempontból jelentős részét (a fotóhagyatékot), valamint az életrajzi dokumentumokat a művész özvegye 1958 júniusában átadta a budapesti Fotótörténeti Gyűjteménynek. Ez az anyag 1991-ben Kecskemétre, a frissen alakult Magyar Fotográfiai Múzeumba került.

A hagyatéki dokumentumok között hangszerekre vonatkozó feljegyzés vagy hivatalos irat sajnos nem található. Számos utalásra, információ-morzsára akadhatunk azonban, melyek mind azt jelzik: a zene igen fontos szerepet töltött be Pécsi József életében. Barátai között sok muzsikussal és zeneértő emberrel találkozhatunk; erről tanúskodik a hagyatéki egy géppel írt életrajzi vázlat (*Pécsi József életrajzi vázlat*,³ a szerző megjelölése nélkül), amelynek első bekezdésében a következőket olvashatjuk:

„Pécsi József ... zenei légkörben serdült ifjúvá. Atyja zongorázott és gondolkázott, nőtestvére kitűnően zongorázott, fivére szenvedélyes hegedűs és brácsás volt. Tizenhat éves korában elhunyt öccse a Zeneakadémia zeneszerzés szakán volt növendék. A szülői házban mindennapos volt a családtagok és barátok kamarazenélése, amelyen gyakran vett részt unokafivére, a kiváló Fehér Lipót [sic] egyetemi tanár, az európai hírnév matematikus is, aki kitűnő hírnév zongorista volt. Pécsi József gyermekkorában zongorázni tanult, és később szorgalmas hangverseny- és operalátogatóvá lett. Klarinéttanulmányokba kezdett és ő is részt vett a házi muzsikálásban.”

Más szövegrészek és adattári dokumentumok arról tájékoztatnak, hogy a Pécsi házaspár szoros kapcsolatban állt Franciaországhoz, a francia kultúrához (lásd Pécsi József kéziratos tanulmányát *A francia bútorművészet [sic] a 18. században* címmel). Egy 1957. november 14-i keltezésű, Franciaországba szóló vízumért folyamodó kérelapon olvashatjuk, hogy a Pécsi házaspár 1928 szeptembere és 1929 márciusa között egy bő fél évet Franciaországban töltött.⁴

A Pécsi Józsefnél vásárolt hárfa korábbi történetéről a jelen kutatás folyamán közelebbit nem sikerült kideríteni. Ha egykor valóban az Erdődy család tulajdonában volt, arra vonatkozóan nincsen pontos információnk, hogy a családnak melyik ágát kell ez alatt érteni, illetve hogy a hárfa mikor, milyen módon kerülhetett az ő

szerepelt külföldi nemzetközi fotókiállításokon, ahol rangos díjakat is kapott. 1913-tól kezdve tagja a London Salon of Photography-nak, a Royal Photographic Society-nek, a Süddeutscher Fotografen Verein-nak és még sok más szakmai egyesületnek. Szakmai publikációi német és angol nyelven is megjelentek (*Photo and publishing*, 1931.). Technikai újításokkal is kísérletezett, az egyikre szabadalmat is kapott. A háború utáni évtizedekben – egyéb lehetőség híján – portré- és igazolványfotók készítésével biztosította megélhetését. Szakmai felkészültsége ellenére nem kapott nagyobb megbízásokat, sem egyetemi katedrát, külföldi előadói tevékenységét is be kellett szüntetnie.

³ A Pécsi József hagyatékából származó dokumentumok még nincsenek adattári leltári számmal ellátva, ezen okból kifolyólag nem szerepelnek pontosabb megjelölések a hivatkozásokban.

⁴ A vízumkérelmi dokumentumon feltüntetett adatok között szerepel még, hogy Angéla Charitou, Pécsi Józsefné egyik nagynénje a francia fővárosban élt (19, rue Saint-Saëns, 15^e, Paris).

tulajdonukba.⁵ A hazai közgyűjteményekben lévő 18. századi hárfák mind valamely nemesi család vagy műgyűjtő tulajdonából kerültek az adott múzeum állományába. A Magyar Nemzeti Múzeumban lévő Cousineau-hárfa (ltsz. 1852.65) például Benyovszky Móric felesége révén került Magyarországra.⁶ Az Iparművészeti Múzeum Holtzmann-hárfája (ltsz. 19.760) gr. Nemes Albert adománya, aki diplomata lévén külföldi útjai egyikén juthatott a hangszerhez. Az Iparművészeti Múzeum a Nadermann-hárfát (ltsz. 53.5065.1) szintén Pécsi Józseftől vette, a hangszer korábban a Pálffy család tulajdonában volt.⁷ Bizonyos tehát, hogy az ilyen finoman megmunkált, 18. századi francia hárfák sok szempontból luxuscikknek számítottak, mind azokban az időkben, amikor muzsikáláshoz még ezt a hangszer típust használták, mind a későbbiekben, amikor iparművészeti értékük miatt gyűjtötték e régebbi típusú hárfákat.

1.2 Az egyszerű pedálhárfa

A Zenetörténeti Múzeum tulajdonában lévő Holtzmann-hárfa egyszerű pedálhárfa. Ez a hárfatípus a 18. század második felében volt használatban (6. kép).⁸ Lényegében a 17. század végi tiroli hárfakészítő mesterek által alkalmazott kampós mechanika⁹ egy finomított, továbbfejlesztett változatát képviseli. Előnye a korábbi hang-

⁵ Ismerve az Erdődyek vagyoni helyzetét és zeneszeretét az is elképzelhető, hogy a hangszer már nem sokkal elkészülte után, a 18. század végén a család tulajdonába került. Érdemes azonban óvatosan bánni a feltételezésekkel és következtetésekkel, mert a korábbi kutatások során feltárt adatok szerint a 18. század végén, 19. század elején a magyar főúri családok körében jellemzően a vonós és a billentyűs hangszeres – virginál, fortepiano, asztalzongora – voltak használatban mint a műkedvelő házi muzsikálás zeneszerszámai. Sas Ágnes, „Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. századi Magyarországon”, *Zenatudományi Dolgozatok* (2001–2002): 224–27.

⁶ Gábr György, „Marie Antoinette aranyhárfa”, *Folia Archaeologica XIII* (1961): 269–76. A Nemzeti Múzeum őriz még egy, szintén a 18. század második feléből származó hárfát hangszergyűjteményében.

⁷ Zlinszky dr. Sternegg Mária, *Az Iparművészeti Múzeum hangszergyűjteménye*, Budapest, 1971. (Kézirat.) Zenetörténeti Múzeum Adattára, AD 15–2007.

⁸ A pedálmechanika feltalálását és az első pedálhárfa megalkotását egy bizonyos Jacob Hochbrucker, a dél-bajorországi Donauwörth-ben működő hangszerkészítő mester nevéhez fűzi a hagyomány. Egy „Jacob Hochbrucker, Donauwörth, 1738” jelzettel ellátott, kézzel igazgatható kampójú kampós hárfát őriz hangszergyűjteményében a nürnbergi Germanisches Nationalmuseum (ltsz. MÍR 948). A flamandok a mai napig a *Hochbrucker mechaniek* szakkifejezést használják az egyszerű pedálhárfa mechanika megnevezésére. Jacob Hochbrucker fia, Simon, aki 1728-ban mutatta be édesapja találmányát a bécsi udvarnak, egy írásában azt állítja, édesapja már 1697-ben megalkotta a pedál-mechanikát. (Simon 1699-ben született). *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, szerk. Stanley Sadie (London: Macmillan, New York: Grove's Dictionaries of Music Inc., 1984), II. kötet, 146. Az egyszerű pedálhárfa mechanika „feltalálójaként” azonban néhány más nevet is számon tart a hagyomány: Johann Hausen weimari mestert, illetve a nürnbergi Paul Vetter-t, aki 1730. k. épített pedálhárfát. Roslyn Rensch, *The Harp: Its History, Technique and Repertoire* (New York, Washington: Praeger Publishers, 1969), 98.

⁹ A 17. század utolsó évtizedeiben tiroli hangszerkészítő mesterek kis, U alakú fémhorgokat avagy kampókat szereltek a húrok mellé, amelyek a húrba belesípve megrövidítették annak hosszát, módosítva ezáltal a hangmagasságot. Roslyn Rensch, *i.m.*, 97.

szerválatokkal szemben, hogy a kromatikus hangok megszólaltatására szolgáló hangmagasság-módosító kampók mozgatása itt a pedál révén történik, így mindkét kéz szabad marad a játékra. A kampókat (fr. *système à crochet*, német. *Zugkrücke-mechanismus*) az oszlop belsejében felfutó, pedállal irányított huzalok mozgatják (7. kép).¹⁰ A hangszer 7 pedállal van ellátva, minden pedált két állásba lehet mozgatni, egy-egy pedál pedig az összes azonos hangmagasságra hangolt húr mellett lévő kampót mozgatja.¹¹ Az egyszerű pedálhárfáknál abban különbözik a modern koncerthárfáktól, hogy kisebb méretű,¹² kevesebb – összesen 36 – húrja van, amelyek bélből készülnek. A hat legmélyebb húrt gyakran fémhuzalozás erősíti. *Esz*-dúrban van hangolva, hangterjedelme *Esz*¹–*e*⁴. Mivel a hárfá húrjainak hangját csak egy félhanggal lehetett módosítani (például vagy *esz*-ről *e*-re vagy *e*-ről *eisz*-re emelni), továbbra sem lehetett az összes kromatikus hangot megszólaltatni, így csupán 8 dúr és 5 moll hangnemben¹³ lehetett játszani rajta. A pedálhárfák korpusza szelvényezett kialakítású és sokszög keresztmetszetű. A hanglyukak a rezonánslapon körívre illesztett fúrt lyukakként vannak kialakítva.¹⁴ A *D*, *C* és *H* húrokat mozgó pedálok már az egyszerű pedálhárfákon is a pedálszekrény bal oldalán, míg az *E*, *F*, *G* és *A* húrokhoz tartozó pedálok a jobb oldalán helyezkedtek el. A *C* és *F* húrokat piros, illetve kék színnel különböztették meg.

Az új típusú hárfát 1749-ben mutatta be a francia udvarnak és az Akadémiának Goepffert német hárfaművész.¹⁵ Az 1750-es évek folyamán az egyszerű pedálmechanika mind népszerűbbé vált a francia mesterek körében. A hárfakészítés központja Párizs lett, az itteni műhelyekben alakult ki az egyszerű pedálhárfák standardizált modellje. A következő évtizedekben a párizsi hárfakészítő mesterek az összes kromatikus hang megszólaltatásának lehetővé tételét és a kényelmesebb hangszerjáratot célzó újabb és újabb fejlesztéseket szabadalmaztattak.¹⁶

¹⁰ A párizsi építők tették át a huzalokat az oszlopba, melyek a legkorábbi pedálhárfákon még a korpuszban futottak.

¹¹ Hélène Charnassé és France Vernillat, *Les instruments à cordes pincées* (Párizs: Presses Universitaires de France, 1970), 19. Kampós pedálmechanikával építették még hosszú ideig a népi hárfákat.

¹² Az oszlop magassága körülbelül 160 cm, a rezonánstest hossza 130 cm körüli, a hangszer mélysége körülbelül 70 cm.

¹³ Roslyn Rensch, *i. m.*, 98.

¹⁴ *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, II. kötet, 146.

¹⁵ France Vernillat, „La harpe,” in *La Musique*, szerk. Norbert Dufourcq (Párizs: Librairie Larousse, 1965), II. kötet, 22.

¹⁶ A Cousineau családtagok fejlesztései: *système à béquille*, majd a kettős pedálsor dupla nyeregmechanikával, valamint a *chevilles tournant* (a pedáltól felfutó huzalok a hangolószeget mozgatják). Jean-Baptiste Krumpholtz hárfaművész és Nadermann mester együttműködésének egyik gyümölcse a dinamika árnyalását lehetővé tevő *système de volet*, avagy hangfogó szerkezet, illetve ennek egy tovább fejlesztett változata, a *harpe à renforcement*. Joël Dugot, „La facture de la harpe parisienne à la fin du XVIII^e siècle”, in *Instrumentistes et luthiers parisiens XVII^e – XIX^e siècles*, szerk. Florence Gétreau (Párizs: Délégation à l’Action de la Ville de Paris, 1988), 149; 164–165.; Hélène Charnassé és France Vernillat, *i. m.*, 22. Ez utóbbi hárfatípus kevés számú fennmaradt példányainak egyike látható a bécsi Kunsthistorisches Museum Sammlung Alter Musikinst-

A hárfa a királyi udvarban is felülmúlhatatlan népszerűsége tette szert. A hangszer karrierjének hirtelen felfelé ívelésében jelentős szerepe volt Marie Antoinette-nek, aki 1770-ben mint aktív és lelkes hárfajátékos érkezett Párizsba.¹⁷ A hárfázás előkelő divattá vált úri körökben. A divat nyomán hárfatanárok hada szállta meg a francia fővárost: 1784-ben összesen 58 tanár működött Párizsban.¹⁸ Marie Antoinette a legtehetségesebb mestereket (például Nadermant és Cousineau-t) „A Királynő Hárfakészítője” címmel tüntette ki, és saját használatra is tőlük rendelt hangszeret. Louvet, Lang, Salomon, Holtzmann, Lepine, Naderman, Cousineau, Renault&Châtelain voltak a legkeresettebb készítőik, akiknek műhelyeiben családjuk több nemzedéke dolgozott együtt.

1.3 A Zenetörténeti Múzeum Holtzmann-hárfája. Műtárgyleírás

Ahhoz, hogy a készítő műhely sajátos stílusjegyeit megismerhessük, elengedhetetlen az adott hangszerpéldány részletes tanulmányozása. (1. kép)

A hárfa oszlopa a bázissal együtt 164 cm magas.¹⁹ A rezonánslap fenyőből készült, a korpusz egyéb részei, valamint a nyak és az oszlopfő jávorfából. A hangszernek 40 húrja van. Egyszerű pedálhárfák esetében ez szokatlanul magas szám, azonban a két legmélyebb és a két legmagasabb húron látszik, hogy utólagos hozzátoldások (a húrkiakasztó tüskékkel és a hangolószegekkel együtt): nincsenek hangmódosító mechanikával, kampóval ellátva, s így nincsenek kapcsolatban a pedállal. Tehát eredetileg ennek a hangszerpéldánynak is 36 húrja lehetett. A hárfa hangterjedelme az utólag hozzáadott húrokat is számítva: $C-g^4$. Mindegyik húrja bélhúr, még a legmélyebbek is. A *C*, illetve az *F* húrok piros, illetve kék színnel vannak megkülönböztetve, hogy a játékos könnyebben eligazodjék. A rezonánstest felfelé keskenyedik, keresztmetszete sokszögű, hátlapja hét bordából van kialakítva.

A rezonánslapon, hosszanti elrendezésben, mindkét oldalon három-három, egyenként öt darab, körívre illesztett fúrt lyukból álló hanglyuk helyezkedik el, melyeket közvetlenül a nyak alatt még egy-egy hanglyuk egészít ki. A hanglyukak festett rózsakoszorúba vannak „rejtve”.

rumenten állandó kiállításon (Itsz. SAM 727). Szignált és datált hangszer: H · NADERMAN / A PARIS / 1785 (a nyak hajlatában).

¹⁷ A dauphine egy időszakban naponta vett órákat. Több hárfa is fennmaradt, mely bizonyíthatóan egykor az ő használatában volt: az egyik a Victoria&Albert Museum-ban található (George Cousineau készítette, Itsz. 8531–1863), de a párizsi Musée de la Musique (Jean-Henri Naderman-tól, Itsz. E. 482) is őriz ilyen hárfát gyűjteményében, valamint a Magyar Nemzeti Múzeum hangszergyűjteményében őrzött Cousineau-hárfá (Itsz. 1852.65) is Marie Antoinette-hez köthető a fennmaradt dokumentumok tanúbizonysága szerint. (l. 6.lj.)

¹⁸ Hélène Charnassé és France Vernillat, *i.m.*, 20.

¹⁹ Az oszlop hossza a lábazat nélkül: 159 cm; a rezonánstest hossza: 121,8 cm; a rezonánstest szélessége felül, a nyaknál: 9,3 cm; a rezonánstest szélessége alul, a bázisnál: 33,8 cm; a legmélyebb húrja 147 cm hosszú; a legmagasabb húr 12,5 cm hosszú; a bázis szélessége: 40,5 cm; a hangszer mélysége: 72 cm.

A rezonáns lap két szélén festett szegecs- és vonaldísz húzódik. A lap felületének felső kétharmadát rózsakoszorúk, virágfüzérék, klasszikus díszítőmotívumok (váza, gyöngysor, füstölő, fáklya, kartus stb.) dekorálják (3–4. kép). Alsó harmadát egy festett tájképi jelenet foglalja el, melyen egy architektúrális elemekkel – diadalív, kőhíd, erődítményfal és kapubástya – tarkított, mediterrán hangulatú tájban sima tükrű tó, s benne ladikját a part felé terelő ifjú alakja látható (5. kép). Távolabb a háttérben vándorok igyekeznek gyalog és lóháton a kőhíd felé. A jelenetet az előtérben két oldalról behajló lombos fák keretezik.

A hárfaoszlop profilozását esztergált kannelúrák adják. A jávorfából faragott oszlopfő (8. kép) tölgyfalevéllal és makkokkal borított volutában végződik, melynek visszakunorodó vége alatt, a konzolon, egy aprólékosan kidolgozott, finom kivitelezésű, gyümölcsökkel és virágokkal megrakott faragott kosárka látható egy miniatűr gereblye és egy ásó társaságában (9. kép). Az oszlopfőn látható kipótoltt lyukak a korábbi, szakszerűtlen beavatkozás nyomai: a jelenlegi restaurálást megelőzően mindkét oldalon egy-egy vastag rézlemez rátét volt hat csavarral az oszlopfőre erősítve a kettérepedt faanyag megerősítése érdekében.

A hangszer szignált. A rezonáns lap felső részén, a nyak hajlata alatt fekete színű russal, kurzív betűkkel, kicsit megkopva ugyan, de még olvashatóan ott áll a mester neve: „holtz...ann a pa...” (=Holtzmann à Paris) (10. kép).

1.4 A készítő

A fennmaradt hangszereken olvasható Holtzmann-mesterjegy sokfélesége, változatossága alapján arra lehet következtetni, hogy e név²⁰ nem csupán egyetlen személyt jelöl, hanem valószínűleg egy családi hangszerkészítő műhelyt takar, amely a 18. század második felében a francia fővárosban működött és a kampós és pedálhárfa készítésére specializálódott.

Több hárfatörténeti írás mint a legjobb párizsi hárfakészítők egyikéről emlékezik meg Holtzmann-ról.²¹ A család műhelyalapító tagja XV. Lajos uralkodása idején (1715–1774) telepedett meg Párizsban; a Saint Antoine faubourg-ban (kerületben)²²

²⁰ A névvel különféle változatokban találkozhatunk: Holtzmann, Hollzmann, Holtzman.

²¹ „Citons encore, parmi les facteurs dont les harpes furent en grande réputation au XVIII^e siècle Salomon, Nadermann, Holtzmann, Cousineau, Louvet, Kruppe...” Henry Havard, *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration* (Párizs: Ancienne maison Quantin, Librairies-Imprimeries Réunies, é.n.), II. kötet, 1268. „...plusieurs autres facteurs habiles, parmi lesquels nous citerons: Louvet, Salmon, Holtzmann, Lépine, Naderman, et Cousineau...” Amadée Blondel, „La harpe et sa facture,” in *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, szerk. Albert Lavignac és Lionel de la Laurencie (Párizs: Librairie Delagrave, 1925), II. kötet, 1929.

²² A stockholmi Musikmuseet (ltsz.: F 471) és a bostoni Museum of Fine Arts (ltsz. 18.30, Leslie Lindsey Mason Collection) őriz gyűjteményében egy-egy Holtzmann-hárfa, amely hangszerek bázisának belsejében, a következő felirattal ellátott címke található:

„HOLTZMAN, Maître Luthier – Facteur de Harpes, demeure dans la grande rue du Fauxbourg Saint Antoine, chez un Marchand de Vin, au Roi de Siam, près celle de Saint Nicolas, au second; il vend & fournit des Cordes de Naples & autres. A PARIS.”

élt a francia forradalom kitöréséig.²³ Az Holtzmann-műhelyből kikerült hárfák talán nem voltak olyan divatosak és „előkelőek”, mint a kortárs Nadermann mester vagy a hárfakészítés terén oly meghatározó tényezőként jelen levő Cousineau família hangszerei; azonban a fennmaradt példányok azt mutatják, hogy nagyon igényes és színvonalas munka folyt a Holtzmann névvel fémjelzett műhelyben.

Ahhoz, hogy körvonalazhassuk a Holtzmann-műhely stílusának jellegzetes vonásait és megtrudhassuk, hogy a műhely által készített hangszerek között a Zene-történeti Múzeum Holtzmann-hárfája hova sorolható, a Holtzmann-oeuvre rekonstruálására volna szükség. Erre az egyetlen mód az volna, ha a világon fellelhető összes, magán-, illetve közgyűjteményben őrzött Holtzmann-hárfát a teljesség igényével számba vennénk – ez azonban lehetetlen vállalkozásnak tűnik. Csupán két további Holtzmann-hárfa közvetlen tanulmányozására nyílt lehetőség²⁴, így ezen hangszerek és az általam – nagyobb részt katalógusokból, fotókról – ismert hangszerpéldányok összehasonlító elemzése révén próbálok a Holtzmann-oeuvre-n belül elhelyezni a Zene-történeti Múzeumban őrzött hárfát.

A Holtzmann névvel szignált hangszereken e név két különböző írásmódjával találkozni: a három szó: HOLTZMANN A PARIS²⁵, vagy kapitális betűkkel van beleégetve a térd és a rezonánslap találkozásánál a fába, vagy fekete színű kurzív betűkkel van odafestve. A kétféle írásmód utalhat arra, hogy a Holtzmann család két különböző tagja igyekezett ilyen módon megkülönböztetni a kezeik közül kikerült hangszereket.

Az utókor több különböző családtagot tud azonosítani a fennmaradt hangszereken fellelhető mesterjegyek alapján. 14–18. századi hárfakészítőkről összeállított névsorában Zingel említ egy egyszerű pedálhárfákat készítő mestert: Gottfried (Godefroy) Holtzmann in Paris (1776/79).²⁶ A berlini gyűjteményben egy az 1780-as évekből való hárfa (Itsz. 2382) beégetett jelzése pedig: „H. Holtzman A

„HOLTZMAN, hangszerkészítő – hárfakészítő, műhelye a Saint Antoine kerületben a Grand rue-n található, egy, a Sziámi Királyhoz címzett borkereskedés mellett, a Saint Nicolas-hoz címzett fogadó közelében, a második emeleten; elad és szállít Nápolyban készült húrokat és még sok minden mást. Párizsban”

²³ Gustave Chouquet, szerk., *Le Musée du Conservatoire National de Musique: Catalogue descriptif et raisonné* (Párizs: k.n., 1884), 70–71. Egy hárfa ára Holtzmann-nál 12 Lajos-arany volt 1776-ban. Sternegg Mária, „Az Iparművészeti Múzeum két francia hárfája”, *Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei* I. (1954), 135.

²⁴ Az egyik a budapesti Iparművészeti Múzeum Bútorgyűjteményében (Itsz. 19.760), a másik a bécsi Kunsthistorisches Museumban (Sammlung Alter Musikinstrumenten, Itsz. SAM 595) található.

²⁵ 1743 után, egy újonnan hozott céhes szabály értelmében, a párizsi kézműves mestereknek kötelező volt bélyegzővel beégetni nevüket minden egyes, a kezük közül kikerült darabba.

²⁶ Sternegg Mária, „Az Iparművészeti Múzeum két francia hárfája”, 1954, 134.; Hans Joachim Zingel, *Harfe und Harfenspiel* (Halle: Laaber-Verlag, 1979²) (az 1932-es kiadás változatlan utánnyomása), 246. Sajnos Zingel e rövid feljegyzésben nem részletezi, hogy adatai honnan származnak, illetve az évszám pontosan mire vonatkozik.

Paris”. A kopenhágai múzeumban lévő 1750-ből származó hárfán „Holtzman” jelzet olvasható,²⁷ a berlini Musikinstrumenten Museumban őrzött pedálhárfa (ltsz. 2384) szignója pedig a következő: „Hurb..., *Élève du Sr. Hollzman le fils à Paris*.”²⁸ Valószínűsíthető tehát, hogy a „Holtzmann à Paris” jelzet az idősebbik Holtzmannra, az apára, a család műhelyalapító tagjára utal, aki következésképpen azonosítható a Zenetörténeti Múzeumban őrzött hangszer készítőjével is.

1.5 A Holtzmann-oeuvre

Amilyen gondosan szignálta munkáit a Holtzmann-műhely, oly kevéssé volt gondja arra, hogy a készítés éve ne maradjon talány az utókor számára. A szerzeményezési dokumentáció részét képező szakvélemény szerzője – Zlinszkyné dr. Sternegg Mária – a Zenetörténeti Múzeum Holtzmann-hárfáját 1760–80 közé datálta.

A datáláshoz komoly segítséget nyújt a korabeli bútorstílusok sajátos jegyeinek és stíluselemeinek, illetve a hárfákat díszítő dekoratív motívumok, faragványok összehasonlítása. A hárfák ugyanis nem csupán hangszerként funkcionáltak, hanem – amint ezt aprólékos kidolgozásuk, ízléses, finom dekorációjuk elárulja – egy-egy rezidencia látványos, dísztárgy-funkciót is betöltő berendezési darabjai voltak. Díszítés tekintetében divathullámok követték egymást, melyek szorosan kapcsolódtak az egyéb művészeti területeken is épp hódító stílusirányzatokhoz (rokokó, neoklasszicizmus, empire).²⁹ Egy hárfa nemcsak a hangszerkészítő keze munkáját dicsérte, hanem számos, különféle mesterséghez értő ember – lakatos (feladata a hárfamechanika kialakítása), festő, aranyozó, szobrász – együttműködésének az eredménye.³⁰

A korabeli francia bútorstílusok változásait tanulmányozva, a hárfa, illetve különféle bútorok díszítőmotívumait összevetve arra a következtetésre jutunk, hogy a hangszer az 1770-es évek második felében készülhetett. A Holtzmann-műhely alapító tagja, mint erről már korábban szó volt, XV. Lajos király uralkodása idején telepedett meg Párizsban. XV. Lajos regnálása idején, bútorstílus-történeti szempontból két főbb korszakot lehet elkülöníteni: az 1750-es évekig a rokokó volt az uralkodó irányzat, az 1753–74 közötti időszakra *période de transition*-ként hivatkoznak, mivel ekkor a késő-rokokó formakincsébe, a régészeti ásatások hatására, a klasszikus görög és római művészetből kölcsönzött antikizáló motívumok is keverednek.³¹ Ebben az

²⁷ Sternegg Mária, „Az Iparművészeti Múzeum két francia hárfája”, 1954, 134.

²⁸ Curt Sachs, *Sammlung alter Musikinstrumente bei der Staatlichen Hochschule für Musik zu Berlin* (Berlin: Verlag von Julius Bard, 1922), 189. o., 20. tábla.

²⁹ Salomon volt, aki először alkalmazott az addig csupán barnára pácolt hárfákon díszítőfestést. Hélène Charnassé és France Vernillat, *i. m.*, 20. Az oszlopfőt eleinte állatfej díszítette, ezt később csigavonal, levéltekerics váltotta fel, melyet olykor egy büszti, esetleg háromnegyed vagy egész alakos szobor támasztott alá konzol gyanánt. Az oszlopfő és a nyak kezdete díszesen ki volt faragva akkor is, ha a hangszer más részét nem is díszítették.

³⁰ Joël Dugot, *i. m.*, 165.

³¹ Batári Ferenc és Vadászi Erzsébet, *Bútorművészet a gótikától a biedermeierig* (Budapest: Iparművészeti Múzeum, 2000), 100.

átmeneti időszakban készülhetett a Zenetörténeti Múzeum Holtzmann-hárfája is, amely az általam ismert Holtzmann-hárfák korpuszán belül stíluskritikai alapon egy csoportba sorolható az Iparművészeti Múzeum, a Kunsthistorisches Museum és a párizsi Musée de la Musique (ltsz. MU 21; ltsz. E. 18) hárfáival.

Az egyik párizsi darabot kivéve e hangszerek közös vonása, hogy a faanyag természetes hatású: világos színű pácclal kezelt, de nem festett. Az oszlopfőt koronázó volutát kemény (általában jávor-) fából faragták aprólékos megmunkálással; akanthusz, illetve tölgylevelekből és növényi motívumokból, füzérdíszből álló dekoráció ékesíti. Az Iparművészeti Múzeumban, illetve a Bécsben őrzött két hárfa ezen kívül még több hasonlósággal bír: mindkettő kisebb méretű, mint a Zenetörténeti Múzeum Holtzmann-hárfája,³² rezonánslapjuknak a bázis felőli alsó szakaszán nincs jelenetes ábrázolás. A bécsi darab rezonánslapját festett hangszercsendéletek és virágcsokrok díszítik, míg az Iparművészeti Múzeum hangszerének rezonánslapján csak virágdísz látható. A bélyegzővel égetett mesterjegy mind a két hárfán ugyanott, a nyak hajlatában, a térdnél található. A két hangszer feltehetően időben egymáshoz egészen közel készült, és kisebb méretük arra enged következtetni, hogy korábban, mint a Zenetörténeti Múzeum hárfája.³³

A Párizsban őrzött hárfák egyikének (ltsz. E. 18) (11. kép) nyaka és bázisa világoskék festéssel és aranyozással díszített. Oszlopa gazdagon aranyozott; faragott, színre festett rózsafejekből álló füzér fonja körbe. A nyak elő-, illetve hátlapját festett virágindák díszítik. Az imént felsorolt hárfák dekorációját alkotó motívumok egy része – finoman megfaragott, barokkos, könnyedén csavarodó levélmotívum; virágfüzér; világos színű festés; mérsékelt aranyozás – a késő-rokokó formakincsébe illeszkedik, míg az oszloplábazatok díszítése és néhány, a rezonánslap festett dekorációjaként felbukkanó motívum már a klasszicizáló XVI. Lajos stílus előhírnöke. A fent említett öt hangszer tehát a Holtzmann-műhely működésének korai periódusára, a stílusjegyek alapján 1770–1780 közé tehető, közülük a kisméretűek a korábbiak.

A Holtzmann-oeuvre-ön belül a következő, az 1780-as évekre tehető műhelyperiódusba azok a hárfák tartoznak, amelyek az új divat, a *style Louis XVI* szellemében készültek. E hangszerek oszlopa és nyaka aranyozással és fekete színű lakkréteggel borított; a legtöbb esetben a korpusz hátoldalát is *vernis Martin* fedi. Az oszlopfő levéldíszé stilizált, leegyszerűsített, nem olyan burjánzó, mint a korábbi hangszerpéldányokon. A nyak virágfejekkel vagy *chinoiserie*-vel dekorált. A rezonánslap megőrizte a fa saját színét, festett virágmotívumokkal, koszorúkkal, girlandokkal, hangszercsendéletekkel díszített, alsó részén nem ritkán tájképi ábrázolás látható. Ide sorolható a bostoni Museum of Fine Arts-ban (ltsz. 18.30, Leslie Lindsey Mason Collection) (12. kép), a bolognai Museo Internazionale e Biblio-

³² Az Iparművészeti Múzeum hárfája 141 cm magas, 29,5 cm széles és 59 cm mély; a bécsi hangszer 159 cm magas, 58 cm széles 76 cm mély.

³³ Sternegg Mária cikkében 1780-ra datálja az Iparművészeti Múzeum Holtzmann-hárfáját. Sternegg Mária, „Az Iparművészeti Múzeum két francia hárfája”, 1954, 134.

teca della Musicában, a brüsszeli Musée des Instruments de Musique – Muziek-instrumentenmuseumban (ltsz. 3916) és a párizsi Musée de la Musique-ben (ltsz. E. 929) őrzött Holtzmann-hárfa.

Sajátos darabnak tűnik a korpuszon belül a stockholmi Musikmuseet-ben őrzött Holtzmann-hárfa (ltsz. F 471), amelynek fája egyenletes sötétbarnára pácolt, rezonánslapját díszíti csupán festett virágdekoráció. Kivitelezésének módja, és a részletek kidolgozása alapján inkább még a korábbi periódusba tartozik.

A fenti összehasonlító megfigyelések alapján tehát pontosíthatjuk Zlinszkyne dr. Sternegg Mária datálását: az adatok arra utalnak, hogy a Zenetörténeti Múzeum Holtzmann-hárfája 1775 és 1780 között készülhetett, így a korábbi műhelyperiódusba tartozik, s feltehetően a család műhelyalapító tagjának a munkája.

A Holtzmann-műhely működésének a francia forradalom véget vetett. A Cousineau-dinasztiával ellentétben itt semelyik családtag nem vitte tovább a mesterséget a viharos történelmi idők elmúltával. Igaz, egyszerű pedálhárfákra talán már nem is volt akkora kereslet, hiszen az 1790-es évektől kezdve Erard és fáradhatatlanul tökéletesített villásmechanikás hangszere átvette a vezető szerepet a hárfapiaccon.

2. Az Erard-hárfa³⁴

2.1 Proveniencia

A hangszert a Zenetörténeti Múzeum Nagy Ferencné Komor Ágnestől, az Operaház hárfaművésztől, Komor Vilmos karmester lányától vette 1981 decemberében. Korábbi történetéről a szerzeményezési dokumentációban nincs információ, Komor Ágnes művésznő azonban volt szíves tájékoztatni, hogy a hárfát a Reményi családnak egykoron a Király utcában lévő hangszerboltjában vásárolta az 1950-es években. A szóban forgó Erard-hárfa volt a Reményi-hangszerbolt hárfakínálatának egyetlen darabja.³⁵ Az eladó hangszerről a szintén hárfaművész Reményi Zsuzsa révén szerzett tudomást. Arra vonatkozóan azonban, hogy a hárfa honnan és milyen módon került Reményiék boltjába, további információt nem találtam.

2.2 A duplapedálhárfa

Az Erard-hárfa (2. kép) duplapedálhárfa, típusát tekintve ugyanolyan, mint a ma használatos koncerthárfa. A duplapedál-mechanikát a strassbourgi származású hangszerkészítő mester, Sébastien³⁶ Erard (1752–1831) szabadalmaztatta 1810-ben.³⁷

³⁴ Leltári szám: 81.29.

³⁵ A művésznő elmondása szerint, akkoriban még a hárfahúr beszerzése is nehézségekbe ütközött.

³⁶ Később keresztnevének írásmódját angolosan Sebastian-ra módosította.

³⁷ Pierre Erard, „The harp in its present improved state compared with the original harp,” in *Dossier Erard*, szerk. és bev. Anik Devriès (Genf: Minkoff Reprint, 1980.), 9. (eredeti kiadás: London: Erard. 1821.)

A duplapedál-mechanika előzménye a – szintén Erard által kifejlesztett – villásmechanika.³⁸ Erard az egyszerű pedálhárfá-mechanika kampóit egy-egy, két piciny tuskével felszerelt tárcsával helyettesítette (13. kép); a húr e tuskék között futott. A pedál lenyomása egy félkört fordított a tárcsákon. A húrt már nem egy kampó csípte ki a síkból, hanem a tárcsára felszerelt két tuske feszítette meg – ez minden eddiginél kíméletesebb, egyben precízebb megoldást jelentett a módosított hangok megszólaltatására, melynek révén tökéletesen pontos intonációra nyílt lehetőség.³⁹ A kampós mechanikának az volt ugyanis a hibája hogy a horog, amikor belekapott a húrba, hogy feszesebbé és rövidebbé tegye, egyúttal ki is húzta azt a többi húr síkjából. Ez egyrészt kényelmetlenséget okozott a játékosnak, másrészt az ismétlődő mechanikus hatás miatt a húrok általában rövid életűek voltak: hamar elhangolódtak, kinyúltak, kilógtak a többi húr síkjából, emiatt sokszor súrlódó hangok hallatszottak játék közben.⁴⁰ A kampós mechanika nem tette lehetővé sem a módosított hangok tiszta megszólaltatását, sem valamennyi hangnem használatát.⁴¹ Ez utóbbi problémára még a villásmechanika sem jelentett megoldást,⁴² csupán annak továbbfejlesztett változata, a duplapedál-mechanika⁴³ (14. kép); melynek lényege, hogy minden egyes húrhoz már nem egy, hanem két darab, picinyke tuskékkal ellátott tárcsa tartozik, így végre minden módosított hang megszólaltathatóvá válik.⁴⁴

A duplapedálhárfá Erard óta lényegében semmit nem változott. A hangszer Cesz-dúrban van hangolva, húrjainak száma 46-47, hangterjedelme 6 és fél oktáv (*Desz1/Cesz1–fisz^A/gis^A*). A pedál három fokozatban működik: alapállásban a fél hanggal leszállított hang szól, első pedálállásban a természetes hang, a pedál másodszori lenyomásával pedig a kereszttel felemelt hang.⁴⁵ A felső és a középső

³⁸ Fr. *système à fourchette*, ném. *Drehscheibensystem*, Erard 1786-as szabadalma.

³⁹ Erard, Pierre: *i. m.*, 5. Az Erard-féle mechanika a tökéletes megoldást jelentette. Azonban, mivel a párizsi Conservatoire-ben Erard riválisa Jean-Henri Nadermann (François-Joseph Nadermann öccse) volt a hárfatanár 1825-től, a művészképzésben a régi egyszerű pedálhárfákat használták, s csak Nadermann halála után (1835) váltottak a minden tekintetben jobb duplapedálhárfákra. France Vernillat, *i. m.*, 24.

⁴⁰ Amadée Blondel, *i. m.*, 1929.

⁴¹ Roslyn Rensch, *i. m.*, 98.

⁴² A Cousineau-műhely 1782-ben szabadalmaztatott egy dupla nyeregmechanikával (*système à béquille*) ellátott hárfatípust, melyen megkettőzték a kampók számát. Ehhez azonban a pedálok számát is meg kellett kettőzni. Alap gondolatát tekintve ez már a duplapedálmechanika egy korai, jóllehet a játékos szempontjából az áttekinthetetlen pedálrengeteg okán kevésbé használható változata. Ez a „fejlesztés” soha nem is került használatba, csupán műhelykísérletként tartja számon a hangszertörténet. Joël Dugot, *i. m.*, 164.

⁴³ ang. *double action*, fr. *double mouvement*

⁴⁴ A duplapedál-mechanika kidolgozása előtti időszakból való Erard-hárfák oszlopfejetét kis kosfejékből álló koszorú díszítette. Az új fejlesztésű hárfá jellemző dekorációja is más volt: az oszlopon görögös, antikizáló leányalakok voltak láthatók félkörbe rendezve, az oszloplábazaton pedig szárnyas alakok, mindegyiküknek a kezében egy líra. Roslyn Rensch, *i. m.*, 102.

⁴⁵ Igaz, a dupla módosítójellel ellátott hangokat még mindig nem lehetett megszólaltatni, de 1813-ban Plane kifejlesztett egy olyan mechanikát, amely ezt is lehetővé tette. Amadée Blondel, *i. m.*, 1931.

húrok bélből vannak, az alsók, melyeknek vastagsága megduplázódott az egyszerű pedálhárfára mély húrjaihoz képest, selyem- vagy acélbelsőre fonott sárgaréz húrok. A duplapedal-mechanika nagyobb méretű pedálszekrényt tett szükségessé, így az egész hangszer mérete megnőtt. Az Erard által kifejlesztett hárfa 1415 különböző darabból áll,⁴⁶ a húrok összefeszítőereje 2,5 tonnát nyom.⁴⁷ A mechanika szerkezete nem a nyak faanyagába vájt üregben kap helyet, hanem a nyakra szerelt két rézlemez között, melyek egyúttal erősítik magát a hárfanyakat is.⁴⁸

2.3 A hangszer leírása

A Zenetörténeti Múzeum Erard-hárfája jóval nagyobb méretű hangszer, mint a Holtzmann-hárfára: magassága 176,2 cm⁴⁹, mélysége 90 cm, a korpuzának hossza 132,3 cm.⁵⁰ Hét pedálja⁵¹ és 46 húrja van, melyek közül a legalsó kettő nincsen mechanikával felszerelve. Hangterjedelme hat és fél oktáv (*Ceszü-fisz⁴*). A 11 legmélyebb húr fém-, a többi bélhúr; a C és F húrokat itt is megkülönböztető színezéssel látták el. A hangszer szignált, a mesterjegy a hárfamechanika előlapjára van gravírozva (15. kép):

„Sebastian and Pierre Erard's Patent No. 5962
18, Great Marlborough Street London”⁵²

Az Erard-hárfára a Holtzmann-hárfával ellentétben nem egyedi darab, hanem hangszergyárban sorozatgyártással előállított termék, jóllehet igen kiváló minőséget képvisel. Reprezentatív, a neogótikus stílus formanyelvi elemeivel díszített hangszer. A bázisra nyugvó oszloplábazatot gótikus mérműves motívumok díszítik. Aranyozással borított oszlopának fejezetén gótikus fülkékben álló zenélő – hárfán, illetve trombitán játszó – angyalfigurák és irattekercset tartó nőalakok láthatók (16. kép). Az angyalok lába alatt is egy-egy irattekercs van elhelyezve, rajta felirattal, mely azonban olvashatatlanná kopott (17. kép). A Victoria&Albert Múzeumban őrzött Pierre

⁴⁶ Hélène Charnassé és France Vernillat, *i.m.*, 27.

⁴⁷ France Vernillat, *i.m.*, 24. Az egyszerű pedálhárfákkal összehasonlítva a húrok feszítőereje is a kétszeresére nőtt. Pierre Erard, *i.m.*, 3. A mai koncerthárfák esetében a nagyobb méret egyben nagyobb feszítőerőt jelent.

⁴⁸ Pierre Erard, *i.m.*, 4.

⁴⁹ A nagyobb méretű modern koncerthárfák körülbelül 183 cm magasak, súlyuk 35 kg.

⁵⁰ Az oszlop hossza lábazat nélkül 166 cm; a rezonánslap szélessége alul: 35,2 cm, felül 7 cm; a legmélyebb húr 156 cm hosszú, a legmagasabb 11 cm; a bázis szélessége: 41 cm.

⁵¹ Az Erard cég egy időben gyártott nyolc pedálos hárfákat is, amelyeken a nyolcadik, középen elhelyezett pedál a hanglyukakba illesztett hangtrompító redőnyök mozgatására szolgált. Utólag azonban kiderült, hogy ez a szerkezet sem megfelelő a kívánt dinamikai hatások elérésére, ezért a legtöbb hangszerről leszerelték a nyolcadik pedált, és a pedálrest betömtek. Roslyn Rensch, *i.m.*, 173.

⁵² Pierre is a nagybátyja által kifejlesztett duplapedal-mechanikát alkalmazta – ezért szerepel mindkettőjük neve az Erard-gyárban készített hárfák szignóján.

Erard-hárfán (ltsz.: W. 48–1931.) az angyalok alatt lebegő irattekercseken a következő szöveg olvasható: „*Pierre Erard. Published Dec 19 1833.*”⁵³ Feltételezhető, hogy a Zenetörténeti Múzeum hárfájának azonos részletén is ez a felirat állt.

Az Erard-gyárban készített hárfák korpusza három darab, egy öntöttvas sablonforma segítségével hajlított és egymásra ragasztott jávor, bükk vagy paliszander lemezből áll,⁵⁴ a Zenetörténeti Múzeumban őrzött hárfá esetében a legfelső lemez madárszemes jávorfából készült.⁵⁵ A korpusz hátoldala már nem a lantéhoz hasonló, szelvényezett kialakítású, hanem két, félkörív alapvonalra illesztett darabból tevődik össze.⁵⁶ Belülről félköríves bordák erősítik a rezonánstest szerkezetét, csökkentve a húrok húzóerejének deformáló hatását.⁵⁷ A hanglyukak (összesen 5 darab) már nem kisméretű, a rezonánslapba fúrt lyukak, hanem a korpusz hátoldalán található, vertikálisan elhelyezett ovális nyílások (18. kép). A Zenetörténeti Múzeum hárfáján a hanglyukak pereme eredetileg aranyozott volt. A korpusz belsejében, a szerkezet erősítése végett vízszintesen elhelyezett gerendák egzotikus fából készültek, csakúgy, mint a rezonánslap szélét díszítő két padouk dekorcsík.⁵⁸ A rezonánslap anyaga lucfenyő.⁵⁹ A húrleszorító tüskék ébenfából vannak faragva.⁶⁰ A húrvezető lyukakat a térd felőli oldalukon egy-egy elefántcsont korongocska határolja, amelyből egy aprócska, háromszög alakú cikk ki van metszve (19. kép). A húrok ebben a kivágásban futnak, így nem a rezonánslap faanyagát vájják ki, ugyanis annak károsodása a hang minőségét is rontaná.⁶¹ A hegyi juharból vagy házi berkenyéből készült nyak szintén több lemezből áll, az egyes rétegek ellentétes száliránnyal vannak egymásra helyezve.⁶² Az ugyancsak hegyi juharból készített oszlop kis mértékben, egészen finoman meg van hajlítva a húrok feszítőerejével ellentétes irányba.⁶³ Az oszlopdekoráció legtörékenyebb, a letörés veszélyének leginkább kitett elemei (például az áttört, mérműves díszítés) préselt alumínium- vagy rézlemezből készültek.⁶⁴ A hárfá nyaka és oszlopa részben ragasztással, részben erős csavarokkal van egymáshoz rögzítve.⁶⁵ Az oszlopfő teteje bükkfából készült.⁶⁶ A hárfamechanika anyaga, a réz forgótárcsákat kivéve, acél. A bázis olyan csavarokkal van az oszlophoz és a

⁵³ Anthony Baines, *Catalogue of Musical Instruments*, vol. II.: *Non-Keyboard Instruments* (London: Her Majesty's Stationery Office, 1968), 81.

⁵⁴ Amadée Blondel, *i. m.*, 1932.

⁵⁵ E kiegészítésért Gerő Péternek, a Zenetörténeti Múzeum farestaurátorának tartozom köszönettel.

⁵⁶ Sebastian Erard alakította ár a korpuszt félköríves keresztmetszetűre.

⁵⁷ Amadée Blondel, *i. m.*, 1932.

⁵⁸ Gerő Péter, a Zenetörténeti Múzeum farestaurátora szíves közlése alapján.

⁵⁹ „Sapin de Hongrie”/ „épicéa”. Amadée Blondel, *i. m.*, 1932.

⁶⁰ Amadée Blondel, *i. m.*, 1932.

⁶¹ Amadée Blondel, *i. m.*, 1932.

⁶² Amadée Blondel, *i. m.*, 1932.

⁶³ Amadée Blondel, *i. m.*, 1932.

⁶⁴ Amadée Blondel, *i. m.*, 1932.

⁶⁵ Amadée Blondel, *i. m.*, 1932.

⁶⁶ Gerő Péter, a Zenetörténeti Múzeum farestaurátora szíves közlése alapján.

rezonánstesthez csatlakoztatva, hogy könnyedén le lehessen szedni, ha a például a pedálrugók javításra szorulnak, vagy be kell zsírozni a pedálmechanikát.⁶⁷

2.3 A készítő

Sebastian Erard műhelye Párizsban a rue de Bourbonon, a faubourg Saint-Germainben volt,⁶⁸ egészen a francia forradalom kitöréséig, amikor egy időre áttelepült Londonba⁶⁹ Miután a helyzet normalizálódott Franciaországban – a londoni üzemet is megtartva – újraindította párizsi hangszergyárát,⁷⁰ és vezetésével fivérért, Jean-Baptiste-ot bízta meg.⁷¹ A két gyárban kizárólag hárfák és zongorák készítésével foglalkoztak.

A Zenetörténeti Múzeum hárfája abból az időszakból származik, amikor már Pierre Erard, Sebastian Erard unokaöccse állt mind a londoni, mind a párizsi hangszergyár élén. Pierre (1796–1855) (20. kép) Sébastian Erard bátyjának, Jean-Baptiste-nak volt a fia. Fiatalon Londonba küldték nagybátyjához, hogy kitanulja oldalán a hangszerkészítés mesterségét. 1814 és 1829 között együtt vezették az üzletet, 1831-ben, amikor Sebastian Erard meghalt, Pierre lépett örökébe.⁷²

Pierre 1821-ben Londonban megjelentetett egy tanulmányt a duplapedálhárfáról *The harp in its present improved state compared with the original pedal harp* címmel, 10 litográfiával illusztrálva, melyben részletesen taglalja a nagybátyja által kifejlesztett duplapedál-mechanika működését és előnyeit.⁷³ *Perfectionnement apportés dans le mécanisme du piano par les Érard depuis l'origine de cet instrument*

⁶⁷ Amadée Blondel, *i.m.*, 1932–1933.

⁶⁸ F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*, (Brüsszel: Meline, Cand et Compagnie, 1837), IV. kötet, 37.

⁶⁹ 18 Great Marlborough Street, South-Kensington. Újabb kutatások fényt derítettek arra, hogy Erard nem kifejezetten a forradalom elől menekült Londonba, hanem mindig is nagyon érdekelte az angol zongoragyártás, és már Londonba települését megelőzően is járt a szigetországban tanulmányi céllal. Rudolf Frick, „Bemerkungen zum Stand der Erard-Forschung,” in *Sébastien Erard: Ein europäischer Pionier des Instrumentenbaus – Un pionnier européen de la facture instrumentale – A European pioneer of instrument making*, International Erard Symposium, Michaelstein 13–14 November 1994, (Michaelsteiner Konferenzberichte 48.) (Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis, Dornach: Internationale Erard-Gesellschaft, 1995), 10–11.

⁷⁰ Új helyszínen, a rue du Mail-on.

⁷¹ F. J. Fétis, *i.m.*, 1837, 37.

⁷² F. J. Fétis, *i.m.*, 1837, 42. Pierre Erard halála után felesége (egyben első unokatestvére) és annak egyik sógora vette át a párizsi gyár igazgatását, melyet 1855-ben a La Villette nevű negyedbe telepítették át; a londoni gyár vezetője egy bizonyos Bruzaud lett. 1873-ban a sógora halálát követően Pierre Erard özvegyének Amadée Blondel segített a gyár igazgatásában. 1889-ben az özvegy is meghalt, utód nélkül, örököse Madame de Franqueville. 1890-ben bezár a londoni gyár, a párizsi üzemből viszont még az 1920-as években is folyik a zongora-, pianínó- és hárfakészítés. Anik Devriès, bevezető, *Dossier Erard*, szerk. és bev. Anik Devriès (Genf: Minkoff Reprint, 1980.) Többszöri tulajdonosváltást és névváltoztatást (Blondel et Co., majd Guichard et Co.) követően a párizsi Erard cég 1960-ban fuzionált a Gaveau hangszergyárral. Roslyn Rensch, *i.m.*, 156.

⁷³ F. J. Fétis, *i.m.*, 1837, 41. René Vannes, *Dictionnaire universel des luthiers* (Párizs, 1951²), 97. Ez a mű sosem került kereskedelmi forgalomba, Pierre Erard a célből adatta ki, hogy elajándékozhasssa. F. J. Fétis, *i.m.*, 1837, 41.

*jusqu'à l'exposition de 1834*⁷⁴ című írásában összefoglalóan ír a családjához köthető, zongoramechanikával kapcsolatos fejlesztéséről.⁷⁵

Pierre Erard, csakúgy, mint nagybátyja, Sebastian, jelentős fejlesztésekkel járult hozzá mind a hárfá-, mind a zongoramechanika⁷⁶ tökéletesebbé tételéhez: 1822-ben szabadalmat szerzett egy hárfá-mechanikai újításra, 1836-ban⁷⁷ pedig megkapta a szabadalmat újabb fejlesztésére, az úgynevezett „gótikus hárfára” (a gótikus jelző nem a hangszer felépítésére, hanem dekorációjának stílusára vonatkozik). Fejlesztése a még meglévő apróbb kényelmetlenségek tökéletesítését – például pedál nyikorgásának kiküszöbölését – valamint a hárfá megjelenésének reprezentatívabbá tételét célozta. A hangszer méreteit megnövelte – a korpusz például körülbelül 12 cm-rel hosszabb lett –, a 46 húr így szellősebben fért el. E1-től lefelé az eredetileg rézből készült alsó húrokat sárgaréz huzallal körbefont acél- vagy selyembelsejű húrokra cserélte. Ezen módosítások következtében a hárfá hangja is erősebb lett.⁷⁸ 1835 és 1838 között Pierre Erard azon dolgozott, hogy az addig teljes egészében a bázisban helyet foglaló pedálmechanika egy részét áthelyezze a korpuszba. Ennek eredményeként csökkenteni tudta a bázis magasságát, s cserébe növelni a rezonánstest és rezonánslap méreteit, amely módosítás még erősebb, gazdagabb hangzást és jobb rezonálóképességet eredményezett.⁷⁹ A rezonánstest alsó részét megerősítette, melynek vastagsága így a korábbiak mintegy duplája lett; a pedálréseket pedig a hárfá korpuszába vágta.⁸⁰ A Pierre Erard által eszközölt fejlesztések és finomítások a Zenetörténeti Múzeum hárfáján is megfigyelhetők.

2.4 Datálás

A Zenetörténeti Múzeumban őrzött Erard-hárfát a szerzeményezési dokumentáció részeként elkészült vételjavaslati lapon rosszul datálták. Seregine SÁghy Katalin, a vételi

⁷⁴ Az Erard cég kiadásában, a kiadás helyszíne: Párizs–London, éve: 1834.

⁷⁵ Amennyire korszakalkotó lépés volt a hárfá történetében a duplapedál-mechanika megalkotása, olyannyira nagy jelentőséggel bírt a zongora történetében Sebastian Erard 1822-ben szabadalmaztatott dupla kiváltású mechanikája. Több korábbi fejlesztés is fűződik Erard nevéhez: 1808-ban szabadalmaztatta az agráfot, 1810-ben pedig megalkotta a modern pedálszerkezetet. John-Paul Williams, *A zongora* (Budapest: Vince Kiadó, 2003), 22–24.

⁷⁶ Az 1834-es ipartermék-kiállításon több új fejlesztésű zongorával szerepelt, melyekért a becsületrend jelvényét kapta elismerésképpen. F. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*, (Párizs: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C., 1866²), III. kötet, 148. 1838-ban szabadalmaztatta a zongora diszkont húrjainhoz kifejlesztett csavarrögzítésű húrlenyomólécet. John-Paul Williams, *i.m.*, 23.

⁷⁷ Nem kizárt, hogy az 1836-os évszám egy pontatlan adat, és Pierre Erard valójában 1833-ban kapott szabadalmat új fejlesztésére – mi másért szerepelne ez utóbbi évszám a Victoria&Albert Museum-ban őrzött hárfán látható irattekercsen?

⁷⁸ *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers*, szerk. G. Vapereau, (Párizs: Hachette, 1858), I. kötet, 629.

⁷⁹ Amadée Blondel, *i.m.*, 1931.

⁸⁰ Amadée Blondel, *i.m.*, 1931. A hangszer egyetlen hátránya az volt, hogy bélhúrjai a hőmérsékletváltozásra továbbra is igen érzékenyek maradtak, s könnyen elpattantak. Roslyn Rensch, *i.m.*, 102–103.

javaslat szerzője a következőket írja: „A hárfa készítésének korát teljes bizonyossággal nem lehet megállapítani, a rézlapba vésett Sebastian and Pierre Erard's 1815-től kezdve lehetséges.” Ez valóban igaz, azonban a hárfa neogótikus kialakítása egyértelműsíti a *terminus post quem*-et: Mint említettük, Pierre 1836-ban kapott szabadalmat új fejlesztésére, ennél korábban tehát a hangszer nem készülhetett. Az Erard-cég a gótikus hárfa szabadalmaztatásától kezdve még legalább száz éven át gyártotta e hangszertípust.⁸¹ A pontosabb datálást nagymértékben megkönnyíti, hogy Erard-ék gyártási sorszámmal látták el a hangszereket.⁸² A Zenetörténeti Múzeumban őrzött Erard-hárfa készítésének ideje gyártási sorszáma (N° 5962) alapján az 1850-es évek második felére tehető. A londoni Victoria&Albert Museum ugyanis őriz hangszergyűjteményében egy pontosan ugyanilyen, a south-kensingtoni gyárban készített neogótikus Erard-hárfát (Itsz.: W. 48–1931.), melynek sorszáma N° 6223. E hangszer készítésének pontos ideje pedig 1858, amely dátum a J. G. Morley cég – az Erard gyár utódja – tulajdonában lévő, még Erardéktól származó feljegyzésekben olvasható.⁸³ Ezekben az években – a Victoria&Albert Museumban őrzött hangszerhez időben még közelebb – készülhetett a bécsi Gesellschaft der Musikfreunde hangszergyűjteményében lévő Pierre Erard hárfa (Itsz. I. N. 470), melynek gyártási száma N° 6216.⁸⁴

A Pierre Erard által kifejlesztett neogótikus hárfa akusztikai és zenei adottságai megfeleltek a nagyzenekari hangzás követelményeinek: még az 1960-as években is használatban volt nagyzenekarokban, főleg brit és francia területeken,⁸⁵ de ekkorra már annyira előregedett az akár száz évvel korábban gyártott hangszerek mechanikája, hogy további nagyzenekari használatukat a mechanika működésének megbízhatatlansága lehetetlenné tette.⁸⁶ A kiöregedett Erard-hárfákat újonnan gyártott olasz, francia és amerikai hárfák váltották fel.

⁸¹ Neogótikus hárfákat a londoni és a párizsi gyárban egyaránt készítettek. Egy 1878-ban kiadott katalógusban a két forgalmazott hárfatípus közül a gótikus hárfa az egyik, a másik egy „*Harpe à double mouvement, style Louis XVI*” típusnévre hallgató, reprezentatívabb, gazdagabb dekorációjú darab. S. & P. Erard, *facteurs de pianos & de harpes, Paris, 13 et 21 Rue du Mail, Londres, 18 Great Marlborough Street*, Imprimerie C. Motteroz, Paris, 1878. in *Dossier Erard* bev., szerk. Anik Devriès, (Genf: Minkoff Reprint), 1980. Blondel tanulmányában szintén egy gótikus hárfa látható az egyik illusztráción.

⁸² Két különböző sorszámozási rendszert alkalmaztak a párizsi, illetve a londoni gyárban.

⁸³ Anthony Baines, *i. m.*, 81.

⁸⁴ A szintén a londoni gyárban készült hangszer jelenleg kölcsönzött kiállítási tárgyként szerepel a Kunsthistorisches Museum Sammlung der Alten Musikinstrumenten állandó kiállításán.

A stockholmi Musikmuseet pedig egy, a párizsi gyárban készített hárfát (Itsz. M2840) őriz gyűjteményében, melynek gravírozott szignója: „Erard, 13, Rue du Mail, PARIS N° 2665”. A hangszer méretei: magassága: 176 cm, szélessége: 43 cm, mélysége: 90 cm. Húrok száma: 47; hangterjedelme: C₁–g^{#4}. Csak a két legalsó húrhoz nincsen villásmechanika.

⁸⁵ *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, II., 149. Komor Ágnes művészno tapasztalata szerint zenekari játék során gyakran éppen hogy kevésnek bizonyult az Erard-hárfa hangereje. Ezen kívül a pedálszerkezet – feltehetően elhasználódottsága miatt – kellemetlen mellékkörejekeket adott ki.

⁸⁶ *The New Grove Dictionary of Musical Instruments*, II., 149. Komor Ágnes művészno véleménye szerint a 20. századi modern koncerthárfákkal összehasonlítva az Erard-hárfa hangja sokszor kevésnek bizonyult, a pedálja nyikorgott.

A Zenetörténeti Múzeum hangszergyűjteményében őrzött két hárfa nemcsak organológiai szempontból bír nagy jelentőséggel hanem az európai iparművészet történetének is jelentékeny darabjai.⁸⁷

A vizsgálatukra irányuló kutatásnak korlátokat szabott a hazai emléktanyag szűkössége. Újabb lendületet adhatna kutatásunknak, ha lehetőség nyílna az esetlegesen hazai magángyűjteményekben őrzött műtárgy-értékkel bíró hárfák tanulmányozására is.

A jelenleg folyamatban lévő restaurálási munkálatok végeztével, a felszínre került információk, tárgytörténeti adalékok birtokában feltehetőleg át kell értékelnünk a Holtzmann-hárfával kapcsolatos néhány korábbi megállapítást (például a készítés dátumát illetően).

A 18. század második felének párizsi hárfakészítő mesterei által alkalmazott díszítőfestés stílusának, motívumkészletének, a jelenetes ábrázolások tematikájának ikonográfiai vonatkozású tanulmányozása, rendszerezése még várat magára. Természetesen egy ilyen jellegű adatgyűjtés és kutatás már nem korlátozódhat egy-egy ország emléktanyagára, hanem széleskörű nemzetközi kitekintést igényel.

Bibliográfia

- Baines, Anthony. *Victoria & Albert Museum: Catalogue of Musical Instruments*. II. kötet: *Non-Key-board Instruments*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1968.
- Blondel, Amadée. „La harpe et sa facture.” In *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du conservatoire*, szerk. Albert Lavignac és Lionel de la Laurencie, II., 1928–1934. Párizs: Librairie Delagrave, 1925.
- Charnassé, Hélène és France Vernillat. *Les instruments a cordes pincées: harpe, luth et guitare*. Párizs: Presses Universitaires de France, 1970.
- Chouquet, Gustave. *Le Musée du Conservatoire National de Musique: Catalogue descriptif et raisonné*. Párizs: Librairie de Frimin-Didot et Cie, 1884.
- Devriès, Anik. Bevezetés a *Dossier Erard* című forrásgyűjteményhez, i–vi. Genf: Minkoff Reprint, 1980.
- Erard, Pierre. „The harp in its present improved state compared with the original pedal harp.” In *Dossier Erard*, szerk. és bev. Anik Devriès. Genf: Minkoff Reprint, 1980. (eredeti kiadás: London: Erard. 1821.)
- „S. & P. Erard facteurs de pianos & de harpes”, In *Dossier Erard*, szerk. és bev. Anik Devriès. Genf: Minkoff Reprint, 1980. (eredeti kiadás: Paris Imprimerie C. Motteroz, 31, Rue du Dragon; 1878.)
- Dugot, Joël. „La facture de la harpe parisienne à la fin du XVIII^e siècle.” In *Instrumentistes et luthiers parisiens XVII^e – XIX^e siècles*. szerk. Florence Gétreau, 149–170. Párizs, 1988.

⁸⁷ Nagy örömmel szolgál e két gyönyörű hangszer kutatása, hálával tartozom mindazoknak, akik munkámat javaslataikkal, szakmai tanácsaikkal, készséges hozzáállásukkal segítették: Komor Ágnes hárfaművész; Papfalvy Ferenc hárfakészítő mester; Beatrix Darmstädter, a bécsi Kunsthistorisches Museum munkatársa; Semsey Balázs, az Iparművészeti Múzeum Bútorgyűjteményének munkatársa; Bábel Klára hárfaművész; Gerő Péter, a Zenetörténeti Múzeum farestaurátora. Végül abbéli reményemet fejezném ki, hogy a Zenetörténeti Múzeumnak módjában lesz még a jövőben hasonlóan értékes darabokkal gyarapítani gyűjteményét, hogy még teljesebbé tegye a jelenleg hat darabból álló hárfakollekciót.

- Életrajzi dokumentumok Pécsi József hagyatékából, Kecskemét, Magyar Fotómúzeum, Adattár.
- Diderot, Denis, szerk. *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*. 8. kötet. Párizs, 1765.
<http://diderot.alembert.free.fr/H.html>
- Fétis, F. J. *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*. IV. kötet. Brüsszel: Meline, Cans et Compagnie, 1837.
- Fétis, F. J. *Biographie universelle des musiciens et biographie générale de la musique*. III. kötet. Párizs: Librairie de Firmin Didot Frères, Fils et C., 1866²
- Gábrly György. „Marie Antionette aranyhárfa.” *Folia Archaeologica* 13 (1961): 269–276.
- Grangier, A. *A genius of France: A short sketch of the famous inventor Sebastien Erard and the firm he founded in 1780*. Ford. Jean Fouqueville. Párizs: Maison Erard, 1924³.
- Havard, Henry. *Dictionnaire de l'ameublement et de la décoration*. Párizs: Ancienne Maison Quantin, Librairies-Imprimeries Réunis, 189?, II., 1265–1270.
- Kincses Károly. „Köztünk volt. Köztünk van?” In *Fényképekonyv: Pécsi József*, 7–16. Kecskemét, Budapest: Magyar Fotóművészek Szövetsége, Magyar Fotográfiai Múzeum, 2006.
- Rensch, Roslyn. *The Harp: Its History, Technique and Repertoire*. New York, Washington: Praeger Publishers, 1969.
- Sas Ágnes. „Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. századi Magyarországon.” *Zenetudományi Dolgozatok* (2001–2002): 171–233.
- Sebastien Erard: Ein europäischer Pionier des Instrumentenbaus – Un pionnier européen de la facture instrumentale – A European pioneer of instrument making*, International Erard Symposium, Michaelstein 13–14 November 1994, (Michaelsteiner Konferenzberichte 48.), Michaelstein: Institut für Aufführungspraxis. Dornach: Internationale Erard-Gesellschaft, 1995.
- Sternegg Mária. „Az Iparművészeti Múzeum két francia hárfája.” *Az Iparművészeti Múzeum Évkönyvei* I. (1954): 131–137.
- Vannes, René. *Dictionnaire universel des luthiers*, Párizs, 1951².
- Vapereau, Gustave. *Dictionnaire universel des contemporains, contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers...*, Párizs: L. Hachette, 1858.
 (On-line elérhető a Bibliothèque Nationale de France honlapján.)
- Vernillat, France. „La harpe.” In *La Musique II*. 22–25. szerk. Norbert Dufourcq, Párizs: Librairie Larousse, 1965.
- William, John-Paul. *A zongora*. Budapest: Vince Kiadó, 2003.
- Zingel, Hans Joachim. *Harfe und Harfenspiel*. Halle: Laaber-Verlag, 1979² (az 1932-es kiadás változatlan utánnyomása)
- Zingel, Hans Joachim. *Lexikon der Harfe: ein biographisches, geographisches und historisches Nachschlagewerk von A–Z*, Halle: Laaber-Verlag, 1977.
- Zlinszky dr. Sternegg Mária. *Az Iparművészeti Múzeum hangszergyűjteménye*. Kézirat. Budapest, 1971. Zenetörténeti Múzeum Adattára, AD 15–2007.



1. kép. *Egyszerű pedálhárfa*, 1775–80. k. Holtzmann-műhely, MTA Zenetudományi Intézet, Zenetörténeti Múzeum, ltsz. 72.14.



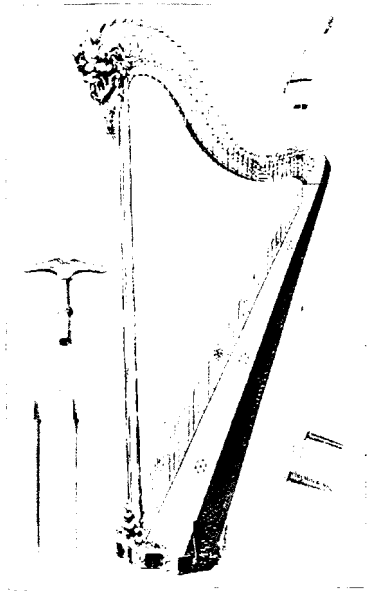
2. kép. *Duplapedálhárfa*, 1850-es évek második fele. Pierre Erard, MTA Zenetudományi Intézet, Zene-történelmi Múzeum, ltsz. 81.29



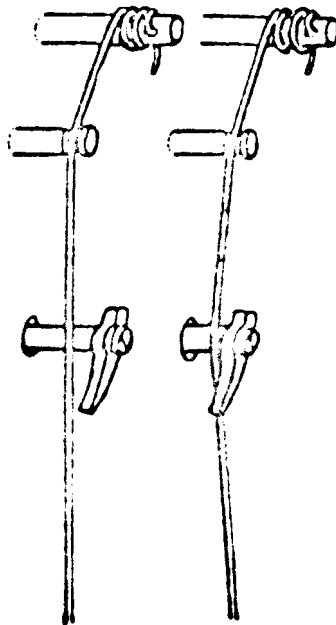
3–4. kép. *A Zenetörténeti Múzeum Holtzmann-hárfája*. Részlet. A rezonánslap díszítőmotívumai.



5. kép. A Zenei Múzeum Holtzmann-harfűja. Részlet. Tájkép a rezonánslapon.



6. kép. *Egyszerű pedálhárfa*. Rézmetszet Bernard, Prévost rajza nyomán, in: Diderot – D'Alembert: *Encyclopédie*, Párizs, 1767, XIX. tábla



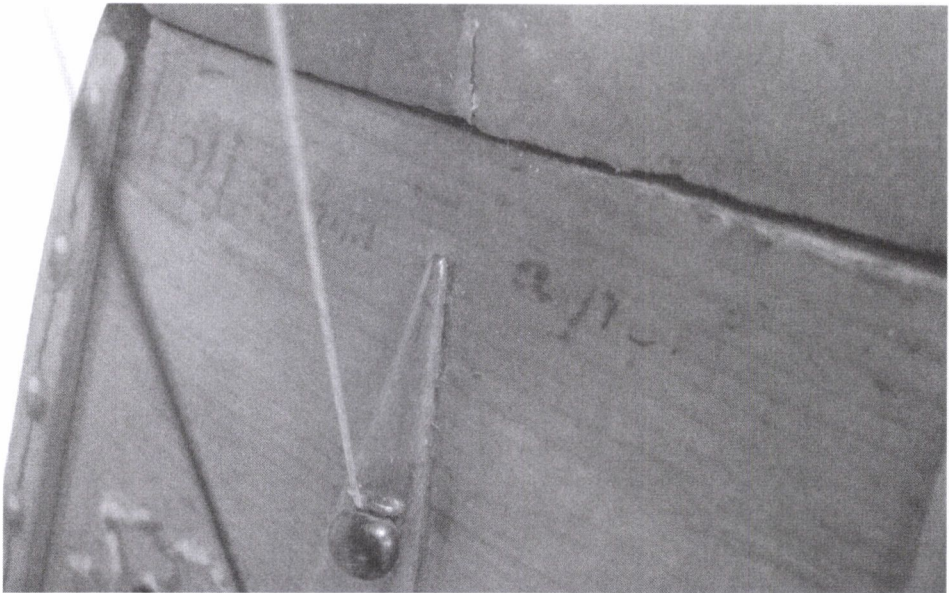
7. kép. *Kampós mechanika*



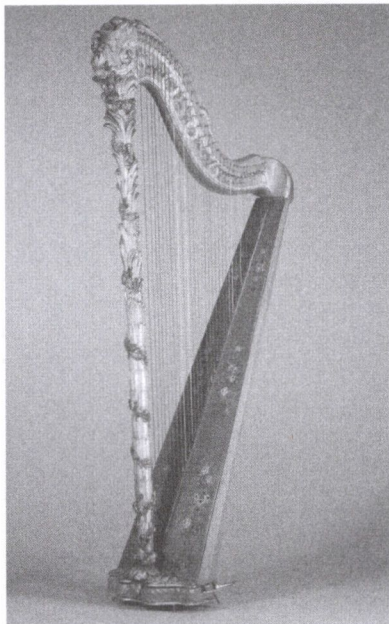
8. kép. A Zenetörténeti Múzeum Holtzmann-harfája. Részlet. Faragott oszlopfő.



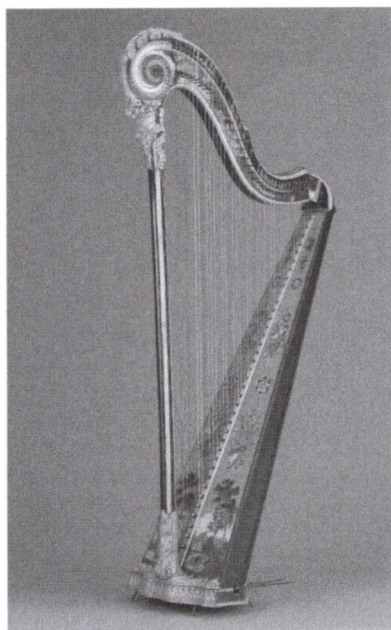
9. kép. *A Zenetörténeti Múzeum Holtzmann-hárfa*. Részlet. Az oszlopfe faragott díszítése.



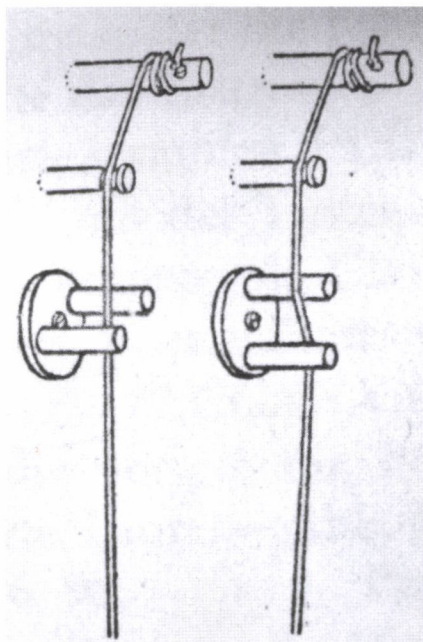
10. kép. *A Zenetörténeti Múzeum Holtzmann-hárfa*. Részlet. Mesterjegy.



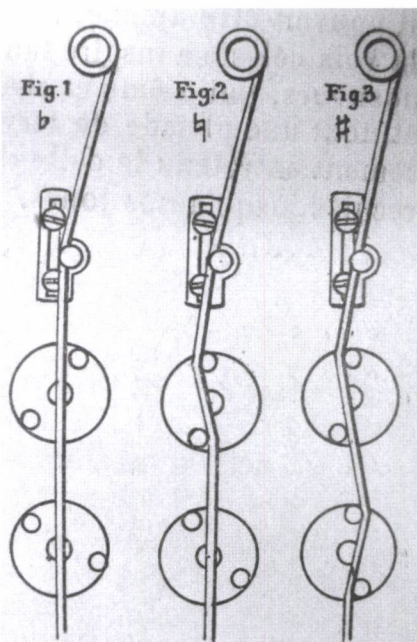
11. kép. *Egyszerű pedálhárfa*, 18. század vége. Holtzmann, Párizs, Musée de la Musique, ltsz.: E. 18



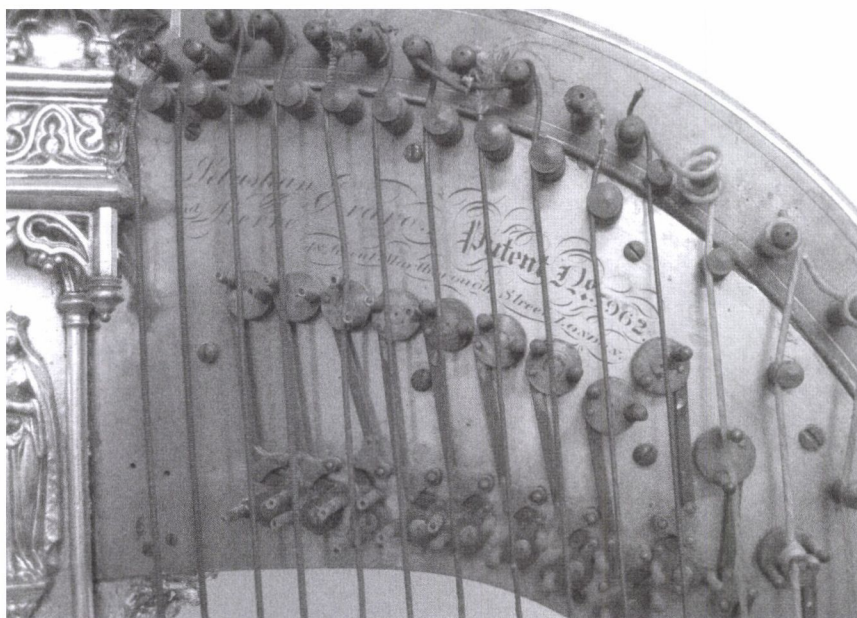
12. kép. *Egyszerű pedálhárfa*, 1785 k. Holtzmann, Boston, Museum of Fine Arts, Leslie Lindsey Mason Collection, ltsz.18.30



13. kép. Villásmechanika



14. kép. Duplapedál-mechanika



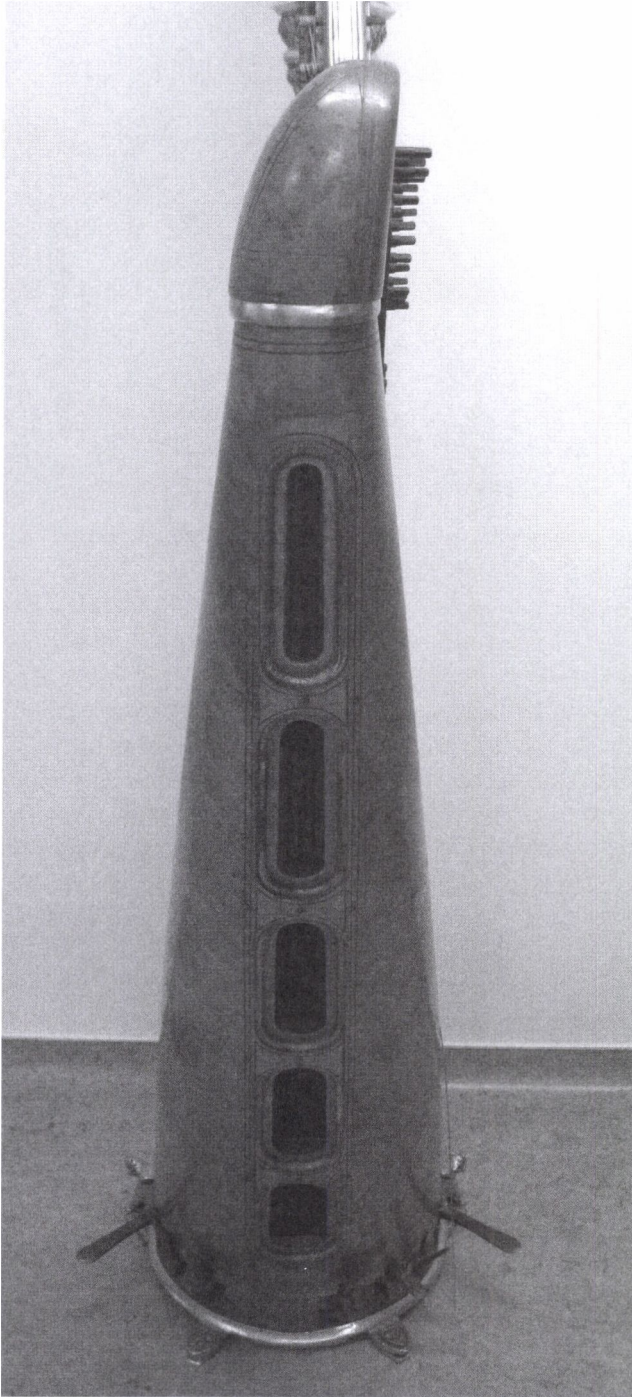
15. kép. A Zenetörténeti Múzeum Pierre Erard-hárfa. Részlet. Gravírozott szignó a hárfamechanika előlapján.



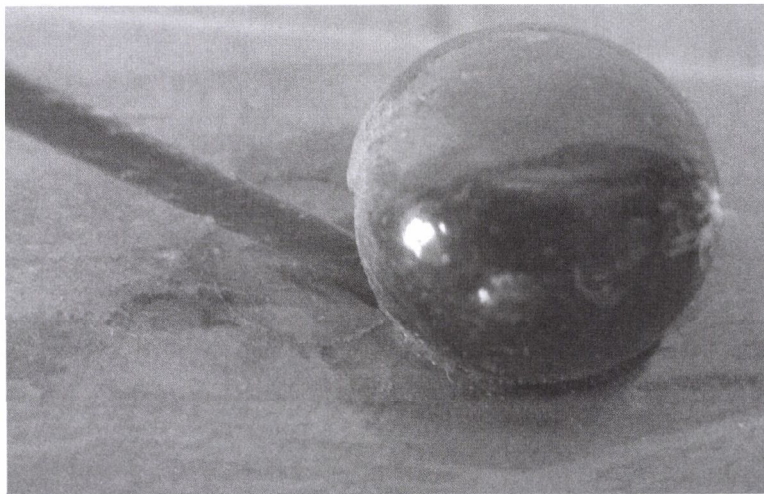
16. kép. A Zenetörténeti Múzeum Pierre Erard-hárfa. Részlet. Az oszlopfőt díszítő figurák.



17. kép. A Zenetörténeti Múzeum Pierre Erard-hárfa. Részlet. Irattekercs az angyalalak lába alatt.



18. kép. A Zenei Múzeum Pierre Erard-hárfa. Részlet. A korpusz hátoldala a hanglyukakkal.



19. kép. *A Zenetörténeti Múzeum Pierre Erard-bárfája*. Részlet. Az elefántcsont-korongok a húrkiakasztó tűskék tövében.



20. kép. Wilhelm Heuer (Jean-Urbain Guerini után): *Pierre Erard portréja*, 1820. Rézmetszet

ÁGNES MÉSZÁROS

Holtzmann and Erard – Two Harps in the Collection
of the Museum of Music History

The article is dealing with two harps preserved at the Museum of Music History, Budapest. The two musical instruments represent two different periods of harp making history and the development of harp mechanic. In addition, being valuable and fine artworks, they are important documents of the history of European craftsmanship.

The earlier instrument is a single action pedalharp with hook mechanism (*système à crochet*), furnished with 40 gut strings – four of which are later additions –, tuned in *Eb* major; its compass ranges from *C* to *g*⁴. The soundboard is provided with painted decoration showing floral ornamentation, flower-wreaths, garlands, festoons, torches, and a landscape scenery. According to the signature, the harp was made by Holtzmann. Since this name appears in different versions on surviving instruments, it probably refers not to a single person, but a family workshop specialising in producing hook-harps and single action pedal harps in Paris in the second half of the 18th century.

As date of production of the Holtzmann-harp former research suggested a longer period between 1760 and 1780. A comparative analysis of decorating motives on the harp and on furnitures from the period helps determine a more precise date and, moreover, the place of this instrument within the Holtzmann-oeuvre. Surviving harps show that at least two distinct periods can be distinguished in the history of the Holtzmann-workshop. Decorative elements of painted and carved ornamentation of the earlier period was characterised by an entire mixture of late-rococo and antique motives (*période de transition*), whereas the second period was dominated by *style Louis XVI*. The author suggests 1775–1780 as date of production of the Holtzmann-harp.

The other harp is a double action pedal harp made in the London factory of the Erard firm during the period when Pierre Erard, Sebastian Erard's nephew directed the company. The harp has 46 strings, the 11 lowest are of brass-wire covered steel core, the compass of the harp ranges from *Cb1* to *f*^{#4}. It is not a unique piece, but a serial production, a so-called Gothic model, decorated in Gothic style, designed and patented by Pierre Erard. All characteristic features of his new developments are present on our instrument: increased dimensions, wider space between the strings, wider compass, pedal notches partly carved into the body of the instrument. Based on its serial number (N° 5962) – engraved into the brass plate on the neck – this harp must have been made in the second half of the 1850s, as another Gothic harp model of the Erard firm (V&A Museum, London), bearing serial number N° 6223, is known to have been made in 1858. Due to their musical and acoustical capacity, neogothic harps were still in orchestral use even as late as the 1960s, primarily in France and Britain.

NÉPZENE, NÉPTÁNC

TARI LUJZA

Hangszerek és a paraszti zeneélet a 18. században*

Hangszerek és előadók:

katonazenészek, városi muzsikuskok, parasztzeneészek

Zenetörténetünk egyik meghatározó műfaja, a verbunkos, köztudottan a 18. században alakult ki. Kialakulása időszakában számos olyan változás zajlott a politikai, gazdasági és kulturális életben, melyeknek különböző elemei egymást erősítve a zenére is hatottak. Jellemző többek közt a hangszerkészletben bekövetkezett változás. Nemcsak az az újdonság, hogy az új zene előadói cigányok, hanem az is, hogy e zenészek nem szólóban, hanem többnyire együttesben játszanak, „bandát” alkotnak, bár az egyes adott helyi lehetőségekből adódóan szólóban muzsikáló cigányzenészekről is szólnak a feljegyzések egy-egy verbuválás vagy egyéb esemény kapcsán. A korszakból leginkább a vonós cigánybanda kialakulásával kapcsolatban vannak ismereteink, ám érdemes a nem cigányzenész rétegre is kitekintnünk. Jelen munkánkban nem célunk a cigányzenészek előtérbe kerülésének vizsgálata, mert az nem választható el a verbunkos stílus kialakulásának, formálódásának bemutatásától. Rájuk vonatkozó adatokat így főleg akkor közlünk, ha azok egyéb összefüggésekre világítanak rá, hiszen a hangszerkészletben a cigányok megjelenésétől függetlenül is sok változás történt.

Ahhoz, hogy az instrumentárium módosulásának folyamatáról képet alkothassunk, kanyarodjunk vissza a 17–18. század fordulójára, a kuruc mozgalmak idejéig, s nézzük meg milyen volt akkor a hangszerkészlet és kik voltak az előadók. Érdemes arra is kitekintnünk, milyen zenés szokásokról tanúskodnak a levéltári adatok, naplójegyzetek, számadáskönyvek.

A kuruc zene emlékeinek összegyűjtése már a 19. században megkezdődött. Hajdú László ügyvéd, korának neves zenei publicistája debreceni diákéveiben az ottani cigányzenészek, főleg a híres Boka Károly játéka nyomán kezdte el lekottázni és összeállítani azt a verbunkos gyűjteményt, mely a század végén Káldy Gyula

* Az alábbi tanulmány a Magyarország zenetörténete 18. századi kötetének verbunkos fejezetéhez készült, annak egy részét képezi.

kuruc dalokat tartalmazó kiadványaihoz szolgált forrásként.¹ Az alapozó munkát Haraszi Emil végezte el; 1933-as és 1935-ös írásairól a korszak kiváló ismerője, Esze Tamás is tisztelettel szólt, szembeállítva azokat a Thaly Kálmán teremtette kuruc romantika képtelenségeivel. Mint írta, „a valóban hiteles adatokat ő [Haraszi] állította be először az európaival szorosan összefüggő magyar zenei fejlődés rendjébe”.²

Főleg Esze Tamásnak köszönhetőek azok a zenei adatok, melyek alapján némi fogalmat alkothatunk a kuruc kor – kiváltképp II. Rákóczi Ferenc udvarának – hangszerhasználatáról. II. Rákóczi Ferenc udvartartásától Thököly Imréné sem sokban különbözött. Bruckner Győző kutatásai alapján Thököly szerette a zenét, s jó táncos is volt. A számadáskönyvekből kiolvashatóan trombitások, hegedűsök, dudások és dobosok voltak a muzsikusai.³ 15 trombitás működött udvarában, köztük három német, akiket a többiekhez hasonlóan nagyrészt csak keresztnévvvel jelöltek (Trombitás Pál, Tamás, Samu György, Mátyás, Gergely, Márton, Francz, Krumpholz Lőrinc, Kaliveda Bernard). Thökölynek hat síposa is volt (némelyik szolgát és lovat is tarthatott⁴), volt továbbá egy dudása, két dobosa és négy hegedűse, köztük egy cigány.⁵ A korszakkal szintén foglalkozó Szabolcsi Bence valamennyi név szerint ismert zenészt felsorolta, köztük a trombitásinast, Láng Mihályt és a négy hegedűst (Hegedős György, Miska, Barna és Cigányhegedős György). A dudás neve Gergely volt. Volt még a fejedelem udvarában két dobos (János és Ferenc) és egy virginás, „Melioris Mártony”.⁶ Szirmay András, Szirmayné Keczer Annának, a nevével jelzett kottás gyűjtemény készítőjének egyik fia, aki 1681-től titkárként és „asztali szolgaként” állt Thököly szolgálatában, saját magyar muzsikusai közt „Hegedős-Czigányt” és „Dudás-Czigányt” tartott.⁷

A Thökölynél működő zenészek nagyrészt magyarok voltak, ahogy Rákóczié is. Haraszi és Esze Tamás kutatásai szerint Rákóczi udvara, az utókor romantikus túlzásaival ellentétben nem cigányok muzsikájára táncolt, csupán Thökölynek volt

¹ Hajdú Lászlót Boka Miska cigányklarinétos és társai tanították meg játszani többféle fúvós hangszereken. Hajdú László cikkeinek jegyzékét ld. Szőnyiné Szerző Katalin, „Hajdú László cikke elé”, in *Zenetudományi Dolgozatok* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1981), 399. Hajdú László cikkét a Rákóczi indulóról ld. *uo.*, 406–408.

² Esze Tamás, „Zenetörténeti adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből (1703–1712)”, in *Zenetudományi Tanulmányok IV. A magyar zene történetéből*, szerk. Szabolcsi Bence és Bartha Dénes (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955), 51–97. Ld. még *Rákóczi Emlékkönyv. Halálának kétszázadik évfordulójára II*, szerk. Lukinich Imre (Budapest: Franklin, 1935), 169–268.

³ Az idevonatkozó adatokat Bárdos Kornéltól kaptam élete utolsó évében.

⁴ Bruckner Győző, „Gróf Thököly Imre késmárki udvartartása”, in *Szepes vármegye múltjából* (Lőcse, 1914), 91.

⁵ *Ld. uo.*, 92–94.

⁶ Szabolcsi Bence, *A XII. század magyar főúri zenéje*, in *A magyar zene évszázadai* (Budapest: Zeneműkiadó, 1959), 248. Az asztali énekest, kántorokat, üstdobost és az orgonistát szintén említi. Ld. még Sárosi Bálint, *Cigányzene* (Budapest: Gondolat, 1971), 47.

⁷ Kresánek, Jozef, „Die Sammlung von Szirmay-Keczer”, *Studia Musicologica* 6 (1964), 42. A dudán játszó cigány olyannyira nem volt jellemző, hogy esetleg nem egy, hanem két különböző személyről, egy dudásról és egy nem dudán játszó cigányzenésztől van szó.

egyetlen cigányzenésze. Esze Tamás kutatásai alapján Rákóczi fejedelemnek olasz-német-francia zenekara sem volt, ahogy az a szájhagyomány szerint elterjedt. Az Esze Tamás által átvizsgált számadáskönyvek, naplók és egyéb feljegyzések II. Rákóczi Ferenc udvartartásában a kor uralkodó hangszereinek (síp, trombita, dob, kürt, tárogató) használatát tanúsítják.

Tágabb (részben népzenei) összefüggésben az adatok közt hegedűsről, furulyásról, lantosról is olvashatunk. A régi, oboa rendszerű tárogatót a Rákóczi-szabadságharc körüli időben tárogatósípnek, töröksípnek, sípnek nevezték. Így jellemezte Mátray Gábor is a 19. században a hangszerekről szóló felsorolásában: „Tárogató, Török vagy Rákóczi-síp, régi magyar nemzeti eszköz, mely mind polgári, mind tábori életre a két hazában [vagyis Magyarországon és Erdélyben] egyaránt használtatott.”⁸ A töröksíp megkülönböztetés egyrészt jelzi: a kor embere tudatában volt annak, hogy az övével azonos típusú hangszere a török seregeknek is volt (zurna). Másrészt szükség is volt a megkülönböztetésre, mert a síp, illetve sípos szó, valamint a foglalkozást jelző Sípos személynév a középkor óta létezett. A síp, a „Pfeife”, a hadseregben a 15. század óta a dob elválaszthatatlan párja volt, s furulya típusú egyszerű harántsípot jelentett, melyet a dob mellett eleinte párosával, majd a 17. században négyesével, a 18. században pedig hármasával alkalmaztak.⁹ A kuruc kor idején a síp, dob, trombita a hadi muzsika szoros tartozéka volt, s Rákóczi hadseregében is sok Sípos, Dobos, Trombitás nevű zenész szolgált a fejedelem közvetlen közelében és az ezredeknél. Rákóczi udvarának első zenei dokumentuma 1703-ból két töröksíp (Sipos Ambrus és Sipos Mihály) elszegődésével kapcsolatos adatokat tartalmaz, 1705-ben pedig ugyanez a két zenész elmaradt fizetéséért folyamodott a fejedelemhez.¹⁰ Egy alkalommal a tisztek hat tárogató sípos zenéjére táncoltak.¹¹ Egy másik adat szerint a tisztek e hangszerekre mulattak: „török-sípoltattuk és doboltattuk magunkat s éjfélig táncoltunk” – jegyezték fel 1703. november 10-én.¹²

A (török)síposok minden fontos eseménynél jelen voltak; névnap és egyéb ünnepi köszöntés sem eshetett meg nélkülük. 1708-ban Kassán is török sípon játszott dallamokkal köszöntötte Rákóczit két másik, név szerint ismert zenésze, Kún János és Tolnai Sámuel. Az adatokban szó van továbbá a következőkről: az 1704. március 14-én, Károlyi Sándor, dunántúli generálisnak Kőszegen írt levél

⁸ Mátray Gábor, *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb írások*, szerk. Gábrly György (Budapest: Magvető, 1984), 142. A régi tárogatóra az Erdélyből 1814-ből közölt zenei dokumentumban is használják a Rákóczi-síp kifejezést, ld. Major Ervin, „Erdély zenéjének ismertetése 1814-ből”, *Muzsika* 3 (1929), 47.

⁹ Barczy Zoltán–Karch Pál, „Hangászok – hangszerek – hangjegyek. Trombita- és dobjelek az osztrák–magyar hadseregben és haditengerészetnél (1629–1918)”, in *Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez* 6 (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1985), 75.

¹⁰ Esze Tamás, „Zenetörténeti adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből (1703–1712)”, 54.

¹¹ Ld. uo., 53.

¹² Ld. uo., 55.

szerint Rohoncon egy pár dob és két trombita volt a seregben, Berthóti Ferenc, lőcsei kommandáns egy 1704. március 24-én írt levele szerint pedig finom trombitásokat” (mesterségüket jól értő hangszerjátékosokat) küldött a fejedelemnek.¹³

Több dokumentum maradt fenn Borberger Ferenc főtrombitásról és Jungvist Mátyás dobosról (1705. május 1. Eger).¹⁴ Egy helyen külön kiemelik a „Réz dobost”, azaz üstdobost (1706. június 1.). Ugyanott érdekes, egyedi adat a „Furullyás” említése.¹⁵ Dobosok és más zenészek taníttatásáról, kottaolvasás-írásról is vannak adatok.¹⁶ A számadáskönyvekben található feljegyzések a zenészeknek adott összegekről is, köztük például a Dobos Mihály temetésére adott pénzről (1706. május 20.) és egy Rimaszombatban „megholt trombitásnak koporsójáért” fizetett összegről (1706. november 4.).¹⁷ A nevekből kitűnik, hogy a zenekarban több német (nevű) zenészt alkalmaztak (például Puchszakmayer trombitást, Hendrich Priger trombitást). Hegedűsökről is akad egy-egy bejegyzés: például egy 1704. augusztus 10-én Tordán kelt feljegyzés szerint „Kaszás Páll Uram hegedűsi vitték el Hari Mihálynak egy két esztendő csikóját, 12 kosár méhit, három kövér disznaját [...] Vajdaszegről”.¹⁸ Bercsényi Miklósnak 1704. szeptember 28-án a fejedelemhez írt levelében egy bizonyos Ádami nevű legényről van szó, aki egy kicsit mindenhez ért, így őt a táborban – mint Bercsényi javasolja – lantosként kellene alkalmazni, egyben a tüzelést is rá lehetne bízni.¹⁹ Úgy látszik lantosok valóban voltak a sereg körül, mert egy Ottlyk Sándor nevű karabélyos tiszt 1708. május 10-én a lőcsei főbírótól kért „lantra való egy kötés hurakat” megvetetni.²⁰

Esze Tamás összegezve is felsorolta a Rákóczi ezredeiben, a különböző hadtestekben szolgáló zenészeket, illetve hangszereiket. A hosszú felsorolásban kitért arra is, mely csapatnak nem volt muzsikása, melyekben szolgáltak csak dobosok, melyekben csak trombitások, illetve melyek voltak azok, amelyekben többféle hangszer akadt. A nemzetiségi, etnikai összetételt illetően arra a következtetésre jutott, hogy „Éppen az erdélyi kuruc hadsereg legnépesebb ezredeiben van aránylag kevés muzsikás. [...] Haróczki Vencel jórészt román katonákból támadt regimentjében egyetlenegy sem akad. [...] A felkelésre szólított székely székek és magyar vármelegyék hadinépe között Udvarhely-Székben találunk egy trombitást. [...] A kurucok-

¹³ Ld. *uo.*, 57.

¹⁴ Ld. *uo.*, 60. Egerből 1705. április 2-án a fejedelemnek küldött folyamodványa. Uő. Boxberger János Ferencként szerepel „hadi és udvari trombitás” titulussal (1705. május 10.) Ld. *uo.*, 61. Esze Tamás egy másik, 1706. június 1-jei feljegyzés alapján feltételezi, hogy ez utóbbi felsorolásban a Trombitás Ferencként jelzett zenész azonos Borbergerrel. Ld. *uo.*, 64.

¹⁵ Ld. *uo.*, 64.

¹⁶ Ld. *uo.*, 63, 59.

¹⁷ Ld. *uo.*, 63, 68.

¹⁸ Ld. *uo.*, 58.

¹⁹ Ld. *uo.*, 59.

²⁰ Ld. *uo.*, 75.

hoz pártolt német katonaságnak akár lovasok, akár gyalogosok, csak dobosaik vannak.”²¹ Megjegyezzük, hogy a névadás gyakorlata szerint a zenész vezetéknevét sokszor hangszeréről adták meg, ezért nem mindig lehet tudni nemzetiségi hovatartozását. Mindazonáltal kinyomozható volt, hogy Rákóczi seregében zenészként magyarok, románok, németek és horvátok szolgáltak. Az utóbbiakat illetően egy 1704-es erdélyi mustrakönyv a fent említett Dobos Mihály nevű dobost tüntetette fel horvát nemzetiségűként.²² Esze Tamás úgy találta, hogy a síposok és dobosok nagy többsége magyar volt, a trombitások viszont szinte valamennyien németek.²³ A kuruc seregben szolgáló síposokhoz hasonlóan túlnyomórészt parasztleányok – nem egyszer jobbágyfiúk – voltak a dobosok. A falvakból és a mezővárosokból származó ügyesebb, tehetségesebb dobosokat a fejedelem a munkácsi várban taníttatta. Az ezredek rézdobosai *tympanista magister* nevet viseltek, s köztük is akadt német zenész.²⁴ Az egyik ilyen „rézdobos” név szerint ismert. Dobos Andrásnak hívták, s 1745-ben le is festették – nyilván mint nagy idők tanúját.²⁵

„Mikor a Rákóczi korabeli források csak általában sípost, vagy sípszót említenek, szinte minden esetben biztosra vehetjük, hogy török-sípra gondolnak. [...] A magyar ezredekben a sípszót bizonyára többnyire magyar parasztsíposok szolgáltatták, akik mesterségük alapismereteit otthoni gyakorlatból szerezték meg.”²⁶ A feljegyzések szerint a sípszó mellett mulatozó tisztek, nemesurak, búsuló kurucok általában „sípoltatják” magukat, azaz e hangszeren játszottak maguknak. Az adatokból kiderül, ekkoriban a német tisztek is a töröksíp mellett szerettek mulatni. A kuruc főtiszték saját szolgálatukra is tartottak zenészeket, akik között hegedűs ritkán akadt, s az sem mulatságkor zenélt. Esze Tamás szerint „Hegedűssel sehol sem találkozunk a kurucok mulatságaiiban.” A nem hadizenészek főleg asztali zenét játszottak étkezéseknél.²⁷

A főtiszték közül Bercsényi Miklósnak képzett zenésze volt Czedron Imre személyében, akit Rákóczi többször meghívott magához, sőt jó pénzért taníttatta is vele „Lindvai Boldi” nevű legényét, azaz Lendvai Boldizsár diszkantistát. Bercsényinek volt cimbalmosa is.²⁸

²¹ Ld. uo., 84. Az ónodi országgyűlés szabályozta, hány és milyen fajta hangszer, illetve hangszeres jár egy-egy ezrednek. Részletes felsorolásukat ld. uo., 85.

²² Ld. uo., 86.

²³ „A kuruc hadsereg sok tízezerre menő névanyagában elég kevés a Trombitás nevezetű katona, viszont sok százra rúg a Dobos, Sípos és Hegedűs nevűek száma, jeleképpen annak, hogy ezeknek ősei magyar falvakban és mezővárosokban dobosok, síposok és hegedűsök voltak.” Ld. uo., 86. A német trombitások felsorolása ld. uo.

²⁴ Ld. uo., 88.

²⁵ A képet közli a Szabolcsi–Tóth Zenei Lexikon. Szabolcsi Bence–Tóth Aladár szerk., *Zenei Lexikon I–II* (Második, pótlással bővített kiadás) (Budapest, 1935), 82, VIII. tábla; valamint Marosi László, *Két évszázad katonazenéje Magyarországon. A magyarországi katonazene története. Katonakarmesterek 1741–1945* (Budapest: Zrínyi, 1994), 12.

²⁶ Esze Tamás, „Zenetörténeti adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből (1703–1712)”, 86–87.

²⁷ Ld. uo., 88.

²⁸ Ld. uo., 90, 93–94.

Esze Tamás tanulmánya érzékletesen mutatja be, hogy a rendelkezésre álló szórványos adatok ellenére rekonstruálható a fejedelmi udvar zenei élete, melyben a zenének általában helye volt, beleértve a tágabb színhagyományt (például kántálást) és az új kuruc dalokat is. Az 1706. nyári feljegyzésű számadáskönyv még a maga fényében mutatja a fejedelmi udvar zenészeit: eszerint a diszkantistán kívül Rákóczi udvarában két magyar sípos (tárogató), öt német trombitás, egy furulyás és egy rézdobos (üstdobos) szolgált. A hagyomány tisztelete a 18. század legelején a katonaságnál még erős volt. Boronkay István, Zemplén vármegye alispánja 1706. november 5-én Lőcse városától „Egy jó trombitást kér a vármegye zsoldjára fogadni, s költségére egy pár rézdobot csináltatni: mivel a personális insurrectiót hirdető parancsolat megjött – »ahhoz peniglen kívántató az régi bé vett muzsikaszó, melly is áll síposbul, dobosbul, úgy trombitásokbul« [...]”, márpedig a jelzett évben ilyen zenészekkel Zemplén megye nem rendelkezett.²⁹

Trombita-dob mint a reprezentáció eszköze

Még a Rákóczi-szabadságharc leverése után is jó ideig ezek maradtak a jellemző, uralkodó hangszerek, főleg a szabad királyi városokban, ahol a zene kereteit az egyház és a város adta – ilyen többek között az alább bemutatandó énekes órakialtás –, s fő hangszereiket ceremonális alkalmakkor a trombita és a dob jelentette.

A Rákóczi-szabadságharc idejéről szóló soproni tudósítások is főképp a trombita és dob kettős, illetve kürtök, harsonák, sípok és dobok zenéjével kapcsolatos híradások. Említésre méltó közülük az az 1704-es soproni adat, mely szerint a labancok kezén lévő városban az ottani toronyzenészeknek – Károlyi Sándor kuruc trombitásainak és dobosainak – a várostoronyban viharlámpák fényében kellett játszaniuk, valamint „sípokkal törökös bevonulási indulót, trombitákkal pedig dragonyos és egyéb marsot, majd trombitákkal és dobokkal más és más muzsikát [...]” több éjszakán át.³⁰

A kuruc sereggel kapcsolatban a különböző dokumentumokban több ízben is szóba kerül a török muzsika, mely hangszer-összeállítását tekintve pontosan nem meghatározott, de alkalmaz dobot és összességében valamelyest a kor jellemző hadizenei együttesének, a janicsárzenekarnak a hatását tükrözi.³¹ Egerben például

²⁹ Ld. uo., 69.

³⁰ Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984), 330.

³¹ A korabeli német zenei gyakorlat megkülönbözteti az ütőhangszereket nem használó és használó együtteseket. Előbbi a *Harmonie* vagy *Harmoniemusik*, utóbbi a *türkische Musik* Ld. Rohr, Robert, *Unser klingendes Erbe. Beiträge zur Musikgeschichte der Deutschen und ihrer Nachbarn in und aus Südosteuropa unter besonderer Berücksichtigung der Donauschwaben von den Anfängen bis 1918* (Passau: Passavia Verlag, 1988), 41. Bécsben az első 20 fűvősből álló, „Harmoniemusik” felállású zenekar nyilvános szereplése 1800-ban volt. A Praterben 1803-ban a nagyközönség szórakoztatására játszó hasonló zenekar szereplését követően megsokasodtak az ilyen típusú együttesekre vonatkozó adatok, amelyek egyúttal az instrumentárium változatosságáról és összességében kötetlenségéről is tanúskodnak. Gstrein, Rainer, „Innovationsprozesse in der instrumentalen Volks-

„a' Nemes Város törökmuzsikája” tisztelte meg Almásy József törvényszéki bírót főispáni helytartói és kormányzói beiktatásakor.³² Sopronban a kurucokkal kapcsolatban 1704-ben, majd évtizedekkel később, 1773. szeptember 3-án, Mária Terézia királynőnek a városban tett látogatásával kapcsolatban említ törökös zenét a korabeli krónika.³³ 1801. április 25-ről szintén Sopronból van adat törökös zenével való katonasági vonulásra.³⁴

A 18. században különböző megyékben, városokban állomásozó, magyar, német, cseh katonákból álló katonazenekarok muzsikusai szintén részt vettek az ünnepeken, a század vége felé egyre gyakrabban.³⁵ A Kinszky lovasezred zenekaráról szóló híradások 1780. április 18-ról, amikor Pécs szabad királyi várossá nyilvánítását ünnepelték, nemcsak trombita, síp és dob használatáról tanúskodnak. A magyar lovasok, horvát, német és magyar gyalogosok trombitásai, dobosai között is kitűnt az a lovasvezred, mely „különféle törökös zenével” vonult.³⁶ A nap ünnepi eseményeire vonatkozó leírások mind hangsúlyozzák, hogy a városban fúvós zenekar játszott, mely – bár a hangszerek közelebbi megnevezése nélkül – jelzi a hangszerkészlet tágulását az

musik dargestellt am Beispiel der Tanzmusik-Ensembles in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts”, in *Jahrbuch des Österreichischen Volksliedes*, Bd. 34. (1985), 51.

³² Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1987), 222.

³³ Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században*, 330, 339.

³⁴ Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században*, 351. Török zenéről szintén soproni adat még: 1804. okt. 4., ld. uo., 355. A 18. század során Európa nyugati részén az irodalomban és az operaszínpadon egzotikumként szereplő török figurák nálunk is előtérbe kerülnek. Magyarországon ugyan más tartalma van a török szónak, mint az említett térségben, a török jelző az oszmán birodalmi sereg Magyarországról való kivonulását követő évszázadban, az erősödő Habsburg elnyomás időszakában már nem hat olyan riasztóan, mint a törökök magyarországi jelenléte idején. A török holmik és témák divatjának köszönhetően Sopronban például a sétányokon sétáló szépnemet 1801-ben „nagy színes törökös kendők díszítik.” Ld. uo., 352. Valószínűleg ezért is olyan népszerű Mészáros Ignác (1721–1800) Kártigám-ja, e feltehetően francia eredetű és hozzánk német közvetítéssel jutott erkölcsi célzatú szerelmes regény (*A Buda Várának Vissza-Vételekor A' Keresztények Fogságába esett Egy Kartigam névű Török Kis-Asszonyinak Ritka, és emlékezetes Történeti* Pozsony, 1772). A mű sok kiadást megért és nagy népszerűségnek örvendett. Még a 19. század negyvenes éveiben is kedvelték, persze akkor már inkább csak a régi ízlésű vidéki nemesek olvasták. Ld. *A magyar irodalom története III*, (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965), 61. Petőfi is mint a vidéki elmaradottságot csúfolja ki Kedves vendégek c. versében (1844 július):

„A mámi, ez már művelt egy személy.

Még az irodalomról is beszél.

Könyvtára van szobája ablakán.

A könyvtár dísz Szigvárt, Kártigám.”

(Ld. *Petőfi Sándor összes költeménye I*, Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966, 111.)

Kisfaludy Károly A kérők című vígjátékának 7. jelenetében Baltafy, a régmúlt idők képviselő öreg kapitány, inasával a kézfogóra készülve hiányolja a „török muzsikát”, de ahelyett már csak cigányzene szól. Ld. Tari Lujza, „Kisfaludy Károly korának zenéje verseinek kortárs megzenésítései alapján”, in *Arrabona Múzeumi Közlemények 42/2* (Győr: Győr-Moson-Sopron Megyei Múzeumok Igazgatósága, 2005), 88.

³⁵ Lakomán közreműködő várórségek zenészeiről van adat Pécsről. Ld. Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), 99.

³⁶ Ld. uo., 100–101.

általános trombita-dob kettőstől a bővebb instrumentárium felé. Az egykorú híradásban csak a legfontosabbnak ítélt részleteket jegyezték föl, így falusiak hangszereiről nem esik szó. Aligha hihetjük azonban, hogy a környékbeli falvakból összesereglett nagyszámú nép – melynek, a helybelieket is beleszámítva 1000 zsemlét osztottak szét az ökörsült, a fehér és vörös bor mellé – ne hozta volna saját zeneszerszámait: tarisznyájába becsúsztatott furulyáját, esetleg dudáját, hegedűjét, hogy rögtönzött táncdal maga is kivegye részét az ünnepből.³⁷ Egy 1804. szeptember 30-i ünnepségről szóló híradásban már fúvós katonazenekarról is említést tesznek; az ünnepségen akkor a német gyalogezred egyik alakulata vett részt fúvós zenekarával.³⁸

A 18. század uralkodó hangszerei azonban még a trombita és dob voltak (részben mint trombita-dob kettős), de nem mint szórakoztató zenei eszközök, hanem elsősorban mint ünnepi eseményeket kísérő, annak pompáját hirdető hangszeres együttes. (Erdélyben trombita, dob, mellettük esetleg töröksíp vagy csak töröksíp és dob³⁹ volt a jellemző.⁴⁰) A trombita és a dob, mint a reprezentáció eszközei egyszerre szolgáltak figyelemfelkeltésként, jelentették a pompát és hatalmat, beleértve a hadi tevékenységet, s bár elvileg alkalmasak voltak arra, hogy mulassanak, táncoljanak rájuk, szórakoztató hangszerként csak kényszerűségből használták őket.⁴¹ Trombita és dob szólt viszont a városok gimnáziumaiban évnnyitókon és tanévzáró ünnepeken (például Pécsen).⁴² Általános volt az a 17. században is már élő gyakorlat, hogy a magas rangú személyeket trombiták és dobok kíséretében küldöttség fogadta a város határánál. Így például Egerben 1715. október 2-án Erdődy Gábor grófort püspöki bevonulásakor⁴³ vagy Barkóczy Ferenc püspököt a városba érkezésekor 1745. június 29-én.⁴⁴ Pécsen 1782. június 8-án Végh Péter új főispánt beiktatására érkezésekor fogadták a város határában trombitások és kísérték a városba zeneszóval.⁴⁵ Mint menetkísérő, ez a hangszerpáros a század

³⁷ A teljes lakosságot megmozgató közös zenés-táncos ünnepélyről tíz évvel későbből Győről van részletes feljegyzés. Ld. Papp Géza: „Hungarian Dances 1784–1810.” In *Musicalia Danubiana* 7. (Budapest: MTA ZTI), 10.; Tari Lujza, „Kisfaludy Károly korának zenéje verseinek kortárs megzenésítései alapján”, 85.

³⁸ Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században*, 106.

³⁹ Apor Péter a főrangú férfiak viselete, lovaik drágaköves, darutollas felszerszámozása és utazásai kapcsán írta, hogy amikor egy szépen felöltözött ifjú így elindult, „megugratta szép moderatióval magát az lovon, fútták az töröksípot, trombitát”. Apor Péter, *Metamorphosis Transylvaniae azaz Erdélynek változása* (1736) (Budapest: Magyar Helikon, 1972), 31.

⁴⁰ Wesselényi naplójában 1708 szeptemberéből arra is van adat, hogy a katonák bármilyen kéznél lévő hangszere mulattak. A feljegyzés szerint ebéd közbeni iváskor, mulatozáskor „a török dobokkal muzsikálnak vala egész estefelég”. Wesselényi István, *Napló 1703–1708. II. 1707–1708*, szerk. Demény Lajos, Magyar András (Bukarest: Kriterion, 1985), 634.

⁴¹ Sárosi Apor Péter érzékletes leírását közli a trombita harsányságáról, valamint, hogy „Trombitán nem fúttak éppen semmi nótát.” Sárosi Bálint, *Cigányzene*, 49.

⁴² Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században*, 73.

⁴³ Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887*, 204.

⁴⁴ Ld. *uo.*, 206.

⁴⁵ Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században*, 103. Hasonló adatok Egerből: 1757, 1762, 1769, 1776, 1779, 1790. Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887*, 208, 211–213.

végén is megvan még. Csokonai Dorotttyájában Fársáng is e hangszerek kíséretében vonul, amihez a költő nyilván az életből vette a mintát:

„Dob-, s trombitaszóval elhagyá már Mérőt
A Fársáng, vivén sok vezetőt, kíséret.”⁴⁶

József nádor 1799. júniusi látogatásakor Pécsen a város magyar és német muzsikussai zenéltek, a városházánál pedig „dobok zengettek ’s trombiták harsogtak”, sőt az este előbb a nagyobb, majd „a’ kisebb Tántzházba”, „az ottan vígadó Polgárságnak megtekintésére” ellátogató királyi fenség dob- s trombitaszó mellett mulatókat talált.⁴⁷ Éltek e hangszerkettőssel esetenként egyes céhek is. Egerben a mészárosok céhe „trombiták hangja és hegedűk muzsikája kíséretében” farsangkor a város főterén egy jéghideg vízzel telt hatalmas hordóba ingre, alsóra verkőzterve mártotta be inasait a céhbe való felvétel jeléül, mint azt egy-egy 1755-ös, 1756-os és 1757-es adat bizonyítja.⁴⁸ Sopronban 1700-ból való az első dokumentum arra vonatkozóan, hogy a céhek zeneszó mellett vonultak föl az utcákon, majd 1701-ből újabb adat van a kovács céh hasonló fölvonulásáról.⁴⁹ Sopronban 1775-ben Primes György városplébános ünnepi aranymiséjére trombiták és dobok mellett vonultak.⁵⁰ A soproni lövészegylet a 18. sz. közepéig húsvétkor, 1760-tól pünkösdkor tartotta összejöveteleit, amelyen zene is szólt. A lövészversenyt zenés felvonulás előzte meg és zárta be.⁵¹ 1754-ben egy ilyen lövészünnepet Selmecbányán örökített meg egy festő, zenészekkel (hegedűs, kürtös, bőgős), s az őket hallgató, sétálgaató, koccintó és célba lövő résztvevőkkel.⁵²

Trombita és dob a temetési és esküvői szertartásban

Temetéseken főrangúak esetében az énekeseken kívül szintén trombiták és dobok vettek részt; ezek kíséretében temették el a halottakat. Így például Egerben 1715. március 23-án Telekesy István püspököt, 1744. november 12-én Erdődy Gábor püspököt.⁵³ Sopronban 1724. október 8-án báró Ebergényi László

⁴⁶ *Csokonai Vitéz Mihály Összes versei* I, szerk. Vargha Balázs (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1967), 494.

⁴⁷ Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században*, 105.

⁴⁸ Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887*, 186. Trombitákról, dobokról, harsonákról sok adatot közölt még Sopronból Bárdos Kornél például 1727-ből, 1734-ből, 1735-ből, 1743-ből, 1745-ből. Ld. Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században*, 335–338.

⁴⁹ Ld. *uo.*, 285.

⁵⁰ Ld. *uo.*, 341.

⁵¹ Ld. *uo.*, 280.

⁵² Galavics Géza, „Művészettörténet, zenetörténet, tánc történet. (Muzsikus- és táncbrázolások)”, *Ethnographia* 98/2–4 (1987), 167–168.

⁵³ Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887*, 203, 206.

császári kamarás tábornagy és huszárezred parancsnok temetésén a Jörger-dragonyozrezred fekete ruhába öltözött zenekarát trombitások és dobosok követték. A trombitások hangszereit az elhunyt címere díszítette, míg a dobokat fekete gyászlepelletel vonták be⁵⁴ (mint az előző században is tették a főrangúak temetésén⁵⁵). Erdélyben a temetési szertartásban trombitások és töröksípások vettek részt, akik Apor Péter leírása szerint a menet élén haladva kísérték utolsó útjára a halottat.⁵⁶ Megjegyzendő, hogy a halottas adatok szinte kivétel nélkül férfiakra vonatkoznak, ám a korszakon belül csak Apor tartotta fontosnak megjegyezni, hogy csak a férfiakat temették hangszeres zenével, míg a nőket énekkel.⁵⁷ Erdélyből 1707-ből igen részletes temetési leírást adott Wesselényi István, aki „a szegény, Istenben boldogul kimúlt néhai méltóságos úr, nagymegyeri Keresztesi Sámuel” temetésének, illetve a temetést megelőző tennivalóknak minden részletes mozzanatát feljegyezte a „keserveseknek rendi”-n⁵⁸, vagyis a siratóasszonyok felsorolásán és azok meghívásán kezdve a sort. A menet a háztól szász deákok énekével vonult, akiket „minden renden való” magyar deákok és papok, azután a céhek és „szomszédságok”, majd a magyar közrendek és a főrendek követték. Utánuk díszbe öltöztetett lovakat vezettek, majd kardot, buzogányt és egyéb fegyvereket vittek, s csak ezután következtek a trombitások, dobosok. Jóval a zenészek után a német főrendek vonultak, végül a hosszú menetet a „keservesek”, vagyis a főrangúak feleségeiből, lányaiból álló, név szerint felsorolt siratóasszonyok és az alsóbb osztálybeli asszonyok zárták. „[...] bémenvén a templomba és ott letévé [tudniillik a koporsót], minekutána egy keveset muzsikáltak volna, azután a szász iskolamester deáku orála. Ezt elvégezvén ismét muzsikálnak.”⁵⁹ Sárospatakon mindenkit hangszeres zene nélkül, énekkarral temettek, s 1728-tól volt szokásban az úgynevezett harmóniás temetés.⁶⁰

⁵⁴ Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században*, 332.

⁵⁵ Bárdos Kornél, *Magyarország Zenei története II. 1541–1686*. „Fejedelmi és főúri zeneélet” (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 459; Tari Lujza: Halottkísérő, halálmars – hangszeres zene a halott utolsó útján. In: *Lélek, halál, túlvilág. Vallásethnológiai fogalmak tudományközi megközelítésben*. In *Tanulmányok a transzcendensről II.*, Szerk. Pócs Éva (Budapest: Balassi Kiadó) 2001. 288, 298.

⁵⁶ Apor Péter, *Metamorphosis Transylvaniae azaz Erdélynek változása* (1736), 72.

⁵⁷ Ld. uo., 73.

⁵⁸ Wesselényi István, *Napló 1703–1708*, 214.

⁵⁹ Ld. uo., 216. Wesselényi naplója egy másik részén Bethlen Sámuel halála kapcsán „leány virrasztókat” említett. Ld. uo., 479. Bethlen temetését az előzőnél még részletesebben írta le. Zenészek itt nem voltak, viszont név szerint megadta a „keservesek”-et (siratóasszonyok) és más résztvevőket, valamint említette, hogy a búcsúztató vers 80 strófából állt. Ld. uo., 489–496. Máshol egy román haláleset kapcsán halottsiratósról írt: „Az magyar főasszonyok kimenvén a külső kertekbe sétálni, a Hoch András kertében találtak egy jól felszerült román leánt kinyújtóztatva, és apját és anyját mellette hogy siratják vala.” Ld. uo., 155.

⁶⁰ Szabolcsi Bence, „A 18. század magyar kollégiumi zenéje”, *Magyar Zenei Dolgozatok* 8 (1931), 7. A „harmóniás ének” gyakorlata a paraszti szájhagyományban máig egyedülállóan Szászcsáváson maradt fenn, s nemcsak a temetési rítushoz kapcsolódva. Ld. Szabó Csaba, *Erdélyi magyar harmóniás énekek a XVIII. századból* (CD-ROM) (Budapest: Balassi Kiadó, 2001).

Trombita és dob hangszerpáros szolgáltatta az asztali zenét is – legalábbis a század első felében (például Egerben 1716. április 26-án és 1725. október 1-jén; utóbbi alkalmon a Lobkovitz-ezred zenekara is részt vett. Az ebéd közbeni asztali zenéről trombitákkal és dobokkal további adatok állnak rendelkezésre 1738-ból, 1741-ből⁶¹).

A trombiták és dobok mellett a század második felében más hangszerek is megjelentek az asztali zenét játszóik kezében,⁶² például a lakodalmi ebéd alatt. Rettegi György a következőképp jellemezte az erdélyi lakodalmi menetet, melynek hangszeres tagjai feltehetően a lakodalom további részében is közreműködtek: „Így osztán nagy sereggel megindultak török-sípossal, akinek volt s egyéb musikásokkal, úgymint: hegedűs, gardonos és cimbalmosokkal oda, az hol a menyasszony szülei vagy maga lakása volt.”⁶³ Az esküvőre Apor Péter vidékén is zeneszóval érkeztek.⁶⁴ Az Apor által leírt lakodalomban a zenészeken kívül mókamesterek is szórakoztatták a ház népét étkezések alatt.⁶⁵ Apor az erdélyi nemesi lakodalom folyamatának bemutatásakor leírta még, hogy az ünnepi étkezésnél „az étket nagy muzikaszóval béhozták [...]”, s hogy „Volt penig az színben két muzsikálószék magosan felcsinálva [vagyis két színpadszerű emelvény], az egyikben muzsikáltak az vőlegény muzsikái, az másikban az örömatyáé.”⁶⁶ Az étkezések alatti zene természetesen nem új keletű, hanem a 17. század gyakorlatának továbbvitele. Mint Szabolcsi jelezte, az állandósult szokás, hogy étkezések alatt zenéltek, s az egyes fogásokat kísérő zenéknek megszabott rendje (és valószínűleg részben megszabott, hozzákapcsolódó dallama) volt, egyaránt jellemző a 17. századi hazai és a nyugat-európai forrásokban, s a gyakorlat tovább él a 18. században is.⁶⁷

⁶¹ Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887*, 204–206.

⁶² Sopronban Primes György városplébánosnak az ünnepi aranymiséjét követő ebéd alatt „trombiták és dobok, valamint más kellemes hangszerek asztali zenéje váltakozott.” – a hangszerek közelebbi megnevezése nélkül. Ld. Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században*, 341.

⁶³ Közli Szabolcsi Bence, *A XII. század magyar főúri zenéje*, 224. Megjegyzendő, hogy a „gardony” itt nem a ma ismert ütött húros hangszer, hanem a bőgőt jelenti. A bőgő neve Erdélyben ma is egyaránt hallható gardon, gardony, illetve gordon formában.

⁶⁴ „A nász népe is mindenféle muzsikával, valamennyi kitled s illet, annyival ment.” Apor Péter, *Metamorphosis Transylvaniae azaz Erdélynek változása* (1736), 54.

⁶⁵ „Némelyeknek megvolt tíz-tizeneg ygalog inasa is, azonkívül tizönöt-tizenhat étekgója, dudási, furulyási, cimbalmosi, énekesi, asztali mulató markalfi, vagy amint hitták, bolondjai.” Ld. *uo.*, 40.

⁶⁶ Ld. *uo.*, 55–56. Emelvényen játszó zenészekről már 17. századi adatok is vannak. Ilyet említ például az 1683-ban kinyomtatott Ungarische Wahrheitsgeige politikai röpirat 8. pontja. Közli Szabolcsi Bence, *A XII. század magyar főúri zenéje*, 226, 229. Az emelvényállítás – mely a hazai népzenei gyakorlatban fennmaradt például a széki, gyimesi, és egyes felvidéki zenészek közt, környezetünkben pedig például a csehéknél és szlovéneknél – egyrészt akusztikai okkal magyarázható, másrészt a zenészek elbászlélése szerint azzal, hogy így a szűk helyen táncolók nem ütköznek bele a féltett hangszerekbe.

⁶⁷ Szabolcsi Bence, *A XII. század magyar főúri zenéje*, 216, 228. Az Ungarische Wahrheitsgeige szerint az első fogáshoz a Savanyú káposzta nóta járt. Ld. *uo.*, 225. Wesselényi István 1708 októberében írta naplójában, hogy Székely Ádám ebédre hívta a főrendeket. „Igen sok szép étkei valának két asztalra, melyet három fogásban hoznak vala el, és muzsikások is lévén, merő kis lakodalmat csinált, mert majd éjfélig táncolának [...]” Wesselényi István, *Napló 1703–1708. II. 1707:1708*, 660.



A trombita és dob a század végén úgy tűnik már kizárólag protokolláris – főleg egyházi – eseményekhez kapcsolódott, mert helyét addigra átvették a cigányzenészek, illetve a katonabandák. A hangszerpáros ünnepi pompahirdető szerepének emléke mindamelllett még leáldozását követően is élt, amit egy 18. század végi vers részlete támaszt alá. 1799. március 19-én Nagyváradon a Nemzeti Játszó Társaság József nádor tiszteletére egy Mozart-dallamra ráhúzott verset adott elő, melynek egyik részletében a pompa tartozékaként szerepel a két hangszer:

„Segítségül hívtuk Pallást
 Játszó Társaságunkba,
 Hogy e' Nagy Nap' Méltóságát
 Szivünk' Háládatosságát
 Eleven szinnel fesse,
 'S Dob, Trombita hirdesse.”⁶⁸

A 19. század elejére Európában a klarinét is megjelenik a színhagyományos kultúra hangszerkészletében, nálunk a cigányzenekarban.⁶⁹ Osztrák falvakból van olyan dokumentum, amely a trombita és klarinét páros használatát igazolja (1812-es adatok). E hangszereket az osztrák parasztok azonban általában nemesi hangszereknek tekintették, s hasonlóan a szignáltrombitákhoz és kürtökhöz, nem gyakran használták őket a tánczenében.⁷⁰ A trombita-dob régi gyökerű pompahirdető funkcióját egészen 1880-ig megőrizték viszont a cseh zenészek (például Karlsbadban, Iglón és az Eger nevű helységben), sőt elhalását követően, 1938 után újból megpróbálták életre hívni.⁷¹

Városi trombitások a polgári zeneéletben

A városi trombitások és dobosok hagyományos feladata a toronyzene ellátása, amellet a fiatalok tanítása volt.⁷² A toronyzenészek, a „Turnerok” (Kőszegen Turnerek⁷³) munkája, mozgástera meglehetősen kötött volt. Ennek ellenére már

⁶⁸ Kerényi Ferenc, *A magyar színikritika kezdetei 1790?1837 I*, szerk. Dávidházi Péter Mundus, in *A magyar irodalomtörténet forrásai 16?18* (Budapest: Magyar Egyetemi Kiadó, 2000), 20.

⁶⁹ Sárosi Bálint, „Die Klarinette in der Zigeunerkapelle”, *Studia Musicologica* 29 (1987), 237–243.

⁷⁰ Gstrein, Rainer, „Innovationsprozesse in der instrumentalen Volksmusik dargestellt am Beispiel der Tanzmusik-Ensembles in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts”, 50–51.

⁷¹ Komma, Karl Michael, *Das böhmische Musikantentum*. In *Die Musik im alten und neuen Europa*, hrsg. Walter Wiora, Bd. 3 (Kassel: J.Ph. Hinzenhal-Verlag, 1960), 106.

⁷² Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században*, 13.

⁷³ Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században*, 179; uő., „Adatok a kassai városi trombitások történetéhez”, in *Zenatudományi Dolgozatok* (Budapest: Zenatudományi Intézet, 1982), 75–84. Egerben is így nevezték őket, noha ott nem voltak városi toronyzenészek, mert nem volt szabad királyi város. Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887*, 18.

a korábbi évszázadokban is vállalhattak a mindennapi élethez kapcsolódó zenei szereplést, főleg lakodalmakban és temetéseken. A lakodalmakra esetenként tiltórendelkezések utalnak a dokumentumokban. Bárdos Kornél közölte azt az 1654-es rendelkezést, mely IV. Ferdinánd halálakor több hónapra megtiltotta a vendéglők és lakodalmak zenéjét Sopronban és nyolc jobbágyfaluban. Ez az adat arra is utal, hogy a toronyzenészek kizárólagos joggal bírtak a lakodalmi zenélés terén, s ha jól végezték munkájukat, a polgárok őket hívták, nem az idegeneket. Ilyen idegen zenész volt Sopronban például Moick Mátyás, aki 1711-ben megkapta a városi polgári jogot.⁷⁴ Szintén Sopronban 1700-ból zárórán túli muzsikálásért örökítette meg egy testvéreből álló együttes – Kohlmann Frigyes, György és Mátyás – nevét az egyik dokumentum. Hangszereikre vonatkozó utalás nincs, további adat viszont, hogy 1710-ben a pestisjárvány idején a tilalom ellenére Bánfalván zenéltek. Ismert Kiendler János Péter bécsi lantos neve is, aki 1702–1704 között Sopronban lakott.⁷⁵ Ezek az adatok azért érdekesek, mert mutatják, hogy a 17. század vége felé a toronyzenészek és más városi zenészek riválisai még csak a más városbeli, vagy a más nemzetű (Sopronban főleg német nevű) zenészek. Később, a 18. század folyamán esetenként már a cigányzenészek is betölthetik ezt a szerepet.

A mindennapi munka ellátása, a fegyelem betartása érdekében a fenntartóknak (a város vagy az egyház) az ilyen külső szerepléseket szabályozni kellett. Sopronban például 1725. szeptember 4-én a toronymesternek előírták, hogy ne a saját, hanem a város tulajdonában lévő dobokat használja a körmenetek alkalmával, valamint rendelkeztek, hogy a külvárosban lakodalmakon csak a tanács, illetve előkelő személyek felkérésére muzsikálhat zenekarával.⁷⁶

1728. május 2-án tartotta gróf Széchenyi Zsigmond, Széchenyi György fia az esküvőjét Széplakon, amire a soproni toronyzenészeket is meghívta. Azok ígérték, hogy nyolcan ott lesznek, de ugyancsak ígérték részvételüket pozsonyi zenészek is. A dokumentum szerint a vőlegény szerette volna előre tudni, melyik zenekar lesz jelen, mert „Ha ezek pediglen mind együtt lesznek erit turbatio chori [a zenekar kavarodása lesz], meg [még] az menyaszony nótáját sem fogják tudni elvonni (de ez épen nem leszen szükséges, minthogy magyarul nem fognak táncolni.)”⁷⁷

Templomi, udvari zenészek a polgári zeneéletben

Pozsonyban, a terézianus kor fővárosában a Batthyány érseki palota különleges lehetőségeket kínált. Növényekkel, szobrokkal teli parkjában vasárnap és ünnepnapokon több száz ember sétálgathatott, sőt az érsek azt is megengedte, hogy a kert-

⁷⁴ Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században*, 284.

⁷⁵ Ld. uo., 285–286.

⁷⁶ Ld. uo., 265.

⁷⁷ Ld. uo., 266.

ben hetenként kétszer megrendezett koncerteket a közönség is meghallgathassa.⁷⁸ 1801-ből Ludwig Gassner soproni toronyzenészmester neve ismert, aki héttagú együttesével a Széchenyi család nagycenki kastélyában muzsikált.⁷⁹

A városéhoz hasonlóan zajlott a magas kultúrájú főpapság európai stílusú rezidenciális zenekarából származó zenészeinek külső szereplése. A templomi együttesek tagjai általában világi zenészek és sokoldalúan képzett, jó gyakorlattal rendelkező muzsikusként voltak.⁸⁰ Az egri püspökség szolgálatában álló zenészek számára 1750. január 7-én kiadott rendelet szerint a zenészeknek csak engedéllyel és 10 dénár lefizetése mellett lehetett egyházon kívüli szerepléseket vállalniuk.⁸¹ A rendelkezést nemcsak a dóm zenészei számára hirdették ki. Sőt, annak érdekében, hogy a híradás mindenkihez eljuthasson, a zenészeket előzőleg nyilván összeírták, mert ebből az évből sok zenész név szerint ismert, köztük az alábbi dudások: Végh János, Végh Joseff, Polyák Mátyás, Csordás Mátyás, Maracs János, Barna Mihály, Dudás János.⁸² Egerből az egyház szolgálatában állók között az énekesek, orgonisták, „zenészként” jelzett muzsikusként mellett trombitások és „cimbalisták” is ismeretesek 1743-tól kezdve.⁸³

1740 őszéről Sopronból a III. Károly halála miatti zenetiltalommal kapcsolatos iratok közt található az a dokumentum, amely szerint Gaszner Gotthárd Károly toronymester a zenészek súlyos anyagi veszteségeire hivatkozva a győri püspöktől levélben kéri a rendelkezés fölülbírálását. Kérését követően előzetes beleegyezéssel muzsikálhat zenészeivel „esküvőkön és egyéb tisztességes ünnepeken”, például névnapokon.⁸⁴

A különböző tilalmakat megszegőkkel kapcsolatos adat a bánfalvi pálos perjelnek 1783-ban a hatóságokhoz írt levele. Eszerint Bánfalván a lakodalmak idején „nem csupán lövöldöznek, de az istentisztelet befejezése előtt vasárnap és ünnepnap már elkezdik a tánczenét”.⁸⁵ Sopronban 1807-ben Gaszner Lajos toronymester azt kifogásolta, hogy egy bizonyos Prinkl Mihály nevű zenész, aki korábban Pejacsevich gróf zenekarának vadászkürtöse volt, „mintha toronymester lenne, úgy vesz

⁷⁸ H. Balázs Éva, *Bécs és Pest a régi századvégen 1765–1800* (Budapest: Magvető Kiadó, 1987), 147.

⁷⁹ További adat 1804-ből ld. Rennerné Várhidi Klára, „Széchenyi Ferenc gróf (1754–1820) és a zene levéltári adatok tükrében”, in *Zenetudományi Dolgozatok* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 2000), 222–223.

⁸⁰ Így például Pécssett 1780-ban. Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században*, 48.

⁸¹ Azért, hogy „az jó rend-tartás megh tartassék, az rendetlenség pedig, mely ekorai [ekkoráig] az kölembféle Hegedősek által történt az lakodalmokban, czéhekben s egyéb-féle solennitásokban [ünnepségekben], az el távosztassék [...] tehát valakik ezen várossunkban musicusok vagyis hegedősek, kik vagy lakodalmokban ablakok alatt neve napjain [...] czéhekben valakiknek musicalni akarnak”, azoknak engedélyt kell kérniük. Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887*, 18.

⁸² Ld. uo., 18.

⁸³ Ld. uo., 20.

⁸⁴ Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században*, 286. 1768-ban Sopronban Barth János, a sörház bérlője azt kérte, hogy három napig tarthasson a zene és tánc sógornője 1769. áprilisában esedékes lakodalmán. Ld. uo., 287.

⁸⁵ Ld. uo., 288.

fel és bocsát el zenészeket zenekarából. Együttesébe tartozik Pokorni Vencel, Rödl Bernát és a volt toronyzenész legény Schröder József. E társaságával behízelegte magát a polgárok házába, és engedély nélkül játszik minden esküvőn. Szemtelenül magának szerez meg minden zenélési alkalmat, és nekem alig maradt lehetőségem muzsikálni.” Az ügy kivizsgálását végző városi hatóság kiderítette, hogy ilyen módon nem csak egy, hanem három banda is működött a városban.⁸⁶

1829-ből két zenekarral kapcsolatban maradt fenn dokumentum Sopronból. Mindkét együttes vegyes, vonós és fúvós hangszerekből állt (köztük immár klarinton játszó is akadt). Mint a korabeli leírásból kiderül, szükség esetén négy együttest is ki tudtak állítani maguk közül, s lakodalmakon, vendéglőkben, borkimérésekben játszottak, valamint névnapokon éjjeli zenét adtak felkérésre vagy anélkül, Szilveszter estéken pedig Bánfalván és Balfon szoktak zenélni.⁸⁷

Hangszertanulás: iskolai és házi „musica-mesterek”

Az instrumentális gyakorlat, melyre – mint Szabolcsi 1930-ban kifejtette – a 18. század német iskolái már megkülönböztetett figyelmet fordítottak, a magyar iskolákból jóformán teljesen hiányzott. Szabolcsi Fáy Andrást idézte, aki sárospataki diákéveire visszaemlékezve 1794 tájáról hangszerként a jávor- vagy szilvafából készült fuvalát és a zongorát nevezte meg. „Hegedőt s más zajosabb hangszert benn a collegiumban [...] tilos volt egész héten más napokon játszani mint szerdán és szombat délutáni üres órákban. A künnlakó diletánsokat a hegedűben, a helybeli Marcziféle híres czigány bandának valamelyik tagja oktattatta, csak amúgy ujj-illesztmény és hallomás után”, egyes iskolákban pedig „ezredi rossz trombitás [katonazenész] a’ musika-mester, ólom újjú orgonista a’ zongora-tanító.”⁸⁸ Szabolcsi e hangszeres hiányosságok ellenére megállapíthatta, hogy a kollégium falai közé mégis beférkőzött valamiféle hangszeres kultúra, illetve valami eljutott belőle a diáksághoz. Igazolták ezt a megállapítást a későbbi kutatások, melyek szerint a diákok mulatozásaira, táncolásaira, kihágásaira, valamint a tágabb nép-, illetve közzenére vonatkozó adatok az éneklésen kívül általában szólóhegedű használatáról tanúskodnak.⁸⁹ Pécsről 1720-ból egy hegedű mellett táncoló és botránnyt csapó férfiról van adat. 1764-ből Czigány Ferkó helybeli „Musicus” Gergely nevű fiáról jegyezték fel, hogy verekedésbe keveredett egy kocsmában. Ott egy német regiment trombitásai voltak jelen, valamint „mas Városi Musikusok”, „azoknak musikalni kéntelen” volt.⁹⁰ Pécsen 1785-ben a városi vendéglőkben a zenének és táncnak este

⁸⁶ A zenészek neveit és a hatóság határozatát közli uo., 293.

⁸⁷ Ld. uo., 297.

⁸⁸ Szabolcsi Bence, „A 18. század magyar kollégiumi zenéje”, 47–48.

⁸⁹ Iskolából kicsapott diákok név szerint is ismertek például Pécsről 1737-ből, akik este 9 után a kocsmában táncoltak. Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században*, 73.

⁹⁰ Ld. uo., 84.

háromnegyed 11-kor véget kellett vetni, de farsangkor kivételt tettek, megengedték, hogy éjfélig tartsanak nyitva.⁹¹ Egerben 1773-ban zenélést tiltó rendelet született. 1774-ből a szigorú rendelkezések ellenére, mulatozó, táncoló diákokról szóló feljegyzések maradtak fenn, amelyek tanúsítják, hogy ott akkor már cigányok muzsikáltak. Büntetésük hangszereik elvétele és kétnapos áristomba tétel lett.⁹²

Tamásiból (Tolna megye) az 1773–1810 közötti évekből szelidebb, majáliskor tartott mulatozásokról maradt fenn dokumentum. Az 1807-es ünnepség menetét előre írásban rögzítették, s a városból a mezőre kivonuló iskolások között megszabták a muzikusok helyét is. A sereg közepén a „két Clarinet, Fagot, Dob, Trombita, három kis hegedű Musika eszközök” vonultak.⁹³

Ezekben az években Ausztriában már akadtak ilyen vegyes, vonós-fúvós együttesek⁹⁴, bár ezek még nem versenyezhettek a tánczenében egészen az 1830-as évekig vezető hegedűvel, illetve a 3-4 tagú vonós-együttessel.⁹⁵ Utóbbiak azt követően állandósultak, hogy a 18. század végére Ausztriában, Magyarországon és más európai országokban is a hegedű lett a vezető dallamjátész hangszer. A kor tipikus osztrák vonósegyüttes-felállása nem különbözött az eddigre már kialakult cigánybanda ismert hangszereitől, s a következőkből állt: hegedű, (mely mellé kiegészítőként csatlakozhatott egy második hegedű), cimbalom és bőgő, melyek az egyszerű harmóniai kíséretet és az egyenletes metrumot adták.⁹⁶

A 18. század során idehaza is megnőtt a nem hivatásos (tehát nem egyházi vagy katonasági, hanem a köznapi életben működő) zenészek neveire (esetenként hangszereikre) vonatkozó adatok száma. Ilyenek Pécsről, Bárdos Kornél kutatásai alapján a következők: Lesevecz István hegedűs 1729, Schmied József cimbalmos †1761, 1782–1783, 1784-ből, 1787–1788-ból, 1790-ből, 1792–1795-ből és 1800-ból származó adatok alapján további 19 zenészt ismerünk név szerint. Egy olasz zenész kivételével a vezetéknevek részben magyar, részben német nevek (például Szakmári János 1787, Kirschinger György 1788), továbbá ezeken a nyelveken vezetéknevvé önállósodott zenészmegnevezések (például Musikanter József 1784, Hegedős György 1785).⁹⁷ A dóm nagyszámú zenészein kívül egy cseh bányászzenekari vezetőről is van

⁹¹ Egy vendéglő további engedélyt kapott, s reggel 4-ig tarthatott nyitva. Ld. *uo.*, 86.

⁹² Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887*, 188.

⁹³ Domokos Pál Péter, „Új Énekek – amellek Farkas Pál Tamási nótárius által költek üdőről üdőre 1773 és 1810 között”, in *Zenatudományi Dolgozatok* (Budapest: Zenatudományi Intézet, 1981), 49.

⁹⁴ Gstrein, Rainer, „Innovationsprozesse in der instrumentalen Volksmusik dargestellt am Beispiel der Tanzmusik-Ensembles in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts”, 51. A 19. század elején nálunk is voltak vegyes vonós-fúvós bandák, illetve rézfúvós hangszereken játszó cigányzenészek. Boka András, Boka Károly nagybátyja, a szabolcsi lovasezred trombitása volt, s ekként működött később a cigánybandában is. Sárosi Bálint, *Cigányzene*, 111–112.

⁹⁵ Gstrein, Rainer, „Innovationsprozesse in der instrumentalen Volksmusik dargestellt am Beispiel der Tanzmusik-Ensembles in Österreich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts”, 53.

⁹⁶ Ld. *uo.*, 49–50.

⁹⁷ Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században*, 109–111.

adat 1785-ből.⁹⁸ Egerből – a soproniakhoz hasonlóan – több adat szerint a céheknek saját zenésze vagy együttese volt. A sok egri zenész közt az akkor még papnövendék Verseghy Ferenc – hamarosan az énekelt verbunkos műfaj egyik legfőbb propagátora – citerásként és énekvezetőként van megnevezve.⁹⁹



A század végén a közhasználatú zenében – Csokonai Lantomtól búcsúvétel c. verse alapján – a következő hangszerek forogtak még: „obojja, réztrombita, zengő hárfá, tambura, lant, brácsa” (ugyane versben Kazinczy orphicáját is említi a költő).¹⁰⁰ Az 1780-as évektől a nemesi és az éledező polgári otthonokban a házimuzsikálás – mint 1793–1794-es magyarországi utazásakor a természettudós, Johann C. Hofmannsegg gróf is megtapasztalta – megszokott dolog, s a hangszerek is változatosak. Zongora a gróf szerint majdnem minden rendesebb házban volt,¹⁰¹ amellelt kedvelt volt a hegedű és a fuvola.¹⁰² Báró Amadé László (1704–1764) hegedült, fuvolázott és furulyázott, de zenei estjeire cigányzenészeket is szívesen hívott.¹⁰³ A nemesek közül Teleki Sámuel Bázélban tanult meg fuvolázni, s tudott „haránt sípon” (fuvolán) és hegedűn játszani Wesselényi Miklós is. Gróf Sztáray Mihály és Gvadányi József hegedült, mások a zongora (clavir, klavir, fortepiano) mellett lanton, kobzon,¹⁰⁴ gitáron,¹⁰⁵ oboán,¹⁰⁶ fagotton¹⁰⁷ és hárfán játszottak.

⁹⁸ Ld. uo., 110.

⁹⁹ Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887*, 254.

¹⁰⁰ *Csokonai Vitéz Mihály Összes versei I*, 324.

¹⁰¹ Szabolcsi Bence, *A magyar zene évszázadai II. XVIII–XIX. század* (Budapest: Zeneműkiadó, 1961), 101.

¹⁰² Gáti István mérnök zongora-, hegedű- és fuvolaiskolát adott ki 1802-ben.

¹⁰³ Szabolcsi Bence, *A magyar zene évszázadai II. XVIII–XIX. század*, 101.

¹⁰⁴ Berner Ádám két hegedűre és kobozra írt műve: „12 Magyar Nóta”. Ld. Papp Géza, „A verbunkoskiadványok kronológiájához”, *Magyar Zene* 3 (1979), 170.

¹⁰⁵ A gitár hazai népszerűsége a század végétől számítható, erőteljesebben azonban a 19. sz. első felében válik jellemzővé. Gitár adatok igeeként és főnévként előfordulnak Kazinczy levelezésében és Kultsár Hazai Tudósításaiiban: 1803, 1807, 1814, 1819, 1829. Ld. *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára I* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1967), 1063. Christoph-Hellmut Mahling részletesen ismerteti a tekerő, duda, mandolin és gitár szerepét a bécsi klasszikus zenében, Leopold Mozart működésétől kezdődően. Eszerint például Bécsben az 1820-as évekre az igényesebb polgárok körében a szórakoztató házi kamaramuzsikálásnak, valamint koncertzenének a gitár volt a legfőbb hangszere, amelynek emellett duda- és tekerő-imitatori szerepe is volt. Mahling, Christoph-Hellmut, „Verwendung und Darstellung von Volksmusikinstrumenten in Werken von Haydn und Schubert”, *JÖV*, Bd. 17 (1968), 41, 43.

¹⁰⁶ II. Rákóczi Ferenc udvarában az 1708-as évtől oboisták is alkalmazásban álltak. Esze Tamás feltételezi, hogy Rákóczi „külföldről, talán Francia- vagy Olaszországból hozta az udvar számára” őket. A fejedelem esetleg színesíteni, gazdagítani akarta udvara muzsikáját az oboával. Feltételezése szerint az oboistákat Párizsból Velencén át hazatérő inasa, Martin Kizsel hozhatta magával. Ld. Esze Tamás, „Zenetörténeti adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből (1703–1712)”, 75.

¹⁰⁷ Szabolcsi Bence, *A magyar zene évszázadai II. XVIII–XIX. század*, 100; Tari Lujza, „Die Instrumente des unterhaltenden Hausmusiezierens in Ungarn während der Zeit der Wiener Klassik”, in *Festschrift Christoph-Hellmut Mahling zum 65. Geburtstag*, hrsg. Axel Beer, Kristina Pfarr und Wolfgang Ruf (Tutzing: Hans Schneider Verlag), 1421–1423.

Bartalus István Verseghy Ferencről írta: „Alapos zenész volt, kedvelt hangszere a hárfa, s avatott ismerője a zongorának is.”¹⁰⁸ Csokonai a hárfát a nők hangszereként jellemezte a Dorottyában¹⁰⁹, mely egyébként megfelel az ókor óta folyamatos és a 18. században újból megerősödött európai gyakorlatnak.¹¹⁰ A hárfa és a fortepiano a 19. század elején Bezerédj Amáliának (1804–1837) is kedves hangszerei voltak, melyeken „Magyar nóták”-at, hangszeres magyar darabokat játszott, vagy énekét kísérte.¹¹¹

Parasztzenészek

Parasztzenészekről is vannak adatok. Így egy 1706. március 22-i soproni dokumentumból ismert Kamper Mátyás megyyesi jobbágy neve, akit a kurucok a város ostroma idején hegedülésre kényszerítettek. Bár tiltakozott, mondván, hogy hangszere nincs nála, hoztak neki egyet valamelyik templomból, s másfél óráig táncoltak a muzsikálására.¹¹² 1782-ből Vas megyéből furulyával kapcsolatban van adat. Egy legényt vallattak, akinél 7 forintot talált a hatóság. Bevallotta, hogy boros volt és táncolt, de arra nem emlékszik hogy a muzsikusoknak is adott volna pénzt. Arra a kérdésre, hogy hol vette a nála lévő sok pénzt, „minthogy szolgálatbul úgy szüktél és ott füzetést nem kaptál [...]”, a következőt válaszolta: „Az t furugla csinálásbul kerestem, azokat vásárokon elattam, úgy szereztem magamnak pénzt.”¹¹³ Mátray Gábor a következő században – miközben a hangszerek használatának folytonosságát hangsúlyozta – szintén utalt a furulyakészítés gyakorlatára: a „Duda, régtől fogva szokásban lévő kedves eszköze a köznépek [...]”, a „pásztori síp, vagy Furullya, túl a Dunán Furugla, mellyet a pásztorok, csőszök, maguk készítenek [...]”¹¹⁴ Mátray szintén régtől fogva használatos eszközként jellemezte a cimbalmot.¹¹⁵

¹⁰⁸ Bartalus István, *Magyar Orpheus. Vegyestartalmu zenegyűjtemény a XVIII–XIX. századból* (Budapest: Rózsavölgyi, 1869), 4. Baróti Szabó Dávid Jacques Vaniérről jegyezte fel, hogy szívesen „forgata nyiretyüt” (hegedűt), „Vagy pedig hárfájánn ideget” (húrt) pengetett.” Ld. Tari Lujza, „Népzenei és néprajzi adatok két XVIII. sz.-i gazdasági könyvben”, in *Zenetudományi Dolgozatok* (Budapest: Zenetudományi Intézet), 86.

¹⁰⁹ *Csokonai Vitéz Mihály Összes versei I*, 529.

¹¹⁰ Ld. Tari Lujza, „A nők és a hangszerjáték”, in *Hagyományos női szerepek. Nők a populáris kultúrában és a folklórban*, szerk. Küllös Imola (Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, Szociális és Családügyi Minisztérium Nőképviselői Titkársága, 1999), 219.

¹¹¹ Prahács Margit, „Zene a régi óvodákban (1828–1866)”, in *Zenetudományi Tanulmányok I* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1953), 519. Prahács kimutatása szerint a MNVV 5V. fogásának 31. darabja Bezerédj szerzeménye. További zeneműveiről ld. uo., 520.

¹¹² Bárdos Lajos, *Sopron zenéje a 16–18. században*, 285.

¹¹³ Pesovár Ernő, „Tánc történeti emlékek Vas megyéből”, in *Vas megyei táncoktatók kézikönyve* (Szombathely: Vas megyei Népművelési Tanácsadó, 1971), 6.

¹¹⁴ Mátray Gábor, *A Muzsikának Közönséges Története és egyéb íráskok*, szerk. Gábry György (Budapest: Magvető, 1984), 142.

¹¹⁵ Ld. uo., 143.

Viszonylag gazdagon adatolt a duda.¹¹⁶ Apor Péter szerint evés után vagy közben „készen volt a hegedű és duda, ottan-ottan az furulya és cimbalom is [...]”.¹¹⁷ Farsang idején hat ökörrrel vontatott szánt hoztak, „feles cigány hegedűsök, dudások az szánban, kiáltásokkal, muzsikaszóval, úgy járták az tartományt”.¹¹⁸ Egerből 1750-ből Végh János és Végh József dudások neve maradt fenn.¹¹⁹ A dudásokra vonatkozó további, korábban nem ismert adatokat Hankóczi Gyula kutatásai alapján közöljük. 1723-ban Budán egy német szőlősgazda dudáját összetörték a városi zenészek, akik a gazdát dudásként vetélytársuknak tartották. 1732-ben Bihar megyében Czégényi János dudásról van adat csapszékben mulatozó legények kapcsán.¹²⁰ 1728-ban és 1741-ben győri [Hévízgyörk?, Vámosgyörk?] dudásokat említenek boszorkányperekben.¹²¹ 1734-ben szintén boszorkányper alkalmával van szó egy mindszenti dudásról. 1750-ben Szegedről, majd 1757-ből Bugacról egy tót dudásról van adat, aki hangszert lopott. 1767-ben egy hajdúnánási, 1771–1777-ből pedig egy Sziliczey János nevű poroszlói születésű vándordudásról van feljegyzés.¹²² 1777-ben Kecskeméten tót dudás muzsikált farsangkor, 1779-ből, majd 1801-ből pedig dévaványai dudásokról került elő dokumentum. 1784-ben Kunmadarason Szabó Sámuel dudás nevével kapcsolatban maradt fenn feljegyzés. Utóbbi a zenélési tilalom ellenére zenélt egy kocsmában, amiért húsz botütéssel büntették.¹²³ Dudásábrázolás látható a szentesi Koszta József Múzeumban őrzött 18. századi kályhacsempén.¹²⁴ Szentesről 1801–1810 közötti írásos följegyzés is tanúsítja, hogy a juhászok Dömötör-napi szokásakor, valamint lakodalomban dudások és tekerősök muzsikáltak. 1820-ból két adat erősíti meg a duda népszerűségét. Az egyik egy jászberényi perirat, a másik az az év szeptemberében I. Ferenc császár és magyar király tiszteletére Pest közelében szervezett bemutató, amelyen ráckevei juhászok és csereháti kondások dudájukkal vettek részt.¹²⁵

Ebben az időszakban a Gajdos és Gajdácsi vezetéknevek is előfordulnak.¹²⁶ Hankóczi arra is emlékeztetett, hogy a 19. század fordulóján a hazai mezőgazdaságban történt változások egyike, a juh fajtaváltása a duda külső megjelenésén is nyomot hagyott. Az addigi magyar racka (egyenes szarvú) juhot ugyanis felváltotta a

¹¹⁶ Szabolcsi az előző századhoz képest a duda 18. századi visszaszorulásáról szól, de az csak a dudának a főúri körben való használatára vonatkozik. Ld. Szabolcsi Bence, *A XII. század magyar főúri zenéje*, 267, 271.

¹¹⁷ Apor Péter, *Metamorphosis Transylvaniae azaz Erdélynek változása* (1736), 20.

¹¹⁸ Ld. *uo.*, 38.

¹¹⁹ Bárdos Kornél, *Eger zenéje 1687–1887*, 251–262.

¹²⁰ Hankóczi Gyula, *Foszlányok az alföldi duda emlékeiből* (Budapest: Timp Kiadó, 2005), 7.

¹²¹ Ld. *uo.*, 7, 105.

¹²² Ld. *uo.*, 8.

¹²³ Ld. *uo.*, 9. A 18. század végéről további Békés megyében működő szegedi dudásokat említett név nélkül.

¹²⁴ Ld. *uo.*, 10.

¹²⁵ Ld. *uo.*, 10.

¹²⁶ Ld. *uo.*, 105.

cigája (hátragörbülő szarvú) juh, s mindezt a fajtaváltást a Szeged környéki és általában a dél-alföldi juhászok már 1828-ban követték, melynek nyomán hangszereik sípjának a feje is nagy számban kezdte mintázni a hátracsavarodó, újfajta kosok szarvát. Több jel mutat arra, hogy a parasztság életmódjában ekkoriban bekövetkezett változások egyikének, az állattartás lényeges módosulásának¹²⁷ köszönhető a 19. század első évtizedeitől megjelent fújtatós, hajlított bordószarú, emberfejes duda megjelenése,¹²⁸ ám mindez már túlmutat a 18. századon. Az 1800-as évek elejéről ismert még egy Horvát és egy Tóth nevű dudás.¹²⁹ Nevük egyben nemzetiségükre utal. Családtalan vándordudással kapcsolatos adat is van ebből az időből. A vándorzenész a Kis-Sárréten és többek közt Vésztő tájékán muzsikált.¹³⁰ A különböző ikonográfiai ábrázolások sok zenészt, zenélt együttest megörökítettek a korszakból. Ezekről részletes áttekintést adott Galavics Géza.¹³¹ Kevésbé ismert ábrázolásokat közölt Vargyas Lajos: parasztdudást és egy hegedűst örökített meg két tollrajz egy sziráki anyakönyvben 1726-ban, egy edény oldalán pedig két hegedű és hordóra tett cimbalomábrázolás látható.¹³²

Erdélyből a 18. századból még állnak rendelkezésre dudával kapcsolatos feljegyzések, azt követően azonban a hangszer kikopik a használatból. Az alábbi adatokat Szabó T. Attila kutatásainak köszönhetjük: egy 1757-es feljegyzés mondja Sipos Jánosról, hogy „az a Sipos név, neki nem igaz neve, hanem tsak azért, hogy Sipos, es Dudás ragasztották rája”. 1769-ben „egy lakodalom lévén [...] Gláva Togyer is ot volt Dudájával musikálni”. Teleki Ádám költségnaplójában a kiadások között szerepel: „Dudasomnak füsüre, és egyéb aprosagokra.” 1760 körüli egy további adat, miszerint a „Dudást szép szóval marasztják, mondja meg, ki bántotta”. 1806-ból még egy duda adat: „Az Gájánéli Zsugyának és Dudásnak 5 kupa” bort utaltak ki.¹³³

Mint láttuk, a hegedűt a különböző iratokban viszonylag gyakran említik, nem egyszer mint a diákság mulatozásának kísérőjét, illetve mint a lakodalmakon főszerepet játszó hangszert. Apor Péter Erdélyből már a korábbi időben is jellemzőnek tartotta az alattvalóival ivó, mulató főrangúak szórakoztató eszközeként: „megré-

¹²⁷ A juhászatban az év nagy részében külterjes tartásmódról, élőállat-eladásról és azok változásairól ld. Szilágyi Miklós, „A Nagy-Kunság juhászata a XVIII. század végén”, *Ethnographia* 89/3 (1968), 350–367.

¹²⁸ Hankóczy Gyula, *Foszlányok az alföldi duda emlékeiből*, 79.

¹²⁹ Ld. *uo.*, 11.

¹³⁰ Ld. *uo.*, 11–12. Az Alföld egy másik kistáját illetően a „zöld Hortobágy” pásztorhangszerei közül Csokonai a „hangicsáló” dudát és furulyát nevezte meg a Dorottyában. Ld. *Csokonai Vitéz Mihály Összes versei I*, 523.

¹³¹ Galavics Géza, „Művészettörténet, zenei történet, tánci történet (Muzsikus- és táncábrázolások)”, ld. 52. lábjegyzet.

¹³² Vargyas Lajos, „Magyar népzene”, in *Magyar Néprajz VI. Magyar népzene, néptánc*, szerk. Dömötör Tekla, Hoppál Mihály (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990), 4–6. kép, 7–8. kép.

¹³³ Szabó T. Attila, *Erdélyi Magyar Szórtörténeti Tár II* (Bukarest: Kriterion, 1978), 489; valamennyi a „duda” címszónál.

szegedvén, az hegedűsöket behítták, s virradtig táncoltanak [...]”¹³⁴ Az alábbi részlet a régi, énekmondó, udvari mulattatótartás hagyományának meglétére utal, melyet Apor is régiként jelzett munkájában. „Mikor megittasodtanak az emberek, soknak énekes inasai voltak, akkor énekelni kezdettek, valami szép régi magyar dolgokról énekeltek, néha szerelem énekét [a 17. században kedvelt virágének] is mondottanak, kivált az nagy embereknek régi időben, mikor mulattanak, igen kedves muzsikájok volt az töröksíp, egyszersmind az dob, akkor szép magyar nóták voltak, s azokat fútták, s annál ittanak az nagyja emberek. Amely nótákat penig az síppal fúttanak, ugyan indította az embereket mind az italtra, mind az vigasságra; most talán azokat az szép magyar nótákat senki Erdélyben el sem tudná fújni. Trombitáltak is némelykor, de azt úgy fútták, mintha egy farkas ordított volna. Baxamétának híre sem vala.”¹³⁵ Ezt a hagyományt a katonaság körében valamelyest még a 19. század elején is őrizték. Egy 1812-ben írt levél szerint Jakkó László huszártiszt nehezményezte, hogy a magyar huszár általában francia és német dalokat énekel, magyart nem tud. „Vagynak pedig magyar Bárdusok, kik mezei könnyű Sipjaikkal, énekelni tudják a’ fegyvertsattogást, a’ vérrel befetskendezett mezőt, a’ bátor vitéz Bajnokot, s az ütközet pusztá helyeit.”¹³⁶

Gáti István földmérnöknek 1802-ben megjelent, „klavírozók”, hegedűsök és fuvolán tanulni vágyók számára készített hangszeriskolájának „Előljáró beszéd”-e alábbi szakaszából az olvasható ki, hogy a köznapi életben a történeti eseményeket megörökítő dalokat megváltozott előadói apparátussal adták elő: „VI. Melly nagy gyönyörűséget szerez a’ régi történetekről való meg-emlékezés, kivált ha azok versekbe vagynak foglalva. Mitsoda indúlatokat nem gerjeszt a’ külömbenn-is tiszteletre indító régiségek eleven színbe való festése bennünk: de ha még azon történetek szép Énekekben Musikával adatnak elő, már ollyankor mintegy elragad képzelődésünk a’ mostani időkről, az elmúlt időkre. Ez az oka, hogy midőn a’ Magyarnak beszélnek a’ Rákóczi, Bezerédi s mások históriáit, megindul rajta, de midőn még Nótáit-is Musikai Bandában huzzák, verseit mellette éneklük, már ekkor könyvei-is sürjen hullanak, salynálkodó bús szomorúság öntődik szívébe.”¹³⁷

A „Musikai Banda” már nyilvánvalóan a cigánybandát jelenti, itt azonban térjünk még vissza a szólóhegedűre vonatkozó feljegyzésekhez. Szabó T. Attila adatai Erdélyből gazdagítják a sort, a parasztság, illetve a városlakók köréből. 1740-ben

¹³⁴ Apor Péter, *Metamorphosis Transylvaniae azaz Erdélynek változása* (1736), 39.

¹³⁵ Ld. uo., 19–20. A megmagyarázhatatlan szóval kapcsolatban az olasz *basso a meta*, illetve esetleg a *passamezzo* merül fel. Szabolcsi szerint ilyen hangszer Thököly seregében is fúvattak. Ld. Szabolcsi Bence, *A XII. század magyar főúri zenéje*, 243–245. Véleményem szerint elképzelhető, hogy a *basso a meta*, e korábbi olasz eredetű fafúvós hangszer nevének felhasználásával az újdonságszámba menő fagottot nevezték.

¹³⁶ Gupcsó Ágnes, „Jakó László táborig dalgyűjteménye”, in *Zenetudományi Dolgozatok* (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1982), 123.

¹³⁷ Gáti István, *A’ kótából való klavirozás mestersége, melyet készített az abban gyönyörködők kedvéért* (1802) (Budapest: Állami Könyvterjesztő Vállalat, 1987), 5.

Kornislakán „az egész éjtszaka hegedültette magát Udvarbíró Uram, masokkal együtt Vendégeskedvén, ivutt, torbézolt” (Szolnok-Doboka megye).¹³⁸ 1767-ben egy borral jól leitatott ember megütötte a hegedűst Bethlenszentmiklóson (Kis-Küküllő megye).¹³⁹ Szintén 1767-ben Bethlenszentmiklóson „bé jövének [...] az Egéssz Falusi Magyar Legények Hegedűssel”.¹⁴⁰ 1745-ből Háromszékből van adat, 1765-ben pedig a marosbogáti (Torda-Aranyos megye) kocsmáros panaszolta valakiről, hogy gyakran jött hozzá hegedűsökkel, s olyankor randalírozott.¹⁴¹ 1767-ben a bethlenszentmiklósi Musznai Márton, „Ersek András conventiós szolgálja” vallotta: „Lattom, hogy Csenteri Miháj meg üte egyszer Udvar Andrast azert hogy a Hegedűs felett egyben kaptak vol[t].”¹⁴² Közvetett cimbalmos adat is van 1790-ből Cimbalmos Ferencné hagyatékával kapcsolatban.¹⁴³

Kitekintés a parasztság tágabb zeneéletére

Gáti István hangszeriskolája (1802) bevezetésében még az alábbi hangszereket nevezte meg: „zörgő, lármazó eszközök [...] mint a’ dob, tsörgő, tsengettyű, réz tányérok, tsattogók, tárogatók s több efféle inconditus kolompok”.¹⁴⁴ Gáti a felsorolt – főként zajkeltő eszközöket – részben valószínűleg az úgynevezett janicsár zenekar hangszerkészletéből, részben pedig a tágabb népszokáskörből ismerte. A parasztság mindennapi életéhez kapcsolódó zenei szokásokról az előzőeknél mindazonáltal jóval kevesebb dokumentum áll rendelkezésre a 18. századból. Valószínűnek tartjuk azonban, hogy azok a szokások, amelyek valamilyen formában feljegyzésre kerültek, nem sokban különböznek a korábbi idők szokás-gyakorlatától, illetve a később is fennmaradt népszokásoktól. Így azok a kántálások, amelyek adatai II. Rákóczi Ferenc számadáskönyveiből valók, valószínűleg hasonlóan zajlottak, mint ahogyan a néphagyományban feltehetően már akkor is élt, s egyes helyeken napjainkig fenntartott köszöntések zajlanak. Körössy Györgynek, II. Rákóczi Ferenc komornyikjának feljegyzése szerint 1706. április 12-én egy Jónás nevű ember fiának „cantálás Patakon” jogcímen, április 23-án pedig Budai vezetéknevű fiának és az említett Jónás fiának „cantálásért” fizetett a fejedelem nevében.¹⁴⁵ Újévkor a fejedelmet is szokás volt köszönteni, amit egy 1708. január 1-jei naplóbejegyzés így rögzített: „Viratta előtt a trombi-

¹³⁸ Szabó T. Attila, *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár* II, 466.

¹³⁹ Ld. uo., 1050.

¹⁴⁰ Ld. uo., 570.

¹⁴¹ Ld. uo., 570, 471 az „egész”, illetve „döföl” címszó.

¹⁴² Ld. uo., 614.

¹⁴³ A marosvásárhelyi dokumentum egy „hitván paraszt egyes szék”-et tüntetett föl. Ld. uo., 671.

¹⁴⁴ Gáti István, *A’ kótából való klavirozás mestersége, mellyet készített az abban gyönyörködők kedvéért* (1802), 7.

¹⁴⁵ Esze Tamás, „Zenetörténeti adataink II. Rákóczi Ferenc szabadságharcának idejéből (1703–1712)”, 62.

rások, síposok és egyéb féle hadi muzsikások szokások szerint az új esztendő tő Felségének muzikájok által appreciálván, maga is eő Felsége felkölt.”¹⁴⁶ Január 2-án Körössy György fejedelmi komornyik az alábbi zenészekről tett említést, akiknek különböző jogcímen fizetett: „Török síposoknak cantálásba”, a kassai öreg templom muzsikásainak, Bercsényi zenészeinek, a jezsuiták zenészeinek, kassai dobosoknak, „salezmai síposoknak”.¹⁴⁷ Hasonló köszöntésre került sor 1709. január 1-jén Munkácson.¹⁴⁸

Sopronban a 17–18. század során „végig hagyományos volt, hogy eleinte a káptalani iskolásokkal – a kórus tagjaival –, majd mikor már csak felnőtt kórus volt, gyermekek nélkül a káptalani zenészek évente tíz alkalommal a nagyobb ünnepeken kántálni jártak a püspökhöz és a káptalan tagjaihoz”. Mindegyiktől kaptak érte egy bizonyos összeget.¹⁴⁹ Fennmaradtak népszokásokat tiltó rendelkezések is 1755-ből és 1785-ből, amikor tiltották Mikuláskor a csörgők használatát, a háromkirályok járást, a karácsony előtti köszöntést.¹⁵⁰

A céhekkel kapcsolatban 1722. január 2-án a soproni „tisztelretreméltó és nemes tanács büntetés terhe mellett elrendelte, hogy azok a céhek, amelyek eddig az évi és egyéb ünnepeiket a szent ünnepeken mint karácsonykor, újévkor, háromkirályok napján, húsvétkor, pünkösdkor vagy adventben szokták tartani, mégpedig gyakran túlzottan nagy evés, ivás és tánc közepette, mivel ez a szent ünnepekhez nem illő, ezért ünnepeiket advent előtt, háromkirályok után vagy húsvétot, illetve pünkösdot követő első vasárnap után tartsák”.¹⁵¹ Pásztón a 25 céh egyikének legényei mulatozását 1759. november 5-re virradóra „Farkas András, az akkori dékán házána” tartott alábbi eset miatt jegyezték fel: „Bár a mulató legények semmiféle zenebonát nem tettek, [a városi hadnagyok] közéjük mentek és fel akarták oszlatni a mulatságot” aminek verekedés lett a vége. A leírás a tánczenét adó hangszert (hangszereket) nem nevezi meg, de jól jellemzi az iparosok hétköznapi életét.¹⁵²

Sajátosan keveredik a tavaszi zöldágjárás szokása ugyancsak Pásztón, ahol az 1750-es évekig Szent György napkor, április 24-én tartott bíróválasztásokkor „»az nép« zöld ággal vonult a megválasztott új bíró házához, ahol a törvénybíró jókívánásait fejezte ki”.¹⁵³

¹⁴⁶ Ld. uo., 74.

¹⁴⁷ E megnevezést Thaly, majd Haraszi bonyolult magyarázatokkal látta el, Esze Tamás pedig helyreigazította: „Körössy máshol »Salomaj« sípost említ...”, s a név a német Schalmey szót takarja. Ld. uo., 74, 87. Véleményünk szerint a bejegyző nyilvánvalóan megkülönböztette a magyar tárogatósokat a német síposoktól.

¹⁴⁸ Ld. uo., 77.

¹⁴⁹ Bárdos Kornél, *Sopron zenéje a 16–18. században*, 141.

¹⁵⁰ Ld. uo., 141–142.

¹⁵¹ Ld. uo., 286.

¹⁵² Lénárt Andor, „Pásztó mezőváros kézműves (céhes) iparosainak története 1872-ig”, in *Tanulmányok Pásztó történetéből 1* (Salgótarján: Pásztó Város Önkormányzata, 1991), 78.

¹⁵³ Hausel Sándor, „Pásztó mezőváros 18. századi társadalomszerkesztetének és lakosságának kialakulása”, in *Tanulmányok Pásztó történetéből 5/1* (Pásztó: Pásztó Város Önkormányzata és a Nógrád Megyei levéltár, 1999), 54.

1756-ból a Dunántúlról ismerünk tiltó rendelkezést a két- és háromnapos lakodalmazással, az úgynevezett tyúkverőbe¹⁵⁴ járással, farsangolással kapcsolatban. A trágár beszéden kívül tiltották az iskolás gyermekek Balázs- és Gergely-napi szokásgyakorlását is. A Balázs-járásról a Dunántúlon egy 1650-es adatban már mint régi múltra visszatekintő szokásról is említést tettek.¹⁵⁵ A szokáscelemekény egyes mozzanataiban azonban később alighanem változás történt, mert egy 1711-es feljegyzés úgy utal a megfékezendőnek jelzett Balázs-napi ugrándozásra, mint „tót mester uraimék által behozatott” szokásra.¹⁵⁶ A Kiskunságban a 18. század második felében több ízben tiltották az „úgy nevezett reménlő vagy Tyukverő járások”-at, „a musikával kóborlások”-at, s megrovásban részesült „Az Költséges Lakodalom Pompás Temetés, Torozás” és az egy napnál tovább tartó lakodalom megrendezője.¹⁵⁷

A halottak eltemetése általában mindenhol a régi szokások szerint, siratással történhetett, mert az 1755-ben kiadott egyházi rendtartás külön rendelkezett „A’ Hiveknek Temetségekről, És a’ Hóltak körül való Gondviselésről”. Ebben többek közt a következők olvashatók: „parancsolja a’ Szent Irás tisztességesen babonaság nélkül a’ földbe temetni...”, valamint „Azokat sem javalljuk ismét, kik igen szertelenek a’ Halottaknak Pompáiban, kik mint a’ Pogányok siratják az ő Halotjaikat [...]”.¹⁵⁸

A névnapköszöntés az alacsonyabb néprétegek közt is zenével történt. A kiskunhalasi tanácsi jegyzőkönyvek egyikében 1798 októberében „Koté Márton és Piroska Péter Musikusok engedelmet kérnek az név napi Musikával való köszöngetésre házanként való járkálásra”. A tanács nem engedélyezi számukra, hogy „ezen haszontalan vétkes, és pénzcsaló szolgálattyuknak erőszakos unszolásával az Lakosságoktól pénzt csikarjanak ki, sőt annál inkább arra utasíttatnak, hogy amidőn az Musikálásnak ideje nints tanulják meg az keményebb munkákkal is élelmeket keresni”.¹⁵⁹

Az 1780-as években Kiskunhalas plébánosának feletteseihez szóló gyakori panasza a kocsmai mulatozásokra, a juh-torokra, a béresek újév napi multságára és a lakodalmak mikéntjére újból és újból kiterjedt. „Gyuri névü musikás uj esztendő napján kezdvén, tegnap estvélig mindenkor musikált. Györe nevü musikás pedig az előtt még szombaton elkezdette [...] Dajka János Nemzetes Péter István Úr küldetéséből Uj Esztendő nap előtt nálam volt és a musikát uj esztendő napjára a Béresek multságára kérte, de én azt meg nem engedhettem [...] Uj esztendő napját el lehet talán nézni, de a többi napokra felelni kell” – írta.¹⁶⁰ A juhászok szokását illetően a plébános a ma már csak Kalotaszegben ismeretes, zeneszóval kísért úgy-

¹⁵⁴ A lakodalom másnapjának hajnalán tartott szokást ld. *Magyar Néprajzi Lexikon* V, szerk. Ortutay Gyula (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1982), 395.

¹⁵⁵ Varjú Elemér, „Balázs-járás 1650 táján”, *Néprajzi Értesítő* (1915), 44–45.

¹⁵⁶ Balázs-járás címszó: *Magyar Néprajzi Lexikon* I, 201. A cseh–morva–szlovák területeken elterjedt szokás a 14. század óta ismert volt.

¹⁵⁷ Morvay Péter, „Történeti néprajzi adatok a kiskunhalasi levéltárból”, *Néprajzi Értesítő* XXXVII (1955), 300.

¹⁵⁸ *Confessio et expositio* (1755), 259, 261.

¹⁵⁹ Morvay Péter, „Történeti néprajzi adatok a kiskunhalasi levéltárból”, 299.

¹⁶⁰ Ld. uo., 298.

nevezett „juhbemérés” szokását írta le: „némely Communitásokban a Juhok széllyel hányása alkalmatosságával s nyírás alkalmatosságával is az ugy nevezett juh torok dobzodással tarttatni szoktak [...]”, melytől eltiltotta a lakosságot, a rendbontókat pedig 24 órányi áristomra ítélte. Büntetésben részesültek a fonóházba menők, ott zenélők, továbbá a halottvirrasztók is.¹⁶¹

Éjjeliőrök a városokban és falvakban

Újat jelentett a toronyzenész foglalkozásában, illetve a város és falu szerkezetében az éjjeliőri rendszer 18. századi megújítása. E korábbi várórségi szerepet kiterjesztették, s ekkor vezették be, hogy a falvakban is alkalmaztak éjjeliőröket, akiknek a parasztságból kellett kikerülniük. Feladatuk a tűzvész, árvíz, egyéb baj megelőzésén, jelzésén kívül többek közt az éjszakai nyugalom biztosítása, a rend megőrzése volt. Általános az 1700-ból, Ung megyéből fennmaradt rendelkezés, miszerint „utasítani kell a falusi bírókat, hogy falujukban az éjjeli őrséget a lakosságból alakítsák meg”.¹⁶² Egy kolozsvári adat szerint még 1580-ban rendelkeztek a következőről: „A dob helyett penig wegeztenek hogy tyzenket orakor fwyak megh az trombitat.”¹⁶³ Ez a rendelkezés nem érintette a dobbal történő hirdetések, amit más erdélyi városokhoz hasonlóan még 1706-ban és 1730-ban is „Toronybéli Dobosokkal” végeztek.¹⁶⁴ A dob-trombita jelzőhangszer-váltást követően alig száz év múlva már fújással és énekléssel, illetve a falvakban (a népzenei nyomok alapján jobbára valószínűleg csak) énekléssel jeleztek. Egy 1787–1792 között használatban volt, 47 magyar és 1 német dalt tartalmazó sárospataki dalgyűjteményből adott közre Harsányi István 1913-ban egy éjjeliőrdallamot, melyet „kissé húzva, szabadon” előadói utasítással láttak el.¹⁶⁵ Szomjas-Schiffert György számos 18. századi adatot közölt magára az éjjeli őrség és éjjeliőr kifejezésre vonatkozóan, s a kutatás akkori állása szerint megállapította, hogy a 18. századból „42 irat ad felvilágosítást az éjjeliőri intézmény helyzetéről.”¹⁶⁶ 1787-ből két, 1799-ből három „vakter” működésére vonatkozó adatokat fűzhetünk hozzá Pásztórol. A leírás tartalmazza a fizetésükre,

¹⁶¹ Ld. uo., 300–301.

¹⁶² Szomjas-Schiffert György, *Hajnál vagy on szép piros... Énekes várvirrasztók és óriáltk* (Budapest, Magvető Kiadó, 1972), 87–88.

¹⁶³ Szabó T. Attila, *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár* II, 435 a „dob” címszó.

¹⁶⁴ Ld. uo., 436–437 a „doboltat”, „dobos” címszavakat. További adatok: 1800 Torda, 1805 Dés, 1767 Gyalu, helységnev nélkül: 1716, 1731. Szabó T. Attila, *Erdélyi Magyar Szótörténeti Tár* II, 437.

¹⁶⁵ Harsányi István, „Két XVIII. századi dalgyűjtemény sárospataki kézírata”, *Ethnographia* 24 (Új folyam 9) (1913), 367. Harsányi Kacsóh Pongrácnak a sárospataki énekkart ismertető, 1911-ben írt cikkéből kiemelte Kacsóh véleményét, miszerint „A XVIII-ik század második feléből való népdalok dallamairól eddig semmi biztosat nem tudunk, mert sem az urak, sem a nép, sem a cigány nem kótáztak.” Cikkében Harsányi feltüntette, hogy a dallam megfejtése Hodossy Béla sárospataki állami tanítóintézeti igazgató érdeme. Ld. uo., 369.

¹⁶⁶ Szomjas-Schiffert György, *Hajnál vagy on szép piros... Énekes várvirrasztók és óriáltk*, 183.

ruhájukra, élmezésükre fordított pontos összeget, melynek fejében „Éjtszakának idein szüntelen vigyázzanak, kik közül kettőt a város, egyet pedig az uraság fog fizetni.”¹⁶⁷ Az éjjeli örök feladataival kapcsolatban a század szinte minden évéből van dokumentum különböző megyékből, városokból.¹⁶⁸ Az adatok egyike szerint a magyar nyelven kiáltó éjjeliörök első szabályzata Fejér vármegyében készült 1773-ban.¹⁶⁹ Az első magyarul írt órakiáltó szövegeinket is a 18. században jegyezték fel először,¹⁷⁰ sőt a 19. század elején már irodalmi parodizálásuk is megjelent. Ilyen például a Szirmay Antal Zemplén megyei táblabíró által 1812-ben írt paródia a sárospataki bakter énekéről.¹⁷¹ 1735 táján Besztercebányán még énekelték a *Hajnal vagyon, szép pirost*, a hajdani katonai várvirrasztók énekét.¹⁷² A hajnal-nóta – mellyel korábban a nemesi réteg élt –, a parasztság lakodalmaiban kapott szerepet. Apor Péter a nemesi lakodalmi ceremónia végén még jellemzőnek írta le, hogy a lagzit követő másnap virradatkor „az muzsikások az vőlegénynek és menyasszonynak, násznagynak, vőfélynek, nyoszolyóasszonyoknak, kisnyoszolyónak, másoknak is [...] hajnalnótát vontanak”.¹⁷³ A lakodalmi hajnalkiáltást legtovább a Zoborvidéken és a Palócföldön gyakorolták, a mezősegi lakodalmaknak pedig még a 20. század végén is része volt (és néhol még most is a szokás része) a 3-5 tagú bandákkal játszott hangszeres, Hajnali nevű táncdallam. Az éjjeliörök (bakterek, énekes órakiáltók) pedig énekelve, néhol egyenes trombitával gyakorolták mesterségüket a falvakban, nagyjából a második világháborúig.

A parasztság köréből arról is értesülünk, hogy hajnalban trombita-, illetve hegedűjelzéssel szólítottak munkára, szüretkor pedig kürtöket használtak jeladó hangszerként.¹⁷⁴ Az adatot közlő Miháلتz István, jezsuita pap, lányok „cicézését”, vagyis cicajátékát, „cicefutását” is leírta, majd hozzáfűzte: „A’ jel-adó hegedű-szózatra gyakorta siritnak.”¹⁷⁵ Jól jellemezte a felnőtt táncolókat is: tánc közben „tsúfos görbítéssel forgattatik a’ test”, a tánc közbeni bor iváskor pedig „Fel-viszik a’ koronás poharat versekkel az égig”.¹⁷⁶

A lakodalom leírásában megtaláljuk nála a hangszer és tánc megnevezését. Eszerint „síp”, „hegedű”, tánc-kifejezésként pedig „lejtő-járás” szerepel a versben. A

¹⁶⁷ Hausel Sándor, „Pásztó mezőváros 18. századi társadalomszerkesztetének és lakosságának kialakulása”, 158.

¹⁶⁸ Szomjas-Schiffert György, *Hajnal vagyon szép piros... Énekes várvirrasztók és óriáltók*, 88–93.

¹⁶⁹ Ld. uo., 99.

¹⁷⁰ Ld. uo., 104–105, 107.

¹⁷¹ Ld. uo., 125–126. A feltehetően sárospataki bakter éneke alapján feljegyzett 18. századvégi, Harsányi által közölt bakterszöveg így kezdődik: Kilencet ütött már az óra / Ember hallgass ilyen szóra / Gazda vigyázzon házára [...] stb. Ld. Harsányi István, „Két XVIII. századi dalgyűjtemény sárospataki kézírata”, 367.

¹⁷² Szomjas-Schiffert György, *Hajnal vagyon szép piros... Énekes várvirrasztók és óriáltók*, 69.

¹⁷³ Apor Péter, *Metamorphosis Transylvaniae azaz Erdélynek változása* (1736), 59.

¹⁷⁴ Ld. Tari Lujza, „Népzenei és néprajzi adatok két XVIII. sz.-i gazdasági könyvben”, 90–91.

¹⁷⁵ Ld. uo., 89.

¹⁷⁶ Ld. uo., 91.

lakodalmi leírásban nála is olvashatunk a 20. században még sok helyen élő szokásról „Puskaropogással, duda, hegedű szólással vonuló esküvői menet”-ről.¹⁷⁷ Érdekes a vers következő részlete is:

„Zsíros vendégséget ütnek;
Kolbászt, Májost, ’öldalt sütnek;
Nem kell nékik tehén-hús.”¹⁷⁸

A tehénhúsról utalás feltehetően Jacques Vanier eredeti versének fordítása, de lehetséges, hogy a jezsuita pap hazai viszonyokkal kapcsolatos kiegészítése, s írása az étkezési szokásokban végbemenő változásokat jelzi. A korábbi évszázad hangszeres gyűjteményei által is dokumentálható „tehénhúsnóták”, mint jellemző asztali zenék, mindenesetre csak a magasabb társadalmi rétegekből ismertek. Írásában található kásapénzszedés és egyéb olyan lakodalmi pénzgyűjtés, mely még a 20. századi lakodalmi rítusban is fellelhető:

„Tzigányok hegedüjekbe
Meg-szikkadott gégejékbe
Kérnek egy két tseppet” – írta.¹⁷⁹

A gazdasági könyvben olvasható leírás szerint a síp madárca-saliként is szolgált, mellyel a „tollas népet” el lehetett fogni, s ilyen madárca-salogató sípkat a vadászok nádból készítettek,¹⁸⁰ csakúgy, mint tették még két évszázad múlva is.

Zenei vonatkozások nélküliek a Pásztó mezőváros felfogadott pásztoraira (nevük borjúpásztor/gulyás, kanász/kondás/sertéspásztor stb.) vonatkozó, névvel, évszámmal dokumentált adatok. A kor társadalmi struktúrájára ugyanakkor jól rávilágít, hogy a városi pásztorok egy 1770-es adat szerint egy utcában laktak.¹⁸¹



A 18. század során a nép- és közhasználatú zenére számos új elem hatott. Mindez részben annak a politikai és társadalmi változásnak volt a velejárója, amely a török uralom megszűnését és a kuruc szabadságharc leverését követően a Habsburg hatalom magyarországi pozíciójának megerősödéséből következett, s amely az élet sok területén jelentős változásokat hozott. A változás kiterjedt a nyelvre, a viseletre, a régi lakodalmi-, temetési és étkezési szokásokra, valamint a hangszerkészletre és a hangsze-

¹⁷⁷ Ld. uo., 93. Kiskunhalas város jegyzőkönyvi adatai szerint több ízben tiltott volt lakodalmak alkalmával „mindenféle musikának zengése úgy az puskázások [...] az utzákon való kiabálások, harangokkal való lármázások, a Városban való lövöldözések [...]”. Ld. Morvay Péter, „Történeti néprajzi adatok a kiskunhalasi levéltárból”, 299.

¹⁷⁸ Ld. Tari Lujza, „Népzenei és néprajzi adatok két XVIII. sz.-i gazdasági könyvben”, 93.

¹⁷⁹ Ld. uo., 93.

¹⁸⁰ Ld. uo., 94.

¹⁸¹ Hausel Sándor, „Pásztó mezőváros 18. századi társadalomszerkesztetékének és lakosságának kialakulása”, 159.

rek előadónak megváltozására. Hozzákapcsolódott ehhez az itt nem részletezett német és szlovák nyelvű, más országbeli lakosság betelepítése, továbbá a török elvonulása utáni hazai migráció.

A 18. században Nyugat-Európában is számos változás történt, melyek egyike a szabad polgári gondolkodásért folyó felvilágosodott filozófiai tanok terjedése volt. A felvilágosodás eszméi a század második felétől a természet felé fordulásból adódóan magukkal hozták a természettel szoros kapcsolatban élő paraszt észrevételét is. Valószínűleg ezért is több a parasztnépzésekre vonatkozó adat (képi- és irodalmi ábrázolás formájában is) a 18. század második felében a század első feléhez (és a korábbi évszázadokhoz) képest hazai dokumentumainkban.

Az itt bemutatott hangszereket illetően a 18. század során feltűnő a hangszeres paletta gazdagodása, kiszélesedése az előző évszázadhoz, illetve a 18. század elejéhez képest. A hangszerekkel, hangszeres zeneérettel kapcsolatban vizsgált dokumentumok a következőképp csoportosíthatók:

- a függetlenségi harcokhoz kapcsolódóan a hadseregbe vonatkozó adatok,
- a nem háborús viszonyok közt a mindennapi városi – azon belül világi és egyházi – zeneélethez és az iskolákhoz,
- továbbá a nemesség, illetve parasztság zeneéletéhez kapcsolódó adatok.

Hangszerek, hangszeres zene és tágabb zeneélet változása összességében lényegében azonos az európai közhasználatú zenében történő változásokkal, kisebb-nagyobb időeltérésekkel. Ennek része a zenei stílus, az előadóapparátus és előadói gyakorlat átalakulása. A Nyugat-Európa hangszerállományában bekövetkezett változások egyike a duda háttérbe szorítása és a hegedű előtérbe kerülése, illetve a hegedűt vezető hangszerként alkalmazó különböző összetételű vonós, vonós-fúvós együttes-típusok kialakulása. Ez részben nálunk is megtörténik: a duda Erdélyben ekkor kopik ki a használatból. Bár e tanulmányban részletesen nem vizsgáltuk a cigányzenés réteget, összefoglalónkból nem maradhat ki említésük. Magyarországon a történelmi körülményeknél fogva a 18. században lehetőség teremtődött egy sajátos zenészcsoporthoz (a cigányzenészek) létrejöttére, mely csoport összefonódott egy új stílus (a verbunkos) kialakulásával. Előtérbe kerülésük a 18. század végére, 19. század elejére, valamint bekerülésük a parasztság közé, az itt közölt dokumentumok némelyikéből is kitűnik. A főleg reprezentációs célokat szolgáló, illetve praktikus célú, szignáljelzéseket adó trombita-dob kettős a század során jól kitapinthatóan egyre veszít jelentőségéből, s átadja helyét a cigányzenekarnak.

LUJZA TARI

Instrument Players and Peasant Musical Life
in the 18th Century

The verbunk, one of the most important genres in Hungarian music history, evolved in the 18th century. During that period there were major changes in different areas of life which affected musical practice as well. The players of the new music were gypsies, who by the end of the 18th century generally formed string bands. However, the primary aim of the present study is not to discuss the leading role of gypsy musicians, but rather to overview the instruments used by non-gypsy populations. The author reviews historical data regarding urban, military and church music life from the beginning of the century on, as well as instrumental data from the peasantry, nobles and different minorities. While keeping tabs also on the changes in Western Europe the author concludes that the evolution of instruments, instrumental music and music life of 18th century Hungary was basically in parallel with the changes of the European music in general. Some of the essential changes are that bagpipe loses its importance whereas the use of the violin and violin based band types became more frequent. The trumpet-drum duo, which traditionally had a representative, communicational and signalling role, begins to lose its importance and gets later replaced by the gypsy band. The palette of instruments enriched a lot during the course of the 18th century.

BERECZKY JÁNOS

„Az első dallamsor záróhangja 1” – ?

Az idézet Bartók Bélától származik – a kérdőjel tőlünk.

Bartók írja *A magyar népdalban* az új stílus jellemzésénél – miután először is, mint legfontosabbat, a „zárt architektonikus forma” négyféle sorszerkezetét ismertette s azután ahhoz kapcsolódva rátért a lehetséges sorzáró hangokra (ahogy ő nevezte, a „cezurákra”) –, szó szerint idézve így írja: „Az első dallamsor záróhangja mind a négyféle szerkezetnél 1.”¹

Bartók ezzel tulajdonképpen egy evidenciát fogalmazott meg. Hiszen ha az „architektonikus forma” legfőbb kritériuma az, hogy a négy dallamsorból az első és utolsó azonos legyen, és ha 1-es számmal éppen és mindig és kizárólagosan az utolsó dallamsor záróhangját jelöljük, akkor architektonikus formában az első dallamsor záróhangja is magától értetődően mindig és kizárólagosan 1. Ha nem 1 lenne, a két sor nem lenne azonos és az architektonikus forma nem állna fön. Ez esetben új stílusról sem beszélhetnénk.

Közel kilencven évvel űtána és közel huszonötször akkora anyagra való rátekinthetéssel most mégis elérkezettnek látjuk az időt, hogy Bartók evidencia-megfogalmazása után kérdőjelet illesszünk. Félreértés ne essék: nem annak látjuk idejét elérkezettnek, hogy az előttünk járt nagyokat nagyképu utókorként végre deheroizálhassuk. Távol legyen! Hanem az utókornak mégiscsak az a dolga, hogy azokat a felismert igazságokat, amelyeket örökölt, először megkérdőjelezze, azután *árnyalja*. Nem beszélve arról, hogy a népzene – legalábbis az új stílus – az azóta eltelt időben is élt. Ha élt: fejlődött, ha fejlődött: színesedett, ha színesedett, nem kizárt, hogy egyes területeken, melyeken *A magyar népdal* megírásakor még egyszínű volt, utóbb többszínűvé vált.

Amit tehát Bartók fölfedezett és megfogalmazott azt nem megcáfolni, hanem *árnyalni* érkezett el az idő. Azok a törvényszerűségek, amiket ő az új stílus jellemzősekor megállapított, ugyanúgy igazak ma is, közöttük az a megállapítása is, hogy:

¹ Bartók 1924, XXXV.

„az első dallamsor záróhangja 1”. Ám az egész ma rendelkezésünkre álló anyaggal behatóbban foglalkozva azt kell látnunk, hogy ugyanakkor – valahol a háttérben – kirajzolódik egy ezzel *ellentétes tendencia* is, mely éppen arra irányul, hogy az első sornak ezt a tonikai zárását így vagy úgy megváltoztassa.

Ez a bizonyos – a szabályszerűséggel ellentétes irányba haladó – tendencia érvényesülhet egy-egy magányos változat esetében, amikor tehát valamely típust alkotó változatok közül *egyetlenegynek* az első sora váratlanul, mintegy illogikus módon az alaphangról ellépve idegen hangon zár.

Ilyenrel találkozva eddig mindig az volt a benyomásunk, hogy alkalmi romlásról, esetleg egyéni vagy helyi modorosságról van szó. Szigorúbb ítéletű gyűjtők publikációikban ilyesmit nem is közöltek, s ha – a teljesség igénye miatt – mégis kénytelenek voltak vele, ahhoz mindig negatív kicsengésű jegyzetet kapcsoltak. Így ír például áji monográfiájában egy hasonló esetről Vargyas Lajos: „Első zárata eltér az általános formától: az oktáv töréssel énekelt második sorhoz való átvezetésből származik.”² Vagy kérésjéni monográfiájában Halmos István: „A dallamok egyik csoportjában az első sor kadenciája [...] 2. Ez az egyetlen hangnyi változtatás [...] más karaktert ad a dallamnak [...], idegenebb, népdalszerűtlenebb lesz.”³

Az MTA Zenetudományi Intézete népdalgyűjteménye új stílusú részének az utóbbi másfél évtizedben történt teljes újrarendezése során napfényre került azonban nem egy olyan eset is, melyben e tendencia ennél átfogóbban, jóformán tömegesen érvényesül, amikor tehát valamely típust alkotó változatok közül *többnek* is, netán egész nagy *csoportnak* lép el az első záróhangja más hangra, méghozzá egymással azonos módon. Ilyenkor a szabályosan záró változatok fő típusa mellett egy általában ugyan jóval kisebb számú dallamból álló, ám igen karakterisztikus altípus különül világosan el: a „*szabálytalanul zárók*” *altípusa*.

Ha ezeket a fő típus–altípus párokat sorban mind számba vesszük, a címbeli idézet kérdéssé csavarása többé nem fog sem bántónak, sem oktalannak tűnni, és még a kérdésre a válasz is megnyugtató módon, mintegy magától ki fog formálódni.

Ez a számbavétel legkézenfekvőbbben a módosított záróhang magassága szerinti csoportosításban történhetik.

Az első dallamsor záróhangja VII

Leggyakoribb az első sor 1-es sorzáró hangjának VII-re leléptetése. Ennek nyilván az az oka, hogy régi stílusú – de talán korántsem olyan nagyon régi – ABCA szerkezetű dallamaink között több is van, melyek első és negyedik sora azzal az apró különbséggel azonos, hogy az elsőnek VII, a negyediknek 1 a záróhangja. Új stílusúnak ezek semmiképpen sem foghatók föl, hiszen az első sor után második és

² Vargyas 2000, II/175. sz. jegyzete.

³ Halmos 1959, 39. sz. jegyzete.

harmadik soruk is más és más zenei anyagot hoz. Mégis a *visszatérő A sorral* olyanira közel állnak az új stílushoz, hogy könnyen tudnak rá hatni. Közöttük csak a legelterjedtebbre hadd utaljunk ezúttal, a *Bogár Imre balladájának* tipikus dallamára, melyet először Bartalus István közölt:⁴

Léptetve

Za - va - ros a Ti - sza,
Nem a - kar hig - gad - ni,
Az a hí - res Bo - gár Imre
Ál - tal a - kar men - ni.

Rendkívüli népszerűségű, hatalmas kiterjedtségű dallamtípus ez,⁵ mely az új stílus dallamvilágára annál is inkább hathatott, mivel saját magának is van egy jóformán „új stílusúvá” vált altípusa, amelyben viszont a VII-es záróhang változott (laposodott?) 1-essé.⁶

1) Ezek után pedig lássuk az első sorukat hasonló módon VII-en záró új stílusú altípusokat. A korai új stílus körében egy van belőlük:

♩ = 116

Csil - la - goknak terem - tő - je,
Le - gé - nyök gondvise - lő - je,

⁴ Bartalus 1875, 12. sz. Az eredetiben *f* alaphanggal és diminuált írásmóddal.

⁵ Publikációkban hozzáférhető: Földes–Demeter 1876, 101. sz.; Limbay 1879, 200. sz.; Szunyogh-né 1900, 98. sz.; Szabó 1905, 134. sz.; Kún 1906–07 II. 40. sz.; Ecsedi–Bodnár 119 (7. sz.); Vargyas 1954, 10. sz.; 1976, 188. sz.; 2000, I/62b. sz.; Ág–Sziijártó 1957, 41. sz.; Olosz–Almási 1969, LXIX. sz.; Gulyás–Szabó 1977, 87; Burány 1977, 117. sz.; Ujváry 1977, 460–461 = 1980, 114–115; Ág 1979, 13f., 21a–b. sz.; Almási 1979, 269–270; Kiss L. 1982a, 149. sz.; Kiss–Bodor 1984, 213. sz.; B. Kovács 1994, 251–252 (7. sz.) és 263 (12. sz.).

⁶ Publikációkban hozzáférhető: Berze Nagy 1940, I. 193 (43. sz.); Péczely 1947, 90. sz.; Békefi 1977, 183. sz.; Vargyas 2000, I/62. sz.

Vi - selj gondot szere - tőmre,
Ar - ra az egyetlen - egy - re.

Szebény (Baranya), Vö Józsefné (68). Maác László, 1958. Lsz 13100.

Szabályos, első sorát 1-en záró főtípusában jelenleg 10 változatot találunk az akadémiai népdalgyűjteményben Somogy, Baranya, Tolna és Fejér megyékből.⁷ Legkorábbi gyűjtése: 1906, a következő: 1923 (78 évestől).

Az első sort VII-en záró altípusban 3 változat van Baranya és Esztergom megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1955 (79 évestől).

2) A korai és kifejlett új stílus közötti átmeneti rétegben már kettőt találunk. Az egyik nyilván – a történeti források is arról tanúskodnak⁸ – népies műdal eredetű:

Rubato

Spanga Pa - li, kár volt néked szü - let - ni,
Bu - da - pes - ti ország - bí - rőt meg - öl - ni.
Elismerem, gyilkos vagyok, országbíró rabja vagyok,
Jobb lesz nekem a fe - ke - te föld a - latt.

Pozsonyepérfes (Pozsony), Bugár János (78) és Bugár Jánosné Czinege Piroska (72).
Ág Tibor, 1968. Lsz 21109.

Főtípusában 6 változat található Borsod, Csongrád, Békés, Csanád és Torontál megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1926 (61 évestől).⁹

⁷ Publikációkban hozzáférhető: Berze Nagy 1940, I. 363 (24. sz.) és 713 (82. sz.).

⁸ Szabó 1905, 304. sz.

⁹ A továbbiakban a zárójelbe tett kétjegyű szám automatikusan azt jelenti: „évestől”.

Az első sort VII-en záró altípusban 5 változat van Pozsony, Esztergom és Hont megyékből. Amint látható, főtípus és altípus ezúttal földrajzilag élesen elválik egymástól. Legkorábbi gyűjtése: 1955 (74).

3) A másiknak, bár szintén vannak műdalos fordulatai, történeti forrásai nincsenek:

Rubato

Beteg va-gyok, meg-rú - gott egy pej ló,
Nem vagyok én ló - ra termett faty - tyú.
Szerelémre termett nekém testém - lelkem mindenestül,
Méggyógyulok ba - bám sze - rel - mé - tül.

Aj (Abauj-Torna), Hajdu Lajos (75). Vargyas Lajos 1940.¹⁰

Főtípusában 29 változat van Vas, Sopron, Hont, Nógrád, Gömör és Kis-Hont, Abauj-Torna, Borsod, Heves, Jász-Nagykun-Szolnok, Szabolcs, Bereg és Szatmár megyékből.¹¹ Legkorábbi gyűjtése: 1912 (50).

Az altípusban 2 változat van Abauj-Torna és Zemplén megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1940 (75).

4) A kifejlett új stílus körében már négy olyan típus is található, melyek mindegyikében elkülönül az első sorukat VII-en zárók altípusa. Az első hatszótagos:

♩ = cca 84

El - tévedt a lo - vam
Rozmaring - er - dő - be,

¹⁰ Vargyas 2000, II/50. sz.

¹¹ Publikációkban hozzáférhető: Balog 193?, 8. sz; Mathia 1955, 67. sz; Ujváry 1970, 182 = 1980, 230; Zalabai 1984; B. Kovács 1994, 322 (30. sz.).

El - sza - kadt a pici ráncos csizmám, babám,
A nagy kere - sés - be.

Fülöp (Szabolcs), Szabó Józsefné Bocsárszki Juli (50). Kiss Lajos, 1959. AP 2453c.

Ennek főtípusában 26 változat van Nógrád, Gömör és Kis-Hont, Abauj-Torna, Zemplén, Borsod, Heves, Jász-Nagykun-Szolnok, Hajdu és Szabolcs megyékből.¹² Legkorábbi gyűjtése: 1906 (legény).

Az altípusban 4 változat van Nógrád, Abauj-Torna és Szabolcs megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1959 (50).

5) Két tízszótagos dallam következik. Az egyik:

Édésanyám, csak az a ké - ré - sem,
Fe - hér ruhát csinál - tasson né - kem.
Fe - hér ruhát fe - ke - te csip - ké - vel,
Harag - ba vagyok a sze - re - tőm - mel.

Endrőd (Békés), Farkasinszky Maca (19) és Valuska Hermina (18). Bartók Béla, 1926.
Bartók Rend B 414f.

Ennek 1-en záró első sorú főtípusát Murgács Kálmán népies műdalaként szokták emlegetni: *Gólya, gólya, hosszú lábú gólya...* Murgács eredeti dalából azonban a folklorizálódás során inkább csak a szöveg maradt meg, a dallamból mindössze az első sor (az is dúrból mollra változtatva!), továbbá a sorzáróképlet: 1 (5) 2. Még a szerkezet is átalakult AA⁵BAv-ból ABBA-vá. Ha tehát itt az első sor VII-en zár, az ezúttal kimondottan a műdal eredeti formájától való még messzebb távolodást, azaz a folklorizálódás még tovább lépését jelenti.

¹² Publikációkban hozzáférhető: Víg 1949, 82. sz; Lajos 1974, 248; Ág 1974, 104. sz; Vargyas 1981, 0321. sz; Borsai-Nagy 1981, 82. sz; Joób 2002, 145. sz.

Főtípusában 35 változat van Zala, Somogy, Verőce, Baranya, Tolna, Győr, Nyitra, Hont, Nógrád, Abauj-Torna, Borsod, Heves, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Jász-Nagykun-Szolnok, Csongrád, Békés, Csanád és Szatmár megyékből.¹³ Legkorábbi gyűjtése: 1915 (fiatalok).

Az altípusban 26 változat van Vas, Zala, Somogy, Veszprém, Komárom, Nógrád, Gömör és Kis-Hont, Abauj-Torna, Borsod, Heves, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Bács-Bodrog, Csongrád, Békés, Bereg, Szilágy, Alsó-Fehér és Csík megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1918 (fiatalok). Ez egyike tehát azon kevés típusoknak, melyekben az altípus hozzávetőleg azonos súlyú és azonos régiségű a főtípussal.

6) A másik tízszótagos:

♩ = 116

Csaná-lo-si toron te-te-jé-be

Ül egy madár tiszta fe-ke-té-be.

Szárnya a-latt ara-nyos a tol-la,

Most megyek az el-ső so-ro-zat-ra.

Kassa (Abauj-Torna), Szabolcs, Bereg és Zemplén megyei katonák. Kodály Zoltán, 1916.
Kodály Rend 13456.

Főtípusában 8 változat van Borsod, Abauj-Torna, Zemplén, Háromszék és Csík megyékből.¹⁴ Legkorábbi gyűjtése: 1958 (52).

Az altípusban 4 változat van; a főnti tiszaháti példán kívül még Szatmár és Csík megyékből, valamint Bukovinából.¹⁵ Legkorábbi gyűjtése: 1916 (19–20). Ezúttal tehát – mint látható – az altípus korábról, még hozzá *sokkal korábról* van adatolva, mint a szabályszerű főtípus. Fölmerül a gyanú, hogy ez esetben talán a VII-en záró első sor az eredeti alak, s a dallam utóbb idomult az új stílushoz. Ennek viszont részben ellene szól, hogy a főtípus kétszer akkora terjedelmű.

¹³ Publikációkban hozzáférhető: Berze Nagy 1940, I. 679 (31. sz.).

¹⁴ Publikációkban hozzáférhető: Sztareczky 1959, 105; Albert-Faragó 1973, 375. sz.; Ág 1999, III/1. sz.; Sebestyén Dobó 2001, 26. sz.

¹⁵ Publikációkban hozzáférhető: Imets 1970, 102; Bura 1978, 135j. sz.

Azonkívül azzal is tisztában kell lennünk, hogy az első gyűjtés időpontja ugyan *nagy általánosságban* sokat elárul, a dolog természetéből adódóan azonban egyes esetekben félre is vezethet.

7) Végül ehhez a csoporthoz tartozik még egy tizenegy szótagos dallam:

♩ = 128

Tiszta pi-ros bu-zát vittem pit-lél - ni,
De a molnár nem a-kar-ja megöl - ni.
Molnár u-ram, öl-je meg a bu-zá - mat,
Én meg addig ö - le - lem a ba - bá - mat.

Kisfalud (Sopron), Kreták Andrásné Gacs Katalin (65). Gábor Judit, 1955. Lsz 79084.

Főtípusában 4 változat van Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Csongrád és Szatmár megyékből.¹⁶ Legkorábbi gyűjtése: 1953 (73).

Az altípusban 3 változat van Sopron, Udvarhely és Csík megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1903 (katona). Ez ugyan már egyenesen 50 évvel korábbi a főtípus első fölbukkanásánál, azonban ha az énekesek korát is figyelembe vesszük – és nem lehet figyelembe nem vennünk –, akkor azt látjuk, hogy a két énekes hozzávetőleg egyidős volt: az 1953-ban 73 évesnek éppen 1903-ban kellett katonáskodnia!

Az első dallamsor záróhangja V

8) A korai új stílus körében – hasonlóan az előző csoporthoz – egy dallamtípus tartozik ide (lásd a következő oldal tetején).

Főtípusában kilenc változat van: egy Baranya megyéből, a többi mind a Tolna megyei Sárközből. Legkorábbi gyűjtése: 1913 (53).

Az altípusban három változat van, mindhárom a Sárközből. Legkorábbi gyűjtése: 1902 (16).

¹⁶ Publikációkban hozzáférhető: Cserey 1975, 17. sz.

♩ = 138

El - vit - te ja viz az eg - ri hö - gyet,
Sze - ret - né - lek, babám, de nem lö - het.
Még - bo - csáss, ha va - la - mit vé - töt - tem,
Ha va - la - ha rosszat cse - le - köd - tem.

Alsónyék (Tolna), Lengyel Józsefné Varga Sára (66). Olsvai Imre és Martin György, 1957.
AP 5113d.

9) A kifejlett új stílus körében négy olyan tizenegy szótagos, plagális jellegű, (2)-es főzáróhangú típus található, melyek mindegyikében elkülönül az első sorukat V-ön zárók altípusa. Az első és legelterjedtebb:

♩ = 104

de Ha be - le - je - sett a légy a bo - rom - ba,
hn De jén a - zé nem is vagyok go - rom - ba.
ha Lecsúsztott má három téhén, ez a kis légy ne jártson,
Tartsa meg az Is - ten az én szo - ká - som!

Bátmonostor (Bács-Bodrog), özv. Pásti Józsefné. Lükő Gábor, 1962. Bajai Türr István Múzeum
Mg XX/2. = Lsz 21235.

Főtípusában 60 változat¹⁷ van Sopron, Vas, Zala, Somogy, Baranya, Tolna, Veszprém, Győr, Pozsony, Esztergom, Nógrád, Abauj-Torna, Heves, Pest-Pilis-Solt-

¹⁷ Publikációkban hozzáférhető: Kolumbán 1906, 163; Péczely 1953, 43. sz; Nagy I. 1998, 156. sz; Kodály 2001, 87. sz; Balogh 2002, 243. sz.

Kiskun, Bács-Bodrog, Csongrád, Békés, Jász-Nagykun-Szolnok, Hajdu, Bihar, Szolnok-Doboka, Alsó-Fehér, Hunyad, Udvarhely és Háromszék megyékből, valamint Bukovinából. Legkorábbi gyűjtése: 1898 (menyecske).

Az altípusban 11 változat van Vas, Bács-Bodrog, Békés, Maros-Torda, Udvarhely és Csík megyékből.¹⁸ Legkorábbi gyűjtése: 1902.

10) A második tizenegyszótagos plagális:

Házunk e - lőtt fo - lyik el a ka - ná - lis,
 Ab - ba fürdik még a gó - lya - ma - dár is.
 Két szárnyával ve - ri széjjel a ha - bot, a ha - bot,
 Most tudtam meg, hogy a babám el - ha - gyott.

Magyaró (Maros-Torda), Fodor József (33) és Latzkó József (44).
 Paulovics Géza, 1955. Lsz 78067.

Főtípusában 14 változat van Veszprém, Hont, Nógrád, Heves, Jász-Nagykun-Szolnok, Kolozs, Maros-Torda és Háromszék megyékből, valamint Moldvából.¹⁹ Legkorábbi gyűjtése: 1910.

Az altípusban két változat van Heves és Maros-Torda megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1899 (leány).

11) A következő:

♩ = 108

Én - fö - löt - tem hi - á - ba dö - rög az ég,
 Az én buzám ugysem ve - ri el a jég,

¹⁸ Publikációkban hozzáférhető: Seprődi 1902, 425.

¹⁹ Publikációkban hozzáférhető: Volly 1939, 64. sz; Kodály 1943–44, 247. sz; Borsy–Rossa 1952, 89.

Mert ki - bizto - sí - tottam, földje - i - met el - ad - tam,
Szent - já - no - si zsi - dó - nál el - mu - lat - tam.

Tápe (Csongrád), özv. Nagy Mihályné (68). Péczely Attila, 1951.
Szegedi MF 115c = AP 8292f.

Főtípusában 8 változat van Somogy, Baranya, Hont, Csongrád, Torontál, Kolozs és Csík megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1937 (24).

Az altípusban 2 változat van Csongrád és Szatmár megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1951 (68).

12) Végül az utolsó ilyen jellegű:

♩ = 96-112

Októ - bërben rukkolnak a le - gé - nyek,
Aj, de bús szívvel búcsuznak el szegé - nyek!
Is - ten hozzá - tok, faluk, lányok, megyek már,
A sze - re - tóm a ka - pu - ba sir - do - gál.

Gyergyóújfalu (Csík), Jakab Jánosné leánya (14). Bartók Béla, 1907.
Bartók Rend B 796d.

Főtípusában 9 változat van Zala, Somogy, Moson, Pozsony, Hont, Nógrád, Pest-Pilis-Solt-Kiskun és Szatmár megyékből.²⁰ Legkorábbi gyűjtése: 1900.

Az altípusban 2 változat van Udvarhely és Csík megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1903 (katona).

²⁰ Publikációkban hozzáférhető: Istvánffy 1905, III. sz; Barsi 1971, 143. sz.

Az első sor záróhangja 2

13) Az alaphang záróhangjának *fölfelé* módosítása már – mondhatni – kizárólag a kifejlett új stílusra jellemző. Ezeknek az első csoportjába csupán egy, ám különösen is jelentős, hatalmas kiterjedtségű dallamtípus tartozik:

♩ = 80–92

Há-zunk e-lőtt mennek el a huszá-rok,
É-desanyám, én is közé-jék ál-lok.
Én leszek az el-ső szá-zad szakaszvezető,
Nem a vi-lág ez a há-rom eszten-dő.

Gice (Gömör és Kis-Hont), legények. Kodály Zoltán, 1913.

Kodály Rend 17933.

Főtípusának első föltűnése: 101 magyar népdal 2. folyam, 48. sz. (Rózsavölgyi, cca 1893). További korai nyomtatott forrásai: Berecz 1884–1900, IV. 21. sz.; Szu-nyoghné 1900, 385. sz. Az akadémiai gyűjteményben 131 népi változata van Sopron, Vas, Zala, Somogy, Verőce, Baranya, Tolna, Fejér, Veszprém, Komárom, Győr, Pozsony, Nyitra, Hont, Nógrád, Gömör és Kis-Hont, Abauj-Torna, Zemplén, Ung, Borsod, Heves, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Bács-Bodrog, Csongrád, Jász-Nagykun-Szolnok, Békés, Bihar, Hajdu, Szabolcs, Szatmár, Szilágy, Szolnok-Doboka, Kolozs és Maros-Torda megyékből, valamint Bukovinából.²¹ Legkorábbi gyűjtése: 1899 (fiatalok).

Az altípusban 40 változat van Gömör és Kis-Hont, Abauj-Torna, Borsod, Szabolcs, Szatmár és Békés megyékből.²² Legkorábbi gyűjtése: 1913 (legények).

²¹ Publikációkban hozzáférhető: Seprődi 1906, 39. sz.; Volly 1939, 29. sz.; Borsy-Rossa 1954, 40; MNT IV. 103. sz.; Halmos 1959, 39a. sz. = Joób 2002, 113. sz.; Halmos 1959, 39e–f. sz.; Benczéné 1974, 40. sz.; Nagy Z. 1977, 28; Barsi 1983, 96. sz.; 1984, 206. sz.; 1987, 99. sz.; B. Kovács 1994, 419 (124. sz.); Ág-Barsi-Koncsol 1997, 98. sz.; Kaposi 1999, 98 (24. sz.); Vargyas 2000, II/175. sz. (15. vsz.); Balogh 2002, 102. sz.; Ág 2004, 133. sz.; Magyar 2005, 193. sz.

²² Publikációkban hozzáférhető: Halmos 1959, 39b–d. sz.; Benczéné 1983, 57. sz.; Vargyas 2000, II/175. sz.

Az első sor záróhangja 2 vagy b3

14) Ider tartozik az egyetlen olyan tárgykörünkbe vágó típus, melynek csak módosított első záróhangú változatai kerültek elő! Szabályos, az első sort 1-en záró változatai vagy soha nem is voltak, vagy a véletlen szeszélye folytán nem kerültek a gyűjtők elé:

Szomszéd - asszony megfőzte az i - bo - lyát,
 Ab - ba fűrös - z - töt - te meg a le - á - nyát.
 Ki - ön - töt - te az ut - ca kö - ze - pé - be,
 Hogy a lányát minden legény sze - res - se.

Kérszemjén (Szatmár), Biró Ferenc (25). Halmos István, cca 1954. Lsz 76390.

A típusban 3 változat van: egy a Zala megyei Komárvárosból,²³ ez első sorát b3-on zárja, és kettő a Szatmár megyei Kérszemjénből, az első sort 2-n zárva.

Az első sor záróhangja 3

15) Ebbe a csoportba három típus tartozik, az első hatszótagos:

♩ = 126
 Es - te van, es - te van,
 De nem min - dën lány - ra,

²³ Pungor 1989, 181.

Csak ar - ra ja híres el - a - dó - ra,
Sej, kihéz hár - man jár - nak.

Fedémes (Heves), Vincze Kálmánné Szabó Biró Mária (68). Paulovics Géza, 1957. AP 2021g.

Főtípusában 28 változat van Zala, Baranya, Fejér, Veszprém, Győr, Pozsony, Hont, Nógrád, Gömör és Kis-Hont, Borsod, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Jász-Nagykun-Szolnok, Csongrád, Békés, Szabolcs, Szilágy és Kolozs megyékből.²⁴ Legkorábbi gyűjtése: 1899 (leány).

Az altípusban 3 változat van Zemplén, Borsod és Heves megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1914 (katonák).

16) A második a csoportban ismét egy igen jelentős, hatalmas kiterjedtségű dallam, melynek harmadik sorzáró hangja szinte bármi lehet:

♩ = 96

Meg - es - küdtünk Is - ten e - lőtt,
A pá - ci - ni kis - pap e - lőtt,
Hogy ne tart - sak más sze - re - tőt.
Tar - tok biz én még vagy ket - tőt!

Pácin (Zemplén), Kacsik Ferenc (61). Kiss Lajos, 1953. AP 834j.

Főtípusában 136 változat van Vas, Zala, Somogy, Verőce, Szerém, Baranya, Tolna, Veszprém, Komárom, Győr, Nyitra, Bars, Hont, Nógrád, Gömör és Kis-Hont, Abauj-Torna, Zemplén, Borsod, Heves, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Bács-Bodrog, Csongrád, Jász-Nagykun-Szolnok, Békés, Torontál, Bihar, Hajdu, Szabolcs, Szat-

²⁴ Publikációkban hozzáférhető: Berze Nagy 1940, I. 439 (139. sz.) és 471 (11. sz.); Lajos 1974, 282; Vajda 1978, 175. sz.; Ág 1979, 13e. sz.; Almási 1979, 207. sz.

már, Szilágy, Szolnok-Doboka, Kolozs és Udvarhely megyékből, valamint Bukovinából.²⁵ Legkorábbi gyűjtése: 1902 (leány).

Az altípusban 12 változat van Abauj-Torna, Zemplén, Borsod és Szatmár megyékből.²⁶ Legkorábbi gyűjtése: 1952 (56).

17) A harmadik egyik legkedveltebb népies műdalunk, Dankó Pista dala, a *Még azt mondják, nincs Szegeden boszorkány...* Korai nyomtatott forrásai: Nádor Gyula *Legújabb budapesti népdalok III.* 43. sz.; Szunyoghné 1900, 480. sz.; Szabó J. 1905, 464. sz. Ezt a nép nemcsak eredeti alakjában dalolta, hanem sokféleképpen, sok irányban folklorizálta. A folklorizálás egyik fajtája az első sor záróhangjának 3-ra ugratása volt:

♩ = 120

Nincsen né - kem e - gyebem egy pohár - nál,
 Ab - ba sincsen e - gyeb egy szál virág - nál.
 Ar - ról i - szom én a vi - zet szün - te - len,
 A - zért let - tem a ba - bám - hoz hű - te - len.

Tardona (Borsod), Ergyenes Istvánné Balla Zsófia (70).
 Borvendég Erzsébet, 1953. Lsz 58009.

Főtípusában 30 népi változat van Zala, Somogy, Tolna, Borsod, Heves, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Bács-Bodrog, Csongrád, Békés, Torontál, Arad, Bihar, Bereg, Szatmár és Kolozs megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1906 (leány).

Az altípusban – pontosabban a több altípusból a minket ezúttal érdeklőben – 9 változat van Gömör és Kis-Hont, Borsod, Heves és Szatmár megyékből.²⁷ Legkorábbi gyűjtése: 1952 (23).

²⁵ Publikációkban hozzáférhető: Berze Nagy 1940, I. 667 (11. sz.); Kodály 1943–44, 252. sz.; Lajtha 1955, 43. sz.; Mathia 1955, 68. sz.; MNT III/B 279j. a) sz.; Sztareczky 1959, 93; Király 1966, 25–26. sz.; Burány 1972, 88–89; Barsi 1973, 154 (21. sz.); Ujváry 1977, 364 = 1980, 388; Nagy Z. 1977, 82; 1993, 56. sz.; Vajda 1978, 219. sz.; Bodor 1978, 49. sz.; Ág 1979, 3d. sz.; Almási 1979, 209. sz.; Kiss L. 1982a, 157–159. sz.; Vargyas 2000, II/16-A-E és 86. sz.; Joób 2002, 152. sz.; Magyar 2005, 96. sz.

²⁶ Publikációkban hozzáférhető: Kiss L. 1952, 24; Halmos 1959, 26. sz.; Ág 1999, V/8. sz.

²⁷ Publikációkban hozzáférhető: Ádám 1953, 86. sz.; B. Kovács 1994, 462 (167. sz.).

Mintegy zárójelben megjegyezhetjük még, hogy a folklorizálás egy másik módja e dallam esetében az AA⁵BA szerkezet ABBA-vá alakítása volt. Ezek altípusában 6 változat található, és közülük az egyik Abauj-Torna megyei szintén 3-on zárja első sorát.

Az első sor záróhangja 5

18) Öt típus tartozik ide, az első közülük minden érintett típusunk között legelterjedtebb:

Kiment a ház az ab - la - kon,
Benn maradt egy ö - reg - asz - szony.
Harminchárom fo - ga hí - ja,
Még - is a gu - zsa - lyast vár - ja.

Gyergyócsomafalva (Csík), Koszta Gáborné Sövér Erzsébet (64).
Szabadi Mihály, 1966. AP 6412c.

Főtípusában 206 változat van Sopron, Vas, Zala, Somogy, Pozsega, Verőce, Szerém, Baranya, Tolna, Veszprém, Fejér, Esztergom, Komárom, Pozsony, Nyitra, Bars, Hont, Nógrád, Gömör és Kis-Hont, Abauj-Torna, Zemplén, Borsod, Heves, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Bács-Bodrog, Csongrád, Jász-Nagykun-Szolnok, Békés, Csanád, Temes, Bihar, Szabolcs, Bereg, Szatmár, Kolozs, Alsó-Fehér, Maros-Torda, Udvarhely és Csík megyékből.²⁸ Legkorábbi gyűjtése: 1907 (fiatalok).

Az altípusban 35 változat van Somogy, Szerém, Baranya, Fejér, Komárom, Győr, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Szabolcs, Szilág, Kolozs, Torda-Aranyos, Alsó-Fehér, Kis-Küküllő, Maros-Torda, Udvarhely és Csík megyékből, valamint Bukovinából.²⁹ A súlypont tehát ezúttal az erdélyi területekre tolódott át. Legkorábbi gyűjtése szintén: 1907 (18).

²⁸ Publikációkban hozzáférhető: Morvay-Pesovár 1954, 159; MNT III/B 170–171. sz; IV. 197. I. b) és 221. a) sz; Ág-Szijjártó 1957, 76. sz. = Szijjártó 2001, 42. sz; Ág 1979, 43a. sz; Kiss-Bodor 1984, 215. sz; Nagy M. 1987, 79. sz; B. Kovács 1994, 338 (46. sz.); Vargyas 2000, II/15. sz.

²⁹ Publikációkban hozzáférhető: Imets 1970, 19; Sebestyén 1997, 147. sz.

19) A következő két idetartozó típus egymáshoz sok tekintetben közel áll. Mind-azáltal jelentős különbség közöttük, hogy egyikük AA⁵A⁵A szerkezetű s mint ilyen dúr hangnemű, harmadik sorának végével pedig középen marad:

♩ = cca 90

Ha el-in-dult az a vonat, hadd men-jen,
 Én-u-tá-nam senki ne ke-se-reg - jen!
 Ha va-la-ki, se-je-haj, én-u-tánam ke-se-reg,
 Haza-megyek, mindent a föld-höz ve - rek.

Szilágysámsón (Szilágy), Szilágyi Ferenc (76). Magyar Zoltán, 2001.³⁰

Főtípusában 9 változat van Kolozs és Háromszék megyékből, valamint Bukovinából és Moldvából.³¹ Legkorábbi gyűjtése: 1930 (16).

Az altípusban 3 változat van Szilágy és Alsó-Fehér megyékből, valamint Moldvából.³² Legkorábbi gyűjtése: 1929 (20–26).

20) Másikuk ABBA szerkezetű, *mixolid* jellegű B sorokkal, harmadik sorának végével pedig leereszkedik:

♩ = 114

A fa-lu-ba két ú-ton kell be-men - ni,
 De sze-retnék a babámmal be-szél - ni!

³⁰ Magyar 2005, 202. sz.

³¹ Publikációkban hozzáférhető: Járdányi 1943, 54. sz.; Almási 1973, 12. sz.; Veress S. 1989, 92. sz.

³² Publikációkban még hozzáférhető: Volly 1939, 27. sz. = Domokos 1941, 59. sz.

Maj' beszé - lek ez - u - tán, egy vasárnap dél - u - tán,
Majd ha ketten sé - tá - lunk a nagyut - cán.

Mohol (Bács-Bodrog), Vlasity Károlyné Zéltty Klára (51). Burány Béla, 1979. AP 15843e.

Főtípusában 2 változat van Pest-Pilis-Solt-Kiskun és Bács-Bodrog megyékből.³³
Legkorábbi gyűjtése: 1952 (42).

Az altípusban szintén 2 változat van Borsod és Bács-Bodrog megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1979 (51).

21) A negyedik e csoportba tartozó típus a tekintetben kivételes, hogy az érintett típusok között az egyetlen magas szótagszámú:

Ami - óta hallgattam egy barna legény szava - ra,
Olyan vagyok, mint a madár kalická - ba bezár - va.
Kalickának magam lettem a rab - ja,
Lebeszéltek a babámat, nem hallgat a szavam - ra.

Mohács (Baranya), özv. Harczy Istvánné Tasi Éva (64). Schneider Lajos, 1952. Lsz 15249.

Főtípusában 12 változat van Baranya, Tolna, Moson, Hont, Nógrád, Abauj-Torna, Heves, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Csongrád, Bihar, Kolozs és Csík megyékből.³⁴
Legkorábbi gyűjtése: 1899 (férfi).

Az altípusban 4 változat van Zala, Baranya és Bács-Bodrog megyékből. Legkorábbi gyűjtése: 1934 (41–78).

Ugyanakkor a legtöbb változat egy másik – nyilván még későbbi keletkezésű – altípusban található, melyben a szótagszám izometrikus 15-össé vált, a fő sorzáró pedig (b3)-ról (5)-re tolódott fel.

³³ Publikációkban hozzáférhető: Burány 1972, 42.

³⁴ Publikációkban hozzáférhető: Vargyas 2000, II/330. sz.

22) Végül az ötödik ebben a csoportban:

♩ = 111

Roz - ma - ringnak ket - tő a szo - ká - sa,
Té - len - nyá - ron le - haj - lik az á - ga.
Ha le - haj - lik, új - ra ki - sar - ja - dzik,
Van egy legény, ró - lam ál - mo - do - zik.

Aj (Abauj-Torna), asszonyok és férfiak (63–90). Bereczky János, Németh István és Vargyas Gábor, 1999. Dat 257/18.

Főtípusában 23 változat van Gömör és Kis-Hont, Abauj-Torna, Zemplén, Ung, Szabolcs, Szatmár és Bács-Bodrog megyékből.³⁵ Legkorábbi gyűjtése: 1940 (40).

Az altípusban 12 változat van Gömör és Kis-Hont és Abauj-Torna megyékből.³⁶ Legkorábbi gyűjtése 1940 (31).

Az első sor záróhangja 7

23) Ide egyetlen típus tartozik. Maga a típus rubato ritmikájú, tehát tulajdonképpen a korai és kifejelett új stílus közötti átmeneti rétegbe tartozik, de népi változatai könnyen giustósodnak és középső soraikban augmentálódnak is – mint ezúttal is:

Rat - kó - ra visznek en - gem vi - zi - tál - ni,
Ott fo - gok az or - vos e - li - be áll - ni.

³⁵ Publikációkban hozzáférhető: Bárdos 1952, 23. sz.; Ág 1974, 152. sz.; Vargyas 2000, II/74. sz. (Szabó Lajosné); Joób 2002, 130. sz.

³⁶ Publikációkban hozzáférhető: Vargyas 2000, II/74. sz.

Gen - ge testem nem so - ká vi - zi - tál - ja,
Sír - va kí - sér - nek a nyí - ró - szo - bá - ba.

Alsóbalog (Gömör és Kis-Hont). Kodály Zoltán, 1912. Kodály Rend 22157.

Főttípusa eredetileg népies műdal. Első föltűnése: Herdy Ferenc Betyárdal (1864). További korai kéziratos és nyomtatott forrásai: Kiss L. 1864–79, I. 287. sz; Bartalus 1875, 173–177. sz; Limbay 1879, 190. sz; Nagy Zoltán Népdalok 28. sz; Allaga Géza Válogatott népdalok cimbalomra I. 2. sz; Szunyoghné 1900, 153. sz. Az akadémiai gyűjteményben 20 népi változata van Somogy, Baranya, Tolna, Komárom, Hont, Pest-Pilis-Solt-Kiskun, Jász-Nagykun-Szolnok, Bács-Bodrog, Torontál, Bihar és Csík megyékből.³⁷ Legkorábbi gyűjtései: 1906; 1912 (öregek).

Az altípusban 2 változat van Gömör és Kis-Hont megyéből. Mindkettő gyűjtése: 1912.

Az első sor záróhangja 8

24) Végül utolsó csoportunkba is egy típus tartozik. A típus sajátossága, hogy szabályos, első sorát 1-en záró főttípusa és azt 8-ra felcsapó altípusa hajszálpontosan egyforma mértékben van elterjedve, legalábbis fölgyűjtve. Figyelemre méltó továbbá, hogy harmadik sorzáróhangja is két egymástól oktávnyira lévő alternatív hang – 7 és VII – között váltakozhatnak:

♩ = cca 76

Most jöt - tem Gyu - lá - rul,
Gyula - fe - hér - vár - rul,

³⁷ Publikációkban hozzáférhető: Berze Nagy 1940, I. 539 (36. sz.); Schram 1957, 60. sz; Burány 1977, 143. sz; Kiss–Bodor 1984, 194. sz; Szomjas-Schiffert 1994, 35. sz; Kodály 2001, 190. sz.

Le - hul - lott a lovamról a pat - kó,
A há - rom lá - bá - rul.

Bálványosvárálja (Szolnok-Doboka), Szilágyi Ferencné (36).
Vargyas Lajos, 1941. MF 4537a.

Főtípusában 32 változat van Szilágy, Szolnok-Doboka, Kolozs, Alsó-Fehér, Hunyad, Brassó, Maros-Torda, Udvarhely, Háromszék és Csík megyékből, valamint Bukovinából.³⁸ Legkorábbi gyűjtése: 1935 (23–27), de később: 1956 (75).

Az altípusban szintén 32 változat van Szilágy, Szolnok-Doboka, Kolozs, Torda-Aranyos, Kis-Küküllő, Maros-Torda, Udvarhely és Csík megyékből, valamint Moldvából.³⁹ Legkorábbi gyűjtése: 1902 (menyecske).

Összefoglalás

Népzenénk új stílusú részének átfogó újrendezése éppen kéttucatnyi olyan típust hozott tehát felszínre, melyekben „az első dallamsor záróhangja 1” ugyan – ami a típust alkotó változatok többségét illeti –, ám amelyek mindegyikében ez a záróhang a tonika mellett valamely más hang is lehet. Nagyon fontos leszögeznünk, hogy ez a *valamely más hang* igen sokféle lehet a kéttucatnyi típus összességét tekintve, egy-egy adott típusban azonban mindig csak *egy és ugyanaz a hang*. Nem zűrzavarról van szó tehát és nem egyéni hibázásokról, netán ízlésficamokról, hanem a *közösségi ízlés* megnyilvánulásáról. Így is fogalmazhatunk: a közösségi ízlés működéséről. A közösségi ízlést az egyéni ízlésnél természetesen sokkal inkább meghatározza a kialakult sablonoknak megfelelni vágyás. Innen ered – ami tárgyunkat illeti – az új stílusú dallamok első sorának oly tömeges egységessége és abból következően oly egyszerű szabályba foglalhatósága, ahogy azt Bartóktól tanulmányunk elején idéztük. Mégis – mint ezúttal is kiderült – a közösségi ízlésben szintén hat és működik ezzel egyidejűleg az ellentétes formálóerő: a művészi változatosság, sőt *művészi kiszámíthatatlanság* igénye, a sablonoktól és elvárásoktól való legalább részleges függetlenedés vágya. Innen ered tehát ezeknek az első soroknak – ritkán és ezért váratlanul – mégis valamely más hangon zárása.

³⁸ Publikációkban hozzáférhető: Volly 1939, 71. sz.; Szenik–Almási–Zsizsman 1957, 39. sz.; Almási 1979, 202. sz.; Kiss L. 1982b, 152–153. sz.

³⁹ Publikációkban hozzáférhető: Bartók–Kodály 1923, 148. sz. = Kodály–Vargyas 1952, 48. sz. = Hajdu–Halász 1953, 55. sz.; Lajtha 1954, 57. sz.; Bura–Fejér–Petkes 1979, 12. sz.; Jagamas 1984, 189. sz.; Demény 1998, 174. sz.; Magyar 2005, 102. és 224. sz.

Ami az időben, a *stílusfejlődés folyamatában* való föltűnését, megjelenését illeti ennek a más hangon zárásnak, azt mondhatjuk az előbbi áttekintés alapján, hogy az a legtöbb típus esetében jól érzékelhetően későbbi alakulás a „szabályszerűhöz” képest. Némely esetben ugyan a gyűjtési adatok ennek mintha ellentmondani látszanának, hogy azonban ezekből az adatokból mindent teljes bizonyossággal nem lehet levezetnünk, arra már időközben utaltunk. Egy-két esetben ugyanakkor mégis elképzelhetőnek látszik főtípusnak és altípusnak egy időben vagy *szinte egy időben* történt kialakulása. Az egész jelenség maga mindenestre nem látszik még csírájában sem régibbnek a XIX–XX. század fordulójánál, és mindenképpen autochton népi alakítás: a XIX. századi kéziratos és nyomtatott forrásokban nyoma sincs.

Ami a földrajzi elterjedést illeti, megfigyelhettünk olyan eseteket, melyekben főtípus és altípus elterjedése nagy vonalakban fedte egymást, olyanokat is, melyekben a két elterjedési terület élesen elkülönült egymástól. Legáltalánosabbnak talán mégis azt tarthatjuk, mikor a főtípus elterjedési területének *valamely jól körülhatárolható kisebb részén* és ott a főtípus alakváltozatával mintegy együtt élve terjed el, *válík divatossá* az első sor alternatív hangon zárása.

Ami pedig végül a zenei tulajdonjegyeket illeti, először is azt kell mondanunk, hogy – mint az a fönti elrendezésből is rögtön kivilágozhatott – az új stílusú dallamoknak ez a „szabálytalan zárása” jóformán bármely hangon történhetik. Volt szó V, VII, 2, b3, 3, 5, 7 és 8-on zárásról, egyedi esetekben előfordul még a 6 is. Amikre nincs példa, az a VI, #VII, 4 és #7. A jelenség nagy általánosságban a kifejlett új stílushoz kötődik, pontosabban annak egyik alapkritériumához: a *sablonos záróütemhez*, mely záróütemet szintén Bartók ismert föl és írt le.⁴⁰ Az átmeneti rétegekben is azokban a típusokban fordulhat elő, melyekben ez a sablonos záróütem úgyszintén megvan. Ebben a fajta zárásban a dallamsor mindig két (kivételesen három) azonos hangon végződik. A kettő közül a második léphet el idegen hangra. Más szóval: *a nem 1. fokon, hanem más hangon zárás akkor lehetséges, ha vele összefüggésben, közvetlenül előtte a tonika is megszólalt.* Abban a két, korai új stílushoz tartozó típusban is, melyben ilyen altípus kialakult, azért volt ez lehetséges, mert A soraik – nem sablonos módon, de ugyancsak – két azonos hangon zárnak. Arra az apróságra is érdemes fölhívunk még a figyelmet, hogy ezek a „szabálytalan” záróhangok mindig hosszabban szólnak, mint a tonikán maradók. Tudományágunkban még arról a jelenségről nem esett szó – jó volna pedig egyszer ezt is kifejteni –, hogy a dallamsorok két azonos hangon zárása esetén a második mindig igen röviden hangzik. Az új stílusú dallamok legnagyobb részében tehát – melyekben ilyen bartóki sablonos zárlat található – az első, második és negyedik sorok záróhangjai a hagyományos, sematikus, sor végén automatikusan mindig negyedhangot író lejegyzésekkel ellentétben a természetes paraszti megszólaltatásban legföljebb ha nyolcadértékig, de inkább még annál is rövidebb ideig tartanak.

⁴⁰ Bartók 1924, XLIII.

Egyedül a harmadik sor végén lehet negyedértékű, netán még annál is hosszabb hangot hallani, ott ugyanis a dallam egyik hangról másikra lép. Ugyanez a belső törvényszerűség érvényesül az első sor végén is, ha ott a záróhang a tonikáról a szabályostól eltérően ellép.

A számba vett típusokon túl van még vagy féltucatnyi, melyekhez szintén kapcsolódik „szabálytalanul zárók” altípusa két-három változattal, ezek a változatok azonban mind ugyanabból az egyetlen faluból származnak. Az ilyeneket – nem is beszélve a nagyszámú egyedi esetről – ezúttal inkább nem vettük be a jelenség bemutatásába.

A kéttucatnyi típus, illetve altípus maga jelentősnek mondható mennyiségével így is meggyőzően bizonyítja, hogy itt népzeneinknek valóságos, *szerves* és mint ilyen: figyelemre feltétlen érdemes jelenségével van dolgunk. Az új stílusban „az első dallamsor záróhangja 1” – ezt a továbbiakban is elfogadhatjuk szabálynak. Ám az élet mindig gazdagabb és színesebb annál, hogy egyszerű szabályokkal maradéktalanul körülhatárolható és leírható legyen. Így van ez a népzene belső életével is. Az első sorukat szabályosan zárók óriási tömege mellett ott vannak a „szabálytalanul zárók” is. Amazokhoz képest törpe kisebbségben ugyan, mégis a maguk parányi világában saját rendszerrel, belső törvényszerűségekkel, körülhatárolatúan és leírhatóan – „szabálytalanságukban” is szabályokba foglalhatóan.

Hivatkozott irodalom

Ádám Jenő

1953 *Tulipán*. 95 magyar népdal. Zeneműkiadó, Budapest.

Ág Tibor

1974 *Édesanyám rózsafája*. Palóc népdalok. Madách, Bratislava.

1979 *Vétessék ki szóló szívem*. Szlovákiai magyar népballadák. Madách, Bratislava.

1999 *Felsütött a nap sugára*. Kelet-szlovákiai népdalok. Gyurcsó István Alapítvány Füzetek 15. Csemadok Dunaszerdahelyi Területi Választmánya, Dunaszerdahely.

2004 *Semmit sem vétettem Nyitra városának*. Nyitra-vidéki magyar népdalok. Gyurcsó István Alapítvány Könyvek 29. Csemadok Dunaszerdahelyi Területi Választmánya, Dunaszerdahely.

Ág Tibor, Barsi Ernő és Koncsol László

1997 *Kemény a föld a patonyi határba*. Dióspatony népzenei hagyománya. Dunaszerdahely.

Ág Tibor és Szijjártó Jenő

1957 *100 szlovákiai magyar népdal*. Bratislava.

Albert Ernő és Faragó József

1973 *Háromszéki népballadák*. Kriterion, Bukarest.

Almási István

1973 *Futásfalvi népdalok*. Népi Alkotások és a Művészeti Tömegmozgalom Megyei Irányító Központja, Sepsiszentgyörgy.

1979 *Szilágysági magyar népzene*. Kriterion, Bukarest.

Balog Sándor

193? *Kaláris-dalok*. A szernyei Gyöngykaláris nótái. Beregszász.

Balogh Elemér

2002 *Sárbidai nóták*. (Szerkesztette Paksa Katalin.) Zalai gyűjtemény 53. Zala Megyei Levéltár, Zalaegerszeg.

- Bárdos Lajos
1952 *Gyöngyvirág*. 92 magyar népdal. Zeneműkiadó, Budapest.
- Barsi Ernő
1971 *Daloló Szigetköz*. A Hazafias Népfront Győr-Sopron Megyei Bizottsága, Győr.
1973 *Rábapatonai hagyományaiából*. Petőfi Sándor Művelődési Ház, Rábapatonai.
1983 *Daloló Rábaköz*. (Második, bővített kiadás.) Csorna Városi Tanács és a Hazafias Népfront Győr-Sopron Megyei Bizottsága, Győr.
1984 *A zene egy sályi pásztor életében*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
1987 *Daloló Órvidék*. Burgenlandi Magyar Kultúregyesület, Oberwart-Felsőőr.
- Bartalus István
1875 *Magyar népdalok – Egyetemes gyűjtemény II*. Tettey Nándor és Társa, Budapest.
- Bartók Béla
1924 *A magyar népdal*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest.
- Bartók Béla és Kodály Zoltán
1923 *Erdélyi magyarság – Népdalok*. Rózsavölgyi és Társa, Budapest.
- Békefi Antal
1977 *Bakonyi népdalok*. Második, bővített kiadás. Veszprém Megyei Tanács V. B. Művelődési-ügyi Osztálya, Veszprém.
- Bencze Lászlóné
1974 *A ladányi torony tetejébe...* Hortobágyi és sárréti népdalok. Nagyközségi Tanács, Püspök-ladány.
1983 *Népzene és néptánc Békésen*. In Dankó Imre (szerk.): Békés város néprajza. Békés Város Tanácsa, Békés.
- Berecz Ede
1884–1900 *Nemzeti lant I–V*. Budapest.
- Berze Nagy János
1940 *Baranyai magyar néphagyományok*. Baranya vármegye közönsége, Pécs.
- B. Kovács István
1994 *Baracai népköltészet* – Tóth Balázné Csák Margit előadásában. Madách-Posonium, Pozsony és Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Bodor Anikó
1978 *Tiszából a Dunába folyik a víz*. Egy népdalvetélkedő dalaiból. Zentai Füzetek 8 G. Zenta.
- Borsai Ilona és Nagy Miklós
1981 *Eger környéki népdalok*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Borsy István és Rossa Ernő
1952 *Tiszán innen, Dunán túl*. 150 magyar népdal. Zeneműkiadó, Budapest.
1954 *Szép a huszár*. Katonadalok gyűjteménye. Zeneműkiadó, Budapest.
- Bura László
1978 *Szatmári népballadák*. Kriterion, Bukarest.
- Bura László, Fejér Kálmán és Petkes József
1979 *Szatmár vidéki néphagyományok*. Népdalok és szóttesek. Szatmár megyei Művelődési és Szocialista Nevelési Bizottság és a Népi Alkotások és Művészeti Tömegmozgalom Szatmár megyei Irányító Központja, Szatmár.
- Burány Béla
1972 *Rukkolnak a szép zentai legények*. 99 katonadal Zentán és vidékén. Zentai Füzetek 8 D. Zenta.
1977 *Hallották-e hírért?* Pásztor dalok, rabénekek, balladák. Hagyományaink VIII. Forum, Újvidék.
- Cserey József
1975 *Kalocsai kertek alatt*. 150 magyar népdal. Kalocsa.

- Demény Piroska
1998 *Aranyosszék népzeneje*. Néprajzi Múzeum, Budapest.
- Domokos Pál Péter
1941 *A moldvai magyarság*. Harmadik, bővített kiadás. Kolozsvár.
- Ecsedi István és Bodnár Lajos
1927 *Hortobágyi pásztor- és betyárdallamok*. Debrecen.
- Földes József és Demeter Róbert
1876 *Emlék*. A legszebb magyar dalok válogatott gyűjteménye. Budapest.
- Gulyás Éva és Szabó László
1977 *Túl a Tiszán, a szendrei határban...* Népballadák és históriás énekek Szolnok megyéből. (Második, javított kiadás.) Szolnok.
- Hajdu Mihály és Halász Kálmán
1953 *Viola*. 93 magyar népdal. Zeneműkiadó, Budapest.
- Halmos István
1959 *A zene Kérsemjénben*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Imets Dénes
1970 *Repülj madár, repülj*. Menasági népdalok és népballadák. Csíkszereda.
- Istvánffy Gyula és Istvánffy Gyuláné
1905 *Palóc nóták*. Ethnographia XVI.
- Jagamas János
1984 *Magyaró énekes népzeneje*. Kriterion, Bukarest.
- Járdányi Pál
1943 *A kidei magyarság világi zenéje*. Kolozsvár.
- Joób Árpád
2002 *Zörög az akácfafevel*. Népdalok Szabolcs-Szatmár-Bereg megyéből. Szabolcs-Szatmár-Bereg Megyei Önkormányzat Megyei Pedagógiai, Közművelődési Intézete és Továbbképző Központja, Nyíregyháza.
- Kaposi Edit
1999 *Bodrogek táncai és tánclete*. Planétás, Budapest.
- Király Ernő
1966 *53 magyar népdal*. Novi Sad.
- Kiss Lajos
1864–1879 *Kéziratok dalgyűjtemény I–IV*. OSzK Zeneműtára (Ms. Mus. 483).
- Kiss Lajos
1952 *Pusztafalusi lakodalmas dallamok*. Új Zenei Szemle III. évf. 10. sz.
1982a *Gombos és Doroszló népzeneje*. A Jugoszláviai Magyar Népzene Tára 1. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék.
1982b *Lőrincréve népzeneje* – Karsai Zsigmond dalai. Zeneműkiadó, Budapest.
- Kiss Lajos és Bodor Anikó
1984 *Az aldunai székegyek népdalai*. A Jugoszláviai Magyar Népzene Tára 2. A Magyar Nyelv, Irodalom és Hungarológiai Kutatások Intézete, Újvidék.
- Kodály Zoltán
1943–44 *Iskolai énekgyűjtemény I–II*. A népiskola könyvei 14–15. Országos Közoktatási Tanács, Budapest.
2001 *Nagyszalontai gyűjtése*. Magyar Népköltési Gyűjtemény XV. (Szerkesztette Szalay Olga és Rudasné Bajcsay Márta.) Balassi Kiadó és Magyar Néprajzi Társaság, Budapest.
- Kodály Zoltán és Vargyas Lajos
1952 *A magyar népzene*. Zeneműkiadó, Budapest.
- Kolumbán Samu
1906 *A dévai csángók népdalaiból*. Ethnographia XVII.

- Kún László
1906–07 *A magyar dal I–V.* Ezer magyar népdal. Könyves Kálmán Kiadó, Budapest.
- Lajos Árpád
1955 *Borsodi népdalok.* Miskolc.
1974 *Este a fonóban.* Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.
- Lajtha László
1954 *Szépkenyerűszentmártoni gyűjtés.* Zeneműkiadó, Budapest.
1955 *Kőrispataki gyűjtés.* Zeneműkiadó, Budapest.
- Limbay Elemér
1879 *Magyar Dal-Album I.* Henry Litolff, Braunschweig.
- Magyar Zoltán
2005 *Dalol Szilágyi Ferenc.* Szilágysámsóni népdalok és egyéb énekek. Kriza János Néprajzi Társaság, Kolozsvár.
- Mathia Károly
1955 *Nefejejs.* 98 magyar népdal. Zeneműkiadó, Budapest.
- MNT
A Magyar Népzene Tára III/A–B. Lakodalom. (Sajtó alá rendezte Kiss Lajos.) Akadémiai Kiadó, Budapest 1955 és 1956.
A Magyar Népzene Tára IV. Párosítók. (Sajtó alá rendezte Kerényi György.) Akadémiai Kiadó, Budapest 1959.
- Morvay Péter és Pesovár Ernő (szerk.)
1954 *Somogyi táncok.* Művelt Nép, Budapest.
- Nádor Gyula
é.n. *Legújabb budapesti népdalok III.* Nádor Kálmán, Budapest.
- Nagy Iván
1998 *Erősíteni szíveket.* Balony község népzenei monográfiája. Gyurcsó István Alapítvány Füzetek 11. Csemadok Dunaszerdahelyi Területi Választmánya, Dunaszerdahely.
- Nagy Miklós
1987 *Egy bükkszéki palóc asszony népdaljai.* OKK Néptáncosok Szakmai Háza és Dobó István Vármúzeum, Budapest–Eger.
- Nagy Zoltán
1977 *Nógrádi summásdalok.* Nógrád Megyei Múzeumok Igazgatósága, Salgótarján.
1993 *Ködellik a Mátra.* Palóc népdalok és balladák. Salgótarján.
- Olosz Katalin és Almási István
1969 *Magyargyerőmonostori népköltészet.* Irodalmi Könyvkiadó, Bukarest.
- Péczezy Attila
1947 *Dunántúli daloskönyv.* 107 magyar népdal. Magyar Kórus, Budapest.
1953 *Rózsa.* 94 magyar népdal. Zeneműkiadó, Budapest.
- Pungor Antal
1989 *Egerszegi kaszárnya fel van pántlikázva.* 222 zalai népdal. Megyei Művelődési és Ifjúsági Központ, Zalaegerszeg.
- Schram Ferenc
1957 *Szól a sárgarigó.* 100 magyar népdal. Zeneműkiadó, Budapest.
- Sebestyén Ádám
1997 *Népdalcsokor.* Bukovinai, andrásfalvi népdalok. Szekszárd.
- Sebestyén Dobó Klára
2001 *Én elmenyek kicsi búval.* Kászoni népzene és néphagyományok 1952-ből. Kritérium, Bukarest–Kolozsvár.

Seprődi János

1902, 1906 *Marosszéki dalgyűjtemény*. Ethnographia XIII. és XVII.

Szabó József

1905 *Közkedvelt népdalok gyűjteménye vagy rendszeres népdaliskola*. Teschen, é.n.

Szenik Ilona, Almási István és Zsizsman Ilona

1957 *A lapádi erdő alatt*. 58 magyarlapádi népdal. Bukarest.

Szijjártó Jenő

2001 *Virágok vetélkedése*. Válogatás - népzenei gyűjtéséből. Nap Kiadó, Dunaszerdahely.

Szomjas-Schiffert György

1994 *Hej! Cserényem előtt...* Kiskunhalas népdalai. Halasi Téka 14. Kiskunhalas.

Sztareczky Zoltán

1959 *Kékedi népdalok*. 110 magyar népdal. Borsod-Abaúj-Zemplén Megyei Tanács Művelődési Osztálya, Miskolc.

Szunyogh Lórándné

1900 *Nótáskönyv*. 530 magyar nóta. Nagyvárad.

Ujváry Zoltán

1977 *Gömöri népdalok és népballadák*. Herman Ottó Múzeum, Miskolc.

1980 *Szállj el, fecskemadár*. Gömöri magyar népballadák és népdalok. Magyar Helikon, Budapest.

Vajda József

1978 *Hallottad-e hírt Zalaegerszegnek?* 333 zalai népdal. Zalai Gyűjtemény 10. Zalaegerszeg.

Vargyas Lajos

1954 *Régi népdalok Kiskunhalasról*. (Nagy Czirok László és Vargyas Lajos gyűjtéséből közreadja -.) Zeneműkiadó, Budapest.

1976 *A magyar népballada és Európa*. Zeneműkiadó, Budapest.

1981 *A magyarság népzeneje*. Zeneműkiadó, Budapest.

2000 *Egy felvidéki falu zenei világa – Aj, 1940*. (Szerkesztette Bereczky János.) Planétás, Budapest.

Veress Sándor

1989 *Moldvai gyűjtés*. Magyar Népköltési Gyűjtemény XVI. (Szerkesztette Berlász Melinda és Szalay Olga.) Múzsák Kiadó, Budapest.

Víg Rudolf

1949 *Népek dalai*. Budapest Székesfőváros Irodalmi Intézete, Budapest.

Volly István

1939 *Daloljatok, honvédek*. 104 történeti és katonadal. Budapest.

Zalabai Zsigmond

1984 *Mindenekről számot adok*. Madách, Bratislava.

JÁNOS BERECZKY

„Schlußton der ersten Zeile ist 1“ – ?

Das Zitat stammt von Bartók – das Fragezeichen von uns. Nach dem Bericht über die vier strukturellen Schemata des „geschlossenen architektonischen Aufbaus“ schreibt Bartók bei der Charakteristik des neuen Stils in seinem Buch *Das ungarische Volkslied* folgendes: „*Schlußton der ersten Zeile ist bei allen vier Strukturen 1.*“ Eigentlich stellt dies eine Selbstverständlichkeit dar. Falls wir nämlich die Übereinstimmung der ersten und letzten Zeile als entscheidendes Kriterium des „architektonischen Aufbaus“ betrachten, und den Schlußton der letzten Melodiezeile mit Nummer 1 bezeichnen, so folgt daraus naturgemäss, dass im architektonischen Aufbau ebenso der Schlußton der ersten Melodiezeile mit einer 1 zu versehen ist.

Fast neunzig Jahre später, aufgrund der Übersicht eines etwa 25 mal grösseren Materials scheint es nun trotzdem angebracht, Bartóks Äusserung ein Fragezeichen hinzuzufügen. Was er erkannt und beschrieben hat, lässt sich nicht umstreiten, lediglich etwas *differenzieren*. Bei der eingehenden Untersuchung des gesamten Materials ist nämlich die Entwicklung auch einer verborgenen *entgegengesetzten Tendenz* zu beobachten, die gerade darauf gerichtet ist, den tonischen Grundton am Schluß der ersten Zeile zu ändern.

Bei der umfassenden Neusystematisierung der zum neuen Stil gehörenden Melodien der akademischen Volksliedsammlung wurden zwei Dutzend Typen identifiziert, deren „erste Zeile zwar 1 ist“, die jedoch *neben* der Tonika ebenso auf einem anderen Ton enden können. In diesen Fällen lässt sich neben dem *Haupttypus der Varianten mit regelmässigem Schluß* ein zweiter, meistens kleiner, doch umso markanter Untertypus der *Melodien mit „unregelmässigem Schluß“* erfassen. Es ist sehr wichtig, dass der „unregelmässige Schluß“ in den zwei Dutzend Typen äusserst variabel verlaufen kann, im Rahmen eines Typus ist es jedoch stets *ein und derselbe Ton*.

Diese Erscheinung scheint im Großen und Ganzen mit dem entwickelten neuen Stil, bzw. einem dessen grundsätzlichen Kriterien verbunden zu sein. Es handelt sich um den schablonenhaften Schlußtakt, der ebenfalls von Bartók erkannt und in seinem Buch beschrieben wurde. In diesen Schlußarten endet die Melodiezeile stets auf zwei gleichen Tönen. In unserem Fall kann von den beiden der zweite zu einem Fremdtone überschreiten. Anders gesagt: *der Schluß auf einem anderen Ton als der Tonika ist in dem Fall möglich, wenn unmittelbar davor auch die Tonika erklingen ist*. Was wiederum seine Erscheinung *im Prozess der Stilentwicklung* betrifft, so können wir sagen, dass die Anfänge des Phänomens nicht vor der Wende des 19–20. Jahrhunderts anzusetzen sind: in den Quellen des 19. Jahrhunderts findet sich keine Spur davon.

Báli zene egy dunántúli beás közösségben

Írásomban¹ egy vázlatos esettanulmány keretében mutatom be a helyi, illetve a csoportidentitás változásának dinamikáját egy fontos közösségi esemény, a roma bál kontextusában. A zenei, és ezzel a csoportidentitások dinamikájának kutatása az antropológiai gondolkodás kezdetétől fogva jelen van az etnomuzikológiában. Merriam, Herskovitsot idézve, a jelenben zajló kulturális változásokat az akkulturáció következményének nevezte, ami a „kulturális átvitel a folyamatban”.² Az akkulturáció kutatása különösen fontossá vált korunkban, a globalizáció hatásainak vizsgálatánál. Dolgozatomban Mark Slobin *mikrozene*-terminusát használom a vizsgált csoport zenéjére, és *újraértékelés*-terminusát a zenei elemek közösségi változásának, illetve elfogadásának folyamatára. Slobin véleménye szerint a globális erő hozza létre a mikrozenéket, amelyek végtelenül variált helyi és helyivé vált sajátosságokkal rendelkeznek.³ A globális erő a mindent átható szuperkultúra for-

¹ A tanulmány szövegének első változata Hachenburgban (Németország) hangzott el a 2006. október 4-e és 7-e között tartott Tagung der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde konferencián, Roma Ballmusik in einem transdanubischen Dorf in Ungarn címen. Az előadás német nyelvű írásos változatát, amely a tárgyalt eseményeket 2007-ig követi, ld. Kovalcsik 2009. A kutatást „Cigány közösségi események zenéje” címen 1999-ben a Soros Alapítvány, 2000–2001-ben pedig az Open Society Institute támogatta.

² Merriam 1964. 303.

³ Slobin, Arjun Appandurai globalizáció-elméletére építette terminológiáját. Appandurai szerint a globális kulturális gazdaság dimenziói tájak, amelyek egy áramlásban lévő égitest vízióját keltik. Az égitesten élő népesség képzeletbeli világokat teremt, amelyek a rideg valóságon és a fantázián alapulnak, és a változó tájak táplálják őket. Az öt dimenzió az etnikai, technológiai, pénzügyi, média- és ideológiai táj (Appandurai 1996. ethnoscapas, technoscapas, finanscapas, mediascapas, ideoscapas). Az etnomuzikológusok az etnikai táj fogalmát helyezték át zenei kontextusba. Az etnikai táj fogalmával Appanduraj a 20. század végi csoportidentitások változó és nem helyhez kötött jellegét akarta érzékeltetni. Slobin megállapítja, hogy a globális kulturális gazdaság a mai világ zenei rendszereinek is általános kontextusa, és három kulturális, benne zenei kategóriát különít el. Ezek az ernyőszerű, uralkodó szuperkultúra, a szubkultúra és az interkultúra (Slobin 1993, ld. még Bohlman 2001. 390). Jelenleg nem célom más globalizáció-elméletek összefoglalása, mivel Slobin kategóriái megfelelnek az ismertetendő jelenségek vizsgálatához.

májában jelenik meg, a mikrozenék pedig a szubkultúra részei. A szubkultúra fogalmára nem kíván pontos definíciót adni, inkább példákat kínál arra az elképzelésre, hogy a szubkultúra „az egyéni esély és a csoportaktivitás összjátéka az egyén és a társadalom számára.”⁴ Az etnomuzikológiai kutatás témái azok a módok, ahogy a zenészek megjelennek és hatnak a közönségre, amely elfogadja vagy elutasítja őket.⁵

Az akkulturáció-terminus változatai (felhasználás, eklekticizmus, asszimiláció stb.) helyett Slobin a domesztikáció fogalmát ajánlja azon jelenség meghatározására, amikor a szubkultúra beemeli, „domesztikálja” a szuperkultúra zenéjét.⁶ Ennek folyamatát nevezi újraértékelésnek. „Az ilyen váltások gyakran kísérnek fontos társadalmi változásokat a szuperkultúrában, vagy különleges történelmi pillanatot a szubkultúra életében” – írja.⁷ Slobin azt is megállapítja, hogy kölcsönhatások nemcsak a szubkultúra és a szuperkultúra között lehetségesek, hanem a többi relációban is, ami magával hozza az újraértékelés szükségességét. Esetünkben tehát ki kell majd térni egyrészt arra, hogy hogyan kapcsolódik az újraértékelési folyamat társadalmi-történelmi változásokhoz, másrészt pedig arra, hogy az újraértékelés hogyan működhet szubkultúrák zenéi közötti kapcsolatokban.

Az identitás-változás dinamikájának vizsgálatára a zene alkalmas terület, mivel az identitás számos aspektusának (etnikai, nemzeti, helyi és regionális, faji, osztálybeli, társadalmi nemi) jelölésére szolgál. Az identitás és a zene is mint a kultúra része kontextusfüggő, és meghatározó eleme a csoportok közötti hierarchia és interakció. A posztmodern szemlélet a kultúrát a globális kontextusban ideiglenesnek, versengőnek, reflexívnek és közvetítettnek látja, amelynek határai mindig nyitottak.⁸ A hibriditás és kreolizáció fontos aspektusai a globalizált kultúrának abban az értelemben, hogy új formákat kínálnak az identitás relativizálására, egy köztes, „harmadik térben” való létezésre.⁹ Ugyanakkor a hibriditás és kreolizáció alkalmat ad az identitás újragondolására és újjáépítésére is. Bár korábban ezt a két kategóriát elsősorban a diaszpórák zenéiben vizsgálták, a világzenei folyamatok (az úgynevezett crossover-kísérletek mind nagyobb elterjedése) abba az irányba mutatnak, hogy valójában általánosabb jelenséggel állunk szemben.

A kutatási terület egy közép-dunántúli falu beás közössége, ahol 1998 óta veszek részt báli eseményeken. A faluban lakik még néhány oláhcigány és romungró család is, de a döntő többséget a beások alkotják. A beások az 1950-es évekig a falu határában laktak, telepen, majd a faluba, de külön utcába költöztették őket. Az azóta eltelt időben néhány család beköltözött a falu központi terébe, de a „cigány utca” is megmaradt. A szocializmus évtizedeiben a helyi cigányság elsősorban a

⁴ Slobin i.m. 82.

⁵ Slobin i.m. uo.

⁶ Slobin i.m. 90.

⁷ Slobin i.m. 95.

⁸ Clifford 1986, Bohlman 2001. 390.

⁹ Bhabha 1994, Bohlman 2001. 390., Bohlman 2004.

gyáriparban dolgozott, többnyire segéd- vagy betanított munkásként. A rendszerváltás után a többség elvesztette munkahelyét. Az utóbbi csaknem húsz évben jelentős gazdasági különbségek alakultak ki az emberek között, a szociális segélyekből tengődő szegény rétegtől a városi és az állandó vagy ideiglenes külföldi munkavállalók, illetve a többé-kevésbé sikeres vállalkozók rétegéig.

Mint már korábban leírtam,¹⁰ a nyilvános helyen való bálók rendezése a cigány közösségekben a rendszerváltás után terjedt el. Korábban a cigány közösségek a családi eseményeket (lakodalom, keresztelő stb.) csak otthon tudták megünnepelni. Kutatási területemen, a Dunántúlon az oláh cigányok és a beások báljai különbözőképpen alakultak. A rendszerváltás után az oláhcigány családok egy része féllgális kereskedelmi tevékenységekből hirtelen meggazdagodott. Az ő családi báljaik a presztízs kimutatására és folyamatos fenntartására irányulnak. Kezdetben csak a lakodalmak és keresztelők fénye emelkedett, amelyeket gyakran már éttermekben tartottak. Később a báli alkalmak száma folyamatosan gyarapodott. A 90-es évek második felétől rendeznek karácsonyi, húsvéti, farsangi, névnapi és születésnapit bált is. A szegény oláhcigány családok természetesen továbbra sem tudnak bált rendezni. Ők otthon ünnepelek, ma már CD-kről hallgatva a roma zenét, vagy más cigány közösségek és a cigány szervezetek nyilvános báljaira látogatnak el.

A beás dominanciájú bálók első kerete: a roma nap

A beás közösségek 1995-től, a kisebbségi önkormányzati rendszer¹¹ kialakulásával kezdtek bálkat szervezni. A bálrendezés körülbelül 2000-ig az úgynevezett roma napok keretében zajlott. A roma nap a szintén a rendszerváltás után elterjedt falunapok kisebbségi rendezvény-változata. (Más kisebbségek is szerveznek hasonló ünnepeket.) Célja a közös szórakozás, illetve bizonyos kulturális értékek megőrzése és megismertetése. A Dunántúlon meglátogatott, elsősorban beások által szervezett roma napok eseménysorozata az 1. táblázatban látható.

A Dunántúlon a roma napot a nyári időszakban rendezik, és az első években gyakran több faluban összehangolták az időpontokat, hogy a kisebbségi önkormányzati képviselők, illetve a zenélni, táncolni szerető fiatalok körbelátogathassák egymást. A roma napok délelőtti lakossági fórummal kezdődhetnek, ahová meghívják a polgármestert is, és a romák számára különösen égető foglalkoztatási, oktatási

¹⁰ Kovalcsik 2000, 2003.

¹¹ A magyarországi kisebbségi önkormányzati rendszer célja a nemzeti és etnikai kisebbségek kulturális autonómiájának biztosítása. A kisebbségi önkormányzatok működésének infrastrukturális hátterét a települési önkormányzatoknak kell megteremteniük. Ők gondoskodnak a megfelelő elhelyezésről és a szükséges technikai eszközökről. A működés pénzügyi feltételeit az éves költségvetési törvényben meghatározott nagyságú normatív összeg fedezi. (Ez 2007-ben 640 ezer forint volt.) Ezt az összeget a települési önkormányzat kiegészítheti, illetve lehetőség van további támogatás megszerzésére is, például pályázatok útján (Kállai 2005. 34.).

Idő	Esemény
Délelőtt	Lakossági fórum / sportvetélkedők (Helyi) roma képzőművész(ek) kiállításának megnyitója (dél körül vagy délután) Helyi roma emlékmű koszorúzása / főzőverseny Közös ebéd kora délután
Délután	Hagyományörző együttesek fellépése
Este	Bál

1. táblázat. A beás dominanciájú roma nap felépítése¹²

kérdéseket vitatnak meg, illetve ezekben a témákban hallgatnak meg szakértői előadásokat. Ezt helyettesítő vagy párhuzamos program lehet a sportvetélkedő (például futballmeccsek), amely a falunapok alkalmával is fontos esemény szokott lenni, és amelyre más falvakból is hívnak résztvevőket. Dél körül (esetleg délután) a rendezvény a környék valamely autodidakta cigány képzőművészenek (vagy -művészeinek) kiállítás-megnyitójával folytatódik. Az utóbbi hat-nyolc évben divatba jött a szabadtéri főzőverseny is, amit nagy, közös étkezés követ. Közös étkezést szervezhetnek a környék iskolájának ebédlőjében is.

A környékbeli falvak és városok roma hagyományörző együttesei délután lépnek fel, kizárólag útiköltség-térítésért és étkezésért. Az előadók számára az érdekességet az utazások, barátkozások adják. A népzenei hagyományörző mozgalom keretében az 1970-es évek végétől alakulhattak cigány együttesek, és később ebből nőtt ki a cigány folklórmozgalom, amely a románi nyelv és a kisközösségi zene nyilvánosságra hozatalán keresztül mutatta meg a cigányok emancipációs törekvéseit.¹³ Mai formájukban azonban az együttesek nagyrészt már nem saját közösségük hagyományait viszik színpadra, hanem roma folklór- és popkazzetról tanult dalokat, többnyire akusztikus hangszerek kíséretével, ami az eredetileg szintetizátoros popszámokat érdekesen „archaizálja”. Ugyanakkor a hagyományörzőként induló fiatal emberek közül kerülnek ki báli zenészek is, mivel részben az érdeklődés, részben a munkanélküliség miatt néhány fiatalember megpróbálkozik a professzionális zenélés elsajátításával. Megjegyzendő, hogy az utóbbi három-négy évben a professzionizálódott folklóregyüttesek körében is kezd megjelenni a szintetizátor. Ez a hangszer, illetve általában az elektronika egyre elterjedtebb használata is összekötő kapocs kezd lenni a három műfajcsoport (a folklórzenészek, a főleg falusi hagyományörzők és a báli zenészek zenéi) között.

A beás közösségek egy részében 1996-tól elterjedt, hogy emlékművet állítanak arra a területre (általában a falu határában), ahol valaha (körülbelül az 50-es, 60-as

¹² A közös ebéden és a bálon kívül a többi program változókéony.

¹³ Lange 1997, Kovalcsik 1996.

évekig) elkülönített telepen éltek. Náluk a roma napi program része a délelőtti vagy kora délutáni emlékmű-koszorúzás, ahol szintén szerepelnek a helyi hagyományőrök és versmondók. (Az emlékműveket beás vagy magyar farfaragók készítik, és többnyire kopjafák, de ismerek két falut, ahol az egyikben lovat, a másikban teknővájó beás embert ábrázol a mű.) Néhány faluban, köztük a vizsgált településen is gondosan felkészülnek az emlékműnél lévő eseményekre, amelyek a beások múltjából megőrzésre méltónak tartott elemeket tartalmaznak. Az emlékmű közelébe a roma napot megelőző hetekben beás kemencét (*kuptor*) építenek, amelyben az arra vállalkozó asszonyok az ünnepség délelőttjén „beás kenyeret” (*pínyé*) sütnek, amit szintén szabad tűzön készült csirkés lecsó (*licso ku kárnye dā puǰ*) mellé kínálnak.¹⁴ A hangulatos ünnepségnek általában sok helyi és környékbeli beás és más cigány csoportbeli, valamint elsősorban a helyi falusi értelmiségiek közül kikerülő többségi résztvevője van.

A legnagyobb tömegeket megmozgató esemény azonban a körülbelül este 8 órától hajnali 4-ig, 5-ig tartó bál, a helység (egyik) kultúrházában. Noha a bált közintézményben tartják és nem magánháznál, továbbá nem zártkörű, megőrizte azt a sajátosságát, hogy családok látogatják és nem korosztályok. Míg a magyar falusi lakosság körében az idősebb korosztály tagjainak általában nem illik bálba menniük, a cigányoknál, az otthoni családi mulatságok mintájára, természetes az idősök jelenléte és a táncban megmutatkozó aktív szórakozása.

A roma napi rendezvények báljai után a beásoknál is megjelentek, az oláh cigányokhoz képest némi késéssel, a karácsonyi, húsvéti és farsangi bálók. A legkésőbbi fejlemény az úgynevezett büfés bál, amelyben a bálrendezés és az abból befolyó haszon egyes falvakban néhány élelmes család kezében kezdett összpontosulni.

A roma báli zene kialakulása

A roma bálók megjelenésével megteremtődött a roma báli zene is. A magyar bálók zenéje az 1980-as évek második felétől az úgynevezett lakodalmas rock,¹⁵ amit később lakodalmas, majd mulatós zenének kezdtek hívni. Ezt a műfajcsoportot a magyar népies zene modernizált formában való fennmaradásának igénye hozta létre. A hagyományos dalok rock- és popváltozatai mellett azonban egyre nagyobb szerepet kaptak benne a magyar és nemzetközi slágerek és az új divatok – a többgenerációs igényeknek megfelelően „szelídített”, dallamos változatokban. Így a népies anyag rövid időn belül a műfajcsoportnak csak az egyik, és az országos médiumokban nem túlságosan előtérben lévő műfajává vált. Ezzel szemben az általam ismert falusi bálókban mind a „magyar”, mind a „cigány” bálók meghatározó része. A magyar lakodalmas zene egy kelet- és dél-európai műfajcsoport tagjaként indult.

¹⁴ A „beás kenyér” nagy méretű, kerek, élesztő nélkül, vagy kevés élesztővel készítik.

¹⁵ Lange 1996.

Repertoár	A műfaji megjelölések jelentése
<i>roma repertoár</i>	
„roma diszkó”	diszkósított roma népdalok és populáris dalok
„roma sláger”	hazai és nemzetközi szerzemények
„roma csárdás”	olyan csárdásdallamok, amelyeknek románi nyelvű, vagy romákról szóló szövege van
oláh cigány „hallgató” dalok	lassú dalok, parlando kísérettel
cigány színpadi folklór	feldolgozott folklór, a folklóregyüttesek felvételeiről
<i>magyar és nemzetközi repertoár</i>	
„örökzöldek”	régi slágerek (magyar és nemzetközi)
„nosztalgiaszámok”	az előző korosztály (a 40-es, 50-es években születettek) pop/rockdalai és slágerei (magyar és nemzetközi)
divatos stílusú popdalok	rock/pop/rap/dance, a lakodalmos zene szabályai szerint diszkósítva és „szelídítve” szólalnak meg
a lakodalmos zene előadójának szerzeményei	többnyire dallamos táncdalok, amelyek az 50-es, 60-as évek slágereit idézik, és népies dalok

2. táblázat. A roma báli repertoár

Hasonló elven működik például a volt Jugoszlávia újjákomponált népzeneje,¹⁶ a románok manele/mahala, majd „keletinek” nevezett zenéje¹⁷ és a bolgárok szintén lakodalmosnak hívott zenéje,¹⁸ valamint ennek folyományai, a turbofolk¹⁹ és legújabban a csalga.²⁰ A roma báli zenét cigány zenészek alakították ki, cigány népdalok, illetve hazai és nemzetközi roma slágerek előadásával. Ezek mellett az első időkben fontos helyet kaptak a magyar és nemzetközi slágerek is. A roma báli repertoár műfajcsoportjai a 2. táblázatban láthatók.

A roma báli zene fontos előzménye a cigány folklórmozgalom zenéje. A populáris elemekkel előadott népdalok legsikeresebb együttese a (részben) Nagyecsedről származó *Kalyi Jag* (Fekete Tűz) volt. Ugyancsak nagyecsed-i fiatalokból még a 80-as években további három folklóregyüttes alakult. Ezek egyike a *Nagyecsed-i Fekete Szemek*, amely a 90-es évek első felében megkezdte a cigány népdalok diszkósítását. Ezt gyorsan követték a saját szerzemények, és ezzel az együttes a roma báli zene sztárja lett. Országos ismertségre 2002-től tett szert, amikor a *Dávidó* című tévés zenei programban kezdte szerepeltetni Galambos Lajos, ismertebb nevén Lagzi

¹⁶ V. Rasmussen 2002.

¹⁷ Garfias 1984, Beissinger 2003.

¹⁸ Silverman 2000. 283–284.

¹⁹ Dimov 2001.

²⁰ Stelova 2005.

Lajcsi, a magyar lakodalmos zene népszerűsítője. Az időközben alapított Fekete Szemek Roma Zeneműkiadó pedig az új évezredben sorra adja ki a hasonló zenéket játszó előadók albumait. Ezen előadók egy része szintén nagyecsedí, illetve oláh cigány.

A hangszerösszeállítás tekintetében a folklóregyüttesek az első időkben csak pengetős hangszereket (gitár, majd mandolin és tambura) és hangszerpótló eszközöket (vizeskanna, kanál) használtak. A cigányzenekar hangszerei akkor kezdtek megjelenni az úgynevezett cigány folklórzenében a 90-es évek közepe táján, amikor a folklóregyüttesekbe már zenész családokból származó, magyarcigány fiatalok is beléptek.²¹ A magyar báli zenekar alaphangszerei az elektromos szólógitár és a szintetizátor, amit a cigány báli zenészek is átvettek. A magyar báli zenekarokban a két hangszeren kívül szerepelhet még elektromos basszusgitár, egynél több szintetizátor, illetve csak szintetizátor(ok). Ezekhez hasonló együttesek a cigányok között is vannak. A roma báli zenélés a Dunántúlon többnyire nem a magyarcigány-zenész dinasztiákban folytatódik, hanem oláh cigányok és beások között. Annak a báli zenésznek, aki cigány közönségnek akar játszani, tudnia kell a Kalyi Jag és más cigány folklóregyüttesek, valamint a Nagyecsedí Fekete Szemek és más lakodalmos együttesek dalait román nyelven énekelni. Beás közönség esetében pedig a beások két országos hírvű folklóregyüttese, a 90-es évek elején működött *Frácilor* (Testvériség) és a jelenleg is létező *Kanizsa Csillagai* dalait román (beás) nyelven előadni. A báli zenekarok tagjai, ugyancsak a zenész dinasztiákkal ellentétben, nem feltétlenül rokon kapcsolat alapján szerveződnek, hiszen az oláh cigány közösségekben a hivatásos zenélés többnyire első generációs fejlemény. A kutatás folyamán kiderült, hogy a beások között számos zenélni tudó férfi volt a két világháború között és után, akik állandó vagy alkalmi formációkban főleg búcsúban és beás lakodalmokban zenéltek. De közülük is csak keveseknek sikerült bekerülni a környező lakosság állandó zenészei közé. A roma bálókban játszó zenekarok tagjai között a Dunántúlon nemcsak oláh cigányok és beások, hanem magyar és vend cigányok, valamint más etnikumokhoz tartozók is vannak.²²

A beásoknak az oláh cigány zene iránti kitüntetett érdeklődése a Kalyi Jag együttes megjelenésétől eredeztethető. Az első Kalyi Jag albumot 1987-ben adták ki,²³ ami azonnal országos népszerűséget eredményezett számára a cigány lakosság körében, mivel Magyarországon ez volt az első román nyelvű feldolgozott folklór lemez. Az együttes felvétele mintát adott a cigány előadóknak a népdalfeldolgozások készítésének módjára. Akkoriban számos beás fiatal megtanulta a dalokat a lemezzel, és román nyelven énekelte. A 90-es évek elején alakult Frácilor már a Kalyi Jag mintájára készítette el a beás népdalfeldolgozásokat, ami tovább fokozta az érdeklődést. A

²¹ Természetesen mindig voltak kivételek. Például a szintén közismert *Ando Drom* (Útközben) együttes tagsága már a 80-as években több cigány csoportból tevődött össze, és ők kezdtek a világszenei divat megjelenésekor keleti kultúrákból származó ütőhangszereket alkalmazni.

²² Kovalcsik 2000, 2003a.

²³ Kalyi Jag 1987.

beások úgy tartják, hogy az oláh cigányoknak „jó zenéjük” van. Ezért a báli zene megjelenésekor azonnal elfogadták a diszkósított oláhcigány folklórt és a báli zene további változásait is. A beások csoportja kicsi és gyenge. Körükben már a 70-es évektől fogva tapasztalható volt a nyelvváltás. A rendszerváltás után lettek „romák” (korábban sem maguk, sem mások nem hívták így őket), és öntudatos azonosulásuk ezzel a számukra új kategóriával leginkább a zenében fejeződött ki. Az idősebbek hallgatóként fogadták el az új zenét, de a fiatalok még a szövegeket is megtanulták ezen a hirtelen nagy presztízshöz jutott nyelven. A beások csoportként a kulturális élet azon területén csatlakoztak ahhoz a cigány csoporthoz, amelyik terület és csoport az adott időszakban a legerősebb és leginkább vonzó volt.²⁴

Roma bálók a kutatott faluban

A kutatott falu beás dominanciájú báljaira szinte kezdettől fogva jöttek oláh cigányok a környező falvakból, de számuk nem volt jelentős, és jelenlétük sem volt feltűnő. Az oláhcigány és a beás báli folyamat között több szempontból is jelentős különbségek vannak. A dunántúli gazdag oláh cigányok családi báljain az egymás utáni zenei blokkok arculatát a megrendelők formálják. A férfiak az éjszaka folyamán sorban a zenekari emelvény elé lépnek, megrendelik a zenéket, és némelyikük előadóként – énekesként – is szerepel. A megrendelő blokkja többnyire egy lassú dalból és két-három táncdalból áll. Minden megrendelés előtt a zenekar előtti térben laza félkör alakul a zenekarral szemben, elsősorban férfiakból. Ilyenkor azok a nők, akik szintén az emelvényhez mennek, a férjük mellé állnak, mintegy támogatólag. A megrendelő a zene megkezdése előtt köszöntőt mond, amelyben kiemeli azoknak a nevét, akiknek elsősorban „küldi” a dalt, illetve akiket a dallal köszönt. Először a családtagok neveit illik felsorolni, majd következnek azok a nevek, amelyek a megrendelő számára fontosak, gyakran üzleti szempontból. A lassú dalok előadása a bálók központi része, mert ezekben fejeződik ki a közösségi összetartozás, beleértve a közös gazdasági tevékenységhez szükséges bizalmi alapot is. A félkörben állók együtt énekelnek az előadóval, illetve kezük felemelésével, karjuk időnkénti széttáráásával jelzik részvételüket. A három-négy versszakos lassú dal elhangzása után a táncolni szándékozók a terep, akik köröket alakítanak vagy párban táncolnak. A zene befejeződésekor újabb megrendelő következik. A zenekar önállóan csak akkor érvényesül, amikor a rendelési kedv még nem kezdődik el, illetve alább hagy. Ilyenkor lehet nem roma érdekeltségű zenéket (magyar vagy külföldi popsámokat) hallani.²⁵

Ezzel szemben a beásoknál a zenekar kínálja a zenéket. Mivel a beások általában alacsony vásárlóerővel rendelkeznek, a rendelés ritka. Ennek ellenére a

²⁴ Kovalcsik 1996, 2003a.

²⁵ Kovalcsik 2003. Egy oláhcigány bál részletes elemzése.

közönség bekiabálással követeli a „cigány/roma nótákat”, ha a zenekar túlságosan elmerül a nem roma érdekeltségű popzenében. A beások a „roma nóta” alatt az oláh-cigány lakodalmos zenét értik, beás dalokat a bálokban egy éjszaka folyamán csak egy vagy két blokkban játszanak, kérésre vagy megrendelésre. Beás dalok általában korábban és kisebb körben, például a délutáni roma napi szabadtéri koszorúzások után hangzanak el, amikor a hagyományörző együttesek hangszeres előadóitól kérik őket. A beás báli repertoárt a Fráclilor és a Kanizsa Csillagai együttes albumain megjelent beás népdalfeldolgozások báli szerepeltetése adja. Lassú, lírai dalok közös éneklései a beás bálban nincsenek, de a szünetekben énekelnek kisebb-nagyobb társaságok magyar népies hallgató dalokat, beás dalokat, vagy báli darabokat, illetve a bál során a táncolók egy része együtt énekliz az elhangzó dalokat a zenekar énekesével. Köszöntők időnként elhangzanak, de ezeket a zenekar valamelyik tagja mondja a közönség egészének, a szervezőknek, illetve ha van, az aktuális megrendelőnek. A beás báli megrendelő rendelését valamelyik zenész fülébe súgja, vagy fölszól neki a színpadra, gyakran még akkor, amikor az előző számot játsszák. A megrendelő nem áll a színpadra és nem énekel. Általában még a színpad közelébe sem igyekszik kerülni, hanem a rendelés után visszamegy a terem azon részébe, ahol a rokonai, barátai éppen táncolnak, és ott folytatja a táncot. A színpad előterében mindig vannak nézelődők, néhányan még egy időre a színpad szélére is fölülnek, de ők nem azonosak a megrendelőkkel. A beás megrendelők között nők is vannak, de a nézelődők között a nő ritka és férfi partnerrel van. A színpadra csak szervezők vagy tekintélyes emberek mennek föl, de nem énekelni vagy táncolni. Előfordul, hogy a zenekar táncosokat kér a színpadra, és akkor egy-egy tánc erejéig fiatal férfiak vagy párok fölmennek, de nem időznek ott sokáig. A beás közönség udvariatlanságnak tartaná, ha valaki a közönség köréből részt akarna venni a színpadi zenélésben. Még azokra is rosszállóan néznek, akik nagy lelkesedésükben mennek vagy ugranak fel a színpadra néhány percre. A színpadi éneklés számukra csak a családi eseményeken elfogadható, például lakodalmak alkalmával. A közönség azonban ekkor is csak azokat látja szívesen, akik valóban tudnak énekelni.

A vizsgált közösség báljaiban kezdetben jelen volt a környék falusi báljainak tartozéka, az éjfél körül tartott tombolasorsolás. Az évek során ez nem vált állandó elemmé, de megjelent két sajátos báli elem: az egyik az éjfél utáni táncverseny, a másik a vendég előadók meghívása. A táncversenyen elsősorban fiatalok vesznek részt, akik a páros cigánytánc modernizált változatát táncolják. A verseny zsűrije öt-hat személyből: önkormányzati képviselőkből és más tekintélyes emberekből áll. Elvileg azonban bárki lehetne zsűritag, hiszen mindenki tud táncolni. A táncversenyen nyerni nagy presztízst ad, noha a díj csak egy üveg bor vagy pezsgő. Ezért a jó táncos fiatalok rengeteget gyakorolnak, hogy valamelyik falu roma báljának táncversenyén nyerjenek. A győztesekről sokáig beszélnek, és tőlem is többször megkérdezték már, igaz-e, hogy ez vagy az a fiatal nyert a legutóbbi bálon. Idősebbek ritkán neveznek be a versenyre és ritkán is nyernek. A hagyományos táncforma

ismerete önmagában nem számít értéknek, csak ha az idősebb táncos tudása egyben kiemelkedő is. A vendég előadók többnyire budapesti cigány báli énekesek, akik saját zenészeikkel jönnek, tizenegy óra körül félórás műsort adnak, gyakran részben vagy egészben playbackről. Az előadás során plakátokat, fényképeket dobálnak a közönségnek, majd visszaülnek az autójukba és elhajtanak haza vagy a következő rendezvényre.

Noha a roma napokat kezdettől fogva úgy szervezték, hogy nyitottak legyenek a többségi lakosság számára, a bál az eseménysorozat leginkább zárt része. Ez nem mindenhol van így, de a vizsgált faluban nem cigány báli vendégek csak elvétve fordulnak elő. Amióta megkezdődött az etnikai rendezvények szervezése, a báli közönség szigorúan ketté vált. 2002-ben elhatároztam, hogy részt veszek a falu egyik bálján, amelyet a helyi iskola szülői munkaközössége szervezett. A megkérdezett beás ismerősök először mind azt mondták nekem, hogy menni fognak a bálba. A bál délutánján azonban, amikor végiglátogattam néhány családot, különböző kifogásokat hallottam, hogy egyéb elfoglaltságuk miatt sajnos miért nem tudnak részt venni a bálon. Végül az egyik szomszéd faluból való beás barátom kíséretében látogattam el az eseményre. A teremben egyetlen beás vendég sem volt. Később mégis megjelent egy helyi fiatalember a szintén beás barátnőjével, és sokáig szórakoztak. Ez a fiatalember azonban érettségizett, az adott időszakban felsőfokú tanulmányokat végzett, így megfelelő öntudattal volt jelen az eseményen.

A beások báli részvételét elsősorban az alacsony vásárlóerő gátolja. Roma bálba sem megy el az, akinek nincs pénze arra, hogy meghívja egy italra a barátait, vagy egy meghívást viszonzzon. A gátlások fokozódnak a magyar bál gazdagabb környezetében. A különbség jól érzékelhető volt a tombola során. Míg a helyi roma bálók tombolájának főnyereménye egy csokoládétorta szokott lenni, a magyar bálban több ezer forintos tárgyakat sorsoltak ki, amelyek többségét cégek ajánlották fel erre a célra. A beásoknak nincsen olyan kapcsolati tőkéjük, hogy ilyen drága tombolatárgyakhoz jussanak.

Ahogy az évek során a roma báli zene megerősödött, egyre jobban eltávolodott a cigány folklórányagtól a populáris szerzemények felé, és egyre nagyobb lett a különbség a helyi falusi és roma bál repertoárja között. A roma bálban ma roma zene van, ami azt jelenti, hogy elsősorban oláh-cigány előadók felvételein szereplő, a nemzetközi zenei divatokhoz egyre inkább alkalmazkodó dalok. A 2. táblázaton jelzett magyar és nemzetközi populáris dalok szinte teljesen eltűntek. A zenefajták tekintetében viszont közeledés történt, hiszen a tíz év során jelentős elmozdulás következett be a populáris zene irányába. A falusi bállokba magyar zenészeket hívnak, akiknek jelentős része valójában a dunántúli német kisebbség tagjaiból kerül ki. Az ő zenekaraik hangszerösszeállítása ugyanaz, mint a többi báli zenészé. (Egyetlen zenekarban találok egy trombitással, és néhány zenekarnak van állandó vagy alkalmi szaxofonos tagja.) A falunak hivatalosan nincsen német kisebbsége, mégis színt adnak báljainak a „német” (polka, keringő) zenei blokkok. A két falusi bálban, amelyben a településen részt vettem, a magyar

csárdásanyag és a német dalok mellett nagy szerep jutott az 50-es, 60-as évekbeli magyar slágereknek, illetve a 70-es évek magyar rockzenéjének. Mindkét bálban volt azonban cigány blokk, amely a hagyományos cigánydal-repertoárbeli²⁶ és a legfrissebb roma lakodalmas dalokból tevődött össze. A falusi mulatságok hagyományos részei a cigánydalok – ezek azok, amelyek felfűtik a hangulatot. Nincs ez másképp ma sem, a közönség a legújabb Nagyecsed-i Fekete Szemek-számokra táncolt a lelelkesebben.

Falunkban a roma bálók száma 1995-től folyamatosan gyarapodott, köszönhetően egy helyi roma báli zenekarnak. A zenekar két cigány (egy romungró és egy félig beás, félig oláh cigány), valamint egy magyar tagból állt. A romungró zenész elektromos szólógitáron, a beás/oláh cigány basszusgitáron, a magyar pedig szintetizátoron játszott, és a két cigány zenész énekelt is. 2000-ben a romungró zenész helyet kapott egy közeli város sikeres oláh cigány báli zenekarában, ezért saját együttesét elhanyagolta. Ekkor a helyiek más falvakból származó cigány együttesek meghívásával kezdtek kísérletezni. Nagyobb problémát jelentett azonban a vásárlóerő csökkenése. A belépőjegyek árát emelni kellett négyszáz forintról ötszázra, majd hétszázra, de sokan ezt már nem tudták megfizetni. 2003-ban egy élelmes beás vállalkozó vette kézbe a bálrendezést, a környék gazdag oláh cigányaira építve. Amikor már megfelelő számú oláh cigány vendég járt a rendezvényeire, felemelte a belépőjegy árát ezeröttszáz forintra. Az ürügyet az szolgáltatta, hogy ismertebb előadókat hívott meg. Ezzel egy csapásra kizárta a helyiek nagy részét a szórakozásból. Az új típusú bálók folytatták a táncverseny és a vendégelőadók szerepeltetésének helyi hagyományát, de oláh cigány köntösbe öltöztetve. A repertoár az oláh cigány vendégek megrendeléseire épült, akik azonban részben azért, mert nem homogén közösségként, hanem családonként voltak jelen, részben a beás vendéglátókra való tekintettel többnyire mellőzték a lassú dalok éneklését, illetve csak hajnalutáni kezdtek el, amikor a kis számú beás közönség többsége már hazament. A meghívott profi városi előadók közül kiválasztódott egy, aki a Fekete Szemek köréhez tartozik, de egy közeli városban lakik, és ennek a körnek a számait, de még inkább saját szerzeményeit helyezte az előtérbe.

A vállalkozó offenzívája – 2005-ben már havi rendszerességgel rendezett bált – egyrészt azt eredményezte, hogy ugyanebben az évben el kellett halasztani a beások roma napi rendezvényét. A nyilvános diskurzus szintjén azért, mert a kultúrház termét a megadott időpontokra mások már előre lefoglalták. A gyakorlatban vi-

²⁶ A „cigánydal” műfaj a magyar népies műzenén belül az 1950-es évektől volt népszerű. Darabjait magyar nyelven énekelt cigány népdalok, majd később azok stílusát utánzó szerzemények adták, amelyeket népies stílusú előadásra dolgoztak át, és az énekesek is érzelmesen, a népi előadástól eltávolodva adták őket elő. Az érzelmes előadásmód a szintetizátoros báli környezetben megváltozott, és alkalmazkodott a mai közönség elvárásaihoz. Érdekes volt például megfigyelni a környező falvak báljaiban, amelyeket nem cigányok rendeztek, de látogatták őket, a magyar zenekarok előadásmódjának fokozatos átalakulását, részben a mai roma báli zene, részben pedig a helyi cigány közönség kritikájának hatására.

szont a szervezők elbizonytalanodása volt az ok. Másrészt lassan megérett a helyi beás lakosok lázadása, akik egyre nehezebben viselték el, hogy saját falujukban a háttérbe szorultak. Alternatív bálakat kezdtek rendezni azokban a környező falvakban, ahol a cigány lakosság tagjai közül szintén a beások a meghatározóak.

2006-ra a helyi beások nyomására a polgármesteri hivatal visszavonta a vállalkozó bálrendezési engedélyét. A helyi cigány önkormányzat visszavette a bálrendezés jogát, és ezzel biztosította a helyi lakosok elsőbbségét. A 2006. évi roma napon az oláh cigányok ugyanolyan csekély számban jelentek meg, mint a vállalkozó offenzíváját megelőző években. Időközben az egyik szomszéd faluban megalakult és megerősödött egy beás tagokból álló együttes, amely a beás bálokban az oláhcigány együttesek versenytársává vált. Bár technikai színvonala egyelőre gyengébb az évek óta működő oláhcigány profikénál, de saját beás népdalfeldolgozásokat is játszik helyi és regionális dalokból. Ez az együttes ezen a roma napon is játszott, nagy sikerrel.

2007-ben a vállalkozó újra megszerezte a terembérletet, mivel hajlandó volt a korábbi bérleti díj háromszorosát kifizetni. Ez az összeg azonban már túl volt a lehetőségei határain. Hiába emelte fel a belépti díjat kétezeröt száz forintra, a közönség alacsony száma miatt a rendezvény veszteségesse vált. Az utolsó drága bált márciusban szervezte, a híres fővárosi oláhcigány rapper, *L.L. Junior* vendégszerelésével. A roma nap ennek ellenére megint elmaradt, mivel a 2006 őszi kisebbségi önkormányzati választások után új képviselő-testület alakult, új, tapasztalatlan elnökkel, aki a folyamatos konfliktusok következtében másfél éven belül lemondott. 2007 őszétől 2008 őszéig összesen egy helyi roma bálról tudok, ahová a vállalkozó – mielőtt külföldre ment dolgozni – a beás fiatalok egyik jelenlegi kedvencét, az oláhcigány *Dögös Robit* hívta meg Kaposvárról.

2008-ban úgy tűnt, hogy az új elnök és képviselő-testület színrelépésével rendeződnek a cigány kisebbségi önkormányzaton belüli viszonyok. Az eltelt időszakban azonban a modernizációs folyamatok, illetve a nem túl hosszú, de annál látványosabb oláhcigány jelenlét hatására megváltoztak a körülmények. A cigány kisebbségi önkormányzatnak, a tagok elmondása szerint, nem volt pénze a hagyományos roma nap megrendezésére. Ez a kijelentés harmonizál azzal a tapasztalattal, hogy az ambiciózus kisebbségi önkormányzatok az első években mindig tudtak pénzt szerezni, illetve félre tenni a rendezvényre, de az utóbbi években a pályázati források elnyerése bizonytalanra vált. A testület ezért, valamint nyilvánvalóan az integrációs törekvések reprezentációjának céljából is váltott, és a falunapok mintájára, sportnapot rendezett. Bár a roma napi rendezvények első éveiben azt tapasztaltam, hogy a meghirdetett sportesemények, többnyire futballmeccsek érdeklődés hiányában gyakran elmaradtak, ez alkalommal kilenc csapat jelentkezett a versenyre. Ennek oka a falusi sportrendezvények közkedveltsége mellett a már tizenöt éve megrendezett nyíregyházi roma kupa létezése is lehet, amelyről minden évben tudósítanak a kisebbségi médiumokban. A csapatokban nemcsak romák játszottak, ami növelte a szervezők büszkeségét.

Az egész nap zajló meccseket este roma bál követte. A belépőjegy ára ismét ötszáz forintra mérséklődött, és a bál annak ellenére rentábilis volt, hogy néhány rossz anyagi körülmények között élő vendéget ingyen beengedtek. A szervezők megint a két évvel ezelőtt szereplő beás együttest akarták meghívni, de az együttesvezető külföldi munkavállalása miatt a terv meghiúsult. Az igen tehetséges együttes nem tudja zenélésből fenntartani magát, és ipari szalag-, illetve idény jellegű hazai és külföldi mezőgazdasági munkával biztosítja elfogadható jövedelmét. A választás így egy közeli kisváros oláh cigány együttesére esett, amelynek azonban egyik énekese beás.

A zenekar szereplése jól mutatja az időközben bekövetkezett változásokat. A bált este kilenc órától hirdették meg, de az együttes már háromnegyed kilenckor belefogott a zenélésbe. Hajnali négy óráig összesen három szünetet tartottak: az első körülbelül három perces, a második körülbelül öt perces, és a harmadik körülbelül nyolc perces volt. Négy órakor egy fél óras szünetet tartottak, majd fél öttől ötig megint játszottak. Ekkor a szervezők jó éjszakát kívántak a közönségnek, de egy kis, lelkes csoport kedvéért a zenészek még körülbelül húsz perces ráadás műsort adtak. A közönség a bál során szinte furdott a zene folyamatos élvezetében. A zenekarok általában betartják az ötven perc zenélés, majd tíz perc szünet megállapodást, de vannak, akik sokkal hosszabb szünetekkel is próbálkoznak. Nagyjából az utóbbi öt évben jelent meg az a gyakorlat, hogy a zenekar a folyamatosság fenntartása érdekében a szünetben felteszi a közönségnek saját megjelent felvételét. Megfigyelésem szerint a beás közönség ezért nem lelkesedik, részben azért, mert a hangminőség általában jóval gyengébb, mint az aktuális előadásé, részben pedig azért, mert így nincs lehetőség az egyéni szórakozásra, a kis csoportokban való éneklésre. A szóban forgó alkalomra meghívott együttes nyilvánvalóan oláh cigány közönséghez volt szokva, akik nagyon határozottan elvárják a zenészek folyamatos játékát. Természetesen az oláh cigány bálban is vannak könnyítések. Ha éppen nincs olyan rendelés, amelyben a megrendelő énekelni is akar, játszhatnak teljes vagy fél playbackról. (Utóbbi azt jelenti, hogy az előre felvett anyag csak háttérként szolgál, és az energiáikkal takarékoskodó vagy már kifáradt előadók erre játszanak, illetve énekelnek rá.) Mivel mint láttuk, a beás közönségnél minimális a színpadi éneklési kedv, érthető, hogy együttesünk a műsor első felében sokat játszott fél vagy teljes playbackkel, amelyet érdekes módon hajnal felé váltott föl az élő a zene.

A közönség nagy része beás volt, gazdag oláh cigány családok tagjait nem láttam, viszont megjelent az együttesvezető családjának néhány tagja, akik azonnal a középpontba kerültek. Korábban a beás vállalkozó alkalmazkodott az oláh cigány igényekhez, és a bálterembe, az egyik fal mentén asztalokat állított, ügyelve arra, hogy ez az elhelyezkedési forma mégse váljon túl szembetűnővé. A beás közönség a fal mellett körbe állított székeken ül. A jelen alkalommal viszont az együttesvezető családja néhány perccel az érkezése után rögtön szerzett egy asztalt, amit körülülhett. A családtagok ruházata is feltűnő volt, a legújabb oláh cigány divat szerinti. Vannak oláh cigány nők, akik továbbra is kedvelik a sziluettet erősítő ruhákat, még abban az esetben is, ha – a 90-es években elterjedt szépségeszmény szerint – túlsú-

lyosak. A férfiak közül kitűnt egy fiatalember, akiről elegáns fekete zakóját levette kiderült, hogy városi divat szerinti ujjatlan fekete pólót visel. Az oláh cigány vendégek tánca is eltávolodott a vendéglátók táncától, mivel maneszerű elemeket tartalmazott, ami egyesek előadásában, helyi mércével, kihívónak tűnt. Ugyanakkor az előző helyi roma bál óta eltelt időben a beás fiatalok tánca is tovább változott, ami egy individualizálódási folyamat részének tűnik. Annak ellenére, hogy a zenét továbbra is a népies és a roma diszkó anyag urallja, és a fővárosi roma zenei divat csak egy-egy szám erejéig jelenik meg, a fiatalok klubhangulatot kezdenek teremteni. Az új táncfigurák kipróbálása és a városi diszkókban látott tánc közbeni viselkedési elemek megjelenése a városias intimitás hangulatát sugározzák.

Összegzés

A helyi roma báli zenének rövid története során több periódusa különböztethető meg. Az első periódus a (már említett) vegyes repertoáré, amelyet (elsősorban) egy etnikailag vegyes összetételű, de helyi együttes adott elő. Ez a hagyomány folytatódott a más falvakból hívott együttesek szerepeltetése idején is. A második periódusban a Nagycsedi Fekete Szemek és utódainak zenéi játszották a főszerepet, főleg oláh cigány előadókkal. A 2006-ban kezdődött harmadik periódusban a beások először megkísérelték helyreállítani saját báli zenei változatukat, saját előadóikkal, hogy a báli esemény alkalmával is megerősítsék etnikai identitásukat és gazdasági öntudatukat. Az oláh cigánynak tartott előadók háttérbe szorítását a közönség azok zenéjének hangosságával magyarázta. Mivel a két zene között hangerőben valójában nincs különbség, inkább a beás ízléstől idegen szenvedélyes, vibráló és melizmákban gazdag előadásuk, a lovárookra jellemző hangos és éles fejhangon való dalkezdések és az oláh cigány közönségnek a helyieket eluráló viselkedése tűnhetett elfogadhatatlannak. A vállalkozó visszatérésének rövid intermezzója után egyelőre úgy tűnik, hogy a magyar diszkózenét is kedvelő fiataloknak két roma kedvencük van: az egyik a környékbeli faluban élő beás együttes, amelynek báljaira időnként más falvakba eljárnak, a másik pedig az oláh cigány előadásmódot legvonzóbban megtestesítő Dögös Robi. Ez a fiatal előadó nemcsak az oláh cigány bálokon megkövetelt előadásmódot követi, hanem alkalmazkodik a környékbeli, nem oláh cigány igényekhez is.

A 2008-as bál énekesei közül a beás játszotta a főszerepet, akinek előadását elfogadták, az oláh cigány együttesvezető időnkénti énekét pedig udvariasan elviselték. A zenekar udvariassága abban nyilvánult meg, hogy hajlandó volt a közönséget oláh cigány módon, folyamatosan szórakoztatni. A közönség, mint a zenészek hozzátartozóit, az oláh cigány családot is elviselte annak feltűnő külső megjelenése és szórakozása ellenére. Számunkra a család külső megjelenésében és viselkedésében elsősorban az az érdekes, hogy a zenészek egy része és családtagjaik ma már jól kidolgozottan követik gazdag oláh cigány megrendelőik mulatási szokásait, esetünkben egy kisebb körben. Az előadók és a rokonok között megjelentek a köszöntők, zenei párbeszéd, a nők ese-

tenkénti színpadi tánca. A zenészek ezeket a viszonylag új hagyományokat terjesztésre méltó mintának tekintik. Az öntudatos használat mellett ez abból is látszik, hogy megkísérelték kiterjeszteni udvariassági formuláikat a szervezőkre is. A bál végén a beás meghívónak is mondtak köszöntőket, ajánlottak dalokat. A címzett ezt udvariasan elfogadta, de elkerülte az oláh cigányos viselkedést, tehát se szóban, se jellegzetes oláh cigányos mozdulatokkal (karok felemelése, széttárása, integető mozdulat) nem viszonzta. A beás megrendelői viselkedési szabályok szerint még csak nem is ment a színpad előterébe, hanem a terem közepe táján táncolt, barátai körében.

A falu kisebbségi önkormányzatának elhúzódó válsága, amely a kulturális rendezvények elmaradását is eredményezte, összefüggésben van a gazdasági körülményekkel. A rendszerváltás után óriási élmény volt a cigányok kisebbségként való elismerése, az önkormányzatok létrejötte és a kulturális rendezvények szervezésének lehetősége. A kulturális kisebbségként való elfogadás ugyanakkor nem oldotta meg a munkanélküliség kérdését, ezért a kezdeti lelkesedés után a családok megélhetési gondjainak orvoslása vált elsődlegessé. A vizsgált közösség és a környékbeli falvak beás lakossága jelentős számban próbálkozik időszakos külföldi munkavállalással, illetve külföldi tulajdonú nagyvállalatoknál végeznek, többnyire szalagmunkát, dunántúli városokban. A munkakeresés, a távoli munkavállalás, illetve a tanulás és a továbbképzések azok a területek, amelyek az embereket manapság a leginkább érdeklik. A családok szívesen szórakoznak együtt, de kevés pénzüket inkább a szükséges dolgokra költik, így nem nagyon bánják, ha elmarad az a bál, amire úgysem tudnának jó szívvel elmenni.

Annak, hogy a helyi bál rendezése ma nem olyan fontos, mint korábban, az is az oka, hogy a cigány zene és tánc az utóbbi két évtizedben a nagyobb társadalmi térben is megszokottá vált. A televízióban rendszeresen mutatnak cigány popelőadókat, ritkábban folklórelőadókat is. A cigány zene népszerűsítésének vidéken fontos színtere a zenegéppel felszerelt kocsmák. A helyi kocsmárosok, illetve beszélgetők jó érzékkel válogatják össze azt a repertoárt, ami a cigány vendégeket érdekli, és a vendégeknek is van alkalmuk kedvenc dalaikat betetetni a zenegépbe. A zenegép száz forintért egymás után három kiválasztott számot játszik le, és a kocsmában lehetőség van a táncra is. A fiatalok élnek is ezzel a lehetőséggel, és bár mindenki tudja, hogy az élőzene érdekesebb a gépzeneénél, elfogadják az olcsóbb megoldást. Ezzel viszont tovább romlanak a cigány báli zenekarok megélhetési esélyei, amelyek változatlan népszerűségük ellenére, nem mindig jutnak munkához az alacsony vásárlóerő, illetve a zenegépek kínálata miatt.

A cigányok szórakoztató mikrozenéje jól mutatja azokat a változásokat, amelyek a közösségekben lezajlanak. A társadalmi emancipációért tett külső és belső erőfeszítések következtében a cigányok megszűnnek belső „egzotikus” csoport lenni. Ha csak a vizsgált falunál maradunk: a helyi bálba rendszeresen járó oláh cigányok mintegy modernizációs és akkulturációs folyamatként egyre inkább a magyar nyelvet helyezték az előtérbe, külső megjelenésük mind jobban igazodott a kortársi divathoz, és 2006 tavaszán az asszonyok egyszerre vágatták le hosszú hajukat és

festették be szőkére. A beások, akiknél a magyar nyelvhasználat előtérbe kerülése, illetve a népviselet elhagyása már korábban megtörtént, az utóbbi tíz évben robbanásszerű érdeklődést mutatnak a továbbtanulás iránt. Attól még távol állnak, hogy a falu fontos ügyeibe is beleszólhassanak, de már vannak olyan helyzetek, amikor partnerként tekintenek rájuk.

Slobin szerint sokszor nehéz eldönteni, hogy melyik zene kié, mert nem az számít, hogy hogyan *hangzik*, hanem hogy hogyan *gondolkodnak* róla.²⁷ A divatdiktátor Nagyecsedei Fekete Szemek már a 90-es évek elején énekelt nemzetközi, román nyelvű slágereket, amelyeket újra meg újra, egyre divatosabb formákban dolgozott fel. A Dáridó tévéműsorba kerülve számára új műfajok előadására kérték fel. Például 2004. december 19-én (amikor az m1-es csatornán játszott műsor neve már *Új Szuperbuli* volt) „olasz estet” tartottak, ahol az együttes a *Marina* és a *Che sara* című dalokat énekelte, „romás” feldolgozásban, vizeskanna kísérettel és néhány román nyelvű szövegrészlettel. A műsorban való rendszeres szerepléseik, illetve a magyar popélet egyik szeletében való részvételük felgyorsította a román nyelv háttérbe kerülésének folyamatát és a különböző popstílusok alkalmazását saját felvételeiken. A báli zene közönsége ezeket a változásokat elfogadja, tehát a roma báli zene úgy marad meg romának, hogy gyakran csak néhány etnikai jelzés van az anyagban (például valamilyen ritmus, néhány román nyelvű szó). A döntő kapcsolat az, hogy a felvételen ki az énekes előadó, ennek létező, de nem általános hangszínbeli konzekvenciáival.

Annak, hogy a beások továbbra is érdeklődjenek az oláh cigány populáris zene iránt egyik feltétele a magyar nyelv előtérbe kerülése (hiszen nem akarják megtanulni a román nyelvet), és a zenei modernizáció, ami együtt jár a hallgatók saját életének modernizálódásával. Abban a különleges történelmi pillanatban vannak, hogy kiléphettek a tágabb világba, amiben viszont még bizonytalanul mozognak. Mozgásukat nagyban segíti kettős „roma” kötődésük: saját etnikai csoportjuk (részben tudatosan megőrzésre méltónak ítélt, és ezért a jelenkor igényei szerint átalakított) hagyományainak biztonsága és a szélesebb értelemben vett „romákhoz” tartozás kerete, amelynek tartalmi elemeit megválogatják. A zenén keresztül „romák”, de az újraértékelés során folyamatosan döntenek arról, hogy milyen oláh cigányosnak ítélt előadási és viselkedési elemek használatát utasítják el, és milyen előadási stílus elfogadható a számukra, illetve milyen viselkedési elemeket alkalmaznak az előadások élvezete közben. Döntéseiket befolyásolja, hogy gazdaságilag függetlenek akarnak maradni a gazdag oláh cigányoktól²⁸ és a többségi társadalom kínálta megélhetési források felkutatását tartják helyesnek. Ezzel fölül tudnak emelkedni az anyagi különbségek okozta rossz érzésen, és sikerül a zene kispénzű megrendelőjéből is öntudatos használóvá válniuk.

²⁷ Slobin i.m. ix., kiemelés M. S.

²⁸ Romániában például gyakori, hogy a gazdag romák beás (illetve rudár néven ismert, román anyanyelvű csoportokhoz tartozó) munkásokat vagy házi személyzetet alkalmaznak.

Irodalom

APPANDURAI, Arjun 1996

Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization, ed. Dilip Gaonkar, Benjamin Lee. Public Worlds, Vol. 1. Minneapolis and London: University of Minnesota Press.

BEISSINGER, Margaret H. 2003

„The Performance of »Oriental Music« in Contemporary Romania.” In *Ethnic Identities in Dynamic Perspective. Proceedings of the 2002 Annual Meeting of the Gypsy Lore Society*, ed. Sheila Salo and Csaba Prónai. Budapest: Gondolat–Ethnic and National Minority Studies Institute–Hungarian Academy of Sciences, 229–236.

BHABHA, Homi K. 1994

The Location of Culture. London: Routledge.

BOHLMAN, Philip V. 2001

„Ethnomusicology.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd Edition. Vol. 7, ed. Stanley Sadie. London: Macmillan, 367–403.

BOHLMAN, Philip V. 2004

A világzene. Budapest, Magyar Világ Kiadó.

CLIFFORD, James 1986

„Introduction: Partial Truths.” In *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography*, ed. James Clifford, George Marcus. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1–26.

DIMOV, Ventsislav 2001

Etnopopbumt. Szofija: Bългарско Muzikoznanie–Izszledvanija.

GARFIAS, Robert 1984

„Dance among the Urban Gypsies of Romania.” *International Folk Music Council, Yearbook* 16: 84–96.

KÁLLAI Ernő 2005

Helyi cigány kisebbségi önkormányzatok Magyarországon. Budapest: Gondolat Kiadó–MTA Etnikai–Nemzeti Kisebbségkutató Intézet.

KALYI JAG 1987

Gypsy Folk Songs from Hungary. SLPX/MK/HCD 18132. Budapest: Hungaroton.

KOVALCSIK Katalin 1996

„Roma or Boyash Identity? The Music of the »Ard’elan« Boyashes in Hungary.” *The World of Music* 38/1: 77–93.

KOVALCSIK Katalin 2000

„A folklórzenészek, a hagyományörzők és az »elektromos cigányok«”. *Kritika* 29 (4): 9–11.

KOVALCSIK Katalin 2003

„Formális kommunikáció egy dunántúli oláh cigány báli eseményen.” In *Zenatudományi dolgozatok 2003*. Tanulmányok az MTA Népzene Kutató Csoport megalakulásának 50. évfordulójára, ed. Richter Pál, Rudasné Bajcsay Márta. Budapest: Zenatudományi Intézet, 513–546.

KOVALCSIK Katalin 2003a

„Folklore Musicians, Traditionalists and »Electronic Gypsies«”. Published as a CD-Rom and part of the book Antonello Ricci ed. *World Music, Globalizzazione, Identità Musicali, Diritti, Profitti*. EMRivista Degli Archivi De Ethnomusicologia, Accademia Nazionale Di Santa Cecilia. No.1.

KOVALCSIK Katalin 2009

„Romani Ballmusik in einem transdanubischen Dorf in Ungarn.” In *Regionalität in der musikalischen Populärkultur. Tagungsbericht Hachenburg 2006 der Kommission zur Erforschung musikalischer Volkskulturen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V.*, ed. Gisela Probst-Effah. Aachen: Shaker Verlag, 281–298.

LANGE, Barbara Rose 1996

„*Lakodalmas* Rock and the Rejection of Popular Culture in Post-Socialist Hungary.” In *Retuning Culture. Musical Changes in Central and Eastern Europe*, ed. Mark Slobin. Durham and London: Duke University Press, 76–91.

LANGE, Barbara Rose 1997

„Hungarian Rom (Gypsy) Political Activism and the Development of *Folklór* Ensemble Music.” *The World of Music* 39/3: 5–30.

MERRIAM, Alan P. 1964

The Anthropology of Music. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.

SILVERMAN, Carol 2000

„Rom (Gypsy) Music.” In *The Garland Encyclopedia of World Music*, ed. Timothy Rice, James Porter, Chris Goertzen. Vol. 8. New York and London: Garland Publishing, Inc., 270–293.

SLOBIN, Mark 1993

Subcultural Sounds. Micromusics of the West. Hanover NH: Wesleyan University Press.

STATELOVA, Rosemary 2005

The Seven Sins of Chalga. Toward an Anthropology of Ethnopop Music. Ed. and intr. Angela Rodel. Sofia: Prosveta.

V. RASMUSSEN, Ljerka 2002

Newly Composed Folk Music of Yugoslavia. New York and London: Routledge.

KATALIN KOVALCSIK

Ballroom Music in a Transdanubian Boyash Community

The study examines the order of the ball events of a Boyash community between 1998 and 2008, analyzing the dynamics of the changes of the local and group identity. Romani communities started to organize balls in the public sphere from 1995 on. In the first period the balls of the Romani–Hungarian speaking Vlach Romani merchants, living in the Transdanubian area, were mostly organized by families, celebrating their family events. The balls of the Romanian–Hungarian speaking Boyashes, who lived from paid work or unemployment benefit, were organized by the local Romani (here: Boyash) self-governments, celebrating community events in the framework of the so-called “Romani day”. (The Romani day is a yearly local celebration showing selected values of the local or regional Romani minority.) Though the balls of the village in question were mostly attended by Boyashes in the 1990s, some young Vlach Romani people also appeared from the neighboring villages. In the beginning of the new millennium, the regular organization of Romani balls started to be a business undertaking of a local Boyash entrepreneur, who built upon the large financial capacity of the Vlach Romas, squeezing out the local Boyash families. In 2006 the local (Boyash) minority self-government took back the right to organize balls and guaranteed the priority of the local Boyash inhabitants. In 2008, in order to help the process of integration into the majority society, the Boyash self-government organized a football day before the Romani ball evening that had a common interest among the minority and majority inhabitants. Paradoxically, the music the Boyashes use at their balls has been developed by Vlach Romani musicians. But in their performing style and marry-making customs there are striking differences between the Vlach Romani and Boyash balls. The Boyashes are enthusiastic about the Vlach Romani popular music, but the strategies of the neighboring Vlach Romani families for their integration and subsistence are not considered by the majority of them as a model to follow.

FÜGEDI JÁNOS

Egyszerűsítések a magyar táncírásgyakorlatban

A Lábán-kinetográfia magyarországi használata az elmúlt mintegy hetven év alatt jelentős fejlődésen ment keresztül. A rendszert elsőként Szentpál Olga mozgásművészeti iskolájának kiváló növendéke, Lőrinc György ismerte meg 1936-os angliai tanulmányútja során. Visszatértek magyarországi mesterének, de elsősorban a tárgy után különösen érdeklődő Szentpál Máriának (Szentpál Olga leányának) adta át mindazt, amit Jooss iskolájában megtanult. Szinte ezzel egy időben, 1941-ben, Lugossy Emma a rendszer egyik legfőbb fejlesztőjétől, Albrecht Kunsttól tanulta a kinetográfiát Németországban. Tanulmányai végeztével „Lábán-diplomát” kapott.¹ Közvetlenül hazatérte után tudását, egyelőre informális keretekben, megosztotta az érdeklődőkkel. A magyar kinetográfia később szintén meghatározó személyiségévé vált Lányi Ágoston már csak a háború után, 1949-ben, az ugyancsak a Szentpál-iskolában nevelkedett Merényi Zsuzsa vezette tanfolyamon tanulta meg a tárgyat.

A kinetográfia rendszerének mind hazai, mind nemzetközi szintű fejlesztésében Szentpál Mária járt élen. Neki köszönhető, hogy a nemzetközi gyakorlatban elsősorban a modern tánc, kisebb mértékben más táncos műfajok (pl. a balett, a szteptánc, társastánc) lejegyzési és elemzési problémáival foglalkozó rendszer alkalmassá vált a néptáncok sajátos mozdulat-jellegeinek és -részeinek lejegyzésére is. A két fő rendszerfejlesztő, Albrecht Knust és Ann Hutchinson mellett, mintegy „harmadikutas-ként” számos egyéni szemléletet tükröző mozdulatelemzési konvenciót és írásmódot vezetett be a magyar néptánclejegyzés elméletébe, így a Knust-féle „Kinetography Laban” (Knust 1979) és az Ann Hutchinson nevéhez fűződő „Labanotation” (Guest 2005) mellett kialakított egy sajátos magyar táncírásdialektust.²


A jelen tanulmányban arra törekszünk, hogy a kinetográfia rendkívül magas fokra fejlesztett, és meglehetősen bonyolult rendszerét kissé egyszerűsítsük, egyben a magyar táncírásgyakorlatot közelítsük a nemzetközileg széles körben használt írásmódokhoz. A

¹ Lányi 1964, 75

² Szentpál 1955, 1956, 1958, 1960, 1969, 1973, 1976, é.n.

dolgozat kiinduló elvének azt tekintjük, hogy a rendszer akkor egyszerűsíthető, ha figyelembe vesszük használóinak a tánc tanulása során már megszerzett tudását, stílusismeretét, az adott szakmai terület előadói gyakorlatát, és a mozdulatok sajátosságait. Az egyszerűsítés felé itt azt az utat választjuk, hogy megvizsgáljuk három általános mozdulatfajta, a lábförészváltó mozdulatok, a páros lábú haladó-forgó ugrások és lábkörök eddigi írásmódját, és a nemzetközi gyakorlattal összevetve bevezetésre ajánlunk egy egyszerűbb, de a mozdulat lényegét továbbra is megragadó írásmódot.

Egymást követő lábfejjelek – a lábförészváltó támasztékmozdulatok egyszerűsített írásmódja

A néptánclejegyzésekben gyakran találkozunk az 1. ábra szerinti írásmóddal, amely a jelenlegi jelértelmezési konvencióink szerint  ritmusú „höcögőt” ír le. A mozdulat előadásakor a táncos minden ritmikai érték előtt a sarkát kissé felemeli úgy, hogy térdét mereven tartva egyúttal egész testét is megemeli, majd a sarok talprészét visszaejti a talajra. A tempó általában aránylag gyors (♩ = cca. 120), így a nyolcados értékek esetén a mozgás az egész testet vertikálisan rezgető jelleget kap.

Annak ellenére, hogy a lejegyzés kifejezi a mozdulat-esemény lényegét, az egymást követően elhelyezett lábfejjelek értelmezésére külön ügyelni kell, ha az eredeti mozgást szeretnénk visszakapni. A helyes értelmezés szerint csak azokat a lábfejjeleket kell hangsúlyozottan előadni, amelyeket a zenei mérőre (a ♩-ekre), vagy azok alóosztására (a ♪-okra) írtunk. Ennek megfelelően az 1. ábrán látható alacsony fél-talpjellek csak a mozdulat előkészítésére utalnak, a mozdulat lényegét a talp jele mint a talpra érkezés mutatója fejezi ki.

A 2. ábrán egy egyszerűbb, de ugyancsak jellegzetes tánckezdő motívumot láthatunk. Maga a mozdulat-esemény ugyanaz, mint az előbbi esetben: ♩-es súlyvétel talpon. Előadásához a táncos hangsúlytalanul féltalpra emelkedik, majd a zenei mérőre talpra ereszkedik.

A fenti két motívumpélda mozdulatának élményét, lényegét a 3. és a 4. ábra szerint írhatnánk le, de ez a leírás nem ad utalást arra, miként jön létre a talphelyzet, illetve a lábfejjelisméltés miatt valamely csúszásra engedne következtetni. A téma megvitatása során Ann Hutchinson Guest hívta fel a figyelmem a rendszerbe általa bevezetett lejegyzési konvencióra, a sarokejtés jelére. *Labanotation* című könyvének (Guest 2005, 195) 316h ábráját az 5.a ábra mutatja. A lejegyzés egy spanyol tánc részletét közli, amelynek első két negyedére a táncos triolás ritmusban ad elő lábförészekkel hangsúlyozott mozdulatokat, amelyekből a második és harmadik sarokejtés, azaz az előző lábujjszintről talpra érkezés. A sarokejtés jelét Hutchinson Guest a testszünet és a sarok lábfejjelének egyesítésével alakította ki, és értelmezését az 5.b (könyvében 316k) és 5.c (könyvében 316l) ábrák szerint adta meg. A két ábra azonos jelentése miatt a sarokejtés jele tudottan képviseli az ejtést megelőző hangsúlytalan féltalpra emelkedést.

Első pillanatban úgy tűnik, Hutchinson Guest épp a „höcögések” egyszerűen leírható módját adta meg. Azonban a „höcögők” egy sajátos jellegére még ügyelnünk kell. A Hutchinson Guest által közölt táncstílusban a sarok emelkedésekor, majd újbóli ejtésekor a súlypont magassági szintje nem változik, és a lábőmozgást a boka kismértékű hajlításával-nyújtásával oldják meg. A „höcögő” jellegű mozdulatok esetében, mint azt már említettük, a lábőrészváltással az egész test, tehát a súlypont is megemelkedik, illetve a sarokejtés mértékét követve ereszkedik vissza. Más szóval, a „höcögő” előadásmódjához hozzátartozik a térd mereven tartása. A 6. ábrán az jelöltük, hogy a magyar tánclejegyzésben a sarokejtés jelének használatakor tudottnak tekintjük a térd merevített állapotát.

Az 1. és 2. ábra motívumát a sarokejtés mozdulatfogalmának és -jelölésének bevezetésével a 7. és 8. ábra szerint írhatjuk. A jelölésmód nemcsak azzal az előnnyel jár, hogy a kevesebb jel használata miatt a lejegyzés egyszerűbb és áttekinthetőbb, hanem a mozdulat ritmusa is lényegesen könnyebben ismerhető fel, mint az eddig alkalmazott módon.

Páros lábú haladó-forgó ugrások

Az egy lábú érkező haladó-forgó ugrásokat rendszerint a 9. ábra szerint írjuk. Hutchinson Guest (2005, 88) a szabályt a következőképpen állítja fel: „a haladás irányát a forgás befejeztével létrejövő front szerint állapítjuk meg”. Azonban sem Hutchinson Guest, sem Knust nem ad választ arra a kérdésre, miként kellene leírni azt a mozdulatot, amikor a táncos ugrás közben forog és egyben halad is a levegőben, majd az ugrásból páros lábra érkezik, márpedig az említett mozgásjelenség igen gyakori a néptáncban. A választ a néptánclejegyzésekkel intenzíven foglalkozó Szentpál Mária (1976, 44) dolgozta ki a 10. ábra szerint. Szentpál a támasztékrubrikába az érkező pozícióját írta, a haladás irányát pedig a vonalrendszeren kívül, az egyenes út jelében helyezte el, és az irányjelben feltüntetett egy térszűnetjelet. Szentpál szerint a térszűnetjel utalt arra, hogy a haladás irányát a forgást megelőző front szerint kell megállapítanunk. Megoldását a magyar tánclejegyző gyakorlat követte.³

A különböző írásmódok összevethetősége érdekében az 9. ábrán bemutatott haladó-forgó ugráshoz hasonlót írtunk le a 11. ábrán, amely csak annyiban különbözik a 9. ábrától, hogy a táncos páros lábra érkezik, de mind a haladás térbeli iránya, mind a forgás mennyisége a két lejegyzés szerint megegyezik (lásd a lejegyzések melletti térrajzot).

A 11. ábra páros lábú haladó-forgó ugrását Szentpál módszerével írtuk le. Szentpál koncepciója hasonlít a Knust (1979 [480c, 481f, 491b, 497b', 497c, 780b']) által megfogalmazott „iránytartó (undeverting) egyenes út” gondolatára,

³ Például Lányi 1980, 75 [108, 109], Lányi 1980, 80 [110]. A szögletes zárójel a hivatkozott oldalszámon található táncíráspéldák sorszáma utal.

azonban ezt az elvet Knust csak a talajon való táncolás (floorwork) lejegyzésekor használta. A Szentpál által javasolt 2. és 3. *ábra* szerinti lejegyzés legfőbb problémája, hogy az „iránytartó egyenes út” elvének alkalmazására a haladó-forgó ugrások esetében nincs szükség. Amennyiben a test saját erejéből emelkedik a levegőbe, haladás közben *csak* egyenes úton haladhat, függetlenül attól, hogy a haladás közben forog-e vagy sem. Tehát a lejegyzésben fölösleges a térszünetjellel még azt is jelölni, hogy az út „iránytartó”, mert más előadás nem lehetséges.

A kérdés csak az, hogy milyen irányt adjunk meg „iránytartásra”. Amennyiben az irányjelből a térszünet jelét elhagyjuk, tehát nem kell kötődni a térszünetjellel kapcsolt úgynevezett „fuetés”-lejegyzés szabályához, a haladás irányának jelölésére a 12. és a 13. *ábra* szerint két lehetőségünk nyílik. Írhatjuk a haladás irányát a 12. *ábrának* megfelelően jobb oldalt iránynak, amely a forgást *követő* front szerinti iránymeghatározás. Az írásmód a 9. *ábra* egy lábra érkező ugrásának irányszámítási szabályát követi (amely általában a testéret szerinti iránnyal egyezik meg). De írhatjuk az útjelbe a 13. *ábra* szerinti előre irányt, amely a 11. *ábra* lejegyzésének felel meg, azzal a különbséggel, hogy a külső iránymeghatározásból a térszünet jelet elhagytuk. Bármely lejegyzési módot választjuk is, a lejegyzés helyes előadásához szükségünk lesz arra a konvencióra, amely megmondja, hogy a haladás irányát a forgást megelőző, vagy az azt követő front szerint kell-e értelmezni.

Gondoljuk át a döntést. A 12. *ábra* szerinti írásmód előnye az, hogy az iránymeghatározás elve nem változik attól függően, hogy egy vagy két lábra érkezünk-e a forgást követően. További előnye, hogy az így meghatározott irány megfelel a testéret szerinti haladási iránynak, azaz a leírt mozgás könnyebben rekonstruálható, mert a belső mozgásképnek jobban megfelel. De a döntést befolyásolja egy másik szempont is. Az egymást közvetlenül követő haladó-forgó ugrások lejegyzésére Hutchinson Guest (2005, 171) a 14. *ábra* szerinti megoldást javasolja. Bár szabályt tetelesen nem állít fel, a példához fűzött magyarázatából az szűrhető le, hogy az útjelbe írt irányt a kiindulási front szerint határozta meg. Ha követjük logikáját, akkor az ugrások számát kettőre csökkentve a 15. *ábra*, ha pedig egyre, a 16. *ábra* szerinti megoldáshoz jutunk. A 16. *ábra* pedig pontosan megegyezik a 13. *ábrán* látható megoldással.

A Hutchinson Guest (2005, 171) által javasolt megoldás egy ismert magyar néptáncmotívumra alkalmazását a 17. *ábra* mutatja. A motívum lényege a lejegyzésből rögtön látszik: jobbra-balra negyedeket forogva páros bokázót adunk elő, és az ugrások közben haladunk. A 9. *ábra* logikáját követve minden ugrásfázis haladási irányát külön kellene megállapítani. A szemléletes, összefoglaló haladási irány hiánya miatt a megoldásból csak közvetve, és igen nehezen tudnánk megállapítani, hogy a motívum valójában egyenes úton halad.

A fentiek alapján úgy tűnik, általános alkalmazhatósága miatt érdemesebb Hutchinson Guest logikáját követni. Az eddig alkalmazott írásmód egyszerűsítése érdekében tehát célszerű azt a konvenciót bevezetni, miszerint a páros lábra érkező haladó-forgó ugrások haladási irányát a kiindulási front szerint állapítjuk meg, és az irányt üres irányjellel az egyenes út jelébe írjuk.

Lábkörök

A lábkörök a közép-erdélyi legényesek igen jellemző mozdulatformái. Két fő típusát különböztethetjük meg: az alsó lábszár körző mozdulatait, valamint az egész lábbal végzett kis köröket. Az alsó lábszárral végzett körző mozdulatok ismét két csoportba oszthatók annak megfelelően, hogy a megrajzolt kör többé-kevésbé párhuzamos-e a talajjal, vagy pedig a kört (rendszerint félkört) a test mögé vezetett alsó lábszár egy függőleges síkra rajzolja fel. Végül a talajra vetíthető köröket végezhetjük kifelé vagy befelé. Az egész lábbal előadott kis köröket rendszerint ugrásokkal egyidejűleg táncolják. Az egyensúlyvesztett állapotban ívelt gesztust előadni meglehetősen nehéz, ezért az ilyen mozgástéma virtuóz technikának számít.

A lábkörök lejegyzési módja a magyar táncírás gyakorlatban

A magyar tánclejegyző gyakorlat a lábkörök lejegyzésére általában irányjeleket használ.⁴ A *18.a ábra* egy befelé végzett alsó lábszár-kör igen részletes lejegyzését mutatja. A lábkörök lejegyzését Szentpál (1976, m6⁵) javaslatára a *18.b ábra* szerint rendszerint kiegészítjük egy függőleges ívvel, amely a legato előadásmódot hivatott jelezni. Ugyanezen lábkör egyszerűbb lejegyzését mutatja a *19. ábra*. Itt már nem írtuk ki az alsó lábszár valamennyi átmenő irányát, csak minden másodikat, amelyek elegendők ahhoz, hogy a kört felidézhesük. A *20. ábra* lejegyzése szerint a tényleges előadás során a kör megrajzolása közben a comb kissé felemelkedik, majd visszaereszkedik kiinduló helyzetébe, és a táncos a támasztó lábán kis ugrást is végez. A *21. és a 22. ábra* egy kifelé indított alsó lábszár-körzést mutat be a részletes, és az iránykihagyásos lejegyzési módszerrel. A *18–22. ábrák* írásképe nagyított, a tényleges lejegyzői-publikációs gyakorlat arányainak a *23. és a 24. ábra* felel meg.

A test mögött végzett lábkörök felnagyított lejegyzésére a *25. ábra* mutat egy kisebb, a *26. ábra* pedig egy nagyobb ívű példát. A két kör iránykihagyásos és „valós skálájú” lejegyzése a *27. és a 28. ábrán* látható. (A *27. ábrától* kezdődően minden ütemegység értéke nyolcad, azt a továbbiakban külön nem jelöljük.)

Az egész lábbal végzett lábkörre a *29. ábra* mutat példát. Az ilyen jellegű lábkörökhöz a *30. ábra* lejegyzése szerint gyakran kapcsolódik átmenő csúsztatással végzett bokázó, népi terminológiával „bokafenő”.

Formarajz: a lábkörök lejegyzésének képszerű módja

A táncos gyakorlat alapján feltételezhetjük, hogy a táncos tudatában a lábkör nem irányok összekapcsolásának sorozataként, hanem a kör egységként él. A fenti lejegyzési módok azonban a mozdulat egységének gondolatát elrejtik, és a sok

⁴ Például Lányi 1980, 129 [113, 114, 115].

⁵ A hivatkozásban az „m” betű és az azt követő szám a kötet táncírás mellékletének oldalszámára utal.

egymás után írt irány felismerésével és emlékezetben tartásával igencsak megnehezítik az egyszerű mozgástartalom felismerését. A táncírás szakirodalom kínál egy másik megoldást, a formarajzok alkalmazását (Guest–Haarst 1991).

A 23. *ábra* befelé ívelt lábkörét a 31.a *ábra* szerint írhatjuk le a formarajz használatával. A formarajz útjel, amelynek előjegyzése jelen esetben a bokaízület, tehát a mozdulatot az alsó lábszárral végezzük. A formarajz megszakított függőleges vonalába majdnem zárt kis körívet rajzoltunk, amely a megrajzolni kívánt formát modellezi. A kört rajzoló mozdulat kezdőpontját a körön megjelenő pont mutatja. A formarajzot a 31.a *ábrán* a vonalrendszeren kívül tüntettük fel, de írhatjuk akár a 31.b *ábra* szerint a belső segédruvikába. A 31.a *ábra* megoldása mindenestre tisztább, áttekinthetőbb képet ad, és lehetővé teszi kiegészítő információk elhelyezését.

A 32. *ábrán* a formarajz eszközével egy kifelé lábkört írtunk le. Látható, hogy, hogy a kis kör rajza megváltozott, a mozdulat kezdését jelölő pont helye máshová került. A lábkörök előadása során a kör nagysága változhat. A kör méretére a 33. és a 34. *ábra* szerint a formarajzhoz kapcsolt térmértékjelekkel utalhatunk. A 33. *ábra* nagy befelé, a 34. *ábra* kis kifelé alsó lábszár-kört mutat be. E méretváltozást az irányjeles módszerrel már csak nagyon körülményes módon tudnánk jelölni.

Lépjünk a lábkörök elemzésének egy mélyebb szintjére. A hagyományos legényes előadók gyakorlatában a lábköröket a sarok rajzolja fel, nem pusztán „semleges” módon a lábfeő. A tudott tartás esetében a lábfeő megközelítőleg merőleges az alsó lábszárra, és a körzés során a sarok *vezeti* a mozdulatot. A sarokvezetés már a körzés első pillanatában létrejön, és a kör befejezéséig tart. A sarokvezetést a 35. *ábra* szerint írhatjuk le. Tekintettel arra, hogy a sarokvezetés a legényes lábkörök tudott előadásmódjához tartozik, lejegyzése csak mélyebb stilisztikai elemzés esetén szükséges.

Bár a test mögött végzett lábköröket is le tudjuk jegyezni a formarajz segítségével, a 36. és 37. *ábra* lejegyzése nem sokkal egyszerűbb vagy áttekinthetőbb, mint a 27. vagy 28. *ábráé*. Akkor érdemes ehhez az eszközhöz nyúlnunk, ha a lábfeő ívelt mozdulatát ki akarjuk emelni, és az irányjeles lejegyzés inkább lengetőt, mint lábkört jelölne. Az egész lábbal végzett lábkörök lejegyzésére azonban a formarajz ismét hasznos eszköznek bizonyul. A 29. vagy a 30. *ábráról* nem olvasható le első pillantásra, hogy a jobb lábbal kifelé ívelt, körző mozgást kellene előadni. Sőt, a jelzett előre irányt a gesztusláb valójában nem is éri el, mert ívelnie kell az azt követő *oldalt* irányba. Ugyanezen két mozdulatot formarajzzal a 38. és a 39. *ábrán* jegyeztük le. A formarajz előjegyzése az egész láb, függőleges vonala közé írt félkör pedig azt jelzi, hogy a lábgesztust előre indítva, és kifelé körözve kell előadni.

A 40–42. *ábra* három motívumpéldát mutat be a formarajz használatára a legényes lábkörök leírásában. A 40. *ábra*⁶ motívumának érdekessége, hogy két lábkör követi egymást, a főhangsúly megelőzi egy test mögötti lábkör, amelyet a táncos egy befelé lábkörrel folytat a test előtt. A két körzést jól kiemeli, ha ebben az esetben a

⁶ Martin 2004, 270 [3.2.2]

test mögötti lábkört is formarajzzal írjuk le. A 41. *ábra*⁷ motívumkezdő, befelé ívelt lábköre alatt a táncos kétszer megcsapja a körző lábat. A 42. *ábra*⁸ kis egész láb körrel kezdődik, majd a táncos a motívum második felében test mögötti lábkört ad elő.

A lábkörök jelentős kifejezőerővel rendelkező, önálló mozgástémák. A formarajz használata e témákat kiemeli, a notációt ugyanakkor egyszerűsíti, áttekinthetőbbé és könnyebben felismerhetővé teszi, egyben pontosabban írja le a mozdulat karakterét és egyes jellemzőit, mint az irányjeles módszer. Úgy véljük, a formarajz eszközt a magyar tánclejegyzési gyakorlatba érdemes bevezetni.

Irodalom

Guest, Ann Hutchinson and Rob van Haarst

1991 *Shape, design, trace pattern*. Harwood Academic Publisher, Chur, Reading, Paris, Philadelphia, Tokyo, Melbourne.

Guest, Ann Hutchinson

2005 *Labanotation*. Fourth edition. Routledge, London and New York.

Knust, Albrecht

1979 *A Dictionary of Kinetography Laban*. MacDonalds and Evans, Plymouth.

Lányi Ágoston

1964 „A kinetográfia Magyarországon.” *Táncművészeti Értesítő*, 74–89.

1980 *Néptáncolvasókönyv*. (Folk dance reading book). Zeneműkiadó, Budapest.

Martin György

2004 *Mátyás István „Mundruc”*. Egy kalotaszegi legényes táncos egyéniségvizsgálata. Planétás.

Sz. Szentpál Mária

1955 *Tánc-jelírás* II., III., IV. rész. Népművészeti Intézet.

1956 *Tánc-jelírás* V. rész. Népművészeti Intézet.

1958 *A Tánc-jelírás jegyzet kiegészítése* I. rész. Népművelési Intézet.

1960 *A Tánc-jelírás jegyzet kiegészítése* II. rész. Népművelési Intézet.

1966 *A mozdulatelemzés alapfogalmai*. Népművészeti Propaganda Iroda Budapest.

1969 *Táncjelírás – Lábán-kinetográfia*. II. kötet. Második, átdolgozott kiadás. Népművelési Propaganda Iroda.

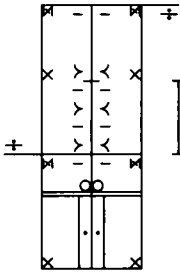
1973 *Táncjelírás – Lábán-kinetográfia*. III. kötet. Második, átdolgozott kiadás. Népművelési Propaganda Iroda.

1976 *Táncjelírás – Lábán-kinetográfia*. I. kötet. Második, átdolgozott kiadás. Népművelési Propaganda Iroda.

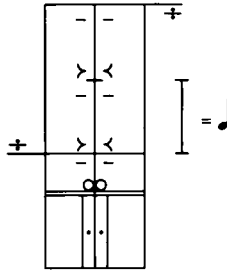
é.n. *A mozdulatelemzés alapfogalmai*. Népművelési Propaganda Iroda, Budapest.

⁷ Martin 2004, 342 [4.2]

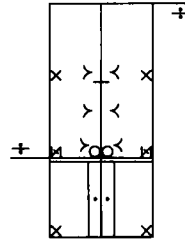
⁸ Lányi 1980, 129 [116]



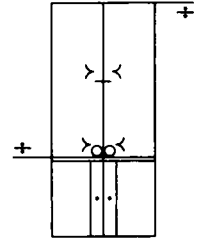
1. ábra



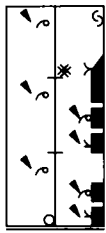
2. ábra



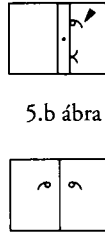
3. ábra



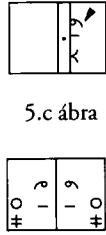
4. ábra



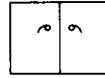
5.a ábra



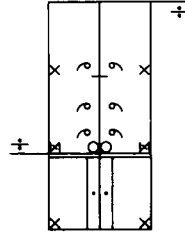
5.b ábra



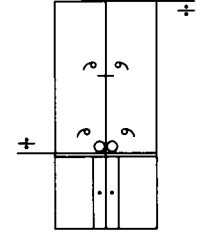
5.c ábra



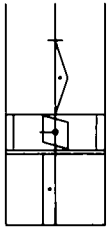
6. ábra



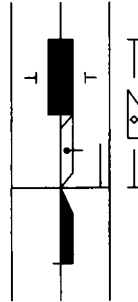
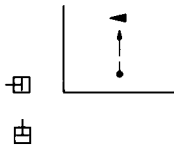
7. ábra



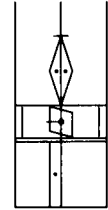
8. ábra



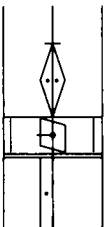
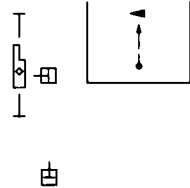
9. ábra



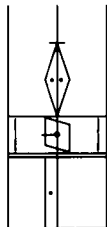
10. ábra



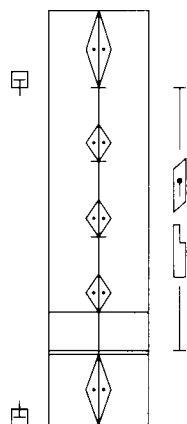
11. ábra



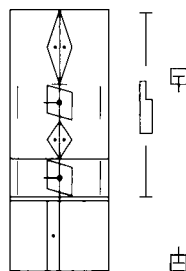
12. ábra



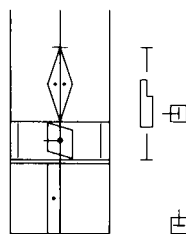
13. ábra



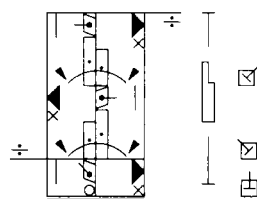
14. ábra



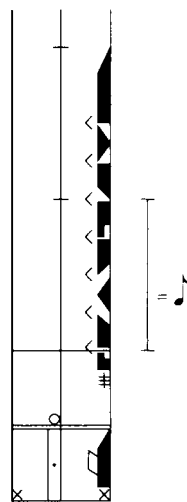
15. ábra



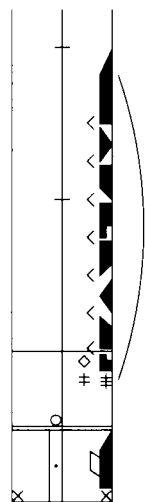
16. ábra



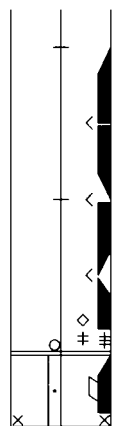
17. ábra



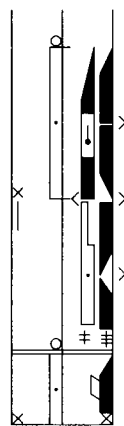
18.a ábra



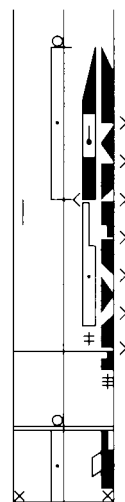
18.b ábra



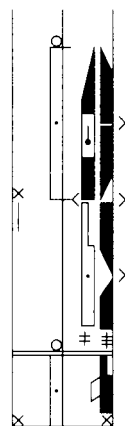
19. ábra



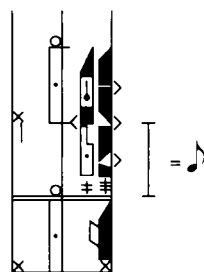
20. ábra



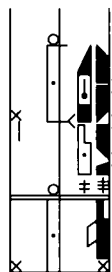
21. ábra



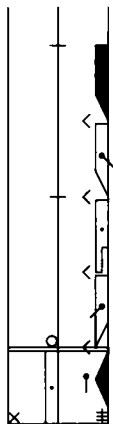
22. ábra



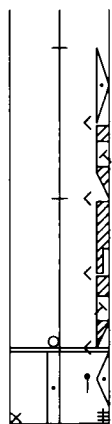
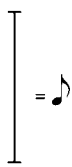
23. ábra



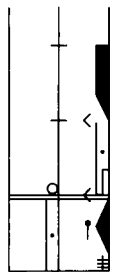
24. ábra



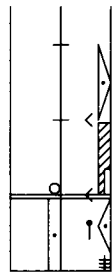
25. ábra



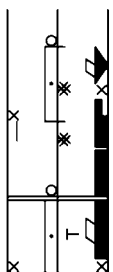
26. ábra



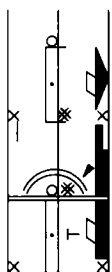
27. ábra



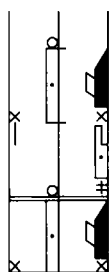
28. ábra



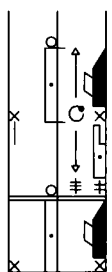
29. ábra



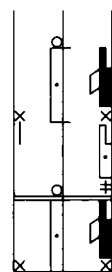
30. ábra



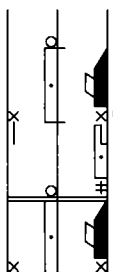
31.a ábra



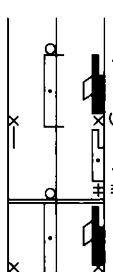
31.b ábra



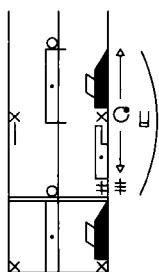
32. ábra



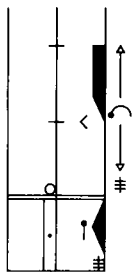
33. ábra



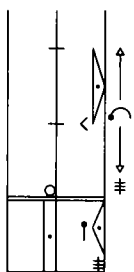
34. ábra



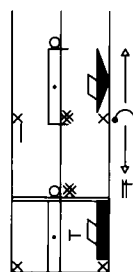
35. ábra



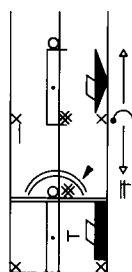
36. ábra



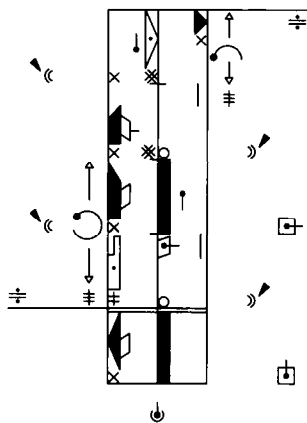
37. ábra



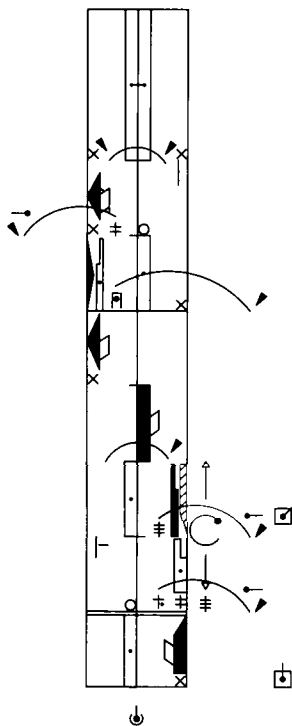
38. ábra



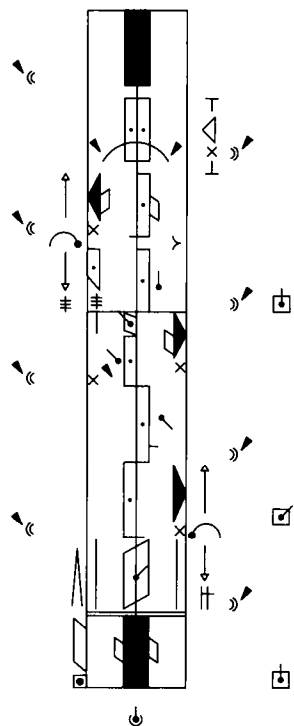
39. ábra



40. ábra



41. ábra



42. ábra

JÁNOS FÜGEDI

Simplifications in Hungarian Dance Notation Practice

The study investigates ways of notating three complex movement phenomena in traditional Hungarian dance and in each case offers a simpler solution compared to the present Hungarian notational practice. Notating rhythmic change of parts of the supporting foot needed so far consecutive foot hooks. Proper interpretation required special understanding of signs on the main beat compared to those on upbeat. A set of signs – currently used only in *Labanotation* – is proposed to be introduced which can possess a meaning expressed so far by dual symbols and serves an easier recognition of movement rhythm. Analysis of turning-travelling springs revealed that the present way of notating such a movement is unnecessarily complicated. The solution eliminates space holds in the direction sign written into the symbol of a straight path, and suggests the starting front to be a direction reference, independently of the number of springs during the progression. In the present practice notation of whole and lower leg circles need a representation of all the passing directions that the body part performs during a circle. The proposal offers a solution based on the design drawing concept in *Labanotation*. The application is introduced in detail: how to describe circling movements of lower leg in front of and behind the body, and those of whole leg usually initiated forward during springs.

SZEMLE

Spišský graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426

Graduale Scepusiense Georgii de Kesmark anni 1426

Közreadók: Amantius Akimjak, Rastislav Adamko,
Janka Bednáriková
(Ružomberok, 2006)

A középkori Magyarország területén használt liturgikus-zenei kódexek egykor gazdag állománya csupán töredékesen maradt ránk. A múlt század 60-as éveitől kibontakozó hazai gregoriánkutatás jegyzékekbe, katalógusokba foglalta a teljes kéziratokat és fragmentumokat, s különböző szempontok szerint forráscsoportokat különített el. Számba vette és rendszerezte a bennük levő liturgikus dallamreper-toárt, s így a forrásrendezés magasabb, a tartalmi kutatás eredményeivel kiegészített szintjére lépett. Ebben a rendben immár világosan elkülönültek egymástól a köz-ponti hagyományvonalat képviselő kéziratok, az ahhoz lazábban vagy csupán érintőlegesen kapcsolódó s az attól gyökeresen elváló idegen források.¹

A középkori Magyarország északi peremvidékéről származó, a szepesi Szt. Márton társaskáptalan használatában levő graduále (Szepesi Graduále) különleges helyet foglal el a felállított rendszerben. Az intézmény, mely megrendelte és használta, jogilag az esztergomi érsekség alá tartozott. Tartalmában azonban a kódex csak részben alkalmazkodik az esztergomi forrásokhoz, számos ponton egy tágabb, közép-európai regionális hagyománykörbe illeszkedik. A sokféleség mind a kódex kiállításában, mind könyv- és hangjegyzírásban, mind repertoárjának összeállításában és alkalmazott dallamvariánsaiban tapintható. E sokféleségének köszönhetően kezdettől fogva vonzó terepül szolgált a zenetörténeti kutatás számára. Bár mind magyar, mind szlovák kutatók foglalkoztak vele, hangjegyzírását, anyagának egy-egy szeletét mélyebb elemzésnek vetették alá,² a teljes forrás kiadására a közelmúltig nem került sor. Erre vállalkozott 2006-ban a szlovák liturgia- és zenetörténeti kutatás három képviselője, Amantius Akimjak, Rastislav Adamko és Janka Bednáriková. A *Spišský Graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426 – Graduale Scepusiense*

¹ Dobszay László, „The System of the Hungarian Plainsong Sources,” *Studia Musicologica* 27 (1985): 37–65.

² Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 1. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), 38; Richard Rybarič, „Sekvencie Spišského graduálu Juraja z Kežmarku”, *Hudobnovedné štúdie* 4 (1960): 100–125.

Georgii de Kesmark anni 1426 címmel megjelentett publikáció³ a kódex hasonmás kiadását tartalmazza a szöveges részek forráshű átírásával és kétnyelvű (szlovák, illetve angol)⁴ tanulmánnyal.

A facsimile

A kiadás a mai állapotában csonka graduále 222 fennmaradt fólióját adja közre fekete-fehér – ha nem is kiváló, de elfogadható minőségű – másolatban, kiegészítve a függelékben helyet kapó 19 színes iniciálé reprodukciójával.

A közreadók szemléletmást azt tűzték ki célul, hogy publikációjuk megfeleljen a szűk tudományos réteg igényeinek, ugyanakkor a kultúrtörténet iránt érdeklődő szélesebb közönség figyelmére is számot tarthasson. A facsimile-oldalak mellett ezért feltüntették az azokon olvasható latin szöveg (teljes tételszövegek, rubrikák, fóliószómonok) átírását, feloldva a szokványos rövidítéseket is. Az eredmény azonban meglehetősen felemás. A középkori művelődéstörténet felé nem tudományos igényű közreadók fölöslegesnek tarthatják a teljes hangjelzett kódex facsimile kiadását, az egyházzénész szívesebben venné a kottaszöveg gyakorlati instrukciókkal ellátott átíratát, a tudós pedig fölöslegesnek, olykor kifejezetten bosszantónak ítélné a többnyire magától értetődő jelenségek lapszéli magyarázatát.

A közreadók kínosan ügyeltek arra, hogy mindent szögletes zárjelbe tegyenek, ami a kódex szövegéhez képest kiegészítés. Ebbe azonban belefoglalták a korabeli rövidítésekben teljesen szokványos módon „kimaradó”, illetve rövidítésjelekkel jelzett betűket is, rendkívül megnehezítve így az olvasó dolgát.⁵

A facsimilék és átírásuk lapra rendezése meglehetősen ügyetlen: ez elsősorban azokon az oldalakon zavaró, melyek sok átírandó szöveget tartalmaznak.⁶ A abundancia különösen feltűnő a többször szereplő tételeknél, amelyek incipitje mellett a szkriptor – a megszokott módon – fóliószámmal utal azok első előfordulási helyé-

³ A kiadó: Pedagogická fakulta Katolíckej univerzity v Ružomberku – Ústav hudobného umenia, vedy a sakrálnej hudby. Ružomberok 2006.

⁴ A szlovák és az angol szöveg több helyen eltér egymástól. Míg a bevezető, a történeti háttér, a forrás külső jegyeit, notációját, valamint a kalendáriumot tárgyaló szakaszok tartalmilag és nyelviileg megfelelnek egymásnak, az Alleluja-dallamok (*Analýza alelujových spevov na nedele a sviatky – The analysis of Alleluia singings on Sundays and feasts*) és a szekvenciák elemzése (*Analýza sekvencií – The analysis of the sequences*) a két párhuzamos fejezetben nagyfokú eltérést mutat. Az angol fordítás számos ponton nem követi a szlovák eredetit, hanem tömöríti azt, kihagyva belőle az áttekintő táblázatokat, tétellistákat, olykor teljes bekezdéseket. A párhuzamos fejezetek közt így tetemes terjedelmi eltérés mutatkozik: a 16 oldalas szlovák Alleluja-szakasz angol megfelelője mindössze 7 oldalra rúg (43–59., illetve 117–124. oldal), a Szekvencia-fejezet esetében az arány 19: 6 (59–78. oldal, illetve 125–129. oldal).

⁵ Az *Octava Petri et Pauli* például a következőképpen jelenik meg a lapszéli átírásban: Oct[av]a Pet[ri] et Pauli (f. 136r).

⁶ Például ff. 99v, 100r, 119r, 134v–138v, 210r–v, 222r–v. Különösen zavaró, hogy a 134v–138v fóliók facsimiléjének mérete – nyilván a rajtuk olvasható szöveg nagy mennyisége miatt – lényegesen kisebb, mint az előző, illetve következő fólióké.

re. A kiadás e hivatkozásokat nemcsak szöveghű átírásban közli, hanem lábjegyzetben meg is ismétli azokat, anélkül, hogy új információval szolgálna róluk. Ily módon egyes adatokat háromszor olvashatunk el egyazon oldalon: a kódexben, annak átírásában s az átíráshoz fűzött jegyzetben.⁷

A mindent-visszaadás görcsös igyekezete mellett ugyanakkor a kiadásban számos következtetlenséget tapasztalunk:

(1) A műfajmegjelölések rövidítése minden esetben feloldatlanul és kiegészítetlenül marad, noha éppen ezek azonosítását könnyítené meg egy normalizált – akár rövidítéseket, akár teljes szavakat alkalmazó – írásmód.⁸

(2) Az egyszavas incipitek esetében a közreadók gyakran azok folytatását is megadják anélkül, hogy erre az apparátusban figyelmeztetnének.⁹

(3) A műfajmegjelölések és incipitek olykor összeolvadnak, olyan furcsa képződményeket hozva létre, mint például *Alla Diffusa est* (sic!).¹⁰

(4) A közreadók figyelmét több ízben elkérülte, hogy a szkriptor néhány ponton középkori szokás szerint rubrikázott, azaz a két- és többsoros rubrikákat alulról fölfelé haladva jegyezte le.¹¹

A kommentár

1. *Kalendárium, sanctorale*

A kiadáshoz kapcsolódó tanulmány élén a forrás külső leírását tartalmazó fejezetek állnak.¹² Ezeket követi a három tartalmi-elemző szakasz, mely a kódexben előforduló ünnepeket, alleluja-dallamokat és szekvenciákat veszi számba.

*A szentek kalendáriumának rekonstrukciója*¹³ címet viselő indító fejezet részletes, táblázatba foglalt kimutatást ad a kódexben előforduló ünnepek típusáról, az apostolok, vértanúk, hitvallók és szüzek ünnepeinek számszerű előfordulásáról. Az élénk tárt gondolatmenet legproblematisabb vonása a *kalendárium* és *sanctorale* fogalmak keveredése. Amennyiben a cél valóban a kalendárium rekonstrukciója volt, úgy fel kell tennünk a kérdést, rekonstruálható-e az ünnepek teljes naptári rendje egy liturgikus kódex sanctoraléja alapján. Bár a sanctorale ünnepei bizonyosan szerepeltek a Szepesi Graduále feltételezett kalendáriumában, fordítva ez korántsem biztos.

⁷ Főlöszleges minden egyes incipitnél figyelmeztetni az olvasót arra, hogy a szkriptor által alkalmazott fólióutalás mindig a jelzett fólió rectójára vonatkozik, akkor is, ha a szóban forgó tétel az azt megelőző oldal versóján található.

⁸ Például a kódex „G”, „Gra.”, „Grad.” rövidítéseinek betűhű átírása helyett jobb lett volna a „graduále” egyetlen jelölésfajtája mellett dönteni.

⁹ Például f. 99v: a kódexben szereplő egyszavas *Dilexisti* helyén az átírás a *Dilexisti iusticiam* incipitet tünteti föl a kiegészítés jelölése nélkül.

¹⁰ f. 99v.

¹¹ Például *De invencione sancte crucis*, és nem *Sancte crucis de invencione* (109v); *Annunciatio virginis Marie* és nem *Virginis Marie Annunciatio* (107r).

¹² E három fejezet a graduále könyvírását, illuminációit és notációját ismerteti.

¹³ Rekonstrukcia kalendára svätých, 26–43.

A közreadók által összeállított ünnepjegyzék nem a kalendárium rekonstrukciója, csupán a sanctoraléból kiolvasott ünnepek kalendáriumi rendbe állítása és táblázatba foglalása,¹⁴ a szó teljes értelmében tehát *nem* rekonstrukció.

Feltételezhetjük azonban – bár az említett fogalomkeveredés miatt ennek *expressis verbis* megfogalmazására nem kerül sor –, hogy a fejezetíró szándéka nem csak egy naptári rend felállítása volt. A cél valójában a *sanctorale* ünneprendjének összeállítása és vizsgálata, a klasszikus alaprétég különválasztása a helyi hagyományokban gyökerező ünnepektől. Kiindulópontként a kódex saját beosztása szolgál: a *proprium de sanctis* ugyanis két részre tagolódik. Az első¹⁵ a teljes év szent-anyagát felöleli Lucától Katalinig, a megszokott módon váltogatva a teljes, szöveggel és dallammal közölt tételeket, illetve a csupán fólióutalással ellátott szöveges incipiteket. A második¹⁶ ennek kiegészítése: egyetlen terjedelmes, kizárólag fóliószámokat és incipiteket tartalmazó jegyzék azon ünnepekkel, melyek valamennyi tétele a *commune sanctorum*-ból származik.¹⁷ A Barbarával induló jegyzék csonka: az utolsó biztosan azonosítható ünnep Gereoné (október 10.), amely után csaknem két hónap anyaga hiányzik.

A közreadó a *sanctorale* első részét régebbi, a másodikat újabb *proprium*-nak nevezi, hiszen véleménye szerint az előbbi a *sanctoralék* Európa-szerte általános alaprétégét tartalmazza, az utóbbi pedig ezt újabb regionális ünnepekkel egészíti ki. Érvelésében azonban ellentmondás rejlik: egyfelől elismeri, hogy az „újabb” *proprium* a „régebbihez” képest kiegészítő jellegű, ugyanakkor mindkettőt liturgiai és heortológiai szempontból önálló egységnek tekinti.¹⁸ A *proprium* megosztottságából két lehetséges következtetést von le: (1) A Szepesi Graduále mintapéldánya is két kalendáriumot tartalmazott, melyet a másoló szolgai módon átmásolt az új kódexbe. (2) A kódex nem egy, hanem két mintapéldány alapján készült, melyek közül az egyik „régí”, a másik „új” típusú kalendáriumot foglalt magába. Azon túl, hogy mindkét elmélet érvényessége több ponton is megkérdőjelezhető (lásd alább), alapvetően ismét a *kalendárium* és *sanctorale* fogalmak összemosásáról árulkodik. A két „rekonstruált” ünnepjegyzék egyike sem állja meg ugyanis önállóan a helyét, többé-kevésbé teljes értékű középkori kalendáriumról csak a kettő egyesítésével beszélhetünk. A két részre osztás kizárólag a *sanctorale* keretei közt valósulhatott meg, s háttérben egyszerű, gyakorlati okot feltételezhetünk: a pótlékba azok az ünnepek kerültek, melyek valamennyi tétele már korábban előfordult a kódexben.

Vizsgáljuk meg azonban a graduále vélt „kettős” *proprium*-át. Valójában nem látunk mást, mint hogy a közölt liturgikus dallamanyag belső tagolása a középkori graduálék szerkesztési gyakorlatát követi: a teljes, szöveggel és kottával ellátott tétel-

¹⁴ 35. és 40. old.

¹⁵ f. 99v–134r.

¹⁶ f. 134v–138v.

¹⁷ f. 134v: *Ordo qualiter debeat cantari de illis sanctis, qui non habent propria officia.*

¹⁸ [...] obidve propriá majú charakter samostatných celkov s vlastným heortologickým obsahom. 26. old.

ket ünneptípusonként,¹⁹ azon belül pedig műfajonként²⁰ megadó *commune sanctorum*²¹ után a *proprium de sanctis* kerül sorra. Mivel az ebben felsorolt ünnepek tételei részben a *communéból* származnak, melyekre elegendő volt a szokott módon rubrikákban hivatkozni, a másoló csak a korábban nem szerepelt, az adott ünnephez kapcsolódó saját darabokat jegyezte le. Végül azokat az ünnepeket foglalta jegyzékbe, amelyek teljes anyagukat a *commune sanctorumból* vették át. Egyetértünk a közreadó megállapításával, mely szerint e „kiegészítő” *proprium* tartalmazza a regionális szent-ünnepek túlnyomó többségét. Ezek azonban véleményünk szerint nem újszerűségük és regionális jellegük miatt kerültek – sok más „rég”i” ünneppel együtt – ide, s nem is azért, mert a másoló el akarta volna őket különíteni a klasszikus rétegtől. Pusztán gyakorlati megfontolásból tömörítette egyetlen ordóba azokat az ünnepeket, amelyeket nem tudott – vagy nem kívánt – saját tételekkel kitüntetni. A graduále sanctoraléjának megosztottsága így csupán látszólagos. A két rész együttesen alkot logikus egészt, külön-külön mindkettő hiányos és értelmezhetetlen.

Az igazán fontos kérdés persze az volna, miért nem találunk a szűkebb közép-európai térség szentjeinek miséiben egyetlen saját tételt sem. Ezt a kérdést azonban a közreadók nem tették föl.

A szerző az ünnepek naptrári rendjét gondos és kiterjedt összehasonlító elemzésnek veti alá, melyhez nagyszámú közép- és nyugat-európai liturgikus kalendáriumot használ. Az eredményeket, a vélt filiaációs kapcsolatokat azonban a Szepesi Graduále teljes liturgikus anyagára kiterjeszti, anélkül, hogy azok érvényességét a forrás tartalmi vizsgálatával igazolná. A fejezet pusztán ünnepek meglétét vagy hiányát regisztrálja, azt azonban nem, hogy milyen liturgikus-zenei anyag kapcsolódik hozzájuk. Nem ad választ arra kérdésre, vajon tartalmaz-e egy-egy ünnep miséje saját tételeket, s milyen a közös és saját tételek aránya. A lengyel, cseh és magyar szentek jelenléte kétségtávol elgondolkodtató, amíg azonban nem tudjuk, ünnepeiken mi hangzott el, mindenfajta elmélet megreked a feltételezés szintjén. István, László, Imre, Adalbert, Vencel, Szaniszló nevét csaknem valamennyi közép-európai forrás kalendáriumában megtaláljuk, pusztán általuk a Szepesi Graduále sem emelkedik ki az általános közép-európai orientációból, nem áll közelebb sem a lengyel, sem a cseh, sem a magyar hagyományhoz. Sőt, saját tételeik hiánya inkább negatív következtetésre indíthat bennünket: a graduále egyfajta konzervativizmusára utal az, hogy a felsorolt ünnepek egyikéhez sem fűz saját anyagot.²²

A fejezetben elénk tárta, a graduále kalendáriumára alapozott vizsgálat önmagában tehát nem több, mint egy lehetséges kiindulópont, a repertoár tartalmi-dallami elemzésének kultusztörténeti megalapozása.

¹⁹ f. 71r–99v: *Commune apostolorum* (eleje hiányzik), *de uno martyre, plurimorum martyrum, de confessoribus, de virginibus*.

²⁰ *Introitusok, gradualék, alleluják, offertoriumok, communiók*.

²¹ f. 71r–99v: *Commune sanctorum*.

²² A saját tételek hiánya természetesen nem vonatkozik a szekvenciáriumra, mely tartalmazza Vencel, László, István és Imre szekvenciáit.

Az egyoldalú megközelítés hiányosságát és az abból levont hamis következtetéseket három példával szemléltetjük.

(1) Nem érdektelen, hogy *Alexandriai Szent Katalin ünnepe* a 9. században alakult ki és a 11. század elején került át a nyugati kalendáriumokba.²³ A Szepesti Graduále kultúrtörténeti hátteréről, dallamfzlésbeli orientációjáról azonban sokkal többet árulna el az, ha a közreadók fölhívnák a figyelmünket a Katalin-mise saját, új stílusú verses alleluja-tételére.²⁴

(2) A *Vitus és társai* ünnep kalendáriumi jelenlétéből a fejezet szerzője prágai hatásra következtet.²⁵ Valójában a klasszikus római sanctorale ősi ünnepéről van szó, melyet már a legkorábbi források, így például a *Martyrologium Hieronymianum* is rögzít.²⁶ Megtalálható valamennyi magyarországi liturgikus forrás naptárában, többek között a Pray-kódexben is. Közép-európai, azon belül prágai kultusza másodlagos késő középkori jelenség. A Vitus-ünnep szepességi előfordulása csupán abban az esetben tarthatna számot érdeklődésünkre, ha miséje saját tételeket is tartalmazna. A Szepesti Graduále azonban a teljes miserendet a vértanúk közös anyagából kölcsönzi.

(3) *Szt. Adalbert* október 20-án ünnepelt translációja a szerző szerint lengyel (gnieźnói, illetve krakkói) befolyásról árulkodik.²⁷ Elgondolkodtató volna, ha kódexünk csakugyan erről a kizárólag lengyel rítusokban ünnepelt translációról emlékezne meg. A Szepesti Graduále azonban nagy valószínűséggel nem tartalmazza ezt az ünnepet. Az a bejegyzés ugyanis, melyet a fejezet írója Adalbert translációjának vél, a kódex sanctoraléjának utolsó, töredékesen maradt rubrikája.²⁸ A rubrikából mindössze a „Translatio sancti” szókapcsolat maradt fenn, s mivel az ezt megelőző ünnep Gereon és társai október 10-i napja, a szerző a két ünnep közelsége alapján bizonyítottan látta az Adalbert-ünnep jelenlétét. Fölöttébb valószínűtlennek tartjuk, hogy a forrásban a Gereon-nap után közvetlenül valóban Adalbert tíz nappal későbbi ünnepe szerepelt volna. Sokkal elfogadhatóbbnak tűnik számunkra az a feltételezés, hogy a másoló erre a helyre eredetileg *Szt. Ágoston* egy nappal későbbi (október 11-i) translációját jegyezte be, amint azt több pozsonyi missalében,²⁹ köztük az 1341 előtti készült Missale Notatum Strigoniense kalendáriumában is tapasztaljuk.³⁰ Ezzel a változtatással nemcsak a valóban partikuláris Adalbert-ünnep esik ki a Szepesti Graduále sanctoraléjából, hanem a feltételezett lengyel hatás legerősebb bizonyítéka semmisül meg.

2. Alleluják, szekvenciák

A kommentár két fennmaradó fejezete az anyag egy-egy kivágatának mélyebb tartalmi elemzését ígéri. Az első a kódexben található alleluja-sorozatokot veszi szemügyre, a második a szekvenciák repertoárját vizsgálja.

²³ 38. old.

²⁴ *Alleluia. Qui creavit omnia*, f. 130r (a kódex eredeti számozása szerint f. 126r). A kiadásban azonban a 130r és 139v facsimiléjét tévedésből felcserélték. A csere az átírást nem érinti.

²⁵ 42. old.

²⁶ „In Sicilia, Viti, Modesti et Crescentiae.” Louis Duchesne – Giovanni Battista De Rossi, ed., *Martyrologium Hieronymianum*. Acta Sanctorum LXXXII Novembris II/1 (Bruxelles, 1894), 78.

²⁷ 42. old.

²⁸ f. 138v.

²⁹ Jávor Egon, *Hét kézíratos pozsonyi missale a Nemzeti Múzeumban* (Budapest: Magyar Nemzeti Múzeum Országos Széchényi Könyvtára, 1942). Az összehasonlító kimutatás szerint (90. o.) a hét vizsgált kódexből négy tartalmazza Ágoston októberi translációs ünnepét.

³⁰ Missale Notatum Strigoniense. Bratislava, Archív mesta EC Lad. 3, f. 1v.

A fejezetekben felhasznált forrás- és irodalomválogatás szűkreszabottnak és egyoldalúnak tűnik. A rendelkezésre álló középkori kódexállományból a közreadók három lengyel és öt cseh misszálét, illetve graduálét emeltek ki.³¹ A magyarországi források közül – a kommentár megfogalmazása szerint – azokat vonták be a vizsgálatba, melyek a mai Szlovákia területéről származnak. A kéziratokat áttekintve azonban e premisszát módosítanunk kell: a három választott misekódex közül a közreadók által támasztott feltételt mindössze kettő teljesíti: a pozsonyi Szt. Márton társaskáptalanban használt, 1341 előtt készült Esztergomi Missale Notatum, valamint a 16. századi Kassai Graduále. A harmadik, a Szlovák Tudományos Akadémia Központi Könyvtárának egy, a 14. század 2. felében lejegyzett misszáléja nem hazai, hanem osztrák eredetű. A választást tehát véleményünk szerint nem (csak) a források provenienciája, hanem mai könyvtári lelőhelye (is) befolyásolta. Ez egyúttal magyarázatot ad arra a meghökkentő tényre, hogy a kiadás egyáltalán nem számol sem a középkori Magyarország teljes területéről fennmaradt miseforrásokkal,³² sem a mai Szlovákia területén használt, de jelenleg Szlovákián kívüli könyvtárakban őrzött kódexekkel.³³

A felhasznált primer forrásanyagot csak részben egészítik ki a tárgyhoz kapcsolódó publikált repertoárjegyzékek, forrásáttekintések, tanulmányok. H. Feicht, J. Pikulik és I. Pawlak munkái megfelelő eligazítást adnak ugyan a lengyel források alleluja-repertoárjáról, hiányoznak azonban a nemzetközi szakirodalom olyan alapvető munkái, mint Schlager Alleluja-katalógusa,³⁴ H. Husmann,³⁵ M. Huglo³⁶ és nem utolsósorban Szendrei Janka³⁷ idevágó publikációi.

³¹ A források áttekintését lásd a 44–45. oldalon.

³² Többek között nem értjük, a közreadók miért nem használták az összehasonlító vizsgálat során a Szendrei Janka által publikált Bakócz Graduálét – Szendrei Janka, ed., *Graduale Strigoniense. Musicalia Danubiana* 12 (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1993) –, melynek kommentárja külön fejezetet szentel a kézirat Alleluja-szériáinak (31–34. old.), s mely ráadásul szerepel a bibliográfiában. Ugyancsak rejtély, miért nem bukkan föl a forrásjegyzékben a tudomásunk szerint Pozsonyban őrzött Nyitrai graduále.

³³ A kiadvány elején feltüntetett forrásjegyzék tartalmazza ugyan a budapesti Országos Széchényi Könyvtár négy pozsonyi, illetve szepességi missaléját (OSZK Clmae 92, 214, 220, 94), a kommentár azonban kizárólag a Szepesi Graduále illuminációinak tárgyalásánál hivatkozik rájuk. A vizsgálatból ugyancsak kimaradtak a gyulafehérvári Batthyaneum felvidéki eredetű kódexei, többek között az úgynevezett Szentjobbi Graduále (Alba Iulia, Biblioteca Batthyaneum R. I. 96).

³⁴ Karlheinz Schlager, ed., *Alleluia-Melodien I (bis 1100), II (ab 1100)*. Monumenta monodica medii aevi VII, VIII (Kassel, Basel etc.: Bärenreiter, 1968, 1987).

³⁵ Heinrich Husmann, „Zur Stellung des Meßproprium der österreichischen Augustinerchorherren.,” *Studien zur Musikwissenschaft* 25 (1962): 261–275.

³⁶ Michel Huglo, „Les Listes alléluaiques dans les témoins du graduel grégorien,” in *Speculum musicae artis. Festgabe für Heinrich Husmann zum 60. Geburtstag*, ed. Heinz Becker, Reinhard Gerlach (München: Wilhelm Fink Verlag, 1970), 219–227; uő., „Remarks on the Alleluia and Responsory Series in the Winchester Troper,” in *Music in the Medieval English Liturgy*, ed. Susan Rankin, David Hiley (Oxford: University Press, 1993), 47–58.

³⁷ Szendrei Janka, „A Szent István alleluják dallamai,” in *Zenatudományi Dolgozatok 1989*, ed. Felföldi László, Lázár Katalin (Budapest: Zenatudományi Intézet, 1989), 7–35; uő., „Egy középkori-végi dallamstílus jelentkezése az alleluia-műfajban,” in *Zenatudományi Dolgozatok 2004–2005*, ed. Sz. Farkas Márta (Budapest: Zenatudományi Intézet, 2005), 107–146.

Mindezt számba véve fel kell tennünk a kérdést: vajon lehetséges-e ilyen kiinduló feltételek mellett megbízható tudományos eredményre jutni? Hogyan értékeljük a közreadó azon kijelentését, melyben az alleluja-szériák – kétségkívül hasznos, táblázatokba foglalt – összevetéséből „az egykori Magyarország kéziratainak tartalmi egyenetlenségére” következtet?³⁸ Mit szólunk ahhoz, hogy a Szepesi Graduále pünkösdi utáni vasárnapokra előírt alleluja-sorozatát a kommentátor egyezőnek látja a prágai kódexekével? Az egyezés ezen a ponton valóban szignifikáns lehet. Mivel azonban az összehasonlító forráskörből hiányoznak a német nyelvterület kódexei (melyek sok esetben állnak a prágai tradíció hátterében), nem állíthatjuk teljes biztonsággal, hogy a Szepesi Graduále szériáját közvetlenül a prágai hagyományból merítette volna.

Az alleluja-repertoár áttekintése egyetlen biztos következtetést tesz lehetővé: a Szepesi Graduále – s ebben egyetértünk a közreadókkal – a liturgikus anyag e részében határozottan elválik az esztergomi hagyománytól. Ezen túlmenően azonban csak általános közép-európai arculatáról beszélhetünk. Ennek sokfélesége pedig nem teszi lehetővé, hogy valamely környező rítust a graduále közvetlen forrásaként azonosítsunk.

A kommentár utolsó fejezete a graduále 68 szekvenciáját veszi sorra, elkülönítve a germán eredetű darabokat a francia, itáliai és angol, valamint a közép-európai térség tételeitől. Az egyes szekvenciákhoz fűzött kommentár összegzi mindazokat az adatokat és kutatási eredményeket, melyeket az *Analecta Hymnica*,³⁹ a Rajeczky-féle *Melodiarium*,⁴⁰ ill. Rybarič 1960-ban publikált, a Szepesi Graduále szekvenanciaanyagát feldolgozó tanulmánya⁴¹ tartalmaz. Főlegesen és tudományos szempontból irrelevánsnak tartjuk a közreadók azon igyekezetét, mellyel aprólékosan számba veszik a szekvenciákat és összehasonlítják azok szövegvariánsait az *Analecta Hymnica* köteteiben közreadott szövegekkel. E változatok olyannyira esetlegesek és véletlenszerűek (ráadásul igen sok esetben megbízhatatlanok), hogy a graduále közvetlen forrásairól semmiféle információval nem szolgálnak.

Miután a közreadók megállapítják, hogy a szekvencionále egyetlen tipikusnak mondható lengyel tételt sem tartalmaz, tartalmaz viszont hat magyar szekvenciát, meglepő módon arra a következtetésre jutnak, hogy a vizsgált repertoire a szlovák hagyomány önállóságát igazolja a magyarral szemben. Állításuk szerint mindezzel azt a véleményt igyekeznek cáfolni, mely a mai Szlovákia területéről származó liturgikus anyagot „kritikátlanul a középkori magyar tradíció részének tekintette.”⁴²

³⁸ Rukopisy z bývalého Uhorska sú nejednotné. 47. old.

³⁹ Guido Maria Dreves, Clemens Blume, Henry Marriott Bannister, ed., *Analecta Hymnica Medii Aevi* I–LV (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886–1922).

⁴⁰ Rajeczky Benjamin, ed., *Melodiarium Hungariae Medii Aevi. I. Hymni et Sequentiae* (Budapest: Zeneműkiadó, 1956), átdolgozott, pótkötettel bővített kiadása: 1982.

⁴¹ Rybarič, „Sekvencie Spišského graduálu”, lásd a 2. sz. jegyzetet.

⁴² Materiál pochádzajúci z územia dnešného Slovenska bol stále nekriticky pripočítavaný k maďarskej stredovekej monódi. 78. old.

Azon túl, hogy e megállapítást egy középkori téma tárgyalása közben meglehetősen anakronisztikusnak tartjuk, ezúton hívjuk fel a közreadók figyelmét a következő tényre: a magyar zenei középkorkutatás a szepességi forrásokat természetesen a „középkori magyar tradíció részének tekintette”. Sohasem tette ezt azonban „kritikátlanul”; sem a Szepesi Graduálét, sem az Antifonálét nem sorolta a központi magyar forráskörbe, mindig hangsúlyozta azok különállását, repertoárbeli, dallami és notációs sajátosságait. Ezt azonban a téma szempontjából egyedül releváns középkori állapotoknak megfelelően tette, kiemelve a graduále sajátos kettősségét, mely periférikus, ha a központi esztergomi forráscsoport felől vizsgáljuk, ellenben a fővonálhoz tartozó, ha a tágabb közép-európai gyakorlatban helyezük el.⁴³

Összefoglalás

A fejezetek tanulságát összegezve inkább hiányérzetünknek, semmint elégedettségünknek kell hangot adnunk. A kommentár ugyanis nem tartalmaz zenei fejezetet, mi több – egy-két kivételtől eltekintve –, a meglévő fejezetek sem térnek ki az anyag zenei szempontú vizsgálatára. Nem esik szó a graduále érdekes, zeneileg is több irányba mutató variánsairól, tételválasztásairól, tonális változatairól. Mindezek megjelenése annál is inkább kívánatos volna, mivel az egyébként is szűkszavú, a repertoár egy-két kiragadott szeletére épülő fejtegetést kiegészítené, pontosítaná és árnyalná a zenei elemzés: számos esetben például megerősíthetné a feltételezett lengyel, illetve cseh hatást, másutt pedig az esztergomi vonal jelenlétére világíthatna rá.

(1) Az *Alleluja. Post partum* a magyarországi gyakorlattal szemben nem 2., hanem a cseh és lengyel kódexekkel egyezően 4. tónusú.

(2) A hitvallók közös miséjében megtaláljuk az *Alleluja. Amavit hunc sanctum* dallamát,⁴⁴ mely a *Beatus vir sanctus Martinus* kontrafaktumaként a késő középkor kedvelt quasi-commune tétele volt.⁴⁵ Schlager katalógusa francia, olasz és angol területről dokumentálja, a német–cseh–lengyel forráskörben ismeretlen. A Szepesi Graduále c-re írt 5. tónusú változata a *Missale Notatum Strigoniense*, a patai és nyitrai graduálék lejegyzésmódjával egyezik.

(3) A *Clamaverunt iusti* graduále⁴⁶ zárósora – *spiritu salvabit* – az általános szokástól eltérően nagyszekunddal mélyebb fekvésben halad, amelyre kizárólag a szűk esztergomi forráskörben találunk példát.⁴⁷

⁴³ Lásd többek között: Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai* (lásd: 2. sz. jegyzet); Dobszay, „The System” (lásd: 1. sz. jegyzet); Rajeczky Benjamin, ed., *Magyarország Zenei története I. Középkor* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988).

⁴⁴ SzG, f. 90r.

⁴⁵ A szöveget a notátor be is jegyezte a szövegsor fölé.

⁴⁶ SzG, f. 82r.

⁴⁷ *Missale Notatum Strigoniense*, Bakócz Graduale. V.ö. Szendrei, ed., *Graduale Strigoniense* (lásd a 32. sz. jegyzetet), 70.

(4) Tipikus regionális (közép-európai) megoldásnak tekinthetjük a *Signa eos* communiót, mely szemben az általános európai 5., illetve 7. tónusú változattal 8. tónusú.⁴⁸

(5) Az úrnapi mise *Sacerdotes incensum* offertórium⁴⁹ a kódex főszövegében nem a központi esztergomi források sajátos 1. tónusú variánsát,⁵⁰ hanem a Közép-Európában általános 4. tónusú alakját mutatja. Érdeemes volna azonban megvizsgálni, miért tartotta a kódex egykori használója fontosnak, hogy a laphoz egy másik kódexből származó pergamen-darabot fűzzön, a *Sacerdotes*-offertorium másik (valószínűleg tropizált) dallamváltozatával.

(6) A *Tollite hostias* communió⁵¹ nem a német, cseh és lengyel forráskörben általános 4. tónusú alakban jelenik meg, hanem az esztergomi kéziratokkal egyező transzponált 6. tónusú változatban.

(7) A Mindenszentek-napi *Alleluja. O quam gloriosum* eredetileg nem szerepelt a kódexben. A népszerű késő középkori *O consolatrix pauperum* e kontrafaktuma a cseh és lengyel hagyományban ismeretlen, s a magyarországi forrásokban is ritka.⁵² Annál figyelemre méltóbb, hogy kottás incipitjét lapalji kiegészítésként megtaláljuk a Szepesti Gradualeban.⁵³ A közreadók figyelmen kívül hagyták a tételt, sőt, a tartalomjegyzékbe sem illesztették be.⁵⁴

A repertoárvizsgálat terén a kiadvány adós maradt a kódex teljes anyagának legalább felszínes áttekintésével. A klasszikus alapréteg, a közép-európai regionális kompozíciók, illetve a szűkebb magyarországi, esetleg felvidéki térségre jellemző darabok nemcsak az alleluja- és szekvenciakészleten belül válnak el egymástól. A sanctorale, sőt, a csaknem teljesen figyelmen kívül hagyott 62 főlioni temporale ilyen megközelítése is minden bizonnyal sok tanulsággal szolgált volna. Tapasztalunk szerint csak az anyag ilyesfajta számbavétele után kerülhet sor egy-egy szűkebb terület, műfajspecifikus kérdés tárgyalására. Kellő beágyazottság nélkül a közreadók kérdésfeltevési óhatatlanul megalapozatlannak és rögtönzöttnek, a szűk anyagból nyert válaszok, eredmények megkérdőjelezhetőnek bizonyulnak. Különösképpen fontos a repertoár széles körű vizsgálata egy olyan forrás esetében, amely földrajzi értelemben is peremterületről származik, s így nyilvánvalóan nem köthető egyetlen, könnyen azonosítható liturgikus-zenei hagyományhoz. A Szepesti Graduale szerteágazó gyökerei, sokszínű forrásháttere éppen a keveredés miértjének és mikéntjének megismeréséhez kínál útmutatást. Az egymásra rakódott rétegek különválasztása, a szálak kibogozása, a transzmissziós útvonalak feltárása és azok kultúrtörténeti hátterének megrajzolása alkalmat nyújt a tudósnak ahhoz, hogy kezdetben a konkrét jelenségek szintjén, majd később azoktól elrugaszkodva tanulmányozza egyedi és általános, függőség és önállóság s – ha tetszik – centrum és periféria egyetlen kódexbe sűrített viszonyát.

⁴⁸ SzG, 86v.

⁴⁹ SzG, f. 54r.

⁵⁰ A magyar változatról lásd: Szendrei, ed., *Graduale Strigoniense* (lásd a 32. sz. jegyzetet), 59; *Magyar Zenei-történet I.*, 356–357.

⁵¹ SzG, f. 69r.

⁵² Szendrei, ed., *Graduale Strigoniense* (lásd a 32. sz. jegyzetet), 66.

⁵³ SzG, f. 127v.

⁵⁴ Ugyanúgy kimaradt a tartalomjegyzékből az utólag betoldott *Alleluja. Solve jubente Deo* (f. 113v–114r) és az *Alleluja. Beatus vir sanctus Martinus* (f. 128r).

A közreadók azonban nem használják ki a kódex adta lehetőségeket. A kommentárban élénk tárt „elemző” fejezetek az anyag egy-egy szeletének monografikus igényű fejtegetései kontextualitás nélkül, sondage, mely mögül hiányzik az alapku-
tatás s az eredmények kiteljesítése.

Mind a bibliográfia, mind a kérdésfeltevések és érvek a Szepesi Graduále precon-
cepciózus megközelítésére vallanak. A felsorakoztatott forrásanyag és szakirodalom
nemcsak sovány, de meglehetősen egyoldalú is: a lengyel vonal erőteljes jelenléte
mellett a magyarországi – beleértve a magyar szerzőktől származó idegennyelvű iro-
dalmat – bántóan alulreprezentált. Hiányoznak továbbá a mai gregoriánkutatás olyan
alapl munkái, mint Schlager említett Alleluja-katalógusa, a Paléographie Musicale
forráskiadásai, David Hiley,⁵⁵ Max Lütolf,⁵⁶ G. M. Paucker,⁵⁷ Szendrei Janka⁵⁸ és
Dobszay László⁵⁹ miserepertoárt és -forrásokat tárgyaló-kiadó művei, s ugyancsak
hiába keressük az 1988-tól rendszeresen megjelenő Cantus Planus kötetek számtalan,
tematikusan ide kívánczósó tanulmányát.⁶⁰ Szendrei Janka csak a közép-európai
notációs rendszerekkel foglalkozó munkáival szerepel az irodalomjegyzékben és jegy-
zetanyagban. Az általa megjelentetett Bakócz Graduále feltűnik ugyan a forrásjegy-
zékben, az allelujával és szekvenciákkal foglalkozó fejezetek azonban sem a forrást,
sem a kiadványt nem említik. A recenzióban az a benyomás alakul ki, hogy a szer-
zők egy előre meghatározott terv szerint haladva mindvégig a Szepesi Graduále len-
gyel kapcsolatait kívánták hangsúlyozni, s esztergomi, illetve tágabb magyarországi
kötődéséről nem szívesen, csak korlátozott mértékben vettek tudomást.

Czagány Zsuzsa

- ⁵⁵ David Hiley, ed., *Moosburger Graduale. München, Universitätsbibliothek, 2^o Cod. Ms. 156*. Veröffentlichungen der Gesellschaft für Bayerische Musikgeschichte (Tutzing: Hans Schneider Verlag, 1996).
- ⁵⁶ Max Lütolf, ed., *Missale Basiliense saec. XI. Spicilegium Friburgense 35B* (Freiburg/Schweiz: Universitätsverlag, 1994).
- ⁵⁷ Günther Michael Paucker, *Das Graduale Msc. Lit. 6 der Staatsbibliothek Bamberg*. Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft 30 (Regensburg: Bosse Verlag, 1986).
- ⁵⁸ Szendrei Janka, „Ein unbekanntes Salzburger Graduale,” in *Musica Sacra Mediaevalis. Geistliche Musik Salzburgs im Mittelalter*, ed. Stefan Engels, Gerhard Walterskirchen (St. Ottilien: EOS-Verlag, 1998), 123–133; uő, „Magyarországi ágostonos kanonokok misszáléja: Gniezno, Biblioteka Katedralna Ms. 150,” *Magyar Egyházzene* XI/2–3 (2003/2004), 267–278.
- ⁵⁹ Dobszay László, „Árpád-kori kottás misekönyvünk provenienciája,” in *Zenetudományi Dolgozatok*, ed. Berlász Melinda, Domokos Mária (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1984), 7–11.
- ⁶⁰ Egyetlen kivétel: Hana Vlhová, „Das Repertorium der Sequenzen in Böhmen bis 1400,” in *International Musicological Society Study Group CANTUS PLANUS*, Papers Read at the Fourth Meeting, Pécs, Hungary, 3–8 September 1990, ed. László Dobszay, Ágnes Papp, Ferenc Sebő (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 1992), 463–468.

Spišský graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426
Graduale Scepusiense Georgii de Kesmark anni 1426
Edited by Amantius Akimjak, Rastislav Adamko, Janka Bednáriková
(Ružomberok, 2006)

ZSUZSA CZAGÁNY

2006 ist die Facsimile-Ausgabe des sgn. Graduale Scepusiense, einer der wenigen vollständig erhaltenen mittelalterlichen notierten Choralquellen aus dem nordungarischen (heute slowakischen) Gebiet erschienen. Die Edition der Handschrift ist mit einem zweisprachigen (slowakisch–englischen) Kommentar, den übrigen, nach Gattungen in alphabetischer Reihenfolge geordneten Indizes sowie einigen Farbaufnahmen von Initialen versehen.

Obwohl die Absicht der Editoren bei der Übertragung des gesamten liturgischen Textes (samt Rubriken und Seitenzahlangaben) als etwas abundant, und die detaillierten Hinweise auf die in der editorialen Praxis sonst stillschweigend aufgelöste Abkürzungen als übertrieben erscheint, ist die Ausgabe für den Wissenschaftler von akzeptabler Qualität. Im Gegenteil dazu lässt das Kommentar in vielerlei Hinsicht zu wünschen übrig.

Eines der schwerwiegendsten Probleme, sowohl in terminologischer, als auch inhaltlicher Hinsicht stellt die Unklarheit bei der Differenzierung der Begriffe *Kalender* und *Sanctorale* dar. Dies wird besonders im Kapitel *Rekonstruktion des Heiligenkalenders* sichtbar. Es werden Ergebnisse einer eingehenden, unter Miteinbeziehung zahlreicher mittel- und westeuropäischen Kalender durchgeführten vergleichenden Untersuchung präsentiert. Die dadurch gewonnenen Resultate, hypothetische Filiationen werden jedoch für das gesamte Graduale als gültig betrachtet, ohne diese Gültigkeit durch eine inhaltliche Quellenuntersuchung nachzuweisen. Die Präsenz oder Absenz von bestimmten Festen ist an sich von geringer Aussagekraft, wenn es nicht eindeutig wird, mit welchem liturgisch-musikalischen Material sie ausgestattet waren, und inwieweit dieser Bestand mit Eigengesängen oder Stücken aus dem *commune sanctorum* gefüllt wurde.

Im Gegensatz zu diesem Kapitel steht im Hintergrund der Analyse des Repertoires von Alleluia-Gesängen und Sequenzen eine zu schmale Quellenbasis, bzw. eine offensichtlich lückenhafte Kenntnis von grundlegenden einschlägigen Publikationen. Aus diesem Grund sind bei den Schlussfolgerungen über eine „inhaltliche Uneinigkeit der mittelalterlichen ungarischen Handschriften“, wie auch die Übereinstimmung des Graduale Scepusiense mit der böhmischen oder polnischen Tradition Vorsicht geboten.

Eine breitangelegte Repertoireuntersuchung ist besonders wichtig bei einer Handschrift, die in geographischer Hinsicht einer peripheren Region entstammt, und daher nicht einer einzigen, leicht erfassbaren liturgisch-musikalischen Überlieferung angehört. Die Untersuchung der vielfältigen und verzweigten Verbin-

dungswege, die Abtrennung der einzelnen Repertoireschichten, sowie die Rekonstruktion der Transmissionswege und des kulturgeschichtlichen Hintergrundes sind in diesem Fall für die Wissenschaft von besonderer Anziehungskraft, deren sich aber die Herausgeber offensichtlich nicht bewusst wurden.

Bartók a hidegháború kontextusában

Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided:
Bartók's Legacy in Cold War Culture.*

Berkeley: University of California Press, 2007
(California Studies in 20th-century Music, 7)

A *cold war studies* – a hidegháború időszakával foglalkozó tudományos publikációk – az utóbbi években láthatóan egyre nagyobb népszerűségnek örvendenek az angolszász zenetudományi irodalomban. Ezzel együtt is ritkaság, hogy 2007-ben, lényegében egy időben két jelentős könyv is napvilágot látott, amely – egészében vagy nagyrészt – az 1945 utáni magyar zeneéletről foglalkozik a hidegháború kontextusában. Míg az egyiknek a korszak két legmeghatározóbb magyar zeneszerzője, Ligeti és Kurtág a főszereplője,¹ addig a másik a háború után „hiányával jelenlévő” Bartók örökségének hazai és nyugat-európai fogadtatására koncentrálna. A következőkben az utóbbi munkáról, Danielle Fosler-Lussier *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture* című kötetéről lesz szó.

Hogy Bartók ideális alany a hidegháború (legalábbis a korai hidegháború) kulturális mechanizmusainak bemutatására, arról maga a könyv tanúskodik a legbeszédesebben. Mint ahogyan bevezetőjében a szerző röviden megfogalmazza: Bartókot az európai zenei hagyományhoz fűződő egyedi viszonya, életművének sokágúsága és az az életrajzi tény teszi különösen alkalmassá egy efféle vizsgálódásra, hogy mivel 1945-ben meghalt, a továbbiakban művei recepcióját, értékelését és különféle esztétikai vagy politikai érdekek mentén történő (félre)magyarázását nem állt módjában befolyásolni. A fiatal amerikai kutató olykor szinte megdöbbentő párhuzamokat fedez fel a magyarországi szocialista realista kritika és a nyugat-európai, amerikai modernista esztétika Bartók-recepciója között. A vasfüggöny mindkét oldalán voltaképp ambivalens módon viszonyultak Bartók életművéhez. Teljességében sem itt, sem ott nem tartották elfogadhatónak, de elvetendőnek sem. Mindkét oldal az *oeuvre*-nek csak egy részét tartotta progresszívnak és követendőnek, míg a másik részét egyenesen károsnak bélyegezte, amitől (mint *salaktól*) meg kell tisztítani az életművet. Persze arról, mi a kidobandó és mi az értékes Bartók művé-

¹ Rachel Beckles Willson: *Ligeti, Kurtág, and Hungarian Music during the Cold War.* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007).

szetében, a kezdeti hidegháborús évek egyre növekvő kulturális polarizációjának megfelelően éppen ellentétesen vélekedtek. A két esztétikai felfogás közti legalapvetőbb párhuzam azonban talán az – mint arra Fosler-Lussier René Leibowitz Bartók-kritikája² kapcsán mutat rá –, hogy mindkettő a folyamatos történelmi haladás marxista premisszáján alapult. „Így a bizonyos zenei eszközök és hagyományok közötti, kimondottan a történelmi haladás szemszögéből megfogalmazott konfliktus mintegy kicsiben szemléltette azt a világnézetek között kezdődő harcot, melynek hívei a végsőig meg voltak róla győződve, hogy csakis az ő fejlődési vonaluk folytatódhat a jövőben” – írja (67–68.).

A kötet felépítése voltaképpen magából a választott témából adódik: váltakoznak a magyarországi és a nyugati Bartók-recepcióval foglalkozó fejezetek. A kettő között olykor egészen közvetlen kapcsolat mutatható ki, mint például a Leibowitz–Mihály András-vita,³ vagy – még inkább – az Amerika Hangja magyar műsora és a magyarországi hivatalos kultúrpolitika között kirobbant diszkurzív háború esetében. Az Amerika Hangja 1950 nyarán (nyilvánvalóan a zeneszerző halálának öt éves évfordulójára időzítve) rádiópropagandát indított, melyben azt állította, hogy Bartók műveinek jelentős részét a magyarországi kommunista kultúrpolitika elhallgattatta, betiltotta. Danielle Fosler-Lussier ezt összefüggésbe hozza egy a budapesti amerikai nagykövetségről 1950. február 10-én az Egyesült Államok *State Department*-jének küldött hosszú távirattal, amely Losonczy Géza öt nappal korábban megjelent, Bartókot élesen támadó, *A csodálatos mandarinnak az Operaház műsoráról történő levételét követelő cikkéről*⁴ számol be. Az amerikai kutató azonban még ennél a táviratnál is fontosabb dokumentumra bukkant budapesti levéltári kutatásai során, nevezetesen arra az 1950. augusztus 9-én kelt levélre, amelyet a Magyar Rádióban vezető beosztásban lévő Pollner György küldött Széll Jenőnek, a Párt Agitációs-Propaganda Osztálya vezetőjének. Ez ugyanis műfajonkénti bontásban összesen tizenhárom Bartók-művet listáz, amelyeket – „mint olyanokat, melyeken leginkább érződik a burzsoá befolyás” – a „Rádió nem játszik”.⁵ Fosler-Lussier meggyőző értelmezését adja a levél fura szűkszavúságának:

„Pollner a lista elküldését nem magyarázza vagy helyezi összefüggésbe; a levél hirtelensége arra enged következtetni, hogy az közvetlenül Széll kérdésére válaszol. Mivel az Amerika Hangja Bartók betiltásáról szóló műsora feltehetően ugyanabban a hónapban készült, mint amikor Pollner levele íródott, könnyen elképzelhető,

² René Leibowitz: „Béla Bartók, ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine”, *Les Temps modernes* 25/3 (1947), 705–734.

³ Leibowitz írására Mihály András egy éles hangú, terjedelmes cikkben reagált: „Válasz egy Bartók-kritikára”, *Új Zenei Szemle* 1/4 (1950), 48–56.

⁴ Losonczy Géza: „Az Operaház legyen a népé!”, *Szabad nép* 1950. február 5., 10.

⁵ Mint Fosler-Lussier írja, ez a levél az egyetlen fennmaradt dokumentum, amely Bartók-művek explicit letiltásáról tanúskodik. A levél faksimiléjét egy korábbi tanulmányában közölte: „Nemzeti tapintatlanság»: Bartók-recepció és új magyar zene az 1950-es évek elején”, in: Gupcsó Ágnes (szerk.): *Zenatudományi dolgozatok 1997–1998* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1998), 103–112.

hogy Széll közvetlenül a műsor magyarországi sugárzása után tájékoztatást kért Pollnertől a Rádió aktuális gyakorlatát illetően, hogy elindíthassa az ellenpropagandát. Figyelemre méltó, hogy az Agitációs-Propaganda Osztály vezetőjének meg kell kérdeznie, hogy mit tettek eddig Bartók ügyében; mindazonáltal 1950-ig ez az osztály jóval nagyobb figyelmet szentelt a politikai propagandának, mint a kultúrpolitikának. Csak most, hogy az Amerika Hangja felhívta a figyelmet a modern zene kérdésére, kezdtek el módszeresebben foglalkozni vele.” (54.)

A Bartók-kérdéssel való „módszeres foglalkozás” 1950 szeptemberében, a zeneszerző halálának öt éves jubileumán jutott a csúcspontra, elsősorban Szabó Ferenc, Székely Endre és Mihály András Bartók-cikkeiben. Ettől kezdve egészen 1955-ig a zeneszerző életművének csak egy megszűrt, kis szelete hangozhatott el nyilvánosan. Fosler-Lussier munkájának különösen értékes része az a fejezet, amely Pollner listája alapján arra keres választ, milyen okok húzódhattak meg egyes Bartók-művek betiltása mögött. Igen sokatmondó az a függelékben közölt, a szerző által összeállított lista is, amely a rádióban 1950 szeptemberében, a jubileumi héten sugárzott Bartók-kompozíciókat sorolja fel. Különösen annak fényében az, hogy az akkori *Magyar rádió újság* azt ígérte: „a rádió hallgatói ezekben a napokban Bartóknak szinte minden kiemelkedő alkotását megtalálják a műsorban”.⁶ A „kiemelkedő alkotások” között a tiltólistán lévő zenéket (sok egyéb mellett a III., IV. és V. vonósnégyest, az I. és II. zongoraversenyt, valamint a két Hegedű-zongoraszonátát) természetesen hiába is keresnénk. Fosler-Lussier ezzel kapcsolatban azt az érzékeny megállapítást teszi, hogy a „kiemelkedő alkotásokról” szóló beharangozó a Rádió vezetőinek szempontjából voltaképpen nem értékelhető egyszerűen cinikus vagy hazug megnyilvánulásként:

„Számukra a tiltás helyénvalónak, sőt szükségesnek tűnt annak érdekében, hogy a szocialista állam hangzó világa összhangban legyen annak többi aspektusával. A fennmaradó műveket úgy állították be, mintha egyáltalán nem hiányozna semmi – minthogy ebből a szempontból a kihagyott alkotások értéktelennek minősültek, s így nem is hiányozhattak senkinek.” (56.)

A szocialista realista és a modernista Bartók-recepció között így egy újabb – elsőre talán meglepőnek tűnő, az előzmények fényében azonban teljesen érthető – párhuzam bontakozik ki: Bartók zenéje – különböző okokból, de – mindkét oldalon hamar idejétmúlttá vált. A vasfüggönyön innen Bartók azért nem volt követendő, mert művészete egy letűnt, „dekadens-polgári” világot tükrözött, tőlünk nyugatra pedig főként azért vesztette el aktualitását, mert – mint azt Fosler-Lussier a fiatal Boulez, Stockhausen és Maderna példáján bemutatja – zenéje nem volt beilleszthető az atonalitás-dodekafónia-szerializmus szükségszerűnek és egyenes vonalúnak tűnő fejlődési vonalába.

⁶ *Magyar rádió újság* 1950. szeptember 18–24. Idézi Danielle Fosler-Lussier: *The Transition to Communism and the Legacy of Béla Bartók in Hungary, 1945–1956*. PhD diss. (Berkeley: University of California, 1999), 124.

A kétféle – „keleti” és „nyugati” – Bartók-kép azonban nem egyszerűen tükörképe egymásnak: minthogy kialakulásuk nem magyarázható kizárólag a hidegháborús (kultur)politikai szembenállással, látszólagos egyensúlyuk egy idő után a könyvben is óhatatlanul megbillen. Ezzel a *Music Divided* szerzője is tisztában van: doktori disszertációjában – amely a jelen kötet alapjául szolgált – eredetileg még csak a magyarországi Bartók-recepció zenepolitikai vonatkozásait vizsgálta.⁷ A Bartók-életmű magyarországi és „nyugati” fogadtatását párhuzamba állítva végtére is nem egyenlő súlyú dolgokkal áll szemben a kutató. Míg a második világháború utáni magyar zeneélet számára Bartók és a „Bartók-kérdés” abszolút központi jelentőséggel bírt, addig Nyugat-Európában és Amerikában ez az életmű – ha mégoly nagy népszerűségnek örvendett is – csupán egy volt a fontos huszadik századi *oeuvre*-ök között. Magyarországon ezért „hivatalos szinten” is foglalkozni kellett Bartókkal, ha tetszik: valamit kezdeni kellett vele. Zenéjét akkor sem lehetett teljes egészében félresöpörni, ha egyébként nagyon is kétségesnek tűnt, hogy az összegegyeztethető-e a szocialista realizmus követelményeivel. Arról nem is beszélve: Bartókban a kommunisták jelentős politikai potenciált láttak, hiszen alakját – népszerűsége okán – remekül fel lehetett használni propagandacélokra. Magyarországon kívül azonban sehol másutt nem játszott főszerepet Bartók figurája, s főleg nem ilyen „központosított” módon. Azt a körülményt, hogy Darmstadtban vagy más újjenei fórumokon csak a modernistának kikiáltott Bartók-műveket játszották, nem lehet összemérni azzal, hogy Magyarországon öt éven keresztül senki sem hallhatta az életmű jelentős alkotásait.

A két oldal közti súlyeltolódás a kötet arányaiban is megmutatkozik: míg Bartók magyarországi recepciójával négy fejezet foglalkozik, addig csupán kettő a nyugat-európaival, illetve amerikaival. S míg az előbbiek egy folyamatos narratívát adnak, addig az utóbbiak kissé töredezetten, olykor indirekt megközelítések útján kénytelenek bemutatni tárgyukat.

A hidegháborús szempont a Bartók-recepció alakulásában kétségtelenül természetesen bizonyul, és fontos újdonságokkal szolgál. Azonban Bartók fogadtatását – főleg hazájában – nem kizárólag a hidegháborús erőviszonyok, hanem más, régebbi gyökerű kulturpolitikai, zeneéleti és személyes okok is befolyásolták. Ezeket a szempontokat a könyv szerzője – noha általában körültekintően, sőt érzékenyen közelít tárgyhöz – nem mindig veszi figyelembe. Csak két példát említek. Felmerül a kérdés, hogy a Bartókkal szembeni távolságtartás (ha tetszik: Bartók-ellenesség), ami Magyarországon a hivatalos zeneéletben 1950-re kialakult, mennyiben magyarázható egy olyasféle kollektív pszichológiai jelenséggel, amelyet Tallián Tibor a Bartók utáni magyar zeneszerző-nemzedék „apa-kasztrációs lázadásaként” aposztrofált?⁸ Bartók nagysága nemcsak szellemi értelemben hatott nyomasztóan

⁷ A bibliográfiai hivatkozást lásd az előző lábjegyzetben.

⁸ Tallián Tibor: *Magyarországi hangversenyélet 1945–1958*. Műhelytanulmányok a magyar zene-történehez 12. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1991), 27.

erre a generációra, de műveik megszólalási esélyeit is csökkentette: hiszen minél jobban nőtt a Bartók-művek aránya az újjenei repertoárban, annál kevesebb tér jutott az élő szerzőknek. A Bartók-életmű ötvenes évekbeli visszatartása így egyfajta szakmai féltékenységgel is magyarázható az utána következő nemzedék hatalommal bíró tagjai részéről. Az is elgondolkodtató, hogy míg a kommunista kultúrfelelősök magabiztosan harsogták, hogy Bartók művészete már nem folytatható, túl kell rajta lépni, addig ugyanők – zeneszerzőként – sokszor az idézetszerűség határát súrolva írták bartókos allúzióktól hemzsegő műveiket. Éppen ez utóbbi tehette szükségessé, hogy hivatalos megnyilatkozásaikban elhatárolódjanak Bartóktól – s így talán önmaguk elől is elleplezzék, hogy amit csinálnak: epigonizmus.

E néhány kiegészítő megjegyzés dacára úgy vélem, a *Music Divided* – mint új szempontokat felvető és új megállapításokra jutó, jelentős zenerörténeti munka – joggal tart számot az 1945 utáni zenerörténet iránt érdeklődők kitüntetett figyelmére. Danielle Fosler-Lussier megállapításainak aranyfedezete elsősorban a bőséges anyagismeret, és az az igen alapos kutatómunka, amely a könyv (illetve a disszertációként már 1999-ben elkészült elődje) megírását megelőzte. Nyugodtan nevezhetjük rendkívülinek, hogy az ohioi egyetem tanáráként működő kutató – amellet, hogy eredeti nyelven olvasott el nagyszámú magyar szak- és forrásmunkát – számos fontos levéltári forrást is feltárt. Ezeket pedig körültekintően értelmezte és építette be érveléseibe. Fosler-Lussier könyvének olvasását kimondottan élményszerűvé teszi szerzőjének világos fogalmazásmódja, esszéisztikus stílusa, valamint a tárgyalás áttekinthető és logikus rendje. Bár nem játszanak központi szerepet benne, néhány izgalmas zenei elemzés is helyet kapott a kötetben. Egyik oldalról Szabó Ferenc *Hazatérés-concertóján* és Mihály András Csellóversenyén, másik oldalról Bruno Maderna és az amerikai komponista George Rochberg egy-egy művén illusztrálja a szerző Bartók zenéjének hatását az eltérő kulturális és politikai közegekben. Jóllehet a kötet nem fogja át a hidegháború teljes időszakát (a két „epilógus”-ként aposztrofált kitekintést nem számítva lényegében az 1950-es évek közepével zárulnak Fosler-Lussier vizsgálódásai), az olvasónak mégis rá kell döbennie: mind a hazai, mind a nyugati Bartók-képnek számos alapvető vonása valóban a hidegháború kezdeti időszakában alakult ki. E vonások közül pedig nem egy olyan mélyen beépült a zenei köztudatba, hogy több mint fél évszázad múltán, napjainkban is tovább él, s meghatározza, hogyan gondolkodunk Bartókról, s mit vélünk kihallani zenéjéből.

Kerékfy Márton

Bartók in the Context of Cold War

Danielle Fosler-Lussier: *Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture*.

Berkeley: University of California Press, 2007

(California Studies in 20th-century Music, 7)

MÁRTON KERÉKFY

Based on thorough research, *Music Divided* is an important book on how cultural mechanisms of Cold War affected Bartók's reception and the musical life in Communist Hungary as well as in Western Europe and the United States. The author's knowledge of primary and secondary sources is impressive. Not only she read many books and articles in the original Hungarian but, more importantly, discovered important archival sources as well. They are all carefully interpreted and included in her argumentation. The most extraordinary of them is a letter sent by the director of the education department at Hungarian Radio to the chief of the Party's Agitation and Propaganda Division for it contains an explicit list of Bartók's works banned from broadcasting. On the basis of the list, the author also makes an attempt to point out some of the reasons behind the prohibition of these works.

The cold war aspect proves to be very fruitful in the investigation of Bartók's reception for it sheds light on the similarities of the otherwise conflicting evaluations of Bartók's music on both sides of the "iron curtain". However, these different views of Bartók are not simply mirror images since they are not only the result of cold war tensions. In Hungary, Bartók was considered a central figure of national culture, hence politico-cultural officials had to deal with the "Bartók question", whether or not they wanted to. Obviously they did, all the more so as they attributed serious propagandistic potentials to Bartók's name. One may still add that there were not only political reasons behind the ambiguity towards Bartók and the division of his oeuvre in Hungary in the early 1950s. The strong promotion of Bartók's music in Hungary's postwar years evidently narrowed the space for contemporary composers, which could have been an equally important motive. It is also noteworthy that while some politico-cultural officials (like the composers Ferenc Szabó and András Mihály) self-assuredly claimed that one had to move beyond Bartók's style, they imitated many features of it in their own compositions. That they officially distanced themselves from Bartók might have been a means of veiling their epigonism.

In summary, this lucidly written book is a revealing and fascinating read. It makes the reader realize that many essential features of both Hungarian and Western images of Bartók actually developed during the early years of the cold war. Some of them prove to be so lasting that they still determine how we see Bartók and how we try to understand his music today.

BIBLIOGRÁFIA

A magyar zenetudomány bibliográfiája 2005–2006

Összeállította

BENYOVSZKY MÁRIA és SZEPESI ZSUZSANNA

MTA Zenetudományi Intézet

Fejezetcímek:

Pótlás

Reference művek

Gyűjteményes kötetek

Egyetemes zenetörténet

Magyar zenetörténet

Egyházi zene

Zeneelmélet

Zeneesztétika

Hangszerek

Népzene

Néptánc

Zenepedagógia

Zenekritika

Zenei rendezvények

Zenei könyvtárak

Nekrológok

Átnézett időszak kiadványok jegyzéke:

19th Century Music 2004/05. 1–3., 2005/06. 1–3.

2000 2005., 2006.

Acta Ethnographica Hungarica 2005. 1–4., 2006. 1–4.

Acta Musicologica 2005. 1–2., 2006. 1–2.

Archiv für Musikwissenschaft 2005. 1–4., 2006. 1–4.

Ars Hungarica 2005. 1–2., 2006. 1–2.

Ars Organi 2005. 1–4., 2006. 1–4.

Bulletin of the International Kodály Society 2005., 2006.

Current Musicology 2004. 77. 78.

- Dance Research Journal 2005. 1–2., 2006. 1–2.
Early Music 2005. 1–4., 2006. 1–4.
Eighteenth-century music 2005., 2006.
Ethnographia 116. 2005., 117. 2006.
Ethnologie Française 2005. 1–4., 2006. 1–4.
Ethnomusicology 2005. 1–3., 2006. 1–3.
Études Tsiganes 2004. 20., 2005. 21–24., 2006. 25–28.
Filológiai Közlöny 2005., 2006.
Folkmagazin 2005., 2006.
Fontes Artis Musicae 2005. 1–4., 2006. 1–4.
Forrás 2005., 2006.
The Galpin Society Journal 2005., 2006.
Gramofon 2005., 2006.
Helikon. Irodalomtudományi Szemle 2005., 2006.
Holmi 2005., 2006.
Hudební Rozhledy 2005. 1–12., 2006. 1–12.
Hudební Veda 2005., 2006.
The Hungarian Quarterly 2005. 177–180., 2006. 181–184.
International Review of the Aesthetics and Sociology of Music 2005., 2006.
Irodalomtörténet 2005. 1–4., 2006. 1–4.
Irodalomtörténeti Közlemények 2005. 1–6., 2006. 1–6.
Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes 2004/05., 2006.
Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 2005., 2006.
Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs 50/51. Jg. 2005/06.
Jelenkor 2005., 2006.
Journal of Music Theory 2004. 1–2., 2005. 1–2.
Journal of Musicology 2005. 1–4., 2006. 1–4.
Journal of the American Liszt Society Vol. 54/56. 2003/05.
Journal of the American Musicological Society 2005. 1–3., 2006. 1–3.
Journal of the Royal Musical Society 2005. 1–2., 2006. 1–2.
Könyv, könyvtár, könyvtáros 2005., 2006.
Magyar Egyházzene 2004/05. 1–4., 2005/06. 1–4.
Magyar Könyvszemle 2005., 2006.
Magyar Nemzeti Bibliográfia Időszaki Kiadványok Repertórium 2005., 2006.
Magyar Nemzeti Bibliográfia Könyvek Bibliográfiája 2005., 2006.
Magyar Nyelv 2005., 2006.
Magyar Nyelvőr 2005., 2006.
Magyar Tudomány 2005., 2006.
Magyar Zene 2005., 2006.
Music and Letters 2005. 1–4., 2006. 1–4.
The Musical Quarterly 2005. 1–4., 2006. 1–4.
Musicologica Slovaca et Europae

Die Musikforschung 2005., 2006.
 MusikTexte 2005. 104–107., 2006. 108–111.
 Musiktheorie 2005. 1–4., 2006. 1–4.
 Muzikološki Zbornik 2005., 2006.
 Muzyka 2005., 2006.
 Muzsika 2005., 2006.
 Naronda Umjetnost 2005. 1–2., 2006. 1–2.
 Neue Zeitschrift für Musik 2005. 1–6., 2006. 1–6.
 Nineteenth-Century Music Review 2005., 2006.
 Notes 2004/05. 1–4., 2005/06. 1–4.
 Operaélet 2005. 1–5., 2006. 1–5.
 Österreichische Musikzeitschrift 2005. 1–12., 2006. 1–12.
 Pannonhalmi Szemle 2006., 2006.
 Perspectives of New Music 2005. 1–2., 2006. 1–2.
 Plainsong and Medieval Music 2005. 1–2., 2006. 1–2.
 Revista Musical Chilena 2005., 2006.
 Revue de Musicologie 2005., 2006.
 Revue Musicale de Suisse Romande 2005., 2006.
 Richard Strauss-Blätter 2005., 2006.
 Studia Musicologica 2005., 2006.
 Táncművészet 2005. 1–6., 2006. 1–6.
 Tempo 2005. 231–234., 2006. 235–238.
 Tiszatáj 2005., 2006.
 Yearbook for Traditional Music Vol. 38. 2006.

Rövidítések:

ActaEthnHung.	Acta Ethnographica Hungarica
BulletinKodály	Bulletin of the International Kodály Society
CP	Cantus Planus
Ethn.	Ethnographia
HQu.	The Hungarian Quarterly
ItK.	Irodalomtörténeti Közlemények
JournalAmLisztSoc.	Journal of the American Liszt Society
MEZ.	Magyar Egyházzene
Muzs.	Muzsika
Mzene.	Magyar Zene
Oé.	Operaélet
ÖMZ.	Österreichische Musikzeitschrift
Parl.	Parlando
SM.	Studia Musicologica
Táncműv.	Táncművészet
Ztd.	Zenetudományi dolgozatok

Pótlás

1. ÁG Tibor
Semmit sem vétettem Nyitra városának. Nyitra-vidéki magyar népdalok. Dunaszerdahely, 2004, Csemadok Dunaszerdahelyi Területi Választmány. 329 p. (Gyurcsó István Alapítvány könyvek, 29.)
ISBN 80-89001-20-3
2. BERG, Michael
Franz Liszt und Ferruccio Busoni. Eine ästhetische Erbfolge? = Denn in jenen Tönen lebt es. Wolfgang Marggraf zum 65. Weimar, 1996, Hochschule für Musik Franz Liszt. 245–251.
3. BORSI Ferenc
Mi vagyunk a rózsák. Az érzékiség képi ábrázolása a magyar népdalokban. Dunaszerdahely, 2003, Csemadok Dunaszerdahelyi Területi Választmány. 156 p. (Gyurcsó István alapítvány könyvek, 27.)
ISBN 80-89001-25-4
4. DOBSZAY László
Corpus Antiphonarum Officii Ecclesiarum Centralis Europae. = Die Erschließung der Quellen des mittelalterlichen liturgischen Gesangs. (Ed. David Hiley.) 2004. 75–99.
5. DUKA-ZÓLYOMI, Emese
Konceptia vyucby cirkevnej hudby v Madarsku. = Musicologica Slovaca et Europaea. 20. 2000. 283–286.
6. FÖLDES Andor
Seventy years on music's magic carpet. (Transl. by David Roscoe.) Homosassa, 2004, Bartók Records. 237 p.
ISBN 0964196166
7. HERCHER, Christiane
„Apoll war nicht nur der Gott des Gesangs, sondern auch jener des Lichts.” Die Beziehung von Musik und Licht in Béla Bartóks Herzog Blaubarts Burg. = Denn in jenen Tönen lebt es. Wolfgang Marggraf zum 65. Weimar, 1999, Hochschule für Musik Franz Liszt. 345–365.
8. HULKOVÁ, Marta
Die Musikaliensammlung von Bardejov (Bartfeld) und Levoca (Leutschau) – Übereinstimmungen und Unterschiede (16.–17. Jh.). = Musicologica Istropolitana II. Bratislava, 2003, Univerzita Komenského. 51–113.
ISBN 9788088982807
9. JAKABNÉ ZÓRÁNDI, M. – FÜGEDI János
A mozgáskreativitás fejlesztése a néptáncantítás eszközeivel. = Kalokagathia. 2004. 1/2. 166–171.
10. KAČIC, Ladislav
Musik zur Zeit der Preßburger Krönungsfeierlichkeiten (1563–1830). = Musikologica Istropolitana II. Bratislava, 2003, Univerzita Komenského. 31–50.
ISBN 9788088982807
11. KAMINIARZ, Irina
Der Franz-Liszt-Bund und sein Verhältnis zum Allgemeinen Deutschen Musikverein. = Denn in jenen Tönen lebt es. Wolfgang Marggraf zum 65. Weimar, 1999, Hochschule für Musik Franz Liszt. 179–197.
12. KISS Gábor
The interrelationship between repertory analysis and codicology – the Kyriale. = Die Erschließung der Quellen des mittelalterlichen liturgischen Gesang. (Ed. David Hiley.) 2004. 169–177.
13. KÖRY Ágnes
Die Tenor-Violine. Ein musikalischer Vortrag. Mittwoch, 12. November 2003, Oratorium der Österreichischen Nationalbibliothek. Wien, 2003, Inst. für Österr. Musikdokumentation. 12 p. (Musiksalon.)
14. LOOS, Helmut
Die musikalische Verarbeitung von Faust-Texten im 19. Jahrhundert. = Denn in jenen Tönen lebt es. Wolfgang Marggraf zum 65. Weimar, 1999, Hochschule für Musik Franz Liszt. 167–178.

15. MORAVCSIK, Michael J.
Musical sound. An introduction to the physics of music. (Foreword by Antal Doráti. Introductory essay by Francesca Moravcsik.) New York, London, 2002, Kluwer Academic/Plenum. 316 p.

ISBN 0306467100

16. MÚDRA, Darina
Spezifika der zeitgenössischen Verwendung des Schaffens Anton Zimmermanns in der Slowakei. = *Musicologica Istropolitana III*. Bratislava, 2004, Universita Komenského. 87–126.

ISBN 9788088982937

17. PELLEOVÁ, Andrea
Traditional song genres of the Hungarian ethnic group in Medves in the gemer micro-region. *Musicologica Istropolitana III*. Bratislava, 2004, Univerzita Komenského. 213–266.

ISBN 9788088982937

18. RITOÓK Zsigmond
Griechische Musikästhetik. Quellen zur Geschichte der antiken griechischen Musikästhetik. Frankfurt am Main, 2004, Lang. 711 p. (Studien zur klassischen Philologie, ISSN 0172-1798; 143.)

ISBN 3-631-52210-X

19. ROSEN, Charles
La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains. (Traduit de l'ang-

lais par Georges Bloch.) Paris, 2002, Gallimard. 890 p. + 1 CD (Bibliothèque des idées.) ISBN 2-07-075162-7

20. RUSCIN, Peter
K otázke vzájomných vplyvov reformacnej a katolíckej duchovnej piesne na Slovensku v 17. storoci = Zur Frage der gegenseitigen Einflüsse des reformierten und des katholischen Kirchenliedes in der Slowakei des 17. Jahrhunderts. = *Musicologica Slovaca et Europaea*. 20–21. 2000. 11–65.

21. SZENDREI Janka
Die Erschließung der Choralhandschriften in Ungarn. Geschichte und methodische Erfahrungen. = Die Erschließung der Quellen des mittelalterlichen liturgischen Gesangs. (Ed. David Hiley.) 2004, 197–205.

22. TISCHER, Matthias
Der Anfang im Ende. Gedanken zu Béla Bartóks Fuga aus der Sonata für Violine solo. = Denn in jenen Tönen lebt es. Wolfgang Marggraf zum 65. Weimar, 1999, Hochschule für Musik Franz Liszt. 329–343.

23. Vereintes Europa – vereinte Musik? Vielfalt und soziale Dimensionen in Mittel- und Südosteuropa. Beiträge des internationalen Symposiums in Ljubljana (19.–23. September 2001). (Ed. by Bruno B. Reuer, Svanibor Pettan, Lujza Tari.) Berlin, 2004, Weidler. 304 p. ISBN 3896932454

Reference művek

(Bibliográfiák, lexikonok, műjegyzékek, diszkográfiák, katalógusok)

24. BENYOVSZKY Mária – SZEPESI Zsuzsanna
A magyar zenetudomány bibliográfiája 2001–2002. = *Ztd*. 2004/05. 2005. 319–406.

25. GÁDOR Ágnes – SZIRÁNYI Gábor
„Minek az magának” avagy a főiskola állandósága. = *Mzene*. 43. 2005. 3. 339–351.

Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Könyvtára.

26. GOMBOS László
Szokolay Sándor zeneműveinek jegyzéke. = Szokolay. Emlékkönyv a zeneszerző 75. születésnapjának tiszteletére. (Szerk. Radics Éva.) 2005. 313–341.

27. HALÁSZ Péter
Kurtág műveinek jegyzéke és diszkográfiája. = Tisztelet Kurtág Györgynek. Budapest, 2006, Rózsavölgyi. 269–279.

28. Ki kicsoda a klasszikus zenében. (Szerk. Gyergely Antal.) Budapest, 2006, Anno. 197 p. ISBN 963-375-392-9

29. MARKÓ Miklós
Cigányzenészek albuma. 45 elhalt és 65 fővárosi és vidéki élő prímás arcképével, életrajzával, 13 zenekari képpel és 180 segédzenész arcképével. Hasonmás kiadás. Budapest, 2006, Fekete Sas. 10, 129, 7 p.
ISBN 963-9680-03-6

30. PAPP Géza – PAPP Ágnes
Papp Géza összesített bibliográfiája. = Mzene. 43. 2005. 4. 365–374.

31. PAUCKER, Günther Michael
Liturgical chant bibliography 15. = Plainsong and Medieval Music. 15. 2006. 2. 143–172.

Gyűjteményes kötetek

(Évkönyvek, emlékkönyvek, konferencia-kiadványok, tanulmánykötetek, folyóiratok, összkiadások)

35. BARTÓK Béla
Bluebeard's castle, Op. 11. Autograph draft. (Ed. by Vikárius László.) Budapest, 2006, Balassi, MTA Zenetudományi Intézet. 113 p.

36. Bartók's orbit. The context and sphere of influence of his work. Proceedings of the International Conference held by the Bartók Archives, Budapest (22–24 March 2006). Part I. (Ed. by Vikárius László.) = SM. 47. 2006. 3/4. 251–479.

Részletezése külön

37. Cantus Planus. Papers read at the 12th meeting of the IMS Study Group. Lillafüred/Hungary, 2004. Aug. 23–28. (Ed. by László Dobszay.) Budapest, 2006, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences. 922 p.

ISBN 978-963-7074-91-2

38. Dohnányi évkönyv 2003. (Szerk. Sz. Farkas Márta, Kiszely-Papp Deborah.) Budapest, 2004, MTA Zenetudományi Intézet. 400 p.

ISBN 963-86238-7-X

A bibliográfia magyar anyagot is tartalmaz.

32. SIMON Géza Gábor
Magyar jazzdiszkográfia, 1905–2000 = Hungarian jazz discography, 1905–2000. Budapest, 2005, Jazz Oktatási és Kutatási Alapítvány. 1156 p.
ISBN 963-219-002-5

33. VIKÁRIUS László – LAMPERT Vera
A Somfai bibliography. = Essays in honor of László Somfai. 487–517.

34. WEBER, Jerome F.
Recordings. Recent recordings of plainchant. = Plainsong and Medieval Music. 15. 2006. 1. 55–65.

A bibliográfia magyar anyagot is tartalmaz.

Ism. Berlász Melinda: Dohnányi évkönyv 2003. = Mzene. 43. 2005. 1. 109–113., SM. 46. 2005. 3/4. 471–474.

39. Dohnányi évkönyv 2004. [Szerk. Sz. Farkas Márta. A szerk. munkatársa Gombos László]. Budapest, 2005, MTA Zenetudományi Intézet. 516 p.
ISSN 1589-6145

Részletezése külön

Ism. Kelemen Éva = Mzene. 43. 2005. 4. 461–464.

40. Dohnányi évkönyv 2005. [Szerk. Sz. Farkas Márta és Gombos László]. Budapest, 2006, MTA Zenetudományi Intézet. 485 p.
ISSN 1589-6145

Részletezése külön

41. ERKEL Ferenc
Hunyadi László. Opera négy felvonásban. Szöveg Egressy Benjamin. Közreadja Szacsvai-Kim Katalin. Bev. Tallián Tibor, Szacsvai-Kim Katalin. Budapest, 2006, Rózsavölgyi és Társa. 1–3. köt. (Erkel Ferenc operák = Ferenc Erkel operas, 2.)

ISMN M-801653-48

42. Essays in honor of László Somfai on his 70th birthday. Studies in the sources and the interpretation of music. (Ed. by László Vikárius, Vera Lampert.) Lanham, 2005, Scarecrow Press. VIII, 526 p.

ISBN 0-8108-5297-7

Részletezése külön.

Ism. Mikusi Balázs: Hommage à Somfai = Mzene. 44. 2006. 2. 215–224., Szegedy-Maszák Mihály: Az alkotó folyamattól a hatástörténetig. = Muzs. 49. 2006. 8. 41–43.

43. „Inter sollicitudines”. Tudományos ülés-szak X. Pius pápa egyházzenei motu proprio-jának 100 éves évfordulóján. Budapest, 2003. december. (Szerk. Dobszay Ágnes.) Budapest, 2006, MTA-TKI – LFZE, Egyházzenei Kutatócsoport, Magyar Egyházzenei Társaság. 475 p.

ISBN 963 7181 40 7

Részletezése külön

44. Magyar zene. Zenetudományi folyóirat. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai társaság lapja. Szerk. Székely András. Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság. Budapest. 2005. 43. 1–4.

ISSN 0025-0384

45. Magyar zene. Zenetudományi folyóirat. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai társaság lapja. Szerk. Székely András. Kiadja a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság. Budapest. 2006. 44. 1–4.

ISSN 0025-0384

A 3. szám kötetcíme: Emlékküzér Gárdonyi Zoltán centenáriuma

46. A népének mint a hagyományos vallásgyakorlat egyik legfontosabb eleme. Jáki Sándor Teodóz OSB a Lakatos Demeter Csángómagyar Kulturális Egyesület hetvenöt esztendő elnöke tiszteletére rendezett tudományos ülés előadásai, 2004. május 11. (Szerk. Domokos Mária,

Halász Péter.) Budapest, 2006, Lakatos D. Csángóm. Kult. Egyesület. 120 p. (Csángó füzetek, ISSN 1417-0736, 5.)

47. Parlando. Tanulmányok Zoltai Dénes tiszteletére. (Szerk. Bárdos Judit.) Budapest, 2005, Atlantisz. 200 p. (Mesteriskola, ISSN 0866-0379.)

ISBN 963-9165-77-8

48. Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Adiuvantibus Zoltán Falvy, János Kárpáti, László Somfai, Tibor Tallián. Red. Ujfalussy József. Budapest, Akadémiai Kiadó. Tom. 46. Fasc. 1–4. 2005.

Részletezése külön

49. Studia musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae. Adiuvantibus Zoltán Falvy, János Kárpáti, László Somfai, Tibor Tallián. Red. Ujfalussy József. Budapest, Akadémiai Kiadó. Tom. 47. Fasc. 1–4. 2006.

Részletezése külön

50. Szokolay. Emlékkönyv a zeneszerző 75. születésnapjára. (Sajtó alá rend., a fotókat vál., szerk. Radics Éva.) Budapest, 2005, Kairosz. 354 p.

ISBN 963-460-221-5

51. Tisztelet Kurtág Györgynek. (Összeáll. Moldován Domokos.) Budapest, 2006, Rózsavölgyi. 287 p.

ISBN 963-87007-0-X

52. Volt egyszer egy magyar karmester. Somogyi László és kora. (Összeáll. Kerekes István.) Budapest, 2005, [s.n.]. 334 p. + 2 CD-ROM Somogyi László (1907–1988)

53. Zenetudományi dolgozatok 2004–2005. (Szerk. Sz. Farkas Márta.) Budapest, 2005, MTA Zenetudományi Intézet. 406 p.

ISSN 0139-0732

Részletezése külön

Egyetemes zenetörténet

54. ANDERSEN, Hans Christian
„Korunk Orfeusza”. Hans Christian Andersen
Liszt Ferencről. (Ford. Kertész Judit.) = Muzs.
48. 2005. 4. 8–9.
55. Bach tanulmányok, 9. (Szerk. Komlós
Katalin.) Budapest, 2006, Magyar Bach Társaság.
46 p.
ISSN 1216-9005
56. BADURA-SKODA, Eva
Siciliana-tempi and Haydn's sicilianos. = Essays
in honor of László Somfai. 127–157.
57. BALI János
Az ellentmondások kertje. Ötszáz éve halt meg
Alexander Agricola. = Muzs. 49. 2006. 8. 30–32.
58. BALI János
A középkor és az újkor határán. Ötszáz éve halt
meg Jacob Obrecht. = Muzs. 48. 2005. 8. 22–24.
59. BARDI Terézia
Newly found inventories of Esterházy sceneries.
= Haydn-Studien. München, Bd. 9. 2006,
Henle. Heft 1/4. 94–106.
60. BECKER, Max – SCHICKHAUS, Stefan
Wolfgang Amadeus Mozart élete és műve. (Ford.
Bánki Dezső.) Budapest, 2006, Kossuth. 160 p.
ISBN 963-09-4816-8
61. BERMBACH, Udo
A nürnbergi mesterdalnokok. A demokratikus
önszabályozás költői elvei. (Ford. Zoltai Dé-
nes.) = Mzene. 44. 2006. 3. 296–329.
A bevezetést „A Bermbach-tanulmány elé”
címmel Zoltai Dénes írta
62. BERTAGNOLLI, Paul A.
Transcribing Prometheus. = Journal of Music
Soc. Vol. 54/56. 2003/2005. 134–155.
63. BILSON, Malcolm
Did Mozart „pedal”, and if so, how much and
where? = Essays in honor of László Somfai.
181–192.
64. BOROS Attila
Richard Wagner zenetörténeti jelentősége. =
Zenekar. 13. 2006. 2. 46–47.
65. BOYDEN, Matthew
Richard Strauss. (Ford. Borbás Mária.) Buda-
pest, 2004, Európa. (Életek és művek, ISSN
1588-6360.)
ISBN 963-07-7540-9
Ism. Szegedi Eszter: Élet és mű Churchill
és Bruno Bettelheim között. = Muzs. 48. 2005.
11. 39–40.
66. BÖTTGER, Dirk
Wolfgang Amadeus Mozart. (Ford. Haynal
Katalin.) Budapest, 2006, Helikon. 191 p.
(Portré, ISSN 1788-1595.)
ISBN 963-227-018-5
67. BRAUNBEHRENS, Volkmar
Mozart. A bécsi évek. (Ford. Győri László. A
verseket ford. Báthori Csaba.) Budapest, 2006,
Osiris. 588 p.
ISBN 963-389-862-5
Ism. Fittler Katalin = Gramofon. 11.
2006. 3. 44.; Mikusi Balázs: Minden máskép-
pen van? = Muzs. 49. 2006. 11. 38–40.
68. BRAUNBEHRENS, Volkmar
Mozart és Bécs. Az önálló élet kezdete – 1781.
Ford. J. Győri László) = Muzs. 49. 2006. 4. 8–13.
69. BRINKMANN, Reinhold
Luciano Berio's Sonata per pianoforte solo Or
the disclosures of a sketch page. = Essays in
honor of László Somfai. 481–485.
70. BUJIĆ, Bojan
„Navigating through the past”: issues facing an
historian of music Bosnia. = IRASM. 37. 2006.
1. 67–84.
71. BURGER, Ernst
Franz Liszt in der Photographie seiner Zeit:
260 Portraits, 1843–1886. München, 2003,
Hirmer. 142 p.
ISBN 3-7774-9790-8

- Ism.: Kregor, Jonathan = *Nineteenth-Century Music Review*. 2. 2005. 1. 174–176.
72. CAIRNS, David
Mozart és operái. (Ford. Fejérvári Boldizsár. Szerk. Mesterházi Máté.) Budapest, 2006, Park. 392 p.
ISBN 978-963-530-810-1
73. *The Cambridge companion to Liszt*. (Ed. by Kenneth Hamilton.) Cambridge, 2005, Cambridge University Press. 282 p.
ISBN 0-521-64462-3
74. CARR, Jonathan
Az igazi Mahler. (Ford. Borbás Mária.) Budapest, 2005, Európa. 309 p. (Életek – művek.)
ISBN 9789630777819
Ism. Péteri Lóránt: Kár. = *Muzs.* 49. 2006. 3. 43–44.
75. CHURGIN, Bathia
Recycling old ideas in Beethoven's String quartet Op. 132. = *Essays in honor of László Somfai*. 249–265.
76. CROLL, Gerhard
Gluck's *Serenata tetide* (1760) and Mozart: a supplement to the preface to the first edition in the *Gluck-Gesamtausgabe*. = *Essays in honor of László Somfai*. 175–179.
77. Csajkovszkij mecénása. Válogatás Pjotr Iljics Csajkovszkij és Nagyevszda von Meck levelezéséből (1). (Vál., ford. és jegyzetekkel ellátta Csanda Mária.) = *Muzs.* 49. 2006. 9. 14–19.
78. Csajkovszkij mecénása. Válogatás Pjotr Iljics Csajkovszkij és Nagyevszda von Meck levelezéséből (2). (Vál., ford. és jegyzetekkel ellátta Csanda Mária.) = *Muzs.* 49. 2006. 10. 25–29.
79. CSÁKY, Moritz
Mitteleuropa / Zentraleuropa. Ein komplexes kulturelles System. = *ÖMZ.* 60. 2005. 1/2. 9–16.
80. DAVISON, Alan
Virtuosity domesticated. Portraits of Franz Liszt by two biedermeier artists. = *Nineteenth-Century Music Review*. 2. 2005. 1. 3–22.
81. DEVICH Sándor
A vonósnégyes egykor és ma. Budapest, 2005, Rózsavölgyi és Társa. 203 p.
ISBN 963-86238-8-8
82. DOBSZAY László
A zenei emlékezet változatai és a latin cantus planus őstörténete. = *MEZ.* 13. 2005/06. 3. 213–221.
83. DOLINSZKY Miklós
Improvizáció. = 2000. 17. 2005. 5. 73–75.
84. DOLINSZKY Miklós
Régi zene – új zene. = *Pannonhalmi Szemle*. 13. 2005. 1. 53–58.
85. DOLINSZKY Miklós
Zene és cselekvés. = 2000. 17. 2005. 6. 74–76.
86. DOMOKOS Zsuzsanna
19th-century path to Palestrina's music: Italian, German, and French editions of the Missa papae Marcelli. = *Essays in honor of László Somfai*. 57–76.
87. DOMOKOS Zsuzsanna
Palestrina Stabat matere Richard Wagner közreadásában. = *Mzene.* 43. 2005. 3. 301–312.
Ua. angolul = *SM.* 47. 2006. 2. 221–232.
88. DORSCHER, Andreas
„Best to have the opera house bombarded”. An unpublished letter by Hugo Wolf. = *SM.* 47. 2006. 2. 233–240.
89. EÖTVÖS József
Gondolatok J. S. Bach zenéjéről és lantműveinek előadásáról. Pécs, 2005, PTE Műv. Kar. 168 p. (A PTE Művészeti Karának kiadványai, ISSN 1589-7532, 3.)
ISBN 963-642-046-7
90. FALLOWS, David
Performing medieval music in the late-1960s: Michael Morrow and Thomas Binkley. = *Essays in honor of László Somfai*. 51–56.

91. FÁBIÁN Dorottya
The recordings of Joachim, Ysaye and Sarasate in light of their reception by nineteenth-century British critics. = IRASM. 37. 2006. 2. 189–211.
92. FELBICK, Lutz
Vom Einfluss der Improvisation auf das mitteleuropäische Musikleben des 19. Jahrhunderts. = Musiktheorie. 20. 2005. 2. 166–182.
Liszt Ferenc
93. FLOTZINGER, Rudolf
Praise of wine from ofen, ugliness, and friendship: three occasional compositions by Franz Xaver Süßmayr. = Essays in honor of László Somfai. 237–248.
94. Franz Liszt and his world. (Ed. by Christopher H. Gibbs, Dana Cooley.) Princeton, 2006, Princeton University Press. 608 p. (The Bard Music Festival.)
ISBN 0-691-12901-0
95. FUKUDA, Wataru
Risuto [Liszt]. Tokyo, 2005, Ongaku no tomosha. 236, 50 p. (The great composers. Life and works.)
ISBN 4-901906-20-8
96. GOOLEY, Dana
The virtuoso Liszt. Cambridge, 2004, Cambridge University Press. XVI, 280 p. (New perspectives in music history and criticism.)
ISBN 0-521-83443-0
Ism. Samson, Jim = Music and Letters. 86. 2005. 4. 645–646., Bomberger, E. Douglas = Notes. 62. 2005/06. 3. 713–715., Kregor, Jonathan = Nineteenth-Century Music Review. 3. 2006. 2. 171–174.
97. GÄRTNER, Markus
Eduard Hanslick versus Franz Liszt. Aspekte einer grundlegenden Kontroverse. Hildesheim, 2005, Olms. 220 p. (Studien und Materialien zur Musikwissenschaft, 39.)
ISBN 978-487-3066-8
98. GÄRTNER, Markus
Tönend bewegte Gefühle. Anmerkungen zum sozial-erhebenden Charakter von Franz Liszts programmatischen Orchesterwerken. = ÖMZ. 60. 2005. 9. 4–15.
99. HAINE, Malou
Franz Liszt's concerts in Belgium in 1846. = JournalAmLisztSoc. Vol. 54/56. 2003/2005. 57–74.
100. HALSMAYR, Harald
Patriotisch bin ich sehr, aber tauglich bin ich nicht! Zur Geburt der Wiener Operette aus dem Geiste Zentraleuropas. = ÖMZ. 60. 2005. 1/2. 38–43.
101. HALÁSZ Péter
„Rimbaud in der Wüste”. Einfluss des Minimalismus und der Minimal Music auf ungarische Komponisten. = Von Perotin bis Steve Reich. Die Ideen des „Minimalen” in der Musikgeschichte und Gegenwart. (Ed. Hrčková N.) Bratislava, 2006. 167–170.
102. HAMANN, Brigitte
Winifred Wagner, avagy Hitler és Bayreuth. (Ford. J. Györi László.) Budapest, 2005, Európa. 1010 p.
ISBN 963-07-7561-1
Ism. Ormos Mária: Zene és hatalmi diktatúra. = Muzs. 48. 2005. 10. 42–48., Albert Mária = Gramofon. 10. 2005/06. 4. 54.
103. HILDESHEIMER, Wolfgang
Mozart. (Ford. Györfly Miklós.) Budapest, 2006, Gondolat. 383 p.
ISBN 963-9610-56-9
104. HOCHRADNER, Thomas
Johann Nepomuk Fuchs élete és működése – úgy is mint kutatástörténeti példa. (Ford. Székely András.) = Mzene. 43. 2005. 3. 331–338.
ua. németül = SM. 46. 2005. 1/2. 135–143.
105. HULKOVÁ, Marta
Beitrag zur Problematik der Musikziehung in den Stadtschulen auf dem Gebiet der Slowakei im 16. Jahrhundert. = Musicologica Istropolitana IV. Bratislava, 2005, Univerzita Komenského. 41–60.
ISBN 80-89236-12-X

106. HUNKEMÖLLER, Jürgen
Mozart's Mannheim sonatas for violin and piano. = Essays in honor of László Somfai. 207–218.
ISBN 963-9567-83-3
Ism. Székely András: Zongora ≠ zongora? = Mzene. 44. 2006. 2. 235–238., Kárpáti János: A fortepianók virágkora. = Muzs. 49. 2006. 2. 37–39.
107. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana
Repertoire und Aufführungspraxis der mehrstimmigen Musik in der Slowakei im 17. Jahrhundert. = SM. 46. 2005. 1/2. 51–67.
108. KAMP Salamon
Notáció és interpretáció. Bach-recitativo: röviden vagy hosszán? = MEZ. 13. 2005/06. 4. 411–457.
109. KAMP Salamon
„Der gebundene Stil”. Johannes Brahms orgonazenéje. = „Inter sollicitudines”. 2006. 201–232.
110. KÁRPÁTI András
Kithara a keretenen. A görög zenei nevelés és a lakomazene. = Muzs. 49. 2006. 2. 26–30.
111. KECSKÉS Mónika
Marcel Dupré: Versets sur les vèpres de la vierge. A sorozat előzményei a liturgikus orgonajáték történetében. = „Inter sollicitudines”. 2006. 233–239.
112. A klasszikus zene. (Főszerk. John Burrows. Charles Wiffen közrem. Ford. Gellért Marcell.) Budapest, 2006, Mérték. 512 p. (Útitárs kézikönyvek, ISSN 1788-5108.)
ISBN 963-330-744-9
113. KLEIN, Michael
Liszt and the idea of transcendence. = Journal-AmLisztSoc. Vol. 54/56. 2003/2005. 102–124.
114. KNESSL, Lothar
Vom Kommunismus verfolgte Musik. = ÖMZ. 61. 2006. 8/9. 35–36.
115. KOMLÓS Katalin
Fortepianók és zenéjük. Németország, Ausztria és Anglia, 1760–1800. Budapest, 2005, Gondolat. 165 p. (Zenetörténeti kiskönyvtár, ISSN 1787-0917.)
116. KOMLÓS Katalin
Mozart, az előadóművész. = Mzene. 44. 2006. 2. 123–130.
117. KOMLÓS Katalin
Mozart és az orgona. = Mzene. 43. 2005. 1. 23–27.
118. KOMLÓS Katalin
Mozart's chamber music with keyboard: a musical panorama of Europe, 1762–1788. = Essays in honor of László Somfai. 193–206.
119. KOVÁCS Andrea
Tomás Luis de Victoria passiói. = MEZ. 13. 2005/06. 1/2. 25–33.
120. KÖHLER, Joachim
Friedrich Nietzsche és Cosima Wagner. Az alávetettség iskolája. (Ford. Romhányi Török Gábor.) Budapest, 2005, Holnap. 207 p.
ISBN 963-346-671-7
121. KRONES, Hartmut
Das Lied in der Mitte Europas. = ÖMZ. 60. 2005. 1/2. 25–30.
122. LAKI Péter
Toronyzene. = Mzene. 43. 2005. 3. 273–280.
Friedrich Hölderlin zenei megjelenéseiről.
123. LaRUE, Jan
Watermarks are singles, too: a miscellany of research notes. = Essays in honor of László Somfai. 77–86.
124. LÁSZLÓ Ferenc
Mozart Alla turcája mint rondó. = Mzene. 44. 2006. 2. 151–154.
125. LENGOVÁ, Jana
Josef Striczl a Bratislava. = Musicologica Slovaca et Europaea. 23. 2006. 11–67.

126. LENGOVÁ, Jana
Wagner – Richter – Batka: K identifikácii adresáta jedného listu. = *Musicologica Slovaca et Europaea*. 23. 2006. 164–192.
Richard Wagner, Hans Richter és Jan (János) Batka levelei.
127. LIGETI György
Sinnlichkeit komplexer Klangvorstellungen. Zur Musik Claude Viviers. = *MusikTexte*. 2006. 111. 34–36.
Vivier, Claude (1948–1983)
128. LOCKE, Ralph P.
Aaron Copland. Two interviews (1970, 1972) & three letters. = *JournalAmLisztSoc.* Vol. 54/56. 2003/2005. 201–217.
129. MANAS, Vladimír
Die Musikrätigkeit der frommen Bruderschaften in Mähren in der frühen Neuzeit. = *SM*. 46. 2005. 1/2. 69–80.
130. MARKOVIĆ, Tatjana
Serbian romantic lied as intersection of the Austro-Hungarian and Serbian (con)texts. = *Muzikološki Zbornik*. 42. 2006. 2. 99–103.
131. MARTINÁKOVÁ, Zuzana
Beginn systematischer Forschung. = *ÖMZ*. 61. 2006. 8/9. 33–34.
132. MERRICK, Paul
Two keys for six pieces. Tonality and Liszt's Consolations. = *JournalAmLisztSoc.* Vol. 54/56. 2003/2005. 125–133.
133. MEZŐSI Miklós
Zene, szó, dráma – színjátékok és szí(n)e)változások. A történelem szemantikája Puskin és Muszorgszkij művészi szkepszisében. Az orosz krónikás színmű műfajpoétikai kérdései. Budapest, 2006, Kijárat. 278 p.
ISBN 963-9529-46-X
134. MÉHES Balázs
Veni David – egy biblikus programszonátáról. = *MEZ*. 12. 2004/05. 1. 79–86.
Johann Kuhnau: Hat szonáta.
135. MIKUSI Balázs
Két Mozart-tanulmány. = *Mzene*. 44. 2006. 2. 131–150.
136. MIKUSI Balázs
New light on Haydn's Invocation of Neptune. = *SM*. 46. 2006. 3/4. 237–255.
137. MIZSEI Zoltán
„I putti”. A kórusénekesek helyzetéről a XVI. század végi Itáliában. = „*Inter sollicitudines*”. 2006. 303–313.
138. MÓRICZ Klára
Anxiety, abstraction, and Schoenberg's gestures of fear. = *Essays in honor of László Somfai*. 303–324.
139. MŰDRA, Darina
Anton Zimmermann (1741–1781) und die europäische musikalische Klassik. Frankfurt am Main, 2006, Peter Lang. 237 p. (Schriftenreihe der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, ISSN 1612-149X, Bd. 3.)
ISBN 3-631-54334-4
140. Musik der Roma in Burgenland. Referate des Workshop-Symposiums. (Hg. Gerhard J. Winkler.) Eisenstadt, 2003, Amt der Burgenländischen Landesregierung. 112 p. (Wissenschaftliche Arbeiten aus dem Burgenland, Bd. 108.)
Ism. Kovalcsik Katalin = *ÖMZ*. 60. 2005. 6/7. 94–95.
141. Das (Musik-) Theater in Exil und Diktatur. Salzburger Symposion 2003. (Hg. Peter Csóbadi, Gernot Gruber et al.) Salzburg, 2005, Mueller-Speiser. 852 p. (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, Bd. 58.)
Ism. Glanz, Christian = *ÖMZ*. 61. 2006. 8/9. 88.
142. NYMAN, Michael
Experimentális zene. Cage és utókor. (Ford. Pintér Tibor.) Budapest, 2005, M. Műhely. 330 p. (Szünetjel könyvek, ISSN 1787-5137, 2.)
ISBN 963-7596-49-6

143. Opera. Zeneszerzők, művek, előadóművészek. (Szerk. Batta András. Ford. Tasnádi Ágnes et al.) [A magyar kiadást szerk. Kenesei István.] Budapest, 2006, Vince. 927 p.
ISBN 963-9552-82-8
144. ORAMO, Ilkka
Sibelius, Bartók, and the „anxiety of influence” in post war II Finnish music. = SM. 47. 2006. 3/4. 467–480.
145. OSSBERGER, Harald
Klaviermeister in Europa. Von Czerny über Chopin und Liszt zu Paderewski. = ÖMZ. 60. 2005. 1/2. 31–37.
146. OTT, Bertrand
Liszt et la pédagogie du piano. Essai sur l’Art du Clavier selon Liszt. (Préface de Norbert Dufourcq.) Paris, 2005, Éditions CPEA. 290 p.
Ism. Gut, Serge = Revue de Musicologie. 92. 2006. 1. 220–221.
147. PAPP Márta
Umerenno or andantino molto: on Musorgsky’s tempo markings. = Essays in honor of László Somfai. 287–300.
148. PÁNDI Marianne
Hangversenykalauz. (Kieg. Könyves Klaudia.) Budapest, 2005, Saxum.
ISBN 963-7168-20-6
149. Pestry zborník. Tabulatura Miscellanea. (Ed. Ladislav Kačic.) Bratislava, 2005, Hudobné Centrum. 147 p.
ISBN 80-88884-62-4
Ism. Petőczová, Janka = Slovenská Hudba. Revue pre Hudobnú Kultúru. 32. 2006. 2. 263–267.
150. PINTÉR Éva
Aus dem Warteraum zum erlösenden Licht. „With lilies white” von Matthias Pintscher – eine Wegbeschreibung. = NZfM. 166. 2005. 6. 34–37.
William Byrd dalának idézete
151. POCKNELL, Pauline
Reading Liszt’s hands. Molds, casts and replicas as guides to contemporary creative representations. = JournalAmlisztSoc. Vol. 54/56. 2003/2005. 171–190.
152. RAKOS Miklós
Brahms magyar táncainak forrásai (3). Tánccs „egzotikum” Mozart hegedűmuzsikájában. = Zenekar. 12. 2005. 1. 34–41.
153. RAKOS Miklós
Brahms magyar táncainak forrásai (4). = Zenekar. 12. 2005. 2. 31–39.
154. RAKOS Miklós
Brahms magyar táncainak forrásai (5). = Zenekar. 12. 2005. 3. 38–46.
155. REYNAULD, Cécile
Liszt et le virtuose romantique. Paris, 2006, Champion. 403 p. (Bibliothèque de Littérature générale et comparée, 64.)
156. ROVÁTKAY Lajos
Georg Joseph Werner (1693–1766) g-moll requiemjének rejtett üzenete. Adalékok a 18. századi bécsi zenei nyelv újvizsgálatához. = Mzene. 43. 2005. 4. 405–433.
157. Die Sammlung Bálint András Varga. (Hrsg. von Werner Grünzweig.) Berlin und Hofheim, 2006, Wolke. 158 p. (Archive zur Musik des 20. Jahrhunderts, Bd. 11.)
ISBN 3-936000-24-7
158. SCHNEIDER, David E.
Wagnerian details in Webern’s Op. 5. No. 2. = Essays in honor of László Somfai. 325–329.
159. SCHOENBERG, Harold C.
A nagy zeneszerzők élete. (Ford. Szilágyi Mihály, Szabó Mária, Gy. Horváth László.) Budapest, 2006, Európa. 683 p.
ISBN 963-07-8099-2
160. SEIBOLD, Wolfgang
Robert und Clara Schumann in ihren Beziehungen zu Franz Liszt. Im Spiegel ihrer Korres-

- pondenz und Schriften. Frankfurt/M., 2005, Lang. 363, 222 p. (Karlsruher Beiträge zur Musikwissenschaft, 8.)
ISBN 978-3-631-53947-7
Ism. Edler, Arnfried = ÖMZ. 61. 2006. 10. 80–84.
161. SHORT, Michael – HOWARD, Leslie
Ferenc Liszt (1811–1886). List of works. Elenco delle opere. Milano, 2004, Rugginenti. XVI, 144 p.
ISBN 88-7665-433-X
Ism.: Gut, Serge = Revue de Musicologie. 91. 2005. 1. 269–272.
162. SISMAN, Elaine
The voice of God in Haydn's Creation. = Essays in honor of László Somfai. 159–173.
163. SOLOMON, Maynard
Mozart. (Ford. Barabás András. A bibliográfiát összeáll. Fazekas Gergely.) Budapest, 2006, Park.
ISBN 963-530-726-8
164. SOLOMON, Maynard
Salzburg kedvence (1). (Ford. Barabás András.) = Muzs. 49. 2006. 10. 20–24.
Wolfgang Amadeus Mozart
165. SOLOMON, Maynard
Salzburg kedvence (2). (Ford. Barabás András.) = Muzs. 49. 2006. 11. 6–10.
Wolfgang Amadeus Mozart
166. SOMFAI László
Haydn Mrs. Bartolozzinak ajánlott két „londoni” szonátája. Következetlen kottázás vagy manipulált korabeli kiadás? = Mzene. 44. 2006. 3. 279–294.
167. SOMFAI László
Trends, accomplishment, deficiency in Haydn performance today. = Haydn-Studien. München, 2006, Henle. Bd. 9. Heft 1/4. 58–67.
168. SÓLYOM György
A Mozart-zene delelőjén. Két esztendő (1786–88) hangszeres zenéje, „Figaro lakodalmá”-tól a nagy szimfóniáig. = Oé. 15. 2006. 1. 2–5.
169. STIPČEVIĆ, Ennio
Renaissance music in Croatia. Some introductory remarks. = SM. 47. 2006. 1. 99–110.
170. SUPPAN, Wolfgang
Julius Fučík (1872–1916), Komponist, Militär und Zivillkapellmeister der Donaumonarchie, und sein Beitrag zur national-tschechischen Schule in der Musik. = SM. 47. 2006. 2. 241–250.
171. Szabolcsi Bence válogatott írásai. (Vál., szöveggond., jegyzetek, utószó: Wilhelm András.) Budapest, 2003, Typotex. 653 p.
ISBN 963-9326-83-6
Ism. Péteri Lóránt: Dédapánk, Szabolcsi. = Muzs. 48. 2005. 1. 37–39., Kaczmarczyk Adrienne: Zenéről nyugattól keletig. = Mzene. 43. 2005. 1. 89–93.
172. SZERZŐ Katalin
Neue Dokumente zur Esterházy-Sammlung. = Haydn-Studien. München, 2006, Henle. Bd.9. Heft 1/4. 82–93.
173. SZÓRÁDOVÁ, Eva
Listy hudobného vydavateľstva Breitkopf & Härtel v hudobnej zbierke Jána Batku. = Musicologica Slovaca et Europaea. 23. 2006. 193–214.
Batka János
174. TALLIÁN Tibor
Mitteleuropa – eine Region in vielen Gestalten? = ÖMZ. 60. 2005. 1/2. 44–50.
175. TARUSKIN, Richard
A suggestive detail in Weber's Freischütz. = Essays in honor of László Somfai. 269–272.
176. THYM, Jürgen
Cosmopolitan infusions. Liszt and the Lied. = JournalAmLisztSoc. Vol. 54/56. 2003/2005. 156–170.
177. TIMBRELL, Charles
Eminent Lisztians. Franz and Walter Rummel. = JournalAmLisztSoc. Vol. 54/56. 2003/2005. 191–200.

178. UBBER, Christian
Liszt's Zwölf Etuden und ihre Fassungen (1826–1837–1851). Mit einem Geleitwort von Detlef Kraus. Laaber, 2002, Laaber-Verlag, 367 p.
Ism. Kabisch, Thomas = Die Musikforschung. 58. 2005. 4. 454–455.
179. UTZ, Christian
Immanenz und Kontext. Musikalische Analyse mehrfach kodierter Formen bei Liszt und Varese. = ÖMZ. 60. 2005. 9. 16–25.
180. VERES Bálint
Az amnézia szótára. A Csendes Dalok Valentyin Szilvesztrov életművének fordulópontján. = Pannonhalmi Szemle. 13. 2005. 2. 117–128.
181. VERES Bálint
Emancipáció, passió, kórtörténet. A brácsa mint a klasszikus európai zene hősi halottja. = Pannonhalmi Szemle. 14. 2006. 3. 103–127.
182. VIKÁRIUS László
Dido per musica. = A rejtélyes Aeneis. Aeneis tanulmányok. (Szerk. Ferenczi Attila.) Budapest, 2005, L'Harmattan. 147–188. (Párbeszéd-kötetek, ISSN 1787-0585, 2.)
Henry Purcell, Josquin des Prés, Vergilius
183. VIRÁNY Gábor
Mégkésettek-e Mozart „porosz” kvartettejei? Születésnap köszöntő tanulmány formában. = Mzene. 43. 2005. 1. 77–83.
184. VOLKOV, Szolomon
Sosztrakovics és Sztálin. Budapest, 2006, Napvilág. 309 p.
ISBN 963 9350 80 X
Ism. Molnár Szabolcs = Gramofon. 11. 2006. 3. 45.
185. WINKLER Gábor
Barangolás az operák világában. Kezdőknek, haladóknak és megszállottaknak. Budapest, 2005–2006, Tudomány Kiadó. 1–4. köt. 3354 p.
ISBN 963-8194-44-8, 963-8194-55-3
186. WINKLER, Gerhard J.
Notizen zum Thema: Haydn und die „Volksmusik”. „Zigeunertrio”, „Gott erhalte” und „Sauschneider-Capriccio”. = ÖMZ. 60. 2005. 6/7. 34–43.
187. WOJNOWSKA, Elżbieta
Bemerkungen über das musikalische Repertoire einiger schlesischer Städte im Licht der Handschriftsammlung aus der Liegnitzer „Bibliotheca Rudolphina”. = SM. 46. 2005. 1/2. 21–38.
188. WOLFF, Christoph
Johann Sebastian Bach. A tudós zeneszerző. (Ford: Székely János.) Budapest, 2004, Park. 675 p.
ISBN 963 530 639 3
Ism. Péteri Judit: Zenetudományi alpmű magyarul. = Muzs. 48. 2005. 7. 36–39., Fittler Katalin = Zenekar. 12. 2005. 1. 33.
189. WRIGHT, William
Master Liszt in England. = JournalAmLisztSoc. Vol. 54/56. 2003/2005. 24–44.
190. WULFNÉ KINCZLER Zsuzsanna
A porosz király és Félix Mendelssohn Bartholdy kísérlete a felvilágosodás hatására elszegényedett liturgikus élet megújítására. = „Inter sollicitudines”. 2006. 455–460.
191. ZASLAW, Neal
Mozart's modular minuet machine. = Essays in honor of László Somfai. 219–235.
192. Zene és művelődéstörténet. Tanulmánykötet. (Szerk. Dombi Józsefné, Maczelka Noémi.) Szeged, 2006, SZTE JGYTFK Ének-Zene Tansz. 142 p.

Magyar zenetörténet

193. ANTALOVÁ, Lenka

Die musikpädagogische Tätigkeit der Ursulinen in Bratislava (Pressburg) im 18. und 19. Jahrhundert. = *Musicologica Istropolitana V*. Bratislava, 2006, Univerzita Komenského. 25–42.

ISBN 978-80-89236-18-3

194. ANTOKOLETZ, Elliott

Musical symbolism in Bartók's *Bluebeard*. Trauma, gender, and the unfolding of the unconscious. = *SM*. 47. 2006. 3/4. 279–292.

195. BANFIELD, Volker

Streng und emotional. Zu Ligeti's Etüden für Klavier. = *MusikTexte*. 2006. 111. 67–68.

196. BARANYI Anna

Magyar centenáriumi Liszt-érmék (1911). = *Ztd*. 2004/05. 2005. 61–72.

197. BARTÓK Béla

A Cantata profana bővületében. (Szerk. Reviczky Béla.) Budapest, 2006, Rózsavölgyi. 37 p. + 1 CD

ISBN 963-87007-4-2

198. BARTÓK Béla

Écrits. (Éd. par Philippe Arbera, Peter Szendy. Trad. et annotés par Peter Szendy.) Genève, 2006, Éditions Contrechamps. 343 p.

ISBN 978-2-940068-27-2

199. BARTÓK Béla

A kékszakkallú herceg vára. Autográf fogalmazvány. Faksimile kiadás. (Közreadja Vikárius László.) Budapest, 2006, Balassi Kiadó, MTA Zenetudományi Intézet. 49 p. + kommentár.

ISBN 963-506-689-9

200. Bartók a színpadon. (Vál. és szerk. Burda Zita és Kis Domokos Dániel]. Budapest, 2006, Osiris. 203 p. (Libri de libris, ISSN 1586-3913.)

ISBN 963-389-864-1

201. BARTÓK Béla, ifj.

Apám életének krónikája. Budapest, 2006, Helikon, Hagyományok Háza. 488 p.

ISBN 963-227-048-7

Ism. Vikárius László = *Gramofon*. 11. 2006. 3. 45.

202. BARTÓK Péter

Apám. (Ford. Péteri Judit.) Budapest, 2004, Editio Musica. 323 p.

ISBN 963-330-733-3

Ism. Kárpáti János: Egy szubjektív tanú: Bartók Péter. = *Muzs*. 48. 2005. 2. 32–35.

203. BECKLES WILLSON, Rachel

György Kurtág: The sayings of Péter Bornemisza, op. 7. A „concerto” for soprano and piano. Aldershot, 2004, Ashgate Publishing. XVI, 192 p.

ISBN 0-7546-0809-3

Ism. Dalos Anna: Mérföldkövek a magyar zenetörténetben. = *Muzs*. 48. 2005. 3. 36–39., Myers, Gregory = *Notes*. 62. 2005. 2. 393–395., Walsh, Stephen = *Music and Letters*. 87. 2006. 4. 667–670.

204. BERLÁSZ Melinda

Drága Grétém! Weiner Leó levelei Varró Margithoz, 1938–1960 (1). = *Muzs*. 48. 2005. 8. 25–29.

205. BERLÁSZ Melinda

Drága Grétém! Weiner Leó levelei Varró Margithoz, 1938–1960 (2). = *Muzs*. 48. 2005. 9. 13–17.

206. BERLÁSZ Melinda

Drága Grétém! Weiner Leó levelei Varró Margithoz, 1938–1960 (3). = *Muzs*. 48. 2005. 10. 24–28.

207. BERLÁSZ Melinda

Sándor Veress's image of Kodály: a bilateral, authentic testimony. The historical role in the Kodály-literature of Veress's writings and lectures on Kodály. = *SM*. 46. 2005. 3/4. 295–324.

208. BIRKIN-FECHTINGER, Ingeborg
Franz Erkel und das k.k. Hofoperntheater in
Wien. = SM. 46. 2005. 3/4. 413–436.
209. BIRKIN-FEICHTINGER, Ingeborg
Ödön von Mihalovich und das k. k. Hofopernthe-
ater in Wien. „Welches Schicksal darf ich für mei-
ne Oper erwartet...” = SM. 47. 2006. 1. 63–98.
210. BÓNIS Ferenc
Bartók Béla élete: dramma per musica. = For-
rás. 38. 2006. 3. 3–21.
211. BÓNIS Ferenc
A Budapesti Filharmóniai Társaság százötven esz-
tendeje 1853–2003. Budapest, 2005, Budapesti
Filharmóniai Társaság, Balassi Kiadó. 250 p.
ISBN 963 506 632 5
Ism. Fittler Katalin = Zenekar. 12. 2005.
4. 30–31.
212. BÓNIS Ferenc
Élet-képek: Bartók Béla. Budapest, 2006, Ba-
lassi Kiadó, VÁVI KFT. 550 p.
ISBN 963-506-649-X
213. BORGÓ András
Douce France-tól édes Magyarországig? Arma
Pálról egy bécsi kiállítás kapcsán. = Muzs. 48.
2005. 9. 18–21.
214. BOZÓ Péter
Supplément a Zarándokévek második köteté-
hez. = Mzene. 44. 2006. 2. 177–214.
215. BOZÓ Péter
„Was ist des Deutschen Vaterland?” Liszt
német Zarándokévének terve. = Mzene. 43.
2005. 3. 281–300.
ua. angolul = SM. 47. 2006. 1. 19–38.
216. BÜKY Virág
Bartók, avagy a nevelésről. Primitivista eszkö-
zök Bartók zongorapedagógiai műveiben. =
Mzene. 43. 2005. 2. 133–139.
217. CERHA, Friedrich
Phantastisch-skurrielle Welt. Meine Beziehung zu
György Ligeti. = MusikTexte. 2006. 111. 43–45.
218. CZAGÁNY Zsuzsa – PAPP Ágnes –
MUCKENHAUPT Erzsébet
Liturgikus és kottás középkori kódextöredékek
a csíksomlyói ferences kolostor egykori könyv-
tárának állományában. = A Csíki Székely Mú-
zeum évkönyve. Társadalom- és humántudo-
mányok. Csíkszereda, 2006, Csíki Székely
Múzeum. 149–231.
219. CSEPREGI Gábor
Le problème du temps vécu dans „Le Château
de Barbe-Bleue” de Béla Bartók. = Revue Musi-
cale de Suisse Romande. 58. 2005. 3. 28–37.
220. DALOS Anna
Bartók, Lendvai und die Lage der ungarischen
Komposition um 1955. = SM. 47. 2006. 3/4.
427–440.
221. DALOS Anna
Hagyomány és eszkatológia Jeney Zoltán „Ha-
lotti szertartás”-ában. = Holmi. 18. 2006. 7.
903–912.
222. DALOS Anna
Az ifjú Bartók Kodály-képe. = Mzene. 43.
2005. 4. 375–386.
223. DALOS Anna
„Palestrina Budapesten”. Kodály Zoltán és a II.
világháború előtti katolikus egyházzenei törek-
vések. = MEZ. 12. 2004/05. 2/3. 223–238.
ua. = Sic itur ad astra. 16. 2005. 1/2.
295–318.
224. DALOS Anna
Zoltán Kodály’s art of fugue: about the neo-
classicism of the Concerto for orchestra. =
Essays in honor of László Somfai. 331–347.
225. DOBOS Kálmán
Viski János élete és művészete. Budapest, 2005,
Püski. 88 p.
ISBN 963-9906-50-6
226. DOBSZAY László
Brahms és Csík megye. = Muzs. 49. 2006. 3.
16–17.
Bartók 125.

227. DOBSZAY László

Jeney Zoltán: Halotti szertartás – Funeral Rite. = MEZ. 13. 2005/06. 3. 265–292.

Jelen írás az ősbemutató műsorfüzetének bevezető tanulmánya

228. DOMOKOS Mária

Csíki énekeskönyvek. Egy könyvsorozat kéziratok és dokumentumai Domokos Pál Péter hagyatékában. = A Csíki Székely Múzeum Évkönyve. Társadalom- és humántudományok 2004. Csíkszereda, 2005, Csíki Székely Múzeum. 123–146.

229. DOMOKOS Zsuzsanna

Liszt zeneszerzői szemléletének fejlődése a XIX. századi olasz és német egyházzenei reformtervek esztétikai törekvéseinek fényében. Az 1830-as évek célkitűzései Gaspare Spontini és Liszt egyházzenei programjaiban. = „Inter sollicitudinibus”. 2006. 93–107.

230. DOMOKOS Zsuzsanna

Liszt's Roman experience of Palestrina in 1839. The importance of Fortunato Santini's Library. = JournalAmLisztSoc. Vol. 54/56. 2003/2005. 45–56.

231. DREES, Stefan

Reflexiver Umgang mit Tradition. Eine Randbemerkung zu Ligetis „Hungarian Rock” (1978). = MusikTexte. 2006. 111. 56–58.

232. DREISZIGER Nándor

Spying on „Mr. Bartók” in wartime America. = HQu. 56. 2005. 179. 116–126.

233. ECKHARDT Mária

Berlioz' Ungarnbesuch 1846. = SM. 46. 2005. 1/2. 157–174.

234. ECKHARDT Mária

Franz Liszt and his godson Francis Korbay. New documents in the Liszt Ferenc Memorial Museum, Budapest. = JournalAmLisztSoc. Vol. 54/56. 2003/2005. 85–101.

ua. magyarul = Mzene. 44. 2006. 2. 155–176.

235. ECKHARDT Mária

Mégis megvan Liszt Ferenc „halottas inge”! = Muzs. 48. 2005. 6. 9–10.

236. EŐSZE László

Kodály Zoltán és Arturo Toscanini. Egy művészbarátság története (1928–1957). = Mzene. 43. 2005. 4. 387–404.

237. FARKAS András

Apám – ahogyan én láttam. Emlékezés Farkas Ferenc születésének 100. évfordulóján. = Muzs. 48. 2005. 12. 10–13.

238. FARKAS Márta, Sz.

Ki játszott Dohnányit a budapesti Rádió I-en 1932-ben? Esettanulmány. = Dohnányi évkönyv 2004. 2005. 69–98.

239. FARKAS Zoltán

Johann Evangelist Fuss (1777–1819) als Liedkomponist. = SM. 46. 2005. 1/2. 107–134.

240. FARKAS Zoltán

Magyar népzenei hatások Ligeti György és Kurtág György zenéjében. = Mzene. 44. 2006. 4. 361–386.

241. FARKAS Zoltán

Töredék mint egész. József Attila és a magyar zene Bartók Bélától Kurtág Györgyig. = Literatura. 31. 2005. 425–446.

242. Felragyognak a csillagok. Hetvenöt éves a Szegedi Szabadtéri Játékok. (Szerk. Tandi Lajos.) Szeged, 2006, Szegedi Szabadtéri Játékok és Fesztiválszervező Kht. 127 p.

ISBN 963-06-0460-4

243. FERENCZI Ilona

Choralsätze im Ödenburger Stark-Virginialbuch. = SM. 46. 2005. 1/2. 39–50.

244. FERENCZI Ilona

Johann Wohlmuth. Sopronsky organista, hudobny riaditeľ' a skladateľ' a jeho posobenie na prelome 17. a 18. storočia. (Z maďarského jazyka preložila Marta Földesová.) = Slovenská Hudba. Revue pre Hudobnú Kultúru. 32. 2006. 2. 202–218.

245. FERENCZI Ilona
Magyar nyelvű gregorián egy dunántúli kisvárosban. = Kálmáncsai Graduál. (Szerk. Ferenczi Ilona.) Kecskemét, 2005, Nemzeti Kincseink-ért. 109–115.
246. FIRCA, Clemansa Liliana
Enesco-Bartók: interférences. = SM. 47. 2006. 3/4. 345–360.
247. FIRCA, Gheorghe – NÉMETH G. István
„Összegyűjteni a virágport” – Bartók Béla, a román zeneszerzők kollégája. = Szeged. 18. 2006. 9. 14–16.
248. FJELDSOE, Michael
Different images. A case study on Bartók reception in Denmark. = SM. 47. 2006. 3/4. 453–466.
249. FÖLDES Andor
Emlékeim. (Ford. Földes Lili és Ódor László.) Budapest, 2005, Óbudai Múzeum. 236 p. (Helytörténeti füzetek, ISSN 1416-583X, 2005/1.)
250. FRIGYESI Judit
Bence Szabolcsi's unfinished work: Jewish identity and cultural ideology in communist Hungary. = MQ. 88. 2005. 4. 496–522.
251. FÜR Lajos
„Ne bánts a magyart!” Bartók és Kodály történelemszemlélete. Budapest, 2005, Kairosz. 178 p.
ISBN 963-9568-70-8
252. GÁRDONYI Zsolt
Hommage à J. S. Bach (2000), Hommages à F. Liszt (2001), Hommage à M. Reger (2002), für Orgel. Magdeburg, 2003, Edition Walhall, Verlag Franz Biersack. 15 p.
Ism. Laux, Torsten = Ars Organi. 54. 2006. 2. 129.
253. GÁDOR Ágnes – SZIRÁNYI Gábor
Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. II. rész: 1938. szeptember–1941. június. = Dohnányi évkönyv 2004. 2005. 389–426.
254. GÁDOR Ágnes – SZIRÁNYI Gábor
Dohnányi Ernő iratok a Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem levéltárában. III. rész: 1941. július–1949. július. = Dohnányi évkönyv 2005. 2006. 389–426.
255. GELLER, Doris
Von der Klangfläche zur „Melodie”. György Ligeti's „Ramifications”. = MusikTexte. 2006. 111. 47–52.
256. GILLIES, Malcolm
Bartók's „fallow years”. A reappraisal. = SM. 47. 2006. 3/4. 311–320.
257. GOMBOS László
Általános összefüggések Farkas Ferenc életművében. = Ztd. 2004/05. 2005. 85–106
258. GOMBOS László
Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtó-recepciója. II. rész: A nemzetközi karrier kezdete, 1898. október–1901. április. = Dohnányi évkönyv 2004. 2005. 99–346.
259. GOMBOS László
Dohnányi Ernő művészi tevékenységének sajtó-recepciója. II. rész: A bécsi évek (1901–1905). = Dohnányi évkönyv 2005. 2006. 151–338.
260. GOMBOS László
Ecce homo – Szokolay Sándor. = ZZT. 13. 2006. 1. 23–24.
261. GOMBOS László
Ernő Dohnányi's career in his Vienna years (1901–1905). = SM. 47. 2006. 2. 167–220.
262. GOMBOS László
Farkas Ferenc és Itália. = ZZT. 12. 2005. 6. 27–29.
263. GOMBOS László
Az ifjú Dohnányi recepciója. A zeneszerző és az előadóművész sikere az első hangversenykörutak idején. = Mzene. 43. 2005. 3. 313–330.

264. GOMBOS László

Klebelsberg Kuno és a magyar zene – három muzsikus szemszögéből. = ZZT. 13. 2006. 4. 23–26.

Hubay Jenő, Dohnányi Ernő, Farkas Ferenc

265. GOMBOS László

The main directions of the Hungarian violin school in the 19th and 20th centuries. = Henryk Wieniawski and the 19th century violin schools. (Eds Jablonsky M., Jasinska J.) Poznan, 2006, The Henryk Wieniawski Musical Society. 133–142.

266. GOMBOS László

Reception of young Ernő Dohnányi: the background of his successes during his first tours to England and America. = SM. 46. 2005. 3/4. 325–382.

267. GOMBOS László

A szépség álarcai. Farkas Ferenc zeneszerzői portréja. = Muzs. 48. 2005. 12. 4–8.

268. GRACZA Lajos – GÁNGÓ Gábor – MIKLÓS Gergely

Eötvös József öt zenei tárgyú levele Friderike Müllerhez. = Itk. 2005. 2/3. 345–353.

269. GRACZA Lajos

Unveröffentlichte Briefe von Franz Liszt an Alexander de Villers. = SM. 47. 2006. 1. 39–62.

270. GRIFFITH, Paul

Ligeti was... CDs of old and new Ligeti recordings. = HQu. 47. 2006. 184. 150–152.

271. GRYMES, James A.

A Cantus vitae (op.38) szimfonikus kantáta keletkezéstörténete, zenei felépítése és bemutatója. = Dohnányi évkönyv 2004. 2005. 3–20.

272. GRYMES, James A.

Bartók's Pozsony. An examination of neglected primary sources. = SM. 47. 2006. 3/4. 371–382.

273. GULYÁS Lászlóné

Operajátszás Miskolcon 1954–2004. Az operatársulattól az operafesztiválig. (A tanulmányt írta Sziklaváry Károly.) Miskolc, 2006, II. Rákóczi Ferenc Megyei Könyvtár. 133 p. (Borsodi kalászlós, ISSN 1787-7202, 2.)

ISBN 963-9645-01-X

274. GURMAI Éva

Die Notenbestände der ersten ungarischen Operngesellschaft im Bezirksarchiv von Kaschau. = SM. 46. 2005. 1/2. 145–155.

275. GYÉMÁNT Csilla – KOVÁCS Ágnes – PACSIKA Emília

Karikó Teréz, a szegedi operajátszás csillaga. Szeged, 2006, Bába. 113 p.

ISBN 963-7337-76-8

276. HALÁSZ Péter

„Atlantis” – eine Reise in Raum und Zeit. = Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös. (Ed. H.K. Jungheinrich.) Mainz, 2005. 39–48.

277. HALÁSZ Péter

Kurtág-törédek. = Tisztelet Kurtág Györgynek. (Szerk. Moldován Domokos.) Budapest, 2006, Rózsavölgyi. 83–141.

278. HALÁSZ Péter

Ligeti György zeneművei, írásai és a vele készült beszélgetések. = Találkozások Ligeti Györggyel. (Interjú kész. Eckhard Roelcke.) Budapest, 2005, Osiris. 229–243 p.

279. HALÁSZ Péter

Prosincovy zár, letní krupobití. Portrét sklada-tele Györgye Kurtága. = His Voice. 3. 2005. 4. 3–10.

280. HALÁSZ Péter

Verfolgte Musiker in Ungarn zwischen 1919 und 1945. = ÖMZ. 61. 2006. 8/9. 30–33.

281. HAMBURGER Klára

Death in Bayreuth. An unknown document about the death of Franz Liszt. = HQu. 46. 2005. 180. 150–156.

282. HAMBURGER Klára
Ismeretlen dokumentum Liszt Ferenc haláláról.
= Muzs. 48. 2005. 4. 10–13.
Ua. német nyelven = SM. 46. 2005. 3/4.
403–412.
283. HAMBURGER Klára
Liszt Ferenc és az utókor. A Liszt Ferenc Társaság történetének előző felvonása: az Országos Liszt Ferenc Társaság, 1932–1945. = Muzs. 49. 2006. 6. 11–15.
284. HAMBURGER Klára
Liszt Ferenc és az utókor. Az Országos Liszt Ferenc Társaság 1932–1945. = Mzene. 44. 2006. 1. 73–114.
285. HAMBURGER Klára
Understanding the Hungarian reception history of Liszt's *Des Bohémiens et de leur musique en Hongrie* (1859/1881). = *Journal of Musicology*. Vol. 54/56. 2003/2005. 75–84.
286. HOHMAIER, Simone
„Ein zweiter Pfad der Tradition”. Kompositorische Bartók-Rezeption. Saarbrücken, 2003, Pfau-Verlag. 256 p.
Ism. Hunkemöller, Jürgen = *Die Musikforschung*. 58. 2005. 3. 322.
287. HOHMAIER, Simone
„Hommage à” und „in memoriam”. Brennpunkte kompositorischer Bartók-Rezeption nach 1945. = SM. 47. 2006. 3/4. 441–452.
288. HOLLÓS Máté
Heute in Europa: die Kunst des Komponierens. = *ÖMZ*. 60. 2005. 10/11. 42–43.
289. HOLLÓS Máté
Vántus István. Budapest, 2005, Mágus. 32 p. (Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 33.)
ISBN 963-9433-39-X
290. HOLLÓSI Zsolt
Bartók az abszolút idealista. Beszélgetés Somfai László zenetörténésszel. = *Tiszatáj*. 50. 2006. 3. 46–56.
291. HORVÁTH György
Pénzügyőrök muzsikálnak. A vám- és pénzügyőrség kulturális életének és zenekarának emlékkönyve. 1867–2005. Budapest, 2005, szerző. 391 p.
ISBN 963 219 884 0
292. HOVÁNSZKI Mária
„Csokonai-dallamok” és forrásaik (1). = *Mzene*. 44. 2006. 3. 330–358.
293. HOVÁNSZKI Mária
„Csokonai-dallamok” és forrásaik (2). = *Mzene*. 44. 2006. 4. 438–479.
294. HUBER Beáta
János vitéz, az ideológia huszára. A századforduló operettjében rejlő lehetőségek. = *Irodalomtörténet*. 2005. 3. 309–326.
295. HUBER, Klaus
Poème symphonique. (improvisation posthume). = *MusikTexte*. 2006. 111. 45–46.
Ligeti György
296. HUNKEMÖLLER, Jürgen
Scherzi im Komponieren Bartóks. = SM. 47. 2006. 3/4. 383–394.
297. HÖLSZKY, Adriana
Ultraharmonik und Ultrapolypophonie. Zur Komposition von Schwingungsvorgängen in Ligeti's „Continuum”. = *MusikTexte*. 2006. 111. 37–42.
298. Identitäten. Der Komponist und Dirigent Peter Eötvös. (Hg. Hans-Klaus Jungheinrich.) Mainz, 2005, Schott. 84 p. (Edition Neue Zeitschrift für Musik.)
ISBN 3-7957-0534-7
Ism. Wieschollek, Dirk = *NZfM*. 167. 2006. 3. 84.
299. ITTZÉS Gergely
Dohnányi Ernő: Passacaglia (op.48. no.2). = *Dohnányi évkönyv* 2005. 2006. 3–13.
300. ITTZÉS Mihály
Bartók-élmények. = *Forrás*. 38. 2006. 3. 52–56.

301. ITTZÉS Mihály
Zoltán Kodály as a conductor of his *Psalmus Hungaricus*. = *Bulletin Kodály*. 31. 2006. 1. 12–22.
302. ITTZÉS Mihály
Zoltán Kodály, in retrospect. A Hungarian national composer in the 20th century on the border of East and West. Kecskemét, 2006, Kodály Institute. VIII, 285 p.
ISBN 963-7295-28-3
303. ITTZÉS Mihály
Zrínyi szövege. Ötven éve mutatták be Kodály Zoltán kórusművét. = *Forrás*. 37. 2005. 12. 73–75.
304. JOSEL, Seth F.
Vertikaler und horizontaler Raum. Tonhöhen- und Intervallbeziehungen im dritten Satz „Alla Marcia” von György Ligeti's Horntrio. = *MusikTexte*. 2006. 111. 61–63.
305. KAČIČ, Ladislav
Zene a pozsonyi koronázási ünnepségek idejében (1563–1830). (Ford. Czagány Zsuzsa.) = *Mzene*. 43. 2005. 4. 447–460.
306. KACZMARCZYK Adrienne
Franz Liszt's first Hungarian symphonic attempt: the *National-ungarische Symphonie*. = *Essays in honor of László Somfai*. 273–286.
307. KACZMARCZYK Adrienne
Magyar háromkirályok. Liszt: *Krisztus-oratórium*, 1–5. = *Mzene*. 44. 2006. 4. 387–415.
308. KASS János
Bartók. = *Tiszatáj*. 50. 2006. 3. 39–40.
309. Kálmáncsai graduál 1622–1626. (A graduált átírta, jegyzetekkel ell. és tanulmányt írt Ferenczi Ilona.) Kecskemét, 2005, Nemzeti Kincseinkért Egyesület. 296, 139 p.
ISBN 963-219-157-9, 963-219-159-9
310. KÁRPÁTI János
Alternatív ütemstruktúrák Bartók zenéjében. = *Muzs*. 49. 2006. 3. 18–24.
Bartók 125.
ua. angolul = *SM*. 47. 2006. 2. 127–140.
311. KÁRPÁTI János
Axis tonality and golden section theory reconsidered. = *SM*. 47. 2006. 3/4. 417–426.
Bartók Béla, Lendvai Ernő
312. KÁRPÁTI János
Bartók-analitika. Válogatott tanulmányok. Budapest, 2004, Rózsavölgyi. 272 p.
ISBN 963-86238-2-9
Ism. Németh G. István: „Európai szemléletű” zene-elemzés. = *Mzene*. 43. 2005. 1. 99–103.; Laki Péter: Forty years with Bartók. = *HQ*. 46. 2005. 180. 136–139., Laki Péter: Negyven év Bartókkal. = *Holmi*. 17. 2005. 2. 238–240.
313. KÁRPÁTI János
Bartók analysis in America. = *Essays in honor of László Somfai*. 349–374.
314. KÁRPÁTI János
Bartók Béla keresztútjában. = *Forrás*. 38. 2006. 3. 22–43.
315. KELEMEN Éva
Dohnányi Ernőnek dedikált kották az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtárában. = *Dohnányi évkönyv 2005*. 2006. 33–62.
316. Képes magyar zenetörténet. (Szerk. Kárpáti János.) Budapest, 2004, Rózsavölgyi. 302 p.
ISBN 963-86238-45
Ism. Mácsai János: Ezer év esszenciája. = *Muzs*. 48. 2005. 1. 34–36., Laki Péter = *Mzene*. 43. 2005. 3. 353–354.
317. KIRÁLY Péter
Hoftrompeter in Ungarn im 16.–17. Jahrhundert. = *SM*. 46. 2005. 1/2. 1–19.
318. KIRÁLY Péter
Vallási üldözés vagy egyéb kényszer miatt Magyarországra került 16–17. századi zenészek. = *Mzene*. 43. 2005. 2. 179–192.
319. KISZELY-PAPP Deborah
Transcending the piano. Orchestral and improvisational elements in Dohnányi's piano music. = *Perspectives on Ernst von Dohnányi*. 85–111.

320. KISZELY-PAPP Deborah
Zenekari és improvizációs elemek Dohnányi zongoramuzsikájában. = Dohnányi évkönyv 2004. 2005. 31–60.
321. KOCSIS Zoltán
Dohnányi Dohnányit játszik. Hangfelvételek 1929–1956. = Dohnányi évkönyv 2004. 2005. 61–67.
322. KOCSIS Zoltán
Kell-e metronóm? = Muzs. 49. 2006. 3. 14–15.
Bartók 125
323. KODÁLY Zoltán
Letters in English, French, German, Italian, Latin. (Ed. by Dezső Legány, Dénes Legány.) Budapest, 2002, Argumentum, Kodály Archívum. 525 p. (A Kodály Archívum kiadványai.) ISBN 963-446-203-0
Ism. Dalos Anna: Kodály Zoltán – levelei tükrében. = Mzene. 43. 2005. 2. 232–236., Bónis Ferenc: „I am not too talkative...”. = HQ. 46. 2005. 180. 140–144.
324. KOENIG, Gottfried Michael
„Köln müßte es noch einmal geben”. Ligeti, eine Erinnerung... = MusikTexte. 2006. 111. 53–54.
325. KORODY P. István
Bartók két százéves levele. = Mzene. 43. 2005. 239–245.
326. KOVÁCS Ilona
Dohnányi Ernő zeneszerzői műhelyében. Az I., A-dúr vonósnygyes (op. 7) I. tételének születése. = Mzene. 43. 2005. 2. 155–178.
327. KOVÁCS Ilona
Dohnányi Ernő zongoraművészi pályája. I. rész: 1897–1921. = Dohnányi évkönyv 2005. 2006. 63–150.
328. KOVÁCS Imre
Peter Cornelius Dante-mennyezetfreskó vázlatának galvanoplasztikai másolata a budapesti Liszt-hagyatékban. = Ars Hungarica. 33. 2005. 2. 315–329.
ua. angolul = SM. 47. 2006. 1. 1–17.
329. KÖRBER Tivadar
Találkozásaim Bartók Bélával. = Forrás. 38. 2006. 3. 48–51.
330. LAKI Péter
Bartók in Hungarian poetry. = HQu. 46. 2005. 177. 133–141.
331. LAKI Péter
Csoportképek zenével. Látogatóban Anhalt Istvánnál. = Muzs. 48. 2005. 3. 33–34.
A 86 éves zeneszerzésprofesszor portréja
332. LAKI Péter
Franz Schmidt and Ernst von Dohnányi: a study in Austro-Hungarian Alternatives. = Perspectives on Ernst von Dohnányi. 45–58.
333. LAKI Péter
Some impressions on the performance tradition of the Bartók Violin concerto. = Essays in honor of László Somfai. 461–465.
334. LAMPERT Vera
Bartók és a népies műdal: egy korai dalciklus forrásairól. = Muzs. 49. 2006. 3. 25–28.
Bartók 125.
335. LAMPERT Vera
The making of a cycle of folksong arrangement: the sourcer of Bartók's Eight Hungarian folksongs. = Essays in honor of László Somfai. 387–399.
336. LAMPERT Vera
Nationalism, exoticism, or concessions to the audience? Motivations behind Bartók's folksong settings. = SM. 47. 2006. 3/4. 337–344.
337. LAMPERT Vera
A népzene Bartók Béla műveiben. A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok. 2., jav., bőv. kiad. (Szerk. Lampert Vera, Vikárius László.) Budapest, 2005, Hagyományok Háza. 198 p. + 1 CD.
ISBN 963-7363-09-2

338. LÁSZLÓ Ferenc
Bartók and his song texts. = Essays in honor of László Somfai. 375–386.
339. LÁSZLÓ Ferenc
Bartók és a román kolindák. = Mzene. 43. 2005. 3. 259–272.
340. LÁSZLÓ Ferenc
Bartók markában. Tanulmányok és cikkek (1981–2005). Kolozsvár, 2006, Polis. 275 p.
ISBN 973-8341-77-9
341. LÁSZLÓ Ferenc
„Gheorghe Alexici” és fia, „Alexits György”? Egy Bartók-adalék és háttérrel. = Forrás. 38. 2006. 3. 44–47.
342. LENDVAI Ernő
Bartók's dichterische Welt. Budapest, 2001, Akkord. 339 p.
ISBN 963-9255-09-2
Ism. Hunkemöller, Jürgen = Die Musikforschung. 58. 2005. 4. 461–462.
343. 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
Ism. Hunkemüller, Jürgen = Die Musikforschung. 58. 2005. 4. 461–462.
344. LINKE, Ulrich
Hinter Gittern – in grösstmöglicher Freiheit. Eine Verortung der Musik György Ligetis im Reich des Minimalismus. = MusikTexte. 2006. 111. 69–78.
345. LISZT Ferenc
Free arrangements and transcriptions for piano solo. Vol. 15. (Ed. by Irván Kassai, Imre Sulyok.) Budapest, 2003, Editio Musica. 172 p. (Neue Liszt-Ausgabe. Serie II.)
Ism.: Hamilton, Kenneth = Nineteenth-Century Music Review. 2. 2005. 2. 231–233.
346. LISZT Ferenc
Freie Bearbeitungen – Free arrangements, Vol. 2., Vol. 11. (Ed. Adrienne Kaczmarczyk, Imre Sulyok.) Budapest, 2004, Editio Musica. (Neue Liszt-Ausgabe. Serie II.)
Ism.: Gut, Serge = Revue de Musicologie. 91. 2005. 1. 280–283.
347. LISZT Ferenc
Freie Bearbeitungen – Free arrangements. (Ed. Péter Bozó, Adrienne Kaczmarczyk.) Budapest, 2005, Editio Musica. 159 p. (Neue Liszt-Ausgabe – New Liszt Edition, série II. vol.13.)
Ism. Gut, Serge = Revue de Musicologie. 92. 2006. 1. 231–234.
348. MARCZIS Demeter
Életem az éneklés. Budapest, 2005, Hungarovox. 182 p.
ISBN 963-7504-02-8
349. Martin György (1932–1983). (Szerk. Héra Éva.) Bp., 2005, Hagymányok Háza. 31 p.
350. MAURICE, Donald
Bartók's Viola concertos. The remarkable story of his swansong. New York, Oxford, 2004, Oxford University Press. XII, 222 p. (Studies in musical genesis and structure.)
ISBN 0-19-515690-0
Ism. Antokoletz, Elliott = Music and Letters. 86. 2005. 3. 497–501., Csepregi Gábor = Tempo. 59. 2005. 233. 70–72.
351. MEYER, Felix
„Hommage à Sacher via Bartók”: Bartók quotations in Henri Dutilleux's Trois strophes sur le nom de Sacher and Heinz Holliger's Atembogen. = Essays in honor of László Somfai. 467–480.
352. MIRZAOGLU, F. Gülay
Bartók Béla: a török zenei folklórtudomány magyar úttörője. (Ford. Lajos Veronika) = Ethn. 117. 2006. 4. 317–344.
353. MÓRICZ Klára
„The untouchable: Bartók and the scatological”. = SM. 47. 2006. 3/4. 321–336.

354. MÓSER Zoltán
Szavak, feliratok, kivonatok. = Tiszatáj. 50. 2006. 3. 41–45.
Bartók Béla
355. NAGYGYÖRGY Zoltán
Bartók Horgoson. = Szegedi Műhely. 2006. 2. 58 p.
356. NAUJOCKS, Carolin
Die Macht der Illusion. Der Komponist György Ligeti. = MusikTexte. 2006. 111. 63–65.
357. NEIGHBOUR, Oliver
A stray leaf from Bartók's black pocket-book. = Essays in honor of László Somfai. 401–404.
358. A nemzeti romantika világából. (Szerk. Bónis Ferenc.) Budapest, 2005, Püski. 308 p. (Magyar zenetörténeti tanulmányok.)
ISBN 963 9906 58 1
Ism. Tóthpál József: „Minden ember legyen Ember és Magyar”. Gondolatok egy tanulmánykötet olvasása közben. = ZZT. 12. 2005. 3. 33–34.
359. NÉMETH G. István
Bitonale und bimodale Phänomene in den Klavierwerken Bartóks (1908–1926). = SM. 46. 2005. 3/4. 257–294.
360. NÉMETH G. István
Az ember tragédiájától a Cantus vitae-ig. Madách drámájának és Dohnányi szövegkönyvének konkordanciája. = Dohnányi évkönyv 2004. 2005. 21–30.
361. NÉMETH G. István
Vermesy Péter. Budapest, 2006, Mágus. 32 p. (Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 35.)
ISBN 973-963-9433-42-7
362. NISSMAN, Barbara
Bartók and the piano. A performer's view. Lanham, Maryland and Oxford, 2002, Scarecrow Press. 318 p.
ISBN 0-8108-4301-3
Ism. Büky Virág: Egy zongoraművészről Bartók-portréja. = Muzs. 48. 2005. 1. 40–42.
363. OTA, Mineo
Why is the „spirit” of folk music so important? On the historical background of Béla Bartók's views of folk music. = IRASM. 37. 2006. 1. 33–46.
364. PAKSA Katalin
Kodály Molnár Anna-kórusművének népzene-történeti összefüggései. = A nemzeti romantika világából. (Szerk. Bónis Ferenc.) 2005. 199–212.
365. PAPP Ágnes
Orgeltabulaturen des 17. Jahrhunderts aus Ungarn. Intavolierung, Reduktion, Notationsarten. = SM. 46. 2005. 3/4. 441–469.
366. PAPP János
Hangversenyélet Békéscsabán. 2. 1945–2004. Békéscsaba, 2006, Filharmóniai Kht. 135 p. (Csabai história, ISSN 1217-694X, 4.)
ISBN 963-217-130-6
367. PAPP Viktor
Ernst von Dohnányi: a portrait. = Perspectives on Ernst von Dohnányi. 29–44.
368. PÁVAI István
Bartók a Néprajzi Múzeumban. = Magyar Múzeumok. 12. 2006. 1. 4–8.
369. Perspectives on Ernst von Dohnányi. (Ed. by James A. Grymes.) Lanham, Toronto, Oxford, 2005, The Scarecrow Press. 273 p.
0-8108-5125-3
370. PÉTERI Lóránt
Háry János Moszkvába érkezik. Kodály és a politikai hatalom: eseteleírás 1963-ból. = Muzs. 49. 2006. 4. 14–16.
371. PETROVICS Emil
Önarckép álarc nélkül, 1930–1966: [1. könyv]. Budapest, 2006, Elektra Kiadóház. 518 p.
ISBN 963-7053-81-6
372. PINTÉR Csilla Mária
Bartók Béla (Nagyszentmiklós, 1881. március 25. – New York, USA, 1945. szeptember 26.). = Nemzeti évfordulóink 2006. Budapest, 2005. 5–9.

373. PINTÉR Csilla Mária
Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban.
= Ztd. 2004/05. 2005. 73–84.
374. POLNER Zoltán
Hangversenyélet Szegeden, 1950–1975. Szeged,
2005, Bába. 231 p.
ISBN 963-7337-23-7
375. PRYOR, William Lee
Dohnányi Ernő Tallahasseeban. Személyes visz-
szaemlékezés. = Dohnányi évkönyv 2005. 2006.
15–32.
376. RAJECZKY Benjamin
Zeneélet a középkori Esztergomban. = MEZ.
13. 2005/06. 3. 203–211.
377. RAKOS Miklós
Hősköltemény mélyhegedűre – Bartók „verzió-
jában”... = Zenekar. 13. 2006. 1. 33–38.
378. RAKOS Miklós
A Kristályember hegedűje... (1). = Zenekar. 12.
2005. 4. 32–36.
Bartók Béla II. hegedűverseny.
379. RAKOS Miklós
A Kristályember hegedűje (2). = Zenekar. 12.
2005. 5. 35–39.
Bartók Béla II. hegedűverseny.
380. RAKOS Miklós
„Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország...” –
Zenei gyökereink kései hajtásai. = Zenekar. 13.
2006. 4. 27–31.
381. RAKOS Miklós
Telmányi Emil. Arad, 1892. június 22. – Holte
(Dánia), 1988. június 13. = Zenekar. 13. 2006.
5. 20–25.
382. RAKOS Miklós
Virágokbul lesz a koszorú... Inspiráció-leplezés
Bartók hegedűműveiben. = Zenekar. 13. 2006.
2. 40–46.
383. ROELCKE, Eckhard
Találkozások Ligeti Györggyel. Beszélgető-
könyv. (Ford. Nádori Lídia.) Budapest, 2005,
Osiris. 250 p. (Osiris könyvtár. Zene. ISSN
1775-4466.)
ISBN 963-389-790-4
Ism. Fazekas Gergely: Fraktálszerű zöld-
ség. = Muzs. 49. 2006. 5. 47–48.
384. RÁKAI Zsuzsanna
Fényképek. Jegyzetek Bartók népzenekutatói mun-
kásságához. = Mzene. 43. 2005. 2. 119–132.
385. SAS Ágnes
Kirchenmusikzentren und erzbischöfliche Hof-
kapellen in Ungarn im 18. Jahrhundert. = SM.
46. 2005. 1/2. 81–98.
386. SÁNDOR Judit
A zene zarándokútján. Budapest, 2004, Eötvös.
254 p.
ISBN 963-7338-06-3
Ism. Szomoró György = Oé. 14. 2005. 2. 10.
387. SÁVOLY Tamás
Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban
a Rádióélet című hetilap alapján. II. rész: 1932.
= Dohnányi évkönyv 2004. 2005. 347–388.
388. SÁVOLY Tamás
Dohnányi Ernő működése a Magyar Rádióban a
Rádióélet című hetilap alapján. III. rész: 1933. =
Dohnányi évkönyv 2005. 2006. 339–388.
389. SCHNEIDER, David
Bartók, Hungary, and the renewal of tradition.
Case studies in the intersection of modernity
and nationality. Berkeley, 2006, University of
California Press. 308 p. (California studies in
20th century-music.)
ISBN 978-0-520-24503-7
390. SEIFERT, Herbert
Die besondere Rolle des Kontrabasses in unga-
rischen Adelskapellen der 2. Hälfte des 18.
Jahrhunderts. = SM. 46. 2005. 1/2. 99–105.
391. SEIFERT, Herbert
A nagybőgő különleges szerepe a magyar neme-
si együttesekben a 18. század második felében.
= Mzene. 43. 2005. 1. 29–34.

392. SIMÁNDY József
Simándy József újra „megszólal”. A nagy művész nyilatkozatai, a vele készült riportok és jubileumainak dokumentumai. (Összeáll., szerk. Simándi Péter.) Budapest, 2005, „Pro Patria, Pro Musica 1997 Bt.”. 288 p.
ISBN 963-219-431-4
393. SIMÁNDY József
Simándy József újra „megszólal”. A nagy művész nyilatkozatai, a vele készült riportok és jubileumainak dokumentumai. (Összeáll., szerk. Simándi Péter.) Budapest, 2006, „Pro Patria, Pro Musica 1997 Bt.”. 288 p.
ISBN 963-229-224-3
394. SÓLYOM György
A visszatérés. Budapest, 2006, Argumentum. 180 p.
ISBN 963-446-412-2
395. SOMFAI László
Mi a magyar Bartók Béla zenéjében? Nacionalizmus, „népek testvérré válása”, világzene. = Mi a magyar? Szerk. Romsics Ignác, Szegedy-Maszák Mihály. Budapest, 2005, Habsburg Történeti Intézet, Rubicon Kiadó. 231–257.
ISBN 963 86721 3 7
396. SOMFAI László
A nagy crescendók komponistája. Széjegyzetek Bartókról, fiatal muzsikusoknak. = Muzs. 49. 2006. 3. 6–13.
Bartók 125.
Ua. angol nyelven = HQu. 47. 2006. 183. 156–168.
397. SOMFAI László
Perfect notation in historical context. The case of Bartók's string quartets. = SM. 47. 2006. 3/4. 293–310.
398. STEINITZ, Richard
György Ligeti. Music of the imagination. London, 2003, Faber. XVII, 429 p.
ISBN 057116313
Ism. Martin, Jean: Mehr als eine Biographie. = MusikTexte. 2005. 106. 97–98.
399. SUCHOFF, Benjamin
Béla Bartók: life and work. Lanham, 2001, Scarecrow Press. XI, 327 p.
ISBN 0-8108-4076-6
Ism. Hooker, Lynn = Ethnomusicology. 49. 2005. 1. 134–136.
400. SZABÓ István, R.
Bartók Béla Rákoskeresztúron. Budapest, 2006, Erdős Renée Ház Muzeális Gyűjtemény és Kiállítóterem. 119 p. (Rákosmenti helytörténeti füzetek, ISSN 1785-3044, IV/1.)
ISBN 963-87177-0-X
401. SZACSVAI KIM Katalin
Zur Bedeutung der Musikpflege bei den ungarischen Jesuiten bis zur Aufhebung des Ordens. = Kirchenmusik zwischen Säkularisation und Restauration. (Ed. F. W. Riedel.) Sinzig, 2006, Studio Verlag. 101–114.
402. SZALAY Olga
Kodály első népdalgyűjtő útja. = Honismeret. 33. 2005. 6. 13–42.
403. SZALAY Olga
Kodály szerepe a Bartókkal közös 100 magyar katonadal tervezett kiadásában. = A nemzeti romantika világából. (Szerk. Bónis Ferenc.) 2005. 185–198.
404. SZEGEDY-MASZÁK Mihály
Nemzeti kultúra és világszínvonal: feszültség vagy összhang. Mahler és a magyar szellemi élet. = Muzs. 49. 2006. 11. 11–17.
405. SZEKERNYÉS János
Bartók Béla és a Bánság. Temesvár, 2006, Solness. 296 p.
ISBN 978-973-729-062-5
406. SZEPESI Zsuzsanna
Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye. Dohnányi Ernő és Galafres Elsa hagyatéka. I. rész (Fond 4/1-1537). = Dohnányi évkönyv 2004. 2005. 427–512.

407. SZEPESI Zsuzsanna

Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Dohnányi-gyűjteménye. II. rész: Galafrés Elsa hagyatéka (Fond 4/1538–2266). = Dohnányi évkönyv 2005. 2006. 427–476.

408. SZITHA Tünde

Vidovszky László. Budapest, 2006, Mágus. 36 p. (Magyar zeneszerzők, ISSN 1418-0952, 34.) ISBN 978-963-9433-43-4

409. SZŐKE Cecília

Philharmonia Hungarica, 1957–2001. A magyar emigráns zenekar, a Philharmonia Hungarica története interjúk és dokumentumok tükrében. (A dok. vál. és ford. Gábor Ágnes. Szerk. Szirányi Gábor, Zipernovszky Kornél.) Budapest, 2006, Klasszikus és Jazz. 395 p. + 1 CD.

ISBN 963 86157 2 9

410. Szöllősy András. (Szerk. Kárpáti János.) Budapest, 2005, Holnap. 179 p. (A magyar zeneszerzés mesterei.)

ISBN 963-346-689-X

Ism. Sárosi Bálint: Szöllősy. = Muzs. 48. 2005. 9. 44–46., Fittler Katalin = Gramofon. 10. 2005/06. 4. 54., Péteri Lóránt: „Bensőséges szakmázás”. = Mzene. 44. 2006. 1. 115–119.

411. STACHÓ László

Szép vagy gyönyörű vagy... Magyarország? Bartók különös honvágya. = Muzs. 49. 2006. 5. 36–40.

412. A szülőföld kötelez. Bartók Béla és Szeged. (Szerk. Tandi Lajos.) Szeged, 2006, Bába. 231 p.

ISBN 963-9717-07-X

413. TALLIÁN Tibor

Bartók Béla 125. = Muzs. 49. 2006. 3. 3–5.

Bartók 125.

414. TALLIÁN Tibor

A budapesti Operaház és a hazai operajátszás története. = Magyar színháztörténet. (Szerk. Bécsy Tamás.) Budapest, 2005, Magyar Könyvklub. 313–375.

415. TALLIÁN Tibor

A zenetudomány hasznáról. = Magyar Tudomány. 2006. 7. 813–817.

416. TARI Lujza

Antal Molnár, a Hungarian musician as ethnomusicologist. = Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes. Bd. 53/54. 2004/05. 83–94.

417. TARI Lujza

Derzsi Gábor kottás gyűjteménye 1876-ból. = Mindenes Gyűjtemény I–II. Tanulmányok Küllős Imola 60. születésnapjára. (Szerk. Csörsz Rumen István.) Budapest, 2005, ELTE BTK Folklore Tanszék. 107–126.

418. TARI Lujza

A Hangászegyleti Zenede (1839–1867) és a Nemzeti Zenede (1867–1890). = A Nemzeti Zenede. (Szerk. Tari Lujza, Sz. Farkas Márta.) Budapest, 2005, Liszt Ferenc Zeneműv. Egyetem Budapesti Tanárképző Int. 11–73.

419. TARI Lujza

A hangszeres népzene hatása Kodály kórusműveire. = Kodály Zoltán nyomában. (Szerk. Erdei Péter.) Budapest, 2005, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. 19–23.

420. TARI Lujza

Kisfaludy Károly korának zenéje verseinek kortárs megzenésítései alapján. = Arrabona Múzeumi Közlemények. 43. 2005. 2. 85–111.

421. TARUSKIN, Richard

Why you cannot leave Bartók out. = SM. 47. 2006. 3/4. 265–278.

422. THIES, Jochen

Die Dohnanyis. Eine Familienbiografie. Berlin, 2004, Propyläen Verlag. 416 p.

ISBN 3-549-07190-6

Ism. Sz. Farkas Márta = Dohnányi évkönyv 2005. 477–482.

423. THUN, René

Komponieren gegen die Auslöschung des Individuums. Ein Versuch über Ligetis kritische musikalische Praxis = Musiktexte. 2006. 111. 29–33.

424. TUAL, François-Gildas
Boulez–Bartók. Références et contradiction. = SM. 47. 2006. 3/4. 361–370.
425. ÜRMÖS Lóránt
Elfelejtett zeneszerzőnk. Szabadi Frank Ignác élete, 1824–1897. Pápa, 2006, Jókai M. Városi Kvt. 129 p. (Jókai füzetek, ISSN 0238-7816, 46.)
426. Vallomások a zenéről. Farkas Ferenc válogatott írásai. (Közreadja Gombos László. Az előszót írta Berlász Melinda.) Budapest, 2004, Püski. 344 p.
ISBN 963-9906-97-2
Ism. Dalos Anna: Mérföldkövek a magyar zenetörténetben. = Muzs. 48. 2005. 3. 36–39., Sz. Farkas Márta: A 20. század magyar zenetörténete – „földközlelől”. = Mzene. 43. 2005. 1. 104–108.
427. VAVRINECZ Veronika
Das Weiterleben spätbarocker Kirchenmusik anhand des Notenbestandes des Domes zu Győr. = SM. 46. 2005. 3/4. 437–440.
Richter, Anton
428. VÁSÁRY Tamás
Szerelemben a zongorával. Vásáry Tamással beszélget Fazekas Valéria. Budapest, 2006, Kairosz. 91 p. (Magyarnak lenni, ISSN 1787-1735, 15.)
ISBN 963-9642-95-9
429. VERES Bálint
Hang-szín, hang-tér, hang-verseny, hang-... Értelmezéskísérlet Horváth Balázs Magnets című kamarazene-sorozatához. = Mzene. 44. 2006. 4. 417–437.
430. VERES Bálint
Időívek – bevezetés egy iniciáléba. Csapó Gyula: A Nagy Iniciálé. = Pannonhalmi Szemle. 13. 2005. 3. 111–121.
431. VERES Bálint
A koporsó teste – a test koporsója. Archaizmus és ál-archaizmus Gémesi Géza kompozícióiban. = Pannonhalmi Szemle. 14. 2006. 1. 71–85.
432. VERES Bálint
„Tudományos művészet”. Tudomány és köznyelviség Eötvös Péter művészetében. = Mzene. 43. 2005. 1. 65–76.
433. VIKÁRIUS László
Background of Bartók’s „bitonal” bagatelle. = Essays in honor of László Somfai. 405–423.
434. VIKÁRIUS László
Bartók and the ideal of a „Sentimentalitäts-Mangel”. = International Journal of Musicology 2000. 2006. 10. 197–242.
435. VIKÁRIUS László
Bartók’s late adventures with Kontrapunkt. = SM. 47. 2006. 3/4. 395–416.
436. VIKÁRIUS László
A budapesti Bartók Archívum története. = Magyar Múzeumok. 12. 2006. 1. 8–11.
437. VIKÁRIUS László
Commentary. = Bartók Béla: Duke Bluebeard’s castle. Budapest, 2006, Balassi Kiadó, MTA Zenetudományi Intézet. 1–52.
438. VIKÁRIUS László
Zu einer kommerzierten Edition des Briefwechsels zwischen Bartók und der Universal Edition. = Musikgeschichte in Mittel- und Osteuropa. Leipzig. 2006. 10. 99–108.
439. VITÁNYI Iván
Bartók Béla a XX. század Magyarországn. = Parlando. Tanulmányok Zoltai Dénes tiszteletére. (Szerk. Bárdos Judit.) Budapest, 2005, Atlantisz. 19–25. (Mesteriskola, ISSN 0866-0379.)
ISBN 963-9165-77-8
440. WALDBAUER, Ivan
Analytical notes to Bartók’s improvisations, Op. 20. and the ordering of the series. = Essays in honor of László Somfai. 425–443.
441. WALKER, Alan
Reflections on Liszt. Ithaca, N.Y., London, 2005, Cornell University Press. 277 p.
ISBN 0-8014-4363-6

Ism. Csepregi Gábor: Music as an ethical force. = *HQu.* 46. 2005. 180. 131–135.

442. WALSH, Fiona

Variant endings for Bartók's two violin rhapsodies (1928–1929). = *Music and Letters*. Vol. 86. 2005. 2. 234–256.

Egyházi zene

(bizánci, katolikus, protestáns, zsidó)

445. BAÁN István – DAMJANOVICS Judit
A munkácsi görögkatolikus egyházmegye zenei élete a XVIII. században. = *MEZ.* 12. 2004/05. 1. 3–20.

446. BÓDISS Tamás

A XVI. századi óprotestáns énekanyag a motu proprio fényében. = „*Inter sollicitudines*”. 2006. 21–26.

447. BÓDISS Tamás

Az Éneklő Egyház kanciók anyagának protestáns kapcsolatai. = *MEZ.* 13. 2005/06. 1/2. 83–94.

448. BUBNÓ Tamás

Mit kell tudnia manapság a bizánci egyházzenesz- nek? Az egyházzene-oktatás kérdései a keleti egy- házakban. = „*Inter sollicitudines*”. 2006. 27–30.

449. Buzgóság. Borkó Juliánna énekeskönyve. (Szerk. és sajtó alá rend. Keresztes Dániel, Hamarkay Ede. Előszó: Hegedűs Lóránt.) Erdő- kertes, 2004, Exodus. 145 p.
ISBN 963 216 4156

Ism. Fekete Csaba = *MEZ.* 12. 2004/05. 1. 110–115.

450. CSOMÓ Orsolya

Tanúság és tanulság purificatio processziójából. = „*Inter sollicitudines*”. 2006. 51–60.

451. CZAGÁNY Zsuzsa

Die Antiphonenreihe Veniet ecce rex in den mittelalterlichen Handschriften der ungarischen Franziskaner und ihre europäische Grundlagen. = *Plaude turba paupercula*. Fran-

443. WILHEIM András

Az ismeretlen Bartók. = *Magyar Tudomány*. 2006. 5. 603–609.

444. ZON, Bennett

Mahler's Liszt and the hermeneutics of chant. = *SM.* 46. 2005. 3/4. 383–402.

ziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst. (Hrsg. Ladislav Kačic.) Bratislava, 2005, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV. 27–32.

ISBN 80-968971-5-2

452. CZAGÁNY Zsuzsa

Szent Demeter históriája a középkori magyar forrásokban. = „*Inter sollicitudines*”. 2006. 31–50.

453. DÁVID István

Schola Cantorum és református istentisztelet. = „*Inter sollicitudines*”. 2006. 61–72.

454. DÉRI Balázs

A szakrális nyelv mint vallási jelenség. = *MEZ.* 12. 2004/05. 2/3. 265–280.

455. DÉRI Balázs

„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv (1). = *MEZ.* 12. 2004/05. 1. 71–78.

456. DÉRI Balázs

„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv (2). = *MEZ.* 12. 2004/05. 2/3. 257–260.

457. DÉRI Balázs

„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv (3). = *MEZ.* 12. 2004/05. 4. 415–440.

458. DÉRI Balázs

„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv [4]. = *MEZ.* 13. 2005/06. 1/2. 35–48.

459. DÉRI Balázs
„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv [5]. = MEZ. 13. 2005/06. 3. 243–264.
460. DÉRI Balázs
„Szép harmóniák, új dallamok”. Az új Baptista gyülekezeti énekeskönyv [6]. = MEZ. 13. 2005/06. 4. 483–486.
461. DOBSZAY Ágnes
A szövegkifejezés eszközei Gregor Joseph Werner egyházi műveiben. = „Inter sollicitudines”. 2006. 73–92.
462. DOBSZAY László
The antiphon. Budapest, 2006, Church Music Research Group of the HAS and LFMA. 164 p.
463. DOBSZAY László
Apostolünnepek zsolozsmája. Budapest, 2006, MTA-LFZE Egyházzenei Kutatócsoportja. 120 p.
464. DOBSZAY László
Aquila between Central Europe and Italy. The „Officina Divina”. = Musica e storia. 11. 2005. 3. 427–443.
465. DOBSZAY László
A crudelitas-tól a credulitas-ig. Szent István verses zsolozsmájáról. = Praeconia. 1. 2006. 1. 65–73.
466. DOBSZAY László
A genfi zoltárok használati értéke. = MEZ. 12. 2004/05. 2/3. 159–169.
467. DOBSZAY László
Historia de Noe. = Sine Musica nulla Disciplina. Studi in Onore de Giulio Cattin. (Eds. Bernabei, F., Lovato, A.) Venezia, 2006, Poligrafo. 137–162.
468. DOBSZAY László
The histories of the pre-lenten period. = CP 2004. 2006. 565–581.
469. DOBSZAY László
A motu proprio aktualitása. = „Inter sollicitudines”. 2006. 471–475.
470. DOBSZAY László
Egy ökumenikus énekeskönyv esélyei. Trajtler Gábornak és Beharka Pálnak – 75. születésnapjukra. = MEZ. 12. 2004/05. 1. 49–58.
471. DOBSZAY László
A ritus és cantus Romanus klasszicitása. = MEZ. 12. 2004/05. 4. 371–375.
472. DOBSZAY László
Szöveg és zene prozódiai viszonya. = MEZ. 12. 2004/05. 2/3. 301–304.
473. DOBSZAY László
Tres vidit et unum adoravit. = Memoriae Tradere. (Szerk. Füzes Á., Legeza L.) Budapest, 2006, Mikes. 441–454.
474. DOBSZAY László – TAKÁCS Judit
The sequence. Budapest, 2006, Church Music Research Group of the HAS and LFMA. 185 p.
475. Documenta musicae sacrae; a szent zene dokumentumai X. Pius pápa Motu proprio-jától napjainkig. (Szerk. Varga László.) Budapest, 2005, Malezi. 229 p. (Bibliotheca liturgica, 2.)
ISBN 963-218-325-8
476. ECSEDI Zsuzsa
Kántori szolgálat az evangélikus egyházban. = „Inter sollicitudines”. 2006. 107–114.
477. ENYEDI Pál
„Cantantibus organis”. Istentiszteleti orgonajáték és orgonaeépítészet Magyarországon a cecilianizmus hazai kibontakozásának korában. = „Inter sollicitudines”. 2006. 115–128.
478. FEHÉR Judit
Rendek és régiók. (Himnusztanulmányok). = „Inter sollicitudines”. 2006. 129–143.
479. FEKETE Csaba
Öreg debreceni... = MEZ. 12. 2004/05. 2/3. 181–186.

480. FEKETE Csaba
Pálóczi Horváth Ádám virágvasárnap-i énekének eredeti és átdolgozott alakja. = MEZ. 12. 2004/05. 1. 59–69.
481. FEKETE Csaba
Versszedés, prózaszedés, dőltbetűs szedés. = MEZ. 12. 2004/05. 4. 409–414.
482. FERENCZ István
Az Éneklő Egyház jövője. = MEZ. 13. 2005/06. 1/2. 73–81.
483. FERENCZI Ilona
Salve regina – Salve rex. Inhaltliche Veränderungen in den ungarischen protestantischen Antiphon- und Hymnusübersetzungen. = Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie. Bd. 44. 2005. 174–183.
484. FINTA Gergely
Az orgonista és a kántor szerepköre Buxtehude tevékenységének tükrében. = „Inter sollicitudines” 2006. 145–152.
485. FÖLDVÁRY Miklós István
„Ligatis natibus”. Egy romlatlan szöveg hely tanulságai. = MEZ. 12. 2004/05. 4. 387–408.
486. FÖLDVÁRY Miklós István
Zsolozsmarendek (2). Az ünnepélyes vesperás rítusa a laoni székesegyház XII–XIII. századi ordináriuskönyve szerint. = MEZ. 12. 2004/05. 2/3. 315–320.
487. FÖLDVÁRY Miklós István
Zsolozsmarendek [3]. Az ünnepélyes vesperás rítusa a salisbury-i székesegyház XIII–XIV. századi ordináriuskönyvének két változata szerint. = MEZ. 13. 2005/06. 1/2. 121–132.
488. GILÁNYI Gabriella
Aquilaie énekváltozatok. Egy középkori zsolozsmahagyomány dallamainak variálódási lehetőségei. = „Inter sollicitudines”. 2006. 179–194.
489. GILÁNYI Gabriella
Lamentabatur Jacob, Occurrerunt Maria et Martha. Unique responsories in the Lenten Office of Medieval Aquileia. = CP 2004. 2006. 538–594.
490. HOPPÁL Péter
A Szabédi Gradual (1632) = Mzene. 44. 2006. 1. 39–52.
491. HUBERT Gabriella, H.
A régi magyar gyülekezeti ének. Budapest, 2004, Universitas. 542 p. (Historia Litteraria 17. (Evangélikus Gyűjteményi Kiadványok 2.) ISBN 963-9104-91-4
Ism. Ecsedi Zsuzsa = MEZ. 12. 2004/05. 1. 109.
492. HUBERT Gabriella, H.
Zsoltárénekek és zsoltáréneklés a XVI–XVII. században. = MEZ. 13. 2005/06. 3. 223–230.
493. IVANCSÓ István
Az aprószentek a bizánci egyház liturgikus szövegeiben. = MEZ. 12. 2004/05. 4. 377–385.
494. KATONÁNÉ SZABÓ Judit
A cecilianizmus Magyarországon a XIX. század kezdetén. = MEZ. 12. 2004/05. 2/3. 215–222.
495. KISS Gábor
A catalogue of the ordinary melodies in Central Europe. = CP 2004. 2006. 715–722.
496. KISS Gábor
Középkori liturgikus források digitális gyűjteménye az MTA Zenetudományi Intézetben. = Ztd. 2004/05. 2005. 177–184.
497. KISS Gábor
A középkori magyar tradíció lokális ordináriumdallamai. = Ztd. 2004/05. 2005. 147–176.
498. KISS Gábor
Ordinary melodies in the context of the „Old Roman chant” question. = Essays in honor of László Somfai. 19–49.
499. KISS Gábor
A revíziók értelmezése a középkori gregorián forrásokban. = „Inter sollicitudines”. 2006. 241–256.

500. KONEČNÝ, Anton
Teologické odvodnenie novej tvorby liturgických spevov antifón, kvázi-antifóna a verzikulov. = *Musicologica Slovaca et Europaea*. 24. 2006. 111–136.
501. KOVÁCS Andrea
Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae. V/B. Esztergom/Strigonium (Sanctorale). (Adiuvante: László Dobszay, Zsuzsa Czagány.) Budapest, 2006, MTA Zene-tudományi Intézet. 479 p.
ISBN 963 7074 90 2
502. KOVÁCS Andrea
Palestrina miséinek tempója. = *MEZ*. 13. 2005/06. 4. 429–440.
503. KOVÁCS Andrea
A többszólamú mise-ordináriumok helye az egyházi esztendőben. = „*Inter sollicitudines*”. 2006. 263–282.
504. KOVÁCS László Attila
Feledésbe merült magyar reformátori liturgikus zenei örökségünk. = *MEZ*. 13. 2005/06. 3. 231–242.
505. KÖNCSE Kriszta
X. Pius pápa Motu propriojának korabeli hatása a magyar egyházzeneisékre. = „*Inter sollicitudines*”. 2006. 295–302.
506. KÓVÁRI Réka
Gregorián énekek a Kájoni Cantionale kiadásában. = „*Inter sollicitudines*”. 2006. 283–294.
507. METZ, Franz
Die Kirchenmusiktraditionen der Franziskaner auf dem Gebiet des historischen Banats. = *Plaude turba pauperula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst*. (Hrsg. von Ladislav Kačic.) Bratislava, 2005, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV. 85–108.
508. ÓSZ Sándor Előd
Éneklőpulpitusok a Hunyad-Zarándi Református Egyházmegyében. = *MEZ*. 12. 2004/05. 1. 21–30.
509. PAPP Anette
A magyar graduálforrások introitusai ádventtől vízkeresztig. = *Mzene*. 44. 2006. 1. 53–72.
510. PAPP Anette
A protestáns graduálok introitus-repertoárja. = „*Inter sollicitudines*”. 2006. 329–343.
511. PAPP Ágnes
Reduktion und Vereinfachung in der Orgel-tulatur: stellen die Sacri Conventus des Franziskaners P. Joannes Kájoni einen Sonderfall dar? = *Plaude turba pauperula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst*. (Hrsg. von Ladislav Kačic.) Bratislava, 2005, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV. 177–196.
512. Pius (pápa), X.
Az egyházi ének és zene ügyében. (Motu proprio: inter sollicitudines). = „*Inter sollicitudines*”. 2006. 461–470.
513. RICHTER Pál
A ferencesek zenéje a XVII–XVIII. században. = *A ferences lelkiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*. Piliscsaba, Budapest, 2005, Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK-METEM. 874–856. (Művelődéstörténeti Műhely – Rendtörténeti Konferenciák I.)
514. RICHTER Pál
Die vielfältigen Beziehungen des franziskanischen Melodiebestandes im Karpatenbecken im 17. Jahrhundert. = *Plaude turba pauperula. Franziskanischer Geist in Musik, Literatur und Kunst*. (Hrsg. von Ladislav Kačic.) Bratislava, 2005, Slavistický ústav Jána Stanislava SAV. 135–162.
515. SLOCUM, Kay Brainerd
Liturgies in honour of Thomas Becket. Toronto, Buffalo, London, 2004, University of Toronto Press. XII, 379 p.
ISBN 0802036503
Ism. Dobszay László = *MEZ*. 12. 2004/05. 2/3. 330–332.

516. STEFANOVIĆ, Dimitrije

Nyelvhasználat a szerb orthodox egyház liturgiájában és énekében. = MEZ. 12. 2004/05. 2/3. 281–292.

517. SZENDREI Janka

Crucem sanctam. Ein ungarisches(?) Proprium für die Heilig-Kreuz-Messe. = CP 2004. 2006. 607–620.

518. SZENDREI Janka

Az Éneklő Egyház keletkezéstörténete. = MEZ. 13. 2005/06. 1/2. 49–54.

519. SZENDREI Janka

Egy középkor-végi dallamstílus jelentkezése az alleluia-műfajban. = Ztd. 2004/05. 2005. 107–146.

520. SZENDREI Janka

„Laetabitur deserta” – Italianische Einflüsse im mitteleuropäischen Choral. = Musica e storia. 11. 2005. 3. 427–443.

521. SZENDREI Janka

Modernizáció és hagyományőrzés a pálosoknál a XVII. században. Mezey László tiszteletére. = MEZ. 12. 2004/05. 2/3. 171–180.

522. SZENDREI Janka

A „Mos Patriae” kialakulása 1341 előtti hangjegyes forrásaink tükrében. Budapest, 2005, Balassi. 370 p. + 16 facsimile.
ISBN 963-506-633-3

523. SZENDREI Janka

A Szent István zsolozsma legrégebbi énekei. = Memoriae Tradere. (Szerk. Füzes Á., Legeza L.) Budapest, 2006, Mikes. 559–566.

524. SZENDREI Janka

Új adat a magyar Te deum kérdéséhez. = MEZ. 13. 2005/06. 1/2. 13–20.

525. SZENDREI Janka

Zenei tipológia és a motu proprio megvalósíthatósága. = „Inter sollicitudines”. 2006. 389–400.

526. TARDY László

A reformmozgalom és a motu proprio sorsa 1870 és 1950 között Magyarországon. = „Inter sollicitudines”. 2006. 401–410.

527. TARNAI Imre

Az egyházi népének a pasztorális gyakorlatban. = MEZ. 13. 2005/06. 1/2. 67–72.

528. TÖRÖK József

Szent X. Piusz pápa egyházzenei motu propriójának előzményei. = „Inter sollicitudines”. 2006. 411–417.

529. ULLMANN Péter

Az Éneklő Egyház teológiai, liturgiai és pasztorális üzenete. = MEZ. 13. 2005/06. 1/2. 55–58.

530. ÚJFALVI Imre

Keresztyéni énekek. A debreceni énekeskönyvek 1602-es kiadásának hasonmása. (Sajtó alá rend. Kószeghy Péter, a kísérő tanulmányt Ács Pál írta.) Budapest, 2004, Balassi. 166+63 p. (Bibliotheca Hungarica Antiqua, 38.)

Ism. Hubert Gabriella = Irodalomtörténet. 2005. 3. 338–341.

531. VERBÉNYI István

A motu proprio kiteljesedése a sacrosanctum conciliumban. = „Inter sollicitudines”. 2006. 419–428.

532. WATZATKA Ágnes

Gregorián tételek Zsasskovszky Ferenc karénekes kézikönyvében. = „Inter sollicitudines”. 2006. 429–454.

533. WATZATKA Ágnes

Henning Alajos (1826–1902). = MEZ. 12. 2004/05. 2/3. 187–214.

534. WATZATKA Ágnes

Mária Terézia, a jezsuiták és az első közismert miseének. = MEZ. 13. 2005/06. 4. 459–481.

535. WATZATKA Ágnes

Néhány ismert népénekünk eredetéhez. Az 1846-os leitmeritzi kottás énekeskönyv. = MEZ. 12. 2004/05. 1. 31–48.

Zeneelmélet

536. BOURGEOIS, Loys

A muzsika igaz útja. A szoltárok hagyományos avagy fortélyos éneklésének módjával... (Ford. Jeney Zoltán. ... a jegyz. kész. és az utószót írta Ferenczi Ilona. Szerk. Draskóczy László.) Budapest, 2003, Draskóczy. 76 p.

ISBN 963-430-782-5

Ism. Hollai Keresztély = MEZ. 12. 2004/05. 2/3. 323–329.

537. DAHLHAUS, Carl

Az abszolút zene eszméje. (Ford. Zoltai Dénes.) Budapest, 2004, Typotex. 171 p.

ISBN 963 9548 38 3

Ism. Dolinszky Miklós: Zene, a zenék tükrében. = Holmi. 17. 2005. 8. 1008–1012.

538. DAHLHAUS, Carl – EGGBRECHT, Hans Heinrich

Mi a zene? (Ford. Nádori Lídia.) Budapest, 2004, Osiris. 143 p. (Osiris könyvtár. Zene, ISSN 1785-4466.)

ISBN 963-389-648-7

Ism. Stachó László: Mit akarsz tőlem, zene? = Muzs. 48. 2005. 6. 37–38.

539. DANUSER, Hermann

„Returning’ to the skin”: on Theodor W. Adorno’s Theory of musical interpretation. = Essays in honor of László Somfai. 109–123.

540. DOBSZAY László

A hangzó hagyomány. A lejegyzett és a rögzített zene. = Kulturális örökség – társadalmi képzelet. (Szerk. György Péter et al.) Budapest, 2005, OSzK, Akadémiai Kiadó. 105–111.

541. FABIAN Dorottya

Bach performance practice, 1945–1975. A comprehensive review of sound recordings and literature. Aldershot, 2003, Ashgate. XIV, 314 p. + 1 CD.

ISBN 0-7546-0549-3

Ism. Fazekas Gergely: Bach-értelmezések értelmezése. = Muzs. 48. 2005. 8. 43–46., Spányi Miklós: A kenguruktól a rénszarvasokig. = Mzene. 43. 2005. 1. 94–98.

542. FABIAN Dorottya

Toward a performance history of Bach’s sonatas and partitas for solo violin: preliminary investigation. = Essays in honor of László Somfai. 87–108.

543. FRANK Oszkár

Hangzó zeneelmélet. 3., átdolg. kiad. Budapest, 2005, Rózsavölgyi. 318 p. + 1 CD.

ISBN 963-86238-6-1

544. FRANK Oszkár

A szonátaforma Mozart műveiben. Budapest, 2005, Frank O. 132 p.

ISBN 963-460-602-4

545. GRABÓCZ Márta

Narrative analysis in the comparative approach to performances: the adagio of Bartók’s Music for strings, percussion, and celesta. = Essays in honor of László Somfai. 445–459.

546. GRABÓCZ Márta

Zene és narrativitás. Pécs, 2004, Jelenkor. 255 p. (Ars longa, ISSN 1217-6702.)

ISBN 963 676 234 1

Ism. Péteri Lóránt: A zenei forma folyamata. = Muzs. 48. 2005. 6. 39–40., Balázs István: „Fogalmak sűrűjében”. = Mzene. 44. 2006. 2. 225–233., Veres Bálint: „...senki ne keresse a regényt”. = Holmi. 17. 2005. 8. 1012–1017.

547. KÁRPÁTI János

Egy jellegzetes bartóki témátípus: a skála. = Mzene. 43. 2005. 3. 247–257.

548. KERÉKFI Márton

Muszorgszkij „Napfény nélkül” című dalciklusának harmóniai nyelve. = Mzene. 43. 2005. 4. 435–446.

549. KESZTLER Lőrinc

Összhangzattan. A klasszikus zene összhangrendjének elmélete. Reprint kiadás. Budapest, 2005, EMB. 342 p.

ISMN M-080-01184-3

550. LIDOV, David
Is language a music? Writings on musical form and signification. Bloomington, Indianapolis, 2005, Indiana University Press. 256 p.

ISBN 0-253-34383-6

Bartók Béla

Ism. Whittall, Arnold = Music and Letters. 87. 2006. 3. 469–471.

551. SURÁNYI László

Az ellenpont születése. Zeneelméleti jegyzetek Hans Kayser püthagoreizmusához és Tábor Béla dialektika jellemzéséhez. = Pannonhalmi Szemle. 13. 2005. 4. 90–109.

552. SURÁNYI László

Zene és megszólítás. 1. rész A kérdések. = Pannonhalmi Szemle. 14. 2006. 1. 86–105.

Zeneesztétika

556. CSERES, Jozef

Zenei szimulákrumok. (Ford. Péntes Tímea.) Budapest, 2005, M. Műhely. 198 p. (Szünetjel könyvek, ISSN 1787-5137, 3.)

ISBN 963-7596-48-8

557. DOBSZAY László

The aesthetics of the variants. = Musica e Storia. 14. 2006. 3. 183–195.

558. PRÉVOST, Edwin

Nincsen ártatlan hang. Az AMM és az öninvenció gyakorlata, metazenei narratívák, esszék. (Ford. Szekeres Andrea.) Budapest, 2005, M. Műhely.

553. SURÁNYI László

Zene és megszólítás. 2. rész A válaszok. = Pannonhalmi Szemle. 14. 2006. 2. 126–138.

554. TIFFON, Vincent

A hangfelvételek interpretációja és az interpretációk hangfelvételei. Mediológiai megközelítés. = Pannonhalmi Szemle. 14. 2006. 2. 56–75.

555. WEBER Kristóf

Alkalmazott zene. Pécs, 2005, PTE Művészeti Kar. 95 p. (PTE Művészeti Karának kiadványai, ISSN 1589-7532.)

ISBN 963-642-046-7

214 p. (Szünetjel könyvek, ISSN 1787-5137, 1.)

ISBN 963-7596-45-3

559. SZEGEDY-MASZÁK Mihály

Zene és szöveg három huszadik századi dalműben. A hetvenéves Somfai Lászlónak. = Mzene. 43. 2005. 1. 35–64.

560. VITÁNYI Iván – SÁGI Mária

Kreativitás és zene. Budapest, 2003, Akad. Kiad. 173 p.

ISBN 963-05-8032-2

Ism. Stachó László: Zene, tudomány és kreativitás. = Muzs. 48. 2005. 2. 36–38.

Hangszerek

561. ENYEDI Pál

„Gyári orgona”, „sablonorgona”. Adalékok két orgonaesztétikai fogalom értelmezéséhez. = MEZ. 13. 2005/06. 4. 487–496.

ISBN 973-99716-0-1

Ism. Fekete Csaba = MEZ. 12. 2004/05. 1. 102–108.

562. ENYEDI István

Szatmár megye műemlék orgonái. = Orgile istorice din județul Satu Mare. Satu Mare, 2004, Editura Muzeului Sătmărean. 206 p. (Historia-documenta.)

563. FODOR Ferenc

Koboz, lant, gitár. A pengetős hangszerek jelenléte a magyarság történetében. Budapest, 2006, Kairosz. 250 p.

ISBN 963-9642-11-8

564. FONTANA Eszter
Beiträge zur Geschichte des Musikinstrumentenbaus in Mitteleuropa = Adalékok a közép-kelet-európai hangszerkészítés történetéhez. = Musikinstrumentenbau im interkulturellen Diskurs. (Hrsg. von Erik Fischer.) Stuttgart, 2006, Steiner. 151–169. (Berichte des interkulturellen Forschungsprojekts „Deutsche Musikkultur im östlichen Europa“.)
ISBN 3-515-08811-3
565. HANKÓCZI Gyula
Foszlányok az alföldi duda emlékeiből. Tiszafüred–Örvény, 2005, Szerző. 191 p.
ISBN 963-460-918-X
566. HOCK Bertalan
A pusztaszabolcsi barokk orgona restaurálása. = MEZ. 12. 2004/05. 1. 87–96.
567. KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana – CHMELINOVÁ, Katarína
Musikalische Motive in der Ausschmückung barocker Orgeln in der Slowakei. = Musicologica Istitropolitana IV. Bratislava, 2005, Univerzita Komenského. 81–130.
568. KAMP Salamon
Magyarországon egyedülálló. A Bartók Béla Nemzeti Hangversenyterem új orgonája. = Muzs. 49. 2006. 7. 10–11.
569. KORMOS Gyula
Die Inventarisierung der historischen Orgeln der Evang.-Lutherischen Kirchengemeinden Ungarns. = Ars Organi. 54. 2006. 2. 92–95.
570. KORMOS Gyula
Sopron és környéke evangélikusainak orgonái [3]. A Fertő-tó menti települések. = MEZ. 13. 2005/06. 1/2. 95–120.
571. MEDNYÁNSZKY Miklós
A kintorna, avagy Könyv egy elfeledett hangszerről és egy megszűnt mesterségről. Budapest, 2006, Fekete Sas. 181 p.
ISBN 963-9352-85-3
572. MOLNÁR József
Adalékok a nagyváradai orgonaépítés történetéhez. = MEZ. 13. 2005/06. 3. 309–339.
573. MOLNÁR Tünde
Orgă în Transilvania. Constructori de orgi și instrumente noi create în secolul al XX-lea = Az orgona Erdélyben. Orgonaépítők és új, XX. századi hangszerek. Cluj-Napoca, 2005, Grafycolor. 202 p.
Ism. Fekete Csaba = MEZ. 12. 2004/05. 4. 461–462.
574. NAGY Balázs
Tekerőlantosok könyve. Hasznos kézikönyv tekerőlant-játékosok és érdeklődők számára. Budapest, 2006, Hagyományok Háza. 135 p.
ISBN 963-7363-10-6
575. PONGRÁCZ Pál
A hegedű, a képzőművészet és a természettudomány. Tanulmányok. Budapest, 2006, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Hangszerész-képző Isk. 116 p.
ISBN 978-963-06-1275-3
576. SCHLESKE, Martin
Hegedűépítés mint hangformálás. = Zenekar. 12. 2005. 2. 42–46.
577. SIRÁK Péter
A XVIII. századi velencei orgonaépítő iskola. = „Inter sollicitudines”. 2006. 345–388.
578. SOLYMOSSI Ferenc
Orgonaismeret. Vác, 2006, AVKF. 198 p.
ISBN 963-9062-57-X
579. SOLYMOSSI Ferenc – CZÁR Attila
Magyarország orgonái. Kiskunhalas, 2005, Magyarországi Orgonák Alapítvány. 360 p.
ISBN 963-218-094-1
580. SUDÁR Balázs
Török kopuz – magyar koboz? Hangszertörténeti tanulmány. = Mzene. 43. 2005. 2. 215–227.
581. TARI Lujza
A tárogató tágabb palócvideki múltja. = Palóc-föld. 2005. 51. 384–390.

582. TÍMÁR András

A magyar hegedűkészítés története a kezdetektől a rendszerváltásig. Budapest, 2006, Szerző. 394 p.

ISBN 963-219-342-3

583. TÓTH Béla

Elhantolt hegedűk. Ötvenéves volt a Szegedi Hangszergyártó Kft., 1953–2003. Emlékkönyv. Szeged, 2006, Bába. 155 p.

ISBN 963-7337-81-4

Népzene

584. ANDRÁSFALVY Bertalan

Kallós Zoltán életműve. = Csodaszarvas. Őstörténet, vallás és néphagyomány 2. (Szerk. Molnár Ádám.) Budapest, 2006, Molnár Kiadó. 189–196.

ISBN 0-9545682-0-6

Ism. Tari Lujza: Hagyomány és újjászületés. = Mzene. 43. 2005. 3. 355–360.

585. Bartók and Arab folk music (Bartók és az arab népzene. (Ed. by János Kárpáti, László Vikárius, István Pávai.) Budapest, 2006, Magyar UNESCO Biz., Európai Folklór Intézet, MTA ZTI. 1 CD-ROM.

592. FRIGYESI Judit

The unbearable lightness of ethnomusicological complete editions: the style of the ba'al tefillah (prayer leader) in the East European Jewish service. = Essays in honor of László Somfai. 7–18.

586. BEREZKY János

Mikszáth Kálmán és a gyermekjátékok világa. Budapest, 2006, Akadémiai K. 520 p.

ISBN 963 05 8425 5

593. Gyertek, gyertek játszani 3. Játékközlés: Észak (Szerk. Lázár Katalin.) Budapest, 2006, Eötvös Kiadó. 346 p.

ISBN 963-7338-39-X

587. BEREZKY János

Der neue Stil der ungarischen Volksmusik Entwicklungsgeschichtlicher Überblick. = SM. 46. 2005. 1/2. 175–236.

594. HARANGOZÓ Imre – KŐVÁRI Réka
Etelközi fohászok. Válogatás a moldvai magyarság vallásos népköltészetének kincstárából. Újkiadás, 2005, Ipolyi Arnold Népfőiskola. 167 p. + CD.

ISBN 963-85366-5-9

588. BEREZKY János

Vengru liaudies muzikos naujasis stilius: raidos apzvalga. = The new style of Hungarian folk music: a diachronic review. = Lietuvos Muzikologija. 2005. 3. 132–156.

595. JUHÁSZ Zoltán

A zene ősnyelve. A magyar népzene rendszerének és eurázsiai kapcsolatainak vizsgálata mesterséges intelligenciákkal és más matematikai módszerekkel. Pilisszentiván, 2006, Fríg. 255 p.

ISBN 963-86925-7-X

589. DOBSZAY László

Népzenetudomány a 21. században. = Ztd. 2004/05. 2005. 185–192.

590. EŐSZE László

Előszó Szalay Olga Kodály-könyvéhez. = ZZT. 12. 2005. 2. 29–30.

596. KOVALCSIK Katalin

Bevezető tanulmány. = Ajándék. Roma művészek a gyermekekért. (Szerk. Kovalcsik K., Szilvási I.) Budapest, 2006, SuliNova. 1–16.

591. Folk song tradition, revival and re-creation. (Ed. by Ian Russel and David Atkinson.) Aberdeen, 2004, The Elphinstone Institute University of Aberdeen, 2004. VIII, 555 p. (Occasional publication 3.)

597. KOVALCSIK Katalin

A folklórzenétől a rockoperaig. A Kalyi Jag jelentősége és helye a magyarországi és európai cigány népzenei együttesek között. = Napút. 8. 2006. 9. 64–73.

598. KOVALCSIK Katalin
Romani lullabies. = Romanothan. Cigány Néprajzi Tanulmányok 13. (Szerk. Bódi Zs.) 2005. 137–153.
599. KÓVÁRI Réka
A népének világa. = Erelközi fohászok. Válogatás a moldvai magyarság vallásos népköltészetének kincstárából. (Szerk. Harangozó Imre.) Újkígyós, 2005, Ipolyi Arnold Népfőiskola. 134–139.
600. KÜLLŐS Imola
Közköltészet és népköltészet. A XVII–XIX. századi magyar világi közköltészet összehasonlító műfaj-, szüzsé- és motívumtörténeti vizsgálata. Budapest, 2004, L'Harmattan.
Ism. Csörsz Rumen István = Ethn. 116. 2005. 3. 388–391.
601. LAJTHA László
Bogviszlói gyűjtés 1922. (Szerk. Sebő Ferenc.) Budapest, 2006, Hagyományok Háza. 150 p. + 1 lemez. (Népzenei monográfiák, 7.)
ISBN 963 7363 22 X
602. LAJTHA László
Dunántúli táncok és dallamok. Vol. 2. (Szerk. Sebő Ferenc. A jegyzeteket összeáll. Puskás Katalin.) Budapest, 2005, Hagyományok Háza. IX, 324 p. (Népzenei monográfiák 6.)
ISBN 963-7363-04-1
603. LAMPERT Vera
Népzene Bartók műveiben: a feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok. 2. jav., bőv. kiad. (szerk. Lampert Vera, Vikárius László.) Budapest, 2005, Hagyományok Háza, Helikon, Néprajzi Múzeum, Zenetudományi Intézet. 198 p.
ISBN 963 7363 09 2
Ism. Somfai László = Gramofon. 11. 2006. 3. 44.
604. LANGE, Barbara Rose
La carrière d'un prédicateur rom en Hongrie. (Trad. Alain Reyniers.) = Études tsiganes. 2004. 20. 126–143.
605. NYÉKI-KÖRÖSY, Maria
L'ethnologie musicale moderne. Contextes d'une émergence. = Ethnologie Française. 36. 2006. 2. 249–260
606. Ó, szép fényes hajnalcsillag. Magyar népi karácsonyi énekek. 2. kiad. (Szerk. Bereczky János.) Budapest, 2005, Mezőgazda és Folk Európa Kiadó. 80 p.
607. PAKSA Katalin
A népzenei hagyomány szerepe a magyar kulturális identitás kialakításában és közvetítésében. = Debreceni Disputa. 48. 2006. 4. 15–18.
608. PAPP Márta
Orosz népdal – dal – románc. = Mzene. 44. 2006. 1. 5–30.
609. PÁVAI István
Erdély a magyar néprajz-, népzene- és a néptánc kutatás tájszemléletében. = Ztd. 2004/05. 2005. 193–216.
610. PÁVAI István
Cserebogár-nóta népköltészeti és népzenei vonatkozásai. = Folklor a magyar művelődéstörténetben. Folklor és irodalom. (Szerk. Szemerényi Ágnes.) Budapest, 2005, Akadémiai Kiadó. 288–303.
611. PÁVAI István
Az erdélyi nagytáj a néprajz-, népzene- és néptánc kutatás szemléletében. = Kriza János Néprajzi Társaság Évkönyve 13. (Szerk. Pávai István.) Kolozsvár, 2005, Kriza János Néprajzi Társ. 15–47.
612. PÁVAI István
Kallós Zoltán és a moldvai magyar vallásos folklor. = Uram, irtalmazz nekünk. Moldvai magyar szentes énekek és imádságok. (Szerk. Pávai István.) Budapest, 2005, Fonó Records. 2–26.
613. PÁVAI István
Kalotaszeg és a bogártelki zenészek. = A bogártelki Cilika-banda. (Szerk. Pávai István.) Budapest, 2005, Hagyományok Háza. 2–7.

614. PÁVAI István
Zene, vallás, identitás a moldvai magyar népéletben. Tanulmányok, interjúk. Budapest, 2005, Hagyományok Háza. 236 p.
ISBN 963-86437-9-X
ua. = Kolozsvár, 2006, Kriza János Néprajzi Társaság. – ISBN 978-973-8439-25-2
615. PELLE Andrea
Sej, Bást falu sáros, Óbásttal határos. Medvesalji népdalok. Dunaszerdahely, 2006, Csevadok Dunaszerdahelyi Területi Választmány. 279 p. (Gyurcsó István Alapítvány Könyvek, 37.)
ISBN 80-89001-37-8
616. PELLEOVÁ, Andrea
Slovak and Hungarian ethnomusicological research of folksong tradition of Hungarians living in Slovakia. = Musicologica Istropolitana V. Bratislava, 2006, Univerzita Komenského. 183–195.
ISBN 978-80-89236-18-3
617. RICHTER Pál
800 dallam a „papírkosárban”. A Bartók-rend beosztatlan támlapjai. = Mzene. 43. 2005. 2. 141–153.
618. RICHTER Pál
Napja Isten haragjának. Egy temetési ének frásos emlékei és néphagyományban élő változatai. = Csíki Székely Múzeum évkönyve. Társadalom- és humántudományok 2005. Csíkszereda, 2006, Csíki Székely Múzeum. 259–275.
ua. = Mzene. 44. 2006. 3. 263–277.
619. RUDASNÉ BAJCSAY Márta
„Aj, Istenem, teremtettél...” Istenhez fordulás a keservesekben, a legszemélyesebb lírai népdalokban. = Ethno-lore. A Magyar Tudományos Akadémia Néprajzi Kutatóintézetének évkönyve. (Szerk. Vargyas Gábor.) Budapest, 2005, Akad. Kiadó. 449–466.
ISBN 963-05-8277-5
620. RUDASNÉ BAJCSAY Márta
Arany János népdalgyűjteménye és a kritikai kiadás kérdései. = Mzene. 44. 2006. 1. 31–38.
621. RUDASNÉ BAJCSAY Márta
Eltérő sorszerkezetű dallamok közös szövegei Kodály nagyszalontai gyűjtésében. = Teremtés. Szövegfolklorisztikai tanulmányok Nagy Ilona tiszteletére. (Szerk. Vargyas Gábor et al.) Pécs, 2005, L'Harmattan, PTE Néprajz-Kulturális Antropológiai Tanszék. 273–293.
622. RUDASNÉ BAJCSAY Márta
Az „osztatlan egység” osztódása. Dallam és szöveg együttesének természete a népdalokban. = A nemzeti romantika. (Szerk. Bónis Ferenc.) 2005. 213–222.
623. RÉZMŰVES Melinda
Harmonisation des publications didactiques en langue Rom. = Études tsiganes. 2005. 22. 126–131.
624. SÁPY Szilvia
A hagyomány szerinti diktáló jelene. = MEZ. 12. 2004/05. 2/3. 239–255.
625. SEBŐ Ferenc
Vikár Béla népzenei gyűjteménye. Budapest, 2006, Hagyományok Háza. 271 p.
ISBN 963 7363 18 1
626. SIPOS János
Azerbaycan El Havalari. Musiqinin ilkin gaynaqlarinda. (Azeri népzene). Baki, 2005, Ebi-lov, Zeynalov ve ogullari. 603 p.
ISBN 5-87-459-231-8
627. SIPOS János
Beszámoló karacsáj-balkár népzenei gyűjtéseimről. = Ztd. 2004/05. 217–242.
628. SIPOS János
Bir Ezgi Üslubu Avrupa'da, Anadolu'da ve Asya'da. = Müzik Sanatiz ve AB Süreci. (Ed. Cilek A.) Vakfi, 2006, Sevda ve Cenap And Müzik. 311–319.
629. SIPOS János
Comparative analysis of Hungarian and Turkic folk music. Ankara, 2006, Magyar Nagykövetség. 280 p.
ISBN 975-92300-10

630. SIPOS János
A musical analysis of Bayir's song. = Shaman. 12. 2005. 1/2. 51–62.
631. SIPOS János
Néhány kaukázusi nép zenéjéről. = Mzene. 43. 2005. 2. 193–213.
632. SIPOS János
Similar melody styles in Kazakh and Hungarian folk music. = Traditional music of Turkic people. Present and future. (Ed. Abirbekov Y.) Kizilorda, 2006, State University. 249–266.
633. SOMFAI KARA Dávid – SIPOS János
Egy kazak sámán a mongóliai Altaj hegységéből. = Csodaszarvas – őstörténet, vallás és néphagyomány. (Szerk. Molnár Ádám.) Budapest, 2006, Molnár Kiadó. 157–176.
634. SZALAY Olga
Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye. Budapest, 2004, Akad. Kiadó. 430 p. (Magyarország és zene.)
ISBN 963 05 8173 6
Ism.: Bónis Ferenc: Könyv a tudós Kodályról. = ZZT. 12. 2005. 2. 27–28., Péteri Lóránt: Egy új Kodály-könyvről. = Muzs. 49. 2006. 7. 41–42.
635. TARI Lujza
Azonos és eltérő vonások a bukovinai székely betlehemesekben. = Szabad-e bemenni betlehemmel? (Szerk. Gáspár K.) Budapest, 2005, ELTE BTK Folklore Tanszék. 45–58.
636. TARI Lujza
Bartók's collection of Hungarian instrumental folk music and its system. = SM. 47. 2006. 2. 141–166.
637. TARI Lujza
Bukovinai székely betlehemesek. Budapest, 2006, Arcanum, Európai Folklór Intézet, MTA Zenetudományi Intézet. CD-ROM.
638. TARI Lujza
A pastoral egy fajtája. = Ünneplő. Írások Verebélyi Kincső születésnapjára. (Szerk. Bárh Dániel.) Budapest, 2005, ELTE BTK Folklore Tanszék. 443–453.
639. TARI Lujza
Totenmelodien und Trauermärsche. Die Instrumentalmusik in der ungarischen Totenzereemonie. = SM. 47. 2006. 1. 111–126.
640. UJVÁRY Zoltán
Román dalok és balladák fordítója Ember György, 1845–1905. = Ethn. 117. 2006. 2. 149–160.
641. VARGYAS Lajos
Folk music of the Hungarian. (Ed. by Katalin Paksa, Márta Bajcsay Rudas. Transl. by Judit Pokoly.) Budapest, 2005, Akadémiai Kiadó. 842 p. + 1 CD
ISBN 963-05-8162-0
642. VARGYAS Lajos
A magyarság népzeneje. 2., jav. kiad. Budapest, 2006, Planétás. 709 p. (Jelenlévő múlt, ISSN 1417-5932.)
ISBN 963-286-276-7
- Néptánc**
643. FELFÖLDI László
Considerations and problems of performer-centered folk dance research. = Dance and society. (Ed. E. I. Dunin et al.) 2005. 24–32.
644. FELFÖLDI László
Kutatás és művelődés. Népzene és néptánc az MTA Zenetudományi Intézetének honlapján. = Folkmagazin. 12. 2005. 2. 50–51.
645. FELFÖLDI László
A táncfolklorisztikai adatok leírásának és kiadásának terve és szabályai az egyéniségi elv figyelembevételével. = Ztd. 2004/05. 2005. 243–258.
646. FELFÖLDI László – PÁVAI István
État de la recherche sur la musique et la danse populaires. (Traduit par Sophie Képes.) = Ethnologie Française. 36. 2006. 2. 261–272.

647. FÜGEDI János

A mozdulatellenét elve néptáncaink motívumalkotásában. = *Folkmagazin*. 13. 2006. 3. 38–40.

648. FÜGEDI János

A táncnotáció hatása a mozgáskognitív képesség fejlődésére. = *Iskolakultúra*. 2006. 11. 108–122.

649. FÜGEDI János

Táncszerkezet és motívumhasználat Jakab József pontozóiban. = *Ztd*. 2004/05. 2005. 259–318.

650. FÜGEDI János – TAKÁCS András

A Bertóké és társai. Jóka falu hagyományos táncai. Dunaszerdahely, 2005, Csemadok, MTA Zenetudományi intézet. 288 p. (Gyurcsó István Alapítvány Könyvek, 34.)

ISBN 80-89001-33-5

651. International Council for Traditional Music. Study Group on Ethnochoreology Symposium, 22nd, 2002, Szeged. Dance and society; Dancer as a cultural performer; Reappraising our past, moving into the future. 40th anniversary of Study Group on Ethnochoreology of International Council on Traditional Music. (Ed. by Elsie Ivaničič Dunin, Anne von Bibra Wharton, László Felföldi.) Budapest, 2005, Akadémiai Kiadó, European Folklore Inst. 281 p. (Bibliotheca traditionis Europae, ISSN 1419-7901, 5.)

ISBN 963-05-8273-2

652. Magyar táncfolklorisztikai szöveggyűjtemény 2/A. (Szerk. Felföldi László, Karácsony Zoltán.) Budapest, 2006, Gondolat, Európai Folklor Intézet. 448 p.

ISBN 963-9610-52-6

653. A magyarság néptáncgyománya. (Szerk. Felföldi László, Karácsony Zoltán.) Budapest, 2006, Planétás, Panem Multimédia. CD-ROM.

654. MARTIN György

The music of the stick dance. (Ed. by Katalin Kovalcsik, Zsuzsa Kubinyi. Transl. by Gedeon P. Dienes.) Budapest, 2005, Institute of Musicology of the Hung. Academy of Sciences, House of Heritage 408 p.

ISBN 963-7074-86-4

Zenepedagógia

655. ANDRÁSFALVY Bertalan

Tudományos érvek, a művészeti nevelés érdekében. = *ZZT*. 12. 2005. 3. 24–27.

Zsolnai József zenepedagógus köszöntése

656. DOLINSZKY Miklós

Időrengés. Kilenc muzsikussal, tíz vallomással. Budapest, 2004, Osiris. (Osiris könyvtár. Zene, ISSN 1785-4466.)

ISBN 963-389-649-5

Ism. Mesterházi Máté: Az imaginárius kör középpontja. = *Mzene*. 43. 2005. 1. 85–88.

657. EARL, Gillian

Kodály's gift of enlightenment for piano teachers. = *BulletinKodály*. 31. 2006. 1. 40–43.

658. GÁRDONYI Zoltán

Kodály, a zenepedagógus. = *Muzs*. 49. 2006. 12. 15–19.

659. KARDOS Pál

Intonation and vocal training in choir. Kecskemét, 2005, Kodály Institute. 107 p.

ISBN 963-7295-30-5

660. KONTRA Zsuzsanna

A guide to teaching musical style. Vocal music from the renaissance to the 20th century. Kecskemét, 2005, Kodály Institute. 94 p. + insert 50 p.

ISBN 963-7295-33-X

661. A Nemzeti Zenede. (Szerk. Tari Lujza, Sz. Farkas Márta.) Budapest, 2005, Liszt Ferenc Zene-műv. Egyetem Budapesti Tanárképző Int. 379 p.

ISBN 963-7181-39-3

662. UJHÁZY László

Hangkultúra oktatás a Szent István király Zene-művészeti Szakközépiskolában. = *Zenekar*. 13. 2006. 2. 28–29.

663. A zenei köznevelés történetéből. Dokumentumok és pedagógus portrék a XX. század második feléből. (Közread. Kontra István. Sajtó

alá rend. és szerk. Balás Endre.) Kecskemét, 2005, Kecskeméti Kodály Intézet. 215 p. ISBN 963-7295-31-3

Zenekritika

(hanglemezkritika, hangversenykritika, operakritika)

664. ALBERT Mária

Zajos angyalok hangos sikere. Eötvös Péter bemutatója Párizsban. = Muzs. 48. 2005. 2. 25–26.

665. BARTÓK Béla

Concerto for orchestra, Dance suite [etc.]. Mercury Living Presence 475 6255 (5 CD).

Ism. Somfai László: A Bartók-dirigálás hőskorából: Doráti Antal 1955–1964. = Muzs. 48. 2005. 6. 26–29.

666. BARTÓK Béla

The piano concertos. Vez. Pierre Boulez. Deutsche Grammophon 00289 477 5330.

Ism. Somfai László: Meddig bálványozzuk Boulez Bartókját? = Muzs. 49. 2006. 4. 35–36.

667. BARTÓK Béla

Szólszónáta. 44 duó két hegedűre. BMC CD 125. Kelemen Barnabás, Kokas Katalin, hg.

Ism. Somfai László: Bartók duóban és szólszóban. = Muzs. 49. 2006. 11. 34–35.

668. BECKLES WILLSON, Rachel

Paris, Théâtre du Châtelet. Péter Eötvös's 'Angels in America'. = Tempo. 59. 2005. 232. 74–75.

669. BEETHOVEN, Ludwig van

Symphonies 1–9. Wiener Philharmoniker, City of Birmingham Symphony Chorus, Simon Rattle. 5 CD, EMI 2003. CD 7243 5 57445 2 4.

Ism. Fazekas Gergely: (miért) Szereti ön Beethovent? = Muzs. 48. 2005. 1. 31–33.

670. BEETHOVEN, Ludwig van

Complete music for piano and violoncello. Schiff András, Perényi Miklós. ECM New Series 1819–20.

Ism. Scholz Anna: Új etalon hanglemezen. A Beethoven-csellószonáták friss felvételeiről. = Muzs. 48. 2005. 8. 41–42.

671. BEETHOVEN, Ludwig van

The late string quartets Op. 95, 127, 130–133, 135. Takács Vonósnégyes. Decca 470 849-2, 2004.

Ism. Kárpáti János: Nem született új mérce. Beethoven kései kvartettjei a Takács Vonósnégyes felvételén. = Muzs. 48. 2005. 9. 37–39.

672. BEETHOVEN, Ludwig van

The piano sonatas, Vol. 1. ECM Records 2005. ECM New Series 1940/41. Schiff András.

Ism. Fazekas Gergely: Egy harmincéves történet kezdete. Beethoven-szonáták Schiff Andrással, hanglemezen (1). = Muzs. 49. 2006. 9. 41–42.

673. BOZÓ Péter

Évfordulók Berlinben. Kurtág Györgyöt ünnepelte Kent Nagano és a Deutsches-Symphonie-Orchester. = Muzs. 49. 2006. 4. 24.

674. CSAJKOVSZKIJ, Pjotr Iljics

4., f-moll szimfónia. Fischer Iván, Budapesti Fesztiválzenekar. Channel Classics CCS 21798.

Ism. Kelemen Anna: „Stage sound” és más meglepetések. = Muzs. 48. 2005. 6. 30–31.

675. CSURKOVICS Iván

Hangok, zene, dráma, színház: Bartók + verismo. Miskolci Nemzetközi Operafesztivál, 2006. június 14–25. = Muzs. 49. 2006. 8. 15–18.

676. DALOS Anna

Apák, fiúk, lányok, avagy a zenei köznyelv apoteózisa. Joseph Rheinberger, Hans Koessler, Moór Emánuel és Kodály Emma művei. = Muzs. 49. 2006. 5. 44–46.

677. DALOS Anna

Dalkomponisták a periférián. Grieg-, Sibelius- és Ives-felvételekről. = Muzs. 48. 2005. 6. 32–33.

678. DALOS Anna
Kézjegy és hagyomány. The Ligeti Project III–IV–V. = Muzs. 49. 2006. 1. 34–36.
Ligeti György összkiadás lemezen
679. DALOS Anna
Megénekelte történelem. Kodály-kórusművek felvételeiről. = Muzs. 49. 2006. 9. 43–46.
Férfikarok. Hungaroton HCD 32322, vez.
Lakner Tamás, Bartók Béla Férfikar. Vegyeskari művek I–II. Hungaroton HCD 32364-65, vez.
Erdei Péter, Debreceni Kodály Kórus.
680. DUNNETT, Roderic
Amsterdam: Hungarian state Opera at het Muziektheater in Szokolay's 'Blood Wedding'. = Tempo. 59. 2005. 232. 77–78.
681. Eötvös conducts Stravinsky. BMC CD 118. Eötvös conducts Stockhausen. BMC CD 117.
Ism. Dalos Anna: Furcsa pár. Eötvös Péter Stravinsky- és Stockhausen-felvételeiről. = Muzs. 49. 2006. 11. 36–37.
682. FAZEKAS Gergely
Bach-szviteteket látni és hallani. Perényi Miklós és Schiff András DVD-felvételeiről. = Muzs. 49. 2006. 7. 35–36.
683. FODOR Géza
Egy antik „operajelenet”. A musiké Aischylos Agamemnónjának Kassandra-jelenetében. = Mzene. 43. 2005. 1. 3–22.
684. FODOR Géza
Der blaue Dunst. Wagner: A nürnbergi mesterdalnokok – Operaház, 2006. május 20., 24. = Muzs. 49. 2006. 7. 22–27.
685. FODOR Géza
Kelleterkorán jött kudarc. A bűvös vadász a Fesztivál Színházban. = Muzs. 48. 2005. 7. 20–22.
Carl Maria von Weber
686. FODOR Géza
Kisvárosi Lady Macbeth vagy Katyerina Izmajlova? Sosztakovics-bemutató a Magyar Állami Operaházban. = Muzs. 48. 2005. 5. 32–39.
687. FODOR Géza
Komoly gyerekjáték. = Muzs. 49. 2006. 6. 22–23.
Mozart: Mithridatész, Pontosz királya – Budapesti Kamaraopera.
688. FODOR Géza
Kortársunk, Schönberg. Zempléni Mária a Várakozásban. = Muzs. 48. 2005. 6. 18–19.
Bemutató
689. FODOR Géza
Leonóra vagy/és Fidelio? = Parlando. Tanulmányok Zoltai Dénes tiszteletére. (Szerk. Bárdos Judit.) Budapest, 2005, Atlantisz. 27–39. (Mesteriskola, ISSN 0866-0379.)
ISBN 963-9165-77-8
690. FODOR Géza
„Mozart-maraton”. = Muzs. 49. 2006. 5. 12–18.
691. FODOR Géza
Plutón és Zeusz között. Barokk operák Budapesten. = Muzs. 48. 2005. 5. 14–19.
Monteverdi, Händel
692. FODOR Géza
A tehetség ünnepe az Operaházban. A gólyakalifa bemutatója. = Muzs. 48. 2005. 8. 30–34.
Gyöngyösi Levente
693. FRID Géza
Kórusművek. Liszt Ferenc Kórus (Amsterdam); Devich Hanna, zg., vez. Scholz Péter. Hungaroton Classic HCD 32362.
Ism. Dalos Anna: Tanítványok világszerte. = Muzs. 49. 2006. 4. 37–40.
694. GÁL, Hans
The complete works for solo piano. Leon McCawley, zg. AVIE Records AV 2064.
Ism. Dalos Anna: Egy mesterember naplójából. Hans Gál összes zongoraműve. = Muzs. 49. 2006. 6. 37–39.
695. GYARMATI Eszter
Ismerősök, ismeretlenek, ismerős ismeretlenek. = Muzs. 48. 2005. 11. 35–38.
Franz Tunder, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville, Johann Gottfried Eckard.

696. HAYDN, Joseph
Die Klaviersonaten. ea. Christine Schonsheim.
WDR 3/Capriccio 49 404.
Ism. Somfai László: Haydn – egy mű-
vésszel, ötféle hangszeren. = Muzs. 49. 2006. 5.
42–43.
697. KÁRPÁTI János
New Bartók recordings by Harnoncourt and
Kocsis. = HQu. 46. 2005. 177. 122–132.
698. KERTÉSZ Iván
216 este az Operában. Válogatott kritikák a
Magyar Állami Operaház előadásairól 1963–
2006. Budapest, 2006, Saxum. 471 p.
Ism. Szomor György = Oé. 15. 2006.
5. 19.
699. KERTÉSZ Iván
Bartók-felújítások az Operaházban – a zenekritikus
szemével. = Táncművészet. 37. 2006. 2. 16–17.
700. KODÁLY Zoltán
Works for mixed choir Vol. 1. (1903–1936).
Előadja Debreceni Kodály Kórus, vez. Erdei
Péter. Hungaroton Classic, HCD 32364. 2005.
Ism. Bónis Ferenc: Kodály vegyeskarai. =
ZZT. 12. 2005. 2. 32
701. KOLTAI Tamás
Hol a színpad? Három Bartók-mű az Opera-
házban. = Muzs. 49. 2006. 6. 24–27.
702. KROÓ György
„Bartók: A kékszakállú herceg vára c. operájá-
nak Eötvös Péter vezényelte főpróbája.” =
Muzs. 49. 2006. 8. 33–34.
A Muzsika szerkesztősége ezzel a cikkel
emlékezett Kroó György születésének 80. évfor-
dulóján.
703. KURTÁG György
Játékok. BMC CD 123. Csalog Gábor, Keme-
nes András, Kurtág György, Kurtág Márta, Ha
Neul-Bit, Asztalos Alíz, zg.
Ism. Porreclus [Kovács Sándor]: Játékok,
prelűdök, poémák. Csalog Gábor Kurtág- és
Szkrajabin-lemezéről. = Muzs. 49. 2006. 10.
44–46.
704. KUSZ Veronika
Új magyar duófelvételek. = Muzs. 48. 2005. 6.
34–36.
Seres Dóra, Mali Emese Hungaroton
Classic HCD 32299. Bálint János, Kocsis Zol-
tán Hungaroton Classic HCD 32280. Szabadi
Vilmos, Bársony Péter Hungaroton Classic
HCD 32282.
705. LISZT Ferenc
Zongoraművek és -átiratok. Balog József, zg.
Convention Budapest Classic, 2004. CBP 019.
Ism. Bozó Péter: Változatok Liszt Ferenc-
re. = Muzs. 48. 2005. 6. 11–12.
706. MAHLER, Gustav
Titan. Pannon Filharmonikusok, vez. Hamar
Zsolt. Hungaroton HCD 32338, 2005.
Ism. Péteri Lóránt: Pécsi változat? Mah-
ler-lemezekről (1). = Muzs. 48. 2005. 7. 33–35.
707. MALINA János
Pechseria con lieto fine. Mozart Titusa a Mű-
vészetek Palotájában. = Muzs. 49. 2006. 12.
20–21.
708. MOLNÁR Szabolcs – KERÉKFY Márton
– Porreclus [KOVÁCS Sándor]
Krisztusi korban. A Korunk Zenéje hangverse-
nyeiről. = Muzs. 49. 2006. 12. 28–35.
Weiner Leó eddig ismeretlen kórusműveit
is ekkor mutatták be
709. NAGY Emese, M.
Bartók útjain. A Honvéd Együttes bemutatója.
= Táncművészet. 37. 2006. 2. 20–21.
710. NÉMETH G. István
Kis estélyi szatíra posztmodern szabással. Bűvö-
let – Orbán György kisoperájának ősbemutató-
ja. = Muzs. 48. 2005. 5. 20.
711. NÉMETH G. István
Száz év orosz zene. = Muzs. 49. 2006. 3.
40–42.
Alekszandr Szergejevics Dargomizszkij
(1813–1869), Reinhold Moricevics Glier
(1875–1956), Alekszandr Tyihonovics Grecca-
nyinov (1864–1956). Hanglemezbemutató.

712. OLSVAY Endre
Huszár Lajos „Csendje”. Új magyar opera született. = ZZT. 12. 2005. 2. 21–22.
713. PESKÓ Zoltán
Le grand macabre, Ligeti György operája. = ÉS. 50. 2006. 33.
714. PÉTERI Lóránt
A szerelem konzekvenciái. Mahler-lemezekről (2). = Muzs. 48. 2005. 9. 40–43.
715. Porrectus [KOVÁCS Sándor]
Fontoskodás nélkül. Satie, Cage, Liszt- és Mozart-művek a BMC lemezein. = Muzs. 49. 2006. 8. 39–40.
BMC CD 100 (2005), ea. Ránki Dezső, Klukon Edit. vez. Kocsis Zoltán.
716. ROCKENBAUER Zoltán
Kis magyar mesterdalnokok. = Heti Válasz. 6. 2006. 23. 44–45.
717. SCHOLZ Anna
Kamarazene a javából. = Muzs. 48. 2005. 4. 35–37.
Johann Joachim Quantz: Six flute quartets. Hungaroton HCD 32286.; Georg Lickl: 3 string quartets. Hungaroton HCD 32220.; Franz Schubert: Octet. Hungaroton HCD 32291.
Első felvétel
718. SEIBER Mátyás
„To poetry” kamaraművek és dalok. Lesley-Jane Rogers, Meláth Andrea, David Frühwirth, Szabó Péter, Erneyei László, Kollár Zsuzsa. Hungaroton Classic HCD 32405.
Ism. Dalos Anna: Tanítványok világszerte. = Muzs. 49. 2006. 4. 37–40.
719. SOPRONI József
Jegyzetlapok; XIV. szonáta. Ábrahám Mariann – zongora. Hungaroton HCD 32310.
Ism. Dalos Anna: Jegyzetlapok. Soproni József szerzői lemezéről. = Muzs. 48. 2005. 10. 9–10.
720. SZITHA Tünde
Két régi-új hanglemez. Közös kompozíciók az Új Zenei Stúdió hőskorából – Simon Albert Schubertje. = Muzs. 49. 2006. 7. 37–40.
721. SZITHA Tünde
Kurtág 80 – Szöllősy 85. Zeneünnep két születésnap ürügyén. = Muzs. 49. 2006. 4. 25–28.
722. SZITHA Tünde
Üzenetek. Eötvös Péter szerzői lemezeiről. = Muzs. 48. 2005. 6. 22–24.
723. SZKRJABIN, Alexander
Preludes an poems. BMC CD 099. Csalog Gábor, zg.
Ism. Porrectus [Kovács Sándor]: Játékok, prelűdök, poémák. Csalog Gábor Kurtág- és Szkrjabin-lemezéről. = Muzs. 49. 2006. 10. 44–46.
724. TALLIÁN Tibor
Kékszakállú a sminkasztalnál. Bartók Béla: A kékszakállú herceg vára – Szegedi Nemzeti Színház. = Muzs. 49. 2006. 2. 31–32.
725. TALLIÁN Tibor
...keressed magad, keress engem! Gyöngyösi Levente: A gólyakalifa. [Bemutató]. = Muzs. 48. 2005. 7. 23–26.
726. TALLIÁN Tibor
A királyné szoknyája. Donizetti: Roberto Devereux. Koncertszerű előadás a Nemzeti Hangversenyteremben. = Muzs. 48. 2005. 11. 24–26.
727. TALLIÁN Tibor
Magányének, magánytánc. Kékszakállú, Mandarin, Hollandi – két este Debrecenben. = Muzs. 46. 2006. 1. 17–22.
Bartók Béla, Richard Wagner
728. TALLIÁN Tibor
Operaország. Kísérletek a magyar operajátszásról 1994–2005. Pécs, 2006, Jelenkor. 439 p.
ISBN 963 676 409 3
729. TALLIÁN Tibor
„Opern dieses größten Meisters der Jetztzeit”. Meyerbeer fogadtatása a korabeli magyar operaszínpadon. = Ztd. 2004/05. 2005. 1–60.

730. TALLIÁN Tibor

Papok, katonák, polgárok után. Eötvös Péter: Le balcon – bemutató a Művészetek Palotájában. = Muzs. 48. 2005. 5. 9–13.

731. TALLIÁN Tibor

Serial Son. Huszár Lajos: A csend. Ősbemutató a Szegedi Nemzeti Színházban. = Muzs. 48. 2005. 4. 18–23.

732. TÓTFALUSI István

Operamesék. 4. kiad. Budapest, 2006, Móra. 303 p.

ISBN 963-11-8159-6

733. VÁRKONYI Tamás

Tájkép ufóval. Új magyar művek 8. hangversenyciklusa – 2005. = Muzs. 49. 2006. 2. 33–35.

Balassa Sándor, Czakó Ádám, Dubrovay László, Fekete Gyula, Illés Márton, Karosi Bálint, Kondor Ádám, Könczei Árpád, Litván

Gábor, Mérészt Ignác, Orbán György, Sugár Miklós, Szigeti István művei

734. VÁZSONYI, Nicholas

Bluebeard's castle. The birth of cinema from the spirit of opera. = HQu. 46. 2005. 178. 132–144.

735. VIDOVSZKY László

Még egyszer a Halotti szertartásról. = Muzs. 46. 2006. 1. 27–29.

Jeney Zoltán: Halotti szertartás, ea.: Kolonits Klára, Károlyi Katalin, Timothy Bentch, Rezsnyák Róbert, Fried Péter, Nemzeti Filharmónikus Zenekar, Nemzeti Énekar, Amadinda Ütőegyüttes, vez. Kocsis Zoltán.

736. WAGNER István

Rítusok varázsa. Hódolat Bartók Bélának. A Fáklya Horvát Művészegyüttes premierje. = Táncművészet. 37. 2006. 2. 22–23.

Zenei rendezvények

(tudományos konferenciák, kiállítások)

737. EBEN, David

International Musicological Society, 13th Meeting of the study Group 'Cantus Planus', Benediktinerabtei Niederaltaich, 29. sprna – 4. záró 2006. = Hudební veda. 43. 2006. 4. 423–424.

738. FAZEKAS Gergely

Bartók – haladóknak. Bartók útján – az MTA Zenetudományi Intézetének kiállítása. = Muzs. 49. 2006. 6. 5–6.

739. FELFÖLDI László

Martin György ülészak, 2006. Tudományos előadások és pályázati eredmények. = Folkmagazin. 13. 2006. 3. 19.

740. FREEMANOVÁ, Michaela

Hudobná kultúra starsích dejín na území Slovenska do 19. storočia. Európské vplyvy, domáce špecifiká, Bratislava 7–9. listopadu 2005. = Hudobní veda. 43. 2006. 1. 101–102.

741. GIBBS, Alan

London, Morley College and Leighton House. Mátyás Seiber celebrations. = Tempo. 59. 2005. 234. 43–45.

742. GRIFFITH, Paul

Games as earnest. Kurtág 80. A five-day celebration, February 15–19, 2006. = HQu. 47. 2006. 181. 92–94.

743. HALÁSZ Péter

Csillagúton. Bartók útján – nemzetközi zenetudományi konferencia a Bartók Archívumban. = Muzs. 49. 2006. 5. 6–9.

744. HUNKEMÖLLER, Jürgen

Budapest, 8. bis 10. Oktober 2004. III. Konferenz der Ungarischen Gesellschaft für Musikwissenschaft und Musikkritik. = Die Musikforschung. 58. 2005. 2. 183.

745. KELEMEN Anna
Sosztakovics 100. Nemzetközi tanácskozás a cambridge-i Fitzwilliam College-ban. = Muzs. 49. 2006. 12. 9–10.

746. KERÉKFI Márton
A középpontban: Bartók. Szombathelyi Nemzetközi Bartók Szeminárium és Fesztivál, 2006. = Muzs. 49. 2006. 9. 8–11.

747. KOMLÓS Katalin
Zenetudomány és előadóművészet közös ünnepe. Malcolm Bilson 70. születésnapja a Cornell Egyetemen. = Muzs. 46. 2006. 1. 13–14.

748. Musica instrumentalis. Hangszerek és dal-
lamok. Magyar Nemzeti Múzeum, 2006. március 31. – július 9. (A kiállítást rend., írta Radnóti Klára.) Budapest, 2006, MNM. 44 p. (Rejtett ritkaságaink, ISSN 1787-8322, 2.)

Zenei könyvtárak

753. DALOS Anna
A zenetörténész ajándéka. Fábíán Imre hagyatéka az OSzK Zeneműtárban. = Muzs. 49. 2006. 10. 34–36.

754. VÁRKONYI Tamás
Százéves polcok és korszerű szoftverek. Könyv-

749. RÁCZ Judit
Mihez képest? 21. Nemzetközi Bartók Szeminárium és Fesztivál, Szombathely. = Muzs. 48. 2005. 9. 5–8.

750. RICHTER Pál
Szenvedély és felelősség. Zenetudományi konferencia a hatvanéves Tallián Tibor tiszteletére. = Muzs. 49. 2006. 12. 6–8.

751. Speaking of music: music conferences, 1835–1966. (Gen. ed. James R. Cowdery, Zdravko Blažeković, Barry S. Brook.) New York, 2004, RILM.

Ism. Kárpáti János: Zenetörténet – konferenciátörténet. = Mzene. 43. 2005. 2. 299–231.

752. WATZATKA Ágnes
„Mutasson Magyarország jobb példát”. A Liszt Ferenc Emlékmúzeum időszakos kiállítása. = Muzs. 46. 2006. 1. 15–16.

tárak a muzsika szolgálatában (3). = Gramofon. 10. 2005/06. 4. 41.

755. VÁRKONYI Tamás
Hazaérkezett a Fábíán-hagyaték. Érdekes gyűjteménnyel gazdagodott az OSzK Zeneműtára. = Gramofon. 11. 2006. 3. 42.

Fábíán Imre zenetörténész hagyatéka.

Nekrológok

756. BALZ, Martin
György Ligeti [1923–2006]. = Ars Organi. 54. 2006. 3. 189 p.

757. BENCZE LÁSZLÓNÉ MEZŐ Judit
Elvesztettünk egy érzékeny lelkű művészembert. Emlékezés Vadasi Tiborra. = Folkmagazin. 13. 2006. 3. 34–35.
[1927–2006]

758. BORBÁTH Erika
Emlékezés Kaposi Editre (1923–2006) = Folkmagazin. 13. 2006. 3. 29.

759. BOULEZ, Pierre
Subversive Poetik. György Ligeti. = MusikTexte. 2006. 111. 55.
Ligeti György (1923–2006)

760. DIBELIUS, Ulrich
Polyphonie eines Lebens. Zum Tod von György Ligeti. = MusikTexte. 2006. 110. 75–76.
Ligeti György (1923–2006)

761. ECKHARDT Mária
Legány Dezső (1916. január 19. – 2006. május 28.). = Muzs. 49. 2006.7. hátsó belső borító

762. FARKAS Zoltán
Mentor és mecénás. = Muzs. 46. 2006. 1. 8–9.
Strém Kálmán (1934–2005)
763. FARKAS Zoltán
A buborék felszállt. Ligeti György halálára. =
Muzs. 49. 2006. 8. 3–5.
Ligeti György (1923–2006)
764. FELFÖLDI László
Dr. Dienes Gedeon (1914–2005). = Táncmű-
vészet. 36. 2005. 5. 6–7.
765. FELFÖLDI László
Úgy ment el, ahogy jött. Vadasi Tibor [1927–
2006]. = Folkmagazin. 13. 2006. 3. 36.
766. FLOROS, Constantin
Eine pare Persönlichkeit: György Ligeti (1923–
2006). = ÖMZ. 61. 2006. 7. 4–5.
767. HORVÁTH Ádám
Ezentúl csak felvételnél... Gregor József (1940.
augusztus 8. – 2006. október 17.) = Muzs. 49.
2006. 12. hátsó belső borító
768. HUBER, Nicolaus A.
Ins Herz treffend. Fragmente zu Ligeti. = Mu-
sikTexte. 2006. 111. 28.
Ligeti György (1923–2006)
769. JAECKER, Friedrich
Auf der Suche. = MusikTexte. 2006. 111.
65–66.
Ligeti György (1923–2006)
770. KAÁN Zsuzsa
Vadasi Tibor (1927–2006). = Táncművészet.
37. 2006. 2. 9.
771. KNESSL, Lothar
Vital, durchdacht, unverkennbar. = ÖMZ. 61.
2006. 7. 5–7.
Ligeti György (1923–2006).
772. LeBARON, Anne
Bezaubernd brutal. = MusikTexte. 2006. 111.
59–60.
Ligeti György (1923–2006)
773. NEUWEILER, Gerhard
Die letzten Rätsel des Lebens. Meine Freundschaft
zu Juri Ligeti. = MusikTexte. 2006. 111. 25–28.
Ligeti György (1923–2006)
774. ROELCKE, Eckhard
Ein Baumeister der Moderne. Zum Tod von
György Ligeti. = NZfM. 167. 2006. 4. 54–55.
Ligeti György (1923–2006)
775. SCHIFF András
Búcsúlevél Strém Kálmánhoz = Muzs. 46.
2006. 1. 8.
Strém Kálmán (1934–2005)
776. SCHNEBEL, Dieter
Sprühend helle Farbe. Zu György Ligeti. =
MusikTexte. 2006. 111. 59.
Ligeti György (1923–2006)
777. SOMFAI László
Denijs Dille (1904–2005). = Muzs. 48. 2005.
5. hátsó belső borító
778. STAHNKE, Manfred
Vorführen des Hörens. = MusikTexte. 2006.
111. 55–56.
Ligeti György (1923–2006)
779. STOCKHAUSEN, Karlheinz
Hellhörig. = MusikTexte. 2006. 111. 60.
Ligeti György (1923–2006)
780. SZERZŐ Katalin
Dezső Legány (19th January 1916–28th May
2006). = BulletinKodály. 31. 2006. 2. 49.
781. SZOMORY György
Gregor József (1940–2006). = Oé. 15. 2006. 4. 2–3.
782. Jenő Takács (1902–2005). = ÖMZ. 60.
2005. 12. 67.
783. TIHANYI László
Gondolatok Ligeti György halála után. = Muzs.
49. 2006. 8. 5–7.
784. VITÁNYI Iván
Dr. Kaposi Edit (1923–2006). = Táncművé-
szet. 37. 2006. 3. 9.

Névmutató

- ABIRBEKOV, Y. 632
 ADORNO, Theodor W. 539
 AGRICOLA, Alexander 57
 ALBERT Mária 102, 664
 ALEXICI, Gheorghe 341
 ALEXITS György 341
 ANDERSEN, Hans Christian 54
 ANDRÁSFALVY Bertalan 584, 655
 ANHALT István 331
 ANTALOVÁ, Lenka 193
 ANTOKOLETZ, Elliott 194, 350
 ARANY János 620
 ARBERA, Philippe 198
 ARMA Pál 213
 ASZTALOS Alíz 703
 ATKINSON, David 591
 ÁBRAHÁM Mariann 719
 ÁCS Pál 530
 ÁG Tibor 1
- BAÁN István 445
 BACH, Johann Sebastian 55, 89, 108, 188,
 252, 542–543, 682
 BADURA-SKODA, Eva 56
 BALASSA Sándor 733
 BALÁS Endre 663
 BALÁZS István 546
 BALI János 57–58
 BALOG József 205
 BALZ, Martin 756
 BANFIELD, Volker 195
 BARABÁS András 163–165
 BARANYI Anna 196
 BARDI Terézia 59
 BARTOLOZZI, Therese 166
 BARTÓK Béla 7, 22, 35, 36, 144, 194, 197–
 199, 200, 210, 212, 216, 219–220, 222,
 226, 241, 246–248, 251, 256, 272, 286–
 287, 290, 296, 300, 308, 310–314, 322,
 325, 329–330, 333–343, 350–352, 353–
 355, 357, 359, 362–363, 368, 372–373,
 377–379, 382, 389, 396–397, 399–400,
 403, 405, 411–413, 421, 424, 433–440,
 442–443, 545, 547, 550, 585, 603, 617,
 636, 665–667, 675, 679, 697, 699, 701–
 702, 709, 724, 727, 734, 736, 738, 743,
 746
- BARTÓK Béla, ifj. 201
 BARTÓK Péter 202
 BATKA János 126, 173
 BATTÁ András 143
 BÁLINT János 704
 BÁNKI Dezső 60
 BÁRDOS Judit 47, 439, 689
 BÁRSONY Péter 704
 BÁRTH Dániel 638
 BÁTHORI Csaba 67
 BECKER, Max 60
 BECKET, Thomas 515
 BECKLES WILLSON, Rachel 203, 668
 BEETHOVEN, Ludwig van 75, 669–672
 BEHARKA Pál 470
 BENCZE LÁSZLÓNÉ MEZŐ Judit 757
 BENTCH, Timothy 735
 BENYOVSZKY Mária 24
 BEREZSKY János 586–588, 606
 BERG, Michael 2
 BERIO, Luciano 69
 BERLÁSZ Melinda 38, 204–207, 426
 BERLIOZ, Hector 233
 BERMBACH, Udo 61
 BERNABEI, F. 467
 BERTAGNOLLI, Paul A. 62
 BETTELHEIM, Bruno 65
 BILSON, Malcolm 63, 747
 BINKLEY, Thomas 90
 BIRKIN-FECHTINGER, Ingeborg 208–209
 BLAŽEKOVIĆ, Zdravko 751
 BLOCH, Georges 19
 BOMBERGER, E. Douglas 96
 BORBÁS Mária 65, 74
 BORBÁTH Erika 758
 BORGÓ András 213
 BORKÓ Juliánna 449
 BOROS Attila 64
 BORSI Ferenc 3
 BOULEZ, Pierre 424, 666, 759
 BOURGEOIS, Loys 536
 BOYDEN, Matthew 63
 BOZÓ Péter 214–215, 347, 673, 705
 BÓDISS Tamás 446–447
 BÓNIS Ferenc 210–212, 323, 358, 364, 403,
 622, 634, 700
 BÖTTGER, Dirk 66

- BRAHMS, Johannes 109, 152–154, 226
 BRAUNBEHRENS, Volkmar 68
 BRINKMANN, Reinhold 69
 BROOK, Barry S. 751
 BUBNÓ Tamás 448
 BUJIC, Bojan 70
 BURDA Zita 200
 BURGER, Ernst 71
 BURROWS, John 112
 BUSONI, Ferruccio 2
 BUXTEHUDE, Dietrich 484
 BÜKY Virág 216, 362
 BYRD, William 150
- CAGE, John 142, 715
 ČAJKOVSKIJ, Petr Il'ič 77–78, 674
 CAIRNS, David 72
 CARR, Jonathan 74
 CATTIN, Giulio 467
 CERHA, Friedrich 217
 CHMELINOVÁ, Katarína 567
 CHOPIN, Fryderyk 19, 145
 CHURCHILL, Winston 65
 CHURGIN, Bathia 75
 CILEK, A. 628
 COOLEY, Dana 94
 COPLAND, Aaron 128
 CORNELIUS, Peter 328
 COWDERY, James R. 751
 CROLL, Gerhard 76
 CZAGÁNY Zsuzsa 218, 305, 451–452, 501
 CZAKÓ Ádám 733
 CZÁR Attila 579
 CZERNY, Karl 145
 CSALOG Gábor 703, 723
 CSANDA Mária 77–78
 CSAPÓ Gyula 430
 CSÁKY, Moritz 79
 CSEPREGI Gábor 219, 350, 441
 CSERES, Jozef 556
 CSOKONAI VITÉZ Mihály 292–293
 CSOMÓ Orsolya 450
 CSÓBADI, Peter 141
 CSÖRSZ Rumen István 417, 600
 CSURKOVICS Iván 675
- DAHLHAUS, Carl 537–538
 DALOS Anna 203, 220–224, 323, 426, 676–679, 681, 693–694, 718–719, 753
- DAMJANOVICS Judit 445
 DANUSER, Hermann 539
 DARGOMIŽSKIJ, Aleksandr Sergeevič 711
 DANTE Alighieri 328
 DAVISON, Alan 80
 DÁVID István 453
 DEMETER, Szent 452
 DERZSI Gábor 417
 DEVEREUX, Roberto 726
 DEVICH Hanna 693
 DEVICH Sándor 81
 DÉRI Balázs 454–460
 DIBELIUS, Ulrich 760
 DIENES Gedeon 654, 764
 DILLE, Denijs 777
 DOBOS Kálmán 225
 DOBSZAY Ágnes 43, 461
 DOBSZAY László 4, 37, 82, 226–227, 462–474, 501, 515, 540, 557, 589
 DOHNÁNYI Ernő 38–40, 238, 253–254, 258–259, 261, 263–264, 266, 271, 299, 315, 319–321, 32–327, 332, 360, 367, 369, 375, 387–388, 406–407, 422
 DOLINSZKY Miklós 83–85, 537, 656
 DOMBI Józsefné 192
 DOMOKOS Mária 46, 228
 DOMOKOS Pál Péter 228
 DOMOKOS Zsuzsanna 86–87, 229–230
 DONIZETTI, Gaetano 726
 DORÁTI, Antal 15, 665
 DORSCHER, Andreas 88
 DRASKÓCZY László 536
 DREES, Stefan 231
 DREISZIGER Nándor 232
 DUBROVAY László 733
 DUFOURCQ, Norbert 146
 DUKA-ZÓLYOMI, Emese 5
 DUNIN, Elsie Ivančič 643, 651
 DUNNETT, Roderic 680
 DUPRÉ, Marcel 111
 DUTILLEUX, Henri 351
- EARL, Gillian 657
 EBEN, David 737
 ECKARD, Johann Gottfried 695
 ECKHARDT Mária 233–235, 761
 ECSEDI Zsuzsa 476, 491
 EDLER, Arnfried 160
 EGGBRECHT, Hans Heinrich 538

- EGRESSY Benjamin 41
 EMBER György 640
 ENESCO, George 247
 ENYEDI István 562
 ENYEDI Pál 477, 561–562
 EÖTVÖS József 89
 EÖTVÖS József, báró 268
 EÖTVÖS Péter 276, 298, 432, 664, 668, 702,
 722, 730
 EŐSZE László 236, 590
 ERDEI Péter 419, 679, 700
 ERKEL Ferenc 41, 208
 ERNYEI László 718
 ESTERHÁZY-Sammlung 172

 FÁBIÁN Imre 753, 755
 FÁBIAN Dorottya 91, 541–542
 FALLOWS, David 90
 FALVY Zoltán 48–49
 FARKAS András 237
 FARKAS Ferenc 237, 25, 262, 264, 267, 426
 FARKAS Márta, Sz. 38–40, 53, 238, 418, 422,
 426, 661
 FARKAS Zoltán 239–241, 762–763
 FAZEKAS Gergely 163, 383, 541, 669, 672,
 682, 738
 FAZEKAS Valéria 428
 FEHÉR Judit 478
 FEJÉRVÁRI Boldizsár 72
 FEKETE Csaba 449, 479–481, 562, 573
 FEKETE Gyula 733
 FELBICK, Lutz 92
 FELFÖLDI László 643–646, 651–653, 739,
 764–765
 FERENCZ István 482
 FERENCZI Ilona 243–245, 309, 483, 536
 FINTA Gergely 484
 FIRCA, Clemansa Liliana 246
 FIRCA, Gheorghe 247
 FISCHER Iván 674
 FISCHER, Erik 564
 FITTLER Katalin 67, 211, 410
 FJELDSOE, Michael 248
 FLOROS, Constantin 766
 FLOTZINGER, Rudolf 93
 FODOR Ferenc 563
 FODOR Géza 683–692
 FONTANA Eszter 564
 FÖLDES Andor 6, 249

 FÖLDES Lili 249
 FÖLDEVÁRY Miklós István 485–487
 FRANK Oszkár 543–544
 FREEMANOVÁ, Michaela 740
 FRID Géza 693
 FRIED Péter 735
 FRIGYESI Judit 250, 592
 FRÜHWIRTH, David 718
 FUCHS, Johann Nepomuk 104
 FUČIK, Julius 170
 FUKUDA, Wataru 95
 FUSS, Johann Evangelist 239
 FÜGEDI János 9, 647–650
 FÜR Lajos 251
 FÜZES Ádám 473, 523

 GALAFRÈS Elsa 407
 GÁDOR Ágnes 25, 253–254, 409
 GÁL, Hans 694
 GÁNGÓ Gábor 268
 GÁRDONYI Zoltán 45, 658
 GÁRDONYI Zsolt 252
 GÁSPÁR Kinga 635
 GÄRTNER, Markus 97–98
 GELLER, Doris 255
 GELLÉRT Marcell 112
 GÉMESI Géza 431
 GIBBS, Alan 741
 GIBBS, Christopher H. 94
 GILÁNYI Gabriella 488–489
 GILLIES, Malcolm 256
 GLANZ, Christian 141
 GLIER Reinhold Moricevics 711
 GLUCK, Christoph Willibald 76
 GOMBOS László 26, 38–40, 257–267, 426
 GOOLEY, Dana 94, 96
 GRABÓCZ Márta 545–546
 GRACZA Lajos 268
 GREČANINOV, Aleksandr Tihonovič 711
 GREGOR József 767, 781
 GRIEG, Edvard 677
 GRIFFITH, Paul 270, 742
 GRUBER, Gernot 141
 GRÜNZWEIG, Werner 157
 GRYMES, James A. 271–272, 369
 GULYÁS Lászlóné 273
 GURMAI Éva 274
 GUT, Serge 146, 161, 346–347

- GYARMATI Eszter 695
 GYERGYEL Antal 28
 GYÉMÁNT Csilla 275
 GYÖNGYÖSI Levente 692, 725
 GYÖRGY Péter 540
 GYŐRFFY Miklós 103
 GYŐRI László, J. 67–68, 102
- HAINÉ, Malou 99
 HALÁSZ Péter 27, 101, 276–280, 743
 HALÁSZ Péter 46
 HALSMAYR, Harald 100
 HAMANN, Brigitte 102
 HAMAR Zsolt 706
 HAMARKA Ede 449
 HAMBURGER Klára 282–285
 HAMILTON, Kenneth 73
 HANKÓCZI Gyula 565
 HANSLICK, Eduard 97
 HARANGOZÓ Imre 594, 599
 HARNONCOURT, Nikolaus 697
 HAYDN, Joseph 56, 59, 136, 162, 166–167, 172, 186, 696
 HAYNAL Katalin 66
 HÄNDEL, Georg Friedrich 691
 HEGEDŰS Lóránt 449
 HENNING Alajos 533
 HERCHER, Christiane 7
 HÉRA Éva 349
 HILDESHEIMER, Wolfgang 103
 HILEY, David 4, 12, 21
 HITLER, Adolf 102
 HOCHRADNER, Thomas 104
 HOCK Bertalan 566
 HOHMAIER, Simone 286–287
 HOLLAI Keresztély 536
 HOLLIGER, Heinz 351
 HOLLÓS Máté 288–289
 HOLLÓSI Zsolt 290
 HOPPÁL Péter 490
 HORVÁTH Ádám 767
 HORVÁTH Ádám, Pálóczi 480
 HORVÁTH Balázs 429
 HORVÁTH György 291
 HORVÁTH László, Gy. 159
 HOVÁNSZKI Mária 292–293
 HOWARD, Leslie 161
 HÖLSZKY, Adriana 297
 HÖRDERLIN, Friedrich 122
- HRČKOVÁ, Nada 101
 HUBAY Jenő 264
 HUBER Beáta 294
 HUBER, Klaus 295
 HUBER, Nicolaus A. 768
 HUBERT Gabriella, H. 491–492, 530
 HULKOVÁ, Marta 8, 105
 HUNKEMÖLLER, Jürgen 106, 286, 296, 342–343, 744
 HUSZÁR Lajos 712, 731
- ILLÉS Márton 733
 ISTVÁN, Szent 465, 523
 ITTZÉS Gergely 299
 ITTZÉS Mihály 300–303
 IVANCSÓ István 493
 IVES, Charles 677
- JABLONSKY, M. 265
 JAECKER, Friedrich 769
 JAKAB József 649
 JAKABNÉ ZÓRÁNDI Mária 9
 JASINSKA, J. 265
 JÁKI Sándor Teodóz 46
 JENEY Zoltán 221, 227, 735
 JENEY Zoltán (ford.) 536
 JOACHIM, József 91
 JOSEL, Seth F. 304
 JOSQUIN DES PRÉS 182
 JÓZSEF Attila 241
 JUHÁSZ Zoltán 595
 JUNGHEINRICH, Hans–Klaus 276, 298
- KAÁN Zsuzsa 770
 KABISCH, Thomas 178
 KAČIĆ, Ladislav 10, 149, 305, 451, 507, 511, 514
 KACZMARCZYK Adrienne 171, 306–307, 346–347
 KALINAYOVÁ-BARTOVÁ, Jana 107, 567
 KALLÓS Zoltán 584, 612
 KAMINIARZ, Irina 11
 KAMP Salamon 109–110, 568
 KAPOSI Edit 758, 784
 KARÁCSONY Zoltán 652–653
 KARDOS Pál 659
 KARIKÓ Teréz 275
 KAROSI Bálint 733
 KASS János 308

- KATONÁNÉ SZABÓ Judit 494
 KAYSER, Hans 551
 KÁJONI János 506, 511
 KÁROLYI Katalin 735
 KÁRPÁTI András 110
 KÁRPÁTI János 48–49, 115, 202, 310–315,
 410, 547, 585, 671, 697, 751
 KECSKÉS Mónika 111
 KELEMEN Anna 674, 745
 KELEMEN Barnabás 667
 KELEMEN Éva 315
 KEMENES András 703
 KENESEI István 143
 KERÉKES István 52
 KERESZTES Dániel 449
 KERÉKFI Márton 548, 708, 746
 KERTÉSZ Iván 698–699
 KERTÉSZ Judit 54
 KESZTLER Lőrinc 549
 KÉPES Sophie 646
 KIRÁLY Péter 317–318
 KIS Domokos Dániel 200
 KISFALUDY Károly 420
 KISS Gábor 12, 495–499
 KISZELY-PAPP Deborah 38, 319–320
 KLEBELSBERG Kuno 264
 KLEIN, Michael 113
 KLUKON Edit 715
 KNESSL, Lothar 114, 771
 KOCSIS Zoltán 321–322, 697, 704, 715, 735
 KODÁLY Emma 676
 KODÁLY Zoltán 207, 222–224, 236, 251,
 301–303, 323, 364, 370, 402–403, 419,
 590, 634, 657–658, 679, 700
 KOENIG, Gottfried Michael 324
 KOESSLER, Hans 676
 KOKAS Katalin 667
 KOLLÁR Zsuzsa 718
 KOLONITS Klára 735
 KOLTAI Tamás 701
 KOMLÓS Katalin 55, 115–118, 747
 KONDOR Ádám 733
 KONEČNÝ, Anton 500
 KONTRA István 663
 KONTRA Zsuzsanna 660
 KORBAY, Francis 234
 KORMOS Gyula 569–570
 KORODY P. István 325
 KOVALCSIK Katalin 140, 596–598, 654
 KOVÁCS Ágnes 275
 KOVÁCS Andrea 119, 501–503
 KOVÁCS Ilona 326–327
 KOVÁCS Imre 328
 KOVÁCS László Artilla 504
 KOVÁCS Sándor 703, 708, 715, 723
 KÖHLER, Joachim 120
 KÖNCZEI Árpád 733
 KÖNCSE Kriszta 505
 KÖNYVES Klaudia 148
 KÖRBER Tivadar 329
 KÖRY Ágnes 13
 KŐSZEGHY Péter 530
 KŐVÁRI Réka 506, 594, 599
 KRAUS, Detlef 178
 KREGOR, Jonathan 71, 96
 KRONES, Hartmut 121
 KROÓ György 702
 KUBINYI Zsuzsa 654
 KUHNAU, Johann 134
 KURTÁG György 27, 51, 203, 240–241, 277,
 279, 673, 703, 721, 742
 KURTÁG Márta 703
 KUSZ Veronika 704
 KÜLLŐS Imola 417, 600
 LAJOS Veronika 352
 LAJTHA László 601–602
 LAKI Péter 122, 312, 330–333
 LAKNER Tamás 679
 LAMPERT Vera 33, 42, 334–337, 603
 LANGE, Barbara Rose 604
 LaRUE, Jan 123
 LAUX, Torsten 252
 LÁSZLÓ Ferenc 124, 338–341
 LeBARON, Anne 772
 LEGÁNY Dénes 323
 LEGÁNY Dezső 323, 761, 780
 LEGEZA László 473, 523
 LENDVAI Ernő 220, 342–343
 LENGOVÁ, Jana 125–126
 LICKL, Georg 717
 LIDOV, David 550
 LINKE, Ulrich 344
 LIGETI György 127, 195, 217, 231, 241, 255,
 270, 278, 295, 297, 304, 324, 344, 356,
 383, 398, 423, 678, 713, 756, 759–760,
 763, 766, 768–769, 771–774, 776, 778–
 779, 783

- LISZT Ferenc 2, 11, 19, 54, 71, 73, 80, 92, 94–99, 113, 132, 145–146, 151, 155, 160–161, 176–179, 189, 196, 214–215, 229–230, 234–235, 269, 281–285, 306–307, 328, 346–347, 441, 444, 705, 715
- LITVÁN Gábor 733
- LOCKE, Ralph P. 128
- LOOS, Helmut 14
- LOVATO, Andrea 467
- MACZELKA, Noémi 192
- MAHLER, Gustav 74, 404, 444, 706, 714
- MALI Emese 704
- MALINA János 707
- MANAS, Vladimír 129
- MARCZIS Demeter 348
- MARGGRAF, Wolfgang 2, 7, 11, 14, 22
- MARKOVIĆ, Tatjana 130
- MARKÓ Miklós 29
- MARTIN György 349, 654, 739
- MARTIN, Jean 398
- MARTINÁKOVÁ, Zuzana 131
- MAURICE, Donald 350
- MÁCSAI János 316
- MÁRIA TERÉZIA 534
- McCAWLEY, Leon 694
- MECK, Nagyezsda von 77–78
- MEDNYÁNSZKY Miklós 571
- MELÁTH Andrea 718
- MENDELSSOHN BARTHOLDY, Felix 190
- MERRICK, Paul 132
- MESTERHÁZI Máté 72, 656
- METZ, Franz 507
- MEYER, Felix 351
- MEYERBEER, Giacomo 729
- MEZEY László 521
- MEZŐSI Miklós 133
- MÉHES Balázs 134
- MÉRÉSZ Ignác 733
- MIHALOVICH, Ödön von 209
- MIKLÓS Gergely 268
- MIKSZÁTH Kálmán 586
- MIKUSI Balázs 42, 67, 135–136
- MIRZAOGLU, F. Gülay 352
- MIZSEI Zoltán 137
- MOLDOVÁN, Domokos 51, 277
- MOLNÁR Antal 416
- MOLNÁR Ádám 584, 633
- MOLNÁR József 572
- MOLNÁR Szabolcs 184, 708
- MOLNÁR Tünde 573
- MONDONVILLE, Jean-Joseph Cassanéa de 695
- MONTEVERDI, Claudio 691
- MOÓR Emmauel 676
- MORAVCSIK, Francesca 15
- MORAVCSIK, Michael J. 15
- MORROW, Michael 90
- MOZART, Wolfgang Amadeus 60, 63, 66–68, 72, 103, 106, 116–118, 124, 135, 163–165, 168, 183, 191, 544, 687, 690, 707, 715
- MÓRICZ Klára 138, 353
- MÓSER Zoltán 354
- MUCKENHAUPT Erzsébet 218
- MUSZORGSZKIJ, Modeszt Petrovics 133, 147, 548
- MÜLLER, Friderike 268
- MYERS, Gregory 203
- MUCKENHAUPT Erzsébet 219
- MÚDRA, Darina 16, 139
- NAGANO, Kent 673
- NAGY Balázs 574
- NAGY Emese, M. 709
- NAGY Ilona 621
- NAGYGYÖRGY Zoltán 355
- NAUJOCKS, Carolin 356
- NÁDORI Lídia 383, 538
- NEIGHBOUR, Oliver 357
- NEUL-BIT, Ha 703
- NEUWEILER, Gerhard 773
- NÉMETH G. István 312, 359–361, 710–711
- NIETZSCHE, Friedrich 120
- NISSMAN, Barbara 362
- NYMAN, Michael 142
- NYÉKI-KÖRÖSY, Maria 605
- OBRECHT, Jacob 58
- OLSVAY Endre 712
- ORAMO, Ilkka 144
- ORBÁN György 710, 733
- ORMOS Mária 102
- OSSBERGER, Harald 145
- OTA, Mineo 363
- OTT, Bertrand 146
- ÓDOR László 249

- ÓSZ Sándor Előd 508
 PACSIKA Emília 275
 PADEREWSKI, Ignacy Jan 145
 PAKSA Katalin 364, 607, 641
 PALESTRINA, Pierluigi da 86–87, 223, 230, 502
 PAPP Anette 509
 PAPP Ágnes 30, 218, 365, 511
 PAPP Géza 30
 PAPP János 366
 PAPP Márta 147, 608
 PAPP Viktor 367
 PAUCKER, Günther Michael 31
 PÁNDI Marianne 148
 PÁVAI István 368, 585, 609–614, 646
 PELLE Andrea Id. Pelleová
 PELLEOVÁ, Andrea 61, 616
 PERÉNYI Miklós 670
 PEROTINUS 101
 PESKÓ Zoltán 713
 PETŐCZOVÁ, Janka 149
 PETROVICS Emil 371
 PETTAN, Svanibor 23
 PÉNZES Tímea 556
 PÉTERI Judit 188, 202
 PÉTERI Lóránt 74, 171, 370, 410, 546, 706, 714
 PINTÉR Csilla Mária 372–373
 PINTÉR Éva 150
 PINTÉR Tibor 142
 PINTSCHER, Matthias 150
 PIUS (pápa), X. 43, 475, 505, 512, 528
 POCKNELL, Pauline, 151
 POKOLY Judit 641
 POLNER Zoltán 374
 PONGRÁCZ Pál 575
 Porrectus [KOVÁCS Sándor]
 PRÉVOST, Edwin 558
 PRYOR, William Lee 375
 PURCELL, Henry 182
 PUSKÁS Katalin 602
 PUSKIN, Alekszandr Szergejevics 133
 QUANTZ, Johann Joachim 717
 RADICS Éva 26, 50
 RADNÓTI Klára 748
 RAJECZKY Benjamin 376
 RAKOS Miklós 150–154, 377–382
 RATTLE, Simon 669
 RÁCZ Judit 749
 RÁKAI Zsuzsanna 384
 RÁNKI Dezső 715
 REICH, Steve 101
 REUER, Bruno B. 23
 REVICZKY Béla 197
 REZSNYÁK Róbert 735
 REYNAULD, Cécile 155
 REYNIERS, Alain 604
 RÉZMŰVES Melinda 623
 RHEINBERGER, Joseph 676
 RICHTER, Anton 427
 RICHTER, Hans 126
 RICHTER Pál 513–514, 617–618, 750
 RIEDEL, Friedrich Wilhelm 401
 RIMBAUD, Arthur 101
 RITÓÓK Zsigmond 18
 ROCKENBAUER Zoltán 716
 ROELCKE, Eckhard 278, 383, 774
 ROGERS, Lesley–Jane 718
 ROMHÁNYI TÖRÖK Gábor 120
 ROMSICS Ignác 395
 ROSCOE, David 6
 ROSEN, Charles 19
 ROVÁTKAY Lajos 156
 RUDASNÉ BAJCSAY Márta 619–622, 641
 RUMMEL, Franz 177
 RUMMEL, Walter 177
 RUSCIN, Peter 20
 RUSSEL, Ian 591
 SACHER, Paul 351
 SARASATE, Pablo de 91
 SAS Ágnes 385
 SATIE, Eric 715
 SÁGI Mária 560
 SÁNDOR Judit 386
 SÁPY Szilvia 624
 SÁROSI Bálint 410
 SÁVOLY Tamás 387–388
 SCHICKHAUS, Stefan 60
 SCHIFF András 670, 672, 775
 SCHLESKE, Martin 576
 SCHMIDT, Franz 332
 SCHNEBEL, Dieter 776
 SCHNEIDER, David E. 158, 389
 SCHOENBERG, Harold C. 159

- SCHOLZ Anna 670, 717
 SCHOLZ Péter 693
 SCHONSHEIM, Christine 696
 SCHÖNBERG, Arnold 138, 688
 SCHUBERT, Franz 717, 720
 SCHUMANN, Clara 160
 SCHUMANN, Robert 19, 160
 SEBŐ Ferenc 601–602, 625
 SEIBER Mátyás 718, 741
 SEIBOLD, Wolfgang 160
 SEIFERT, Herbert 390–391
 SERES Dóra 704
 SHORT, Michael 161
 SIBELIUS, Jan 144, 677
 SIL'VESTROV, Valentin Vasil'evič 180
 SIMÁNDI Péter 392–393
 SIMÁNDY József 392–393
 SIMON Albert 720
 SIMON Géza Gábor 32
 SIPOS János 626–632
 SIRÁK Péter 577
 SISMAN, Elaine 162
 SKRÂBIN, Aleksandr 703, 723
 SLOCUM, Kay Brainerd 515
 SOLOMON, Maynard 163–165
 SOLYMOSI Ferenc 578–579
 SÓLYOM György 168, 394
 SOMFAI KARA Dávid 633
 SOMFAI László 33, 4, 48–49, 56, 63, 69, 75–76, 86, 90, 93, 106, 118, 123, 147, 158, 162, 166–167, 175, 191, 290, 333, 335, 338, 351, 357, 395–397, 440, 498, 539, 542, 545, 559, 592, 603, 665–667, 696, 777
 SOPRONI József 719
 ŠOSTAKOVIČ, Dmitrij Dmitrievič 184, 686, 745
 SPÁNYI Miklós 541
 SPONTINI, Gaspare 229
 STACHÓ László 411, 538, 560
 STAHNKE, Manfred 778
 STALIN, Iosif Vissarionovič 184
 STEFANOVIČ, Dimitrije 516
 STEINITZ, Richard 398
 STIPČEVIČ, Ennio 169
 STOCKHAUSEN, Karlheinz 681, 779
 STRAUSS, Richard 65
 STRAVINSKIJ, Igor 681
 STRÉM Kálmán 762, 775
 STRICZL, Josef 125
 SUCHOFF, Benjamin 399
 SUDÁR Balázs 580
 SUGÁR Miklós 733
 SÜLYOK Imre 346
 SUPPAN, Wolfgang 170
 SURÁNYI László 551–553
 SÜSSMAYR, Franz Xaver 93
 SZABADI FRANK Ignác 425
 SZABADI Vilmos 704
 SZABOLCSI Bence 171, 171, 250
 SZABÓ István, R. 400
 SZABÓ Mária 159
 SZABÓ Péter 718
 SZACSVAI KIM Katalin 41, 401
 SZALAY Olga 402–403, 590, 634
 SZEGEDI Eszter 65
 SZEGEDY-MASZÁK Mihály 42, 395, 404, 559
 SZEKERES Andrea 558
 SZEKERNYÉS János 405
 SZEMERKÉNYI Ágnes 610
 SZENDREI Janka 21, 517–525
 SZENDY, Peter 198
 SZEPESI Zsuzsanna 24, 406–407
 SZERZŐ Katalin 172, 780
 SZÉKELY András 45, 104, 115
 SZÉKY János 188
 SZIGETI István 733
 SZILÁGYI Mihály 159
 SZILVÁSI István 596
 SZIRÁNYI Gábor 25, 253–254, 409
 SZITHA Tünde 408, 720–722
 SZOKOLAY Sándor 26, 50, 260, 680
 SZOMORY György 386, 698, 781
 SZÓRÁDOVÁ, Eva 173
 SZŐKE Cecília 409
 SZŐLLŐSY András 410, 721
 TAKÁCS András 650
 TAKÁCS Jenő 782
 TALLIÁN Tibor 41, 48–49, 174, 413–415, 724–731, 750
 TANDI Lajos 242, 412
 TARDY László 526
 TARI Lujza 23, 416–420, 581, 591, 635–639, 661
 TARNAI Imre 527
 TARUSKIN, Richard 175, 421

- TASNÁDI Ágnes 143
TÁBOR Béla 551
TELMÁNYI Emil 381
THIES, Jochen 422
THUN, René 423
THYM, Jürgen 176
TIFFON, Vincent 554
TIHANYI László 783
TIMBRELL, Charles 177
TISCHER, Matthias 22
TÍMÁR András 582
TOSCANINI, Arturo 236
TÓTH Béla 583
TÓTHPÁL József 358
TÖRÖK József 528
TRAJTLER Gábor 470
TUAL, François-Gildas 424
TUNDEr, Franz 695
- UBBER, Christian 178
UJFALUSSY József 48–49
UJHÁZY László 662
UJVÁRY Zoltán 640
ULLMANN Péter 529
ÚJFALVI Imre 530
- ÜRMÖS Lóránt 425
- VADASI Tibor 757, 765, 770
VARÈSE, Edgar 179
VARGA Bálint András 157
VARGA László 475
VARGYAS Gábor 619, 621
VARGYAS Lajos 641–642
VARRÓ Margit 204–206
VAVRINECZ Veronika 427
VÁNTUS István 289
VÁRKONYI Tamás 733, 754–755
VÁSÁRY Tamás 428
VÁZSONYI, Nicholas 734
VERBÉNYI István 531
VEREBÉLYI Kincső 638
VERES Bálint 180–181, 429–432, 546
VERESS Sándor 207
VERGILIUS Maro, Publius 182
VERMESSY Péter 361
VICTORIA, Tomás Luis de 119
VIDOVSKY László 408, 735
VIKÁR Béla 625
- VIKÁRIUS László 33, 35–36, 42, 182, 199,
201, 337, 433–438, 585, 603
VILLERS, Alexander de 269
VIRÁNY Gábor 183
VISKI János 225
VITÁNYI Iván 439, 560, 784
VIVIER, Claude 127
VOLKOV, Szolomon 184
- WAGNER, Cosima 120
WAGNER István 736
WAGNER, Richard 64, 87, 126, 158, 684, 727
WALDBAUER, Ivan 440
WALKER, Alan 441
WALSH, Fiona 442
WALSH, Stephen 203
WATZATKA Ágnes 532–535, 752
WEBER, Carl Maria von 175, 685
WEBER Kristóf 555
WEBER, Jerome F. 34
WEBERN, Anton 158
WEINER Leó 204–206, 708
WERNER, Gregor Joseph 156, 461
WHARTON, Anne von Bibra 651
WHITTALL, Arnold 550
WIENIAWSKI, Henryk 265
WIESCHOLLEK, Dirk 298
WIFFEN, Charles 112
WILHEIM András 171, 443
WINKLER Gábor 185
WINKLER, Gerhard J. 140, 186
WOHLMUTH, Johann 244
WOJNOWSKA, Elżbieta 187
WOLFF, Christoph 188
WOLFF, Hugo 88
WRIGHT, William 189
WULFNÉ KINCZLER Zsuzsanna 190
- YSAÏE, Eugène 91
- ZASLAW, Neal 191
ZEMPLÉNI Mária 688
ZIMMERMANN, Anton 16, 139
ZIPERNOVSZKY Kornél 409
ZOLTAI Dénes 47, 61, 439, 537, 689
ZON, Bennett 444
- ZSASSKOVSKY Ferenc 532
ZSOLNAI József 655

