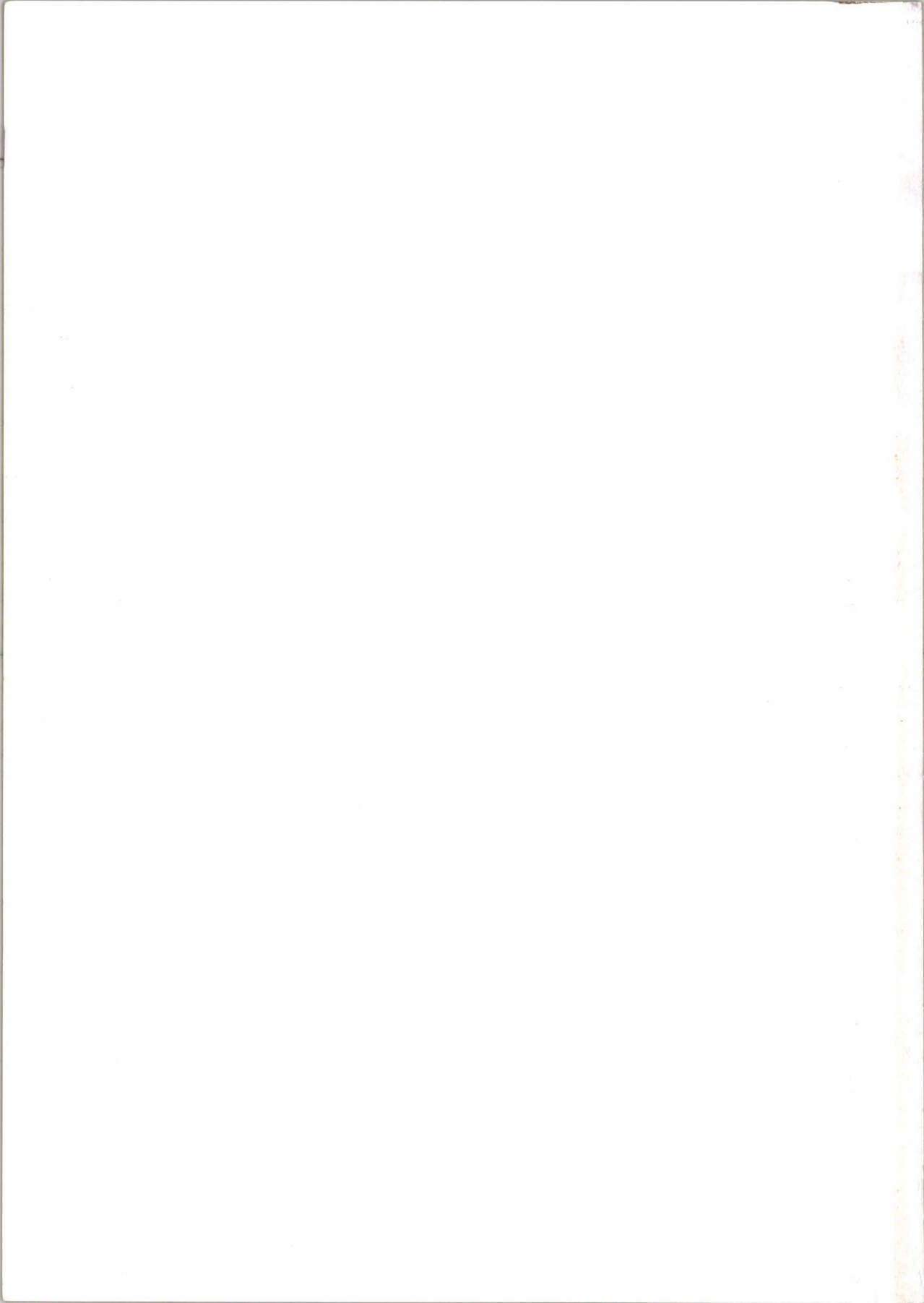




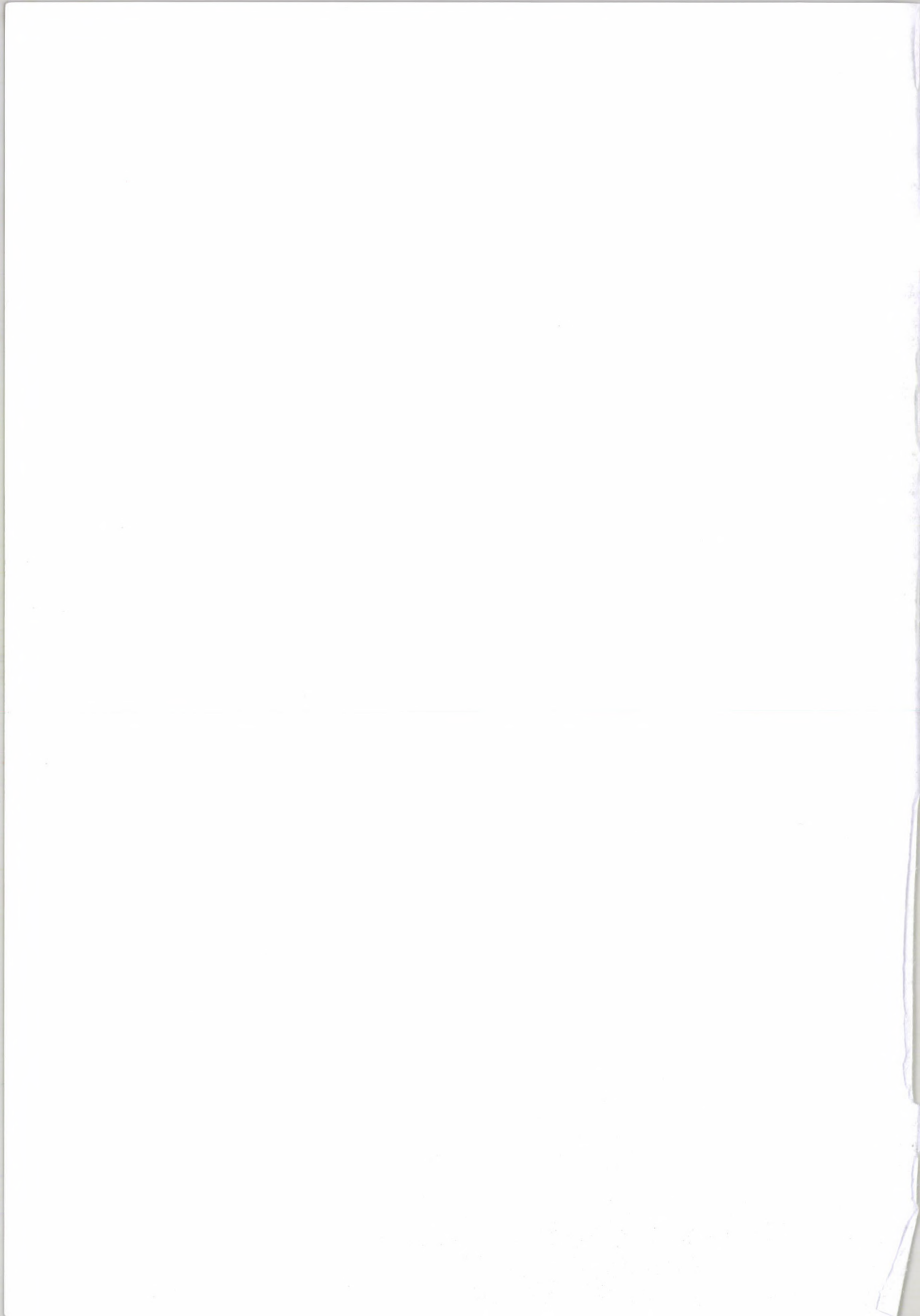
ZENETUDOMÁNYI
DOLGOZATOK
1978–2012





Czyżby

ZENETUDOMÁNYI DOLGOZATOK 1978–2012



Zenatudományi Dolgozatok 1978–2012

35 éves jubileumi kötet



MTA BTK Zenatudományi Intézet, Budapest
2014

A Zenetudományi Dolgozatok 1978–2012
a Nemzeti Kulturális Alap Zenei Kollégiumának támogatásával jelent meg



Szerkesztő:
KISS GÁBOR

A szerkesztő munkatársai:
Czagány Zsuzsa és Loch Gergely

© Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kuratórközpont, 2014

A címlapon *Armonia*, Cesare Ripa *Iconologiajából* (fametszet, 1660 körül)

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

www.zti.hu

Felelős kiadó: Fodor Pál

A borítóterv: Kármán Márti

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

Nyomtatás és kötés: OOK-Press Kft., Veszprém, *www.ookpress.hu*

Felelős vezető: Szathmáry Attila

ISSN 0139-0732

Tartalom

Előszó	9
Komlós Katalin: Köszöntő a <i>Zenetudományi Dolgozatok</i> 35. születésnapjára	11
Régi zenetörténet	
Kiss Gábor: Kutatás és gyűjteménygondozás a régi zenetörténet területén	17
Kovács Andrea: A középkori magyarországi Szent Anna-kultusz	33
Czagány Zsuzsa: Töredék, kódex, rítus, hagyomány – II. A Váradi Szekvencionále újonnan előkerült darabja	45
Szoliva Gábor: Kései esztergomi antifónák az Oláh-pszaltériumban	57
Ferenczi Ilona: A gregoriánkutatás mostohagyermek: az anyanyelvű gregorián. A magyar nyelvű graduálok katalógusa	77
Ferenczi Ilona: Variáns vagy hiba? Mit, miért és hogyan egészítsünk ki vagy javítsunk? A legelső kéziratot graduál kiadása elé	83
Újabbkori zenetörténet	
Sas Ágnes: A Magyar Zenetörténeti Osztály 18. századi gyűjteményei	99
Grabócz Márta: Az affektusok szerveződésének képlete mint a stílusfejlődés ismertetőjele Mozart szimfonikus lassú tételeiben	111
Gombos László: Narratív elemek Hubay Romantikus szonátájában	133
Dalos Anna: A magyar zenetudomány bibliográfiája (1900–1950) – tudománytörténeti áttekintés	163

Népzene, néptánc

- Richter Pál: Analóg felvétel – digitális adat. A Zenetudományi
Intézet Népzenei és Néptánc Archívuma 177
- Felföldi László–Karácsony Zoltán–Varga Sándor–Dóka Krisztina–Fügedi János:
Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívuma 195
- Fügedi János: További vizsgálatok a ritmuskifejező írásmód területén 211

Bartók-kutatás

- Vikárius László: Gyűjteménygondozás és kutatás a Bartók Archívumban . . 231
- Kárpáti János: Párkompozíciók a bartóki életműben 249
- Lampert Vera: Népdalfeldolgozás-sorozatok rendezése: fogalmazvány
és végleges forma Bartók *Húsz magyar népdalában* 265
- Móricz Klára: Egy ország, három sors: Bloch, Schönberg és Bartók
amerikai emigrációja 281
- Büky Virág: Serly Tibor beszélgetése Bartókné Pásztory Dittával 299

Organológia, zeneikonográfia

- Enyedi Pál–Solymosi Ferenc: Magyarország orgonajegyzéke
– A hazai orgonafelmérés története és jelentősége 325
- Baranyi Anna: Zenei témájú grafikák Major Ervin hagyatékából 349

Szemle

- Középkori kottás töredékek újrafelfedezése a Központi Papnevelő Intézet
Pálos Könyvtárában (*Gilányi Gabriella*) 389
- Zenei Panoráma. Kroó György írásai az *Élet és Irodalomban* (1964–1996)
(*Szabó Ferenc János*) 395

Bibliográfia

- A magyar zenetudomány bibliográfiája 2011
(összeállította Loch Gergely) 407
- A *Zenetudományi Dolgozatok* összevont tartalomjegyzéke (1978–2012)
(összeállította Kiss Gábor) 437

Contents

Preface	9
Katalin Komlós: An Address to <i>Musicological Studies</i> on the occasion of its 35th Anniversary	11
Early Music History	
Gábor Kiss: Research and Archival Work in the Field of Early Music History	17
Andrea Kovács: Die Verehrung der heiligen Anna im ungarischen Mittelalter	33
Zsuzsa Czagány: Das Waradiner Sequentiar	45
Gábrriel Szoliva: Antiphons of the Late Medieval Esztergom Use in the Oláh-psalter	57
Ilona Ferenczi: Das Stiefkind der Gregorianikforschung: die muttersprachliche Gregorianik	77
Ilona Ferenczi: Variante oder Fehler? Was muss man, warum und wie ergänzen oder verbessern?	83
Later Music History	
Ágnes Sas: Die Musiksammlungen des 18. Jahrhunderts in Verwaltung der Abteilung für Ungarische Musikgeschichte	99
Márta Grabócz: Stylistic Evolution in Mozart's Symphonic Slow Movements: The Discursive Schema of Affects. A Narrative Approach	111
László Gombos: Narrative Elemente in Jenő Hubays Sonate romantique . .	133
Anna Dalos: A Bibliography of Hungarian Music Literature (1900–1950). An Account of the State of Research	163

Folk Music, Folk Dance

- Pál Richter: Analog Recording – Digital Data.
Folk Music and Folk Dance Archives of the Institute of Musicology . . . 177
- László Felföldi–Zoltán Karácsony–Sándor Varga–Krisztina Dóka–János Fügedi:
The Traditional Dance Archive of the Institute of Musicology 195
- János Fügedi: Further Investigations in the subject of Rhythm Timing . . . 211

Bartók Reserach

- László Vikárius: The Archivist and the Scholar in the Budapest
Bartók Archives 231
- János Kárpáti: Pair Compositions in Bartók's oeuvre 249
- Vera Lampert: Arrangement of Folksong Settings: Draft and Final Form
of Bartók's *Twenty Hungarian Folksongs* 265
- Klára Móricz: One Land, Three Fates: The American Exiles of Bloch,
Schoenberg and Bartók 281
- Virág Büky: Tibor Serly's conversation with Ditta Pásztor Bartók 299

Organology, Music iconography

- Pál Enyedi–Ferenc Solymosi: Das Orgelinventar Ungarns – Geschichte
und Bedeutung der Bestandsaufnahmen der ungarischen Orgeln 325
- Anna Baranyi: Graphics related to music in the bequest of Ervin Major . . 349

Review

- A Rediscovery of Medieval Musical Fragments in the Pauline Library
in Budapest (*Gabriella Gilányi*) 389
- Panorama in Music. The Writings of György Kroó in *Élet és Irodalom*
(1964–1996) (*János Ferenc Szabó*) 395

Bibliography

- A Bibliography of Hungarian Musicology 2011
(compiled by Gergely Loch) 407
- A Cumulative Bibliography of *Musicological Studies* (1978–2012)
(compiled by Gábor Kiss) 437

Előszó

Ujfalussy József alábbi gondolatai az 1978-ban megjelent Zenetudományi Dolgozatokat „konferálták föl”: „Minden tudományos munka természetes életfolyamataihoz tartozik a mindennapok részeredményeinek közlése, egybevetése más eredményekkel és véleményekkel, az abból eredő termékeny vita. Ennek a véleményáramlásnak és -cserének a fórumai a tudományos folyóiratok. Különös körülmények összejátszása folytán a magyar zenetudománynak még nem tellett ilyen, sajátosan tudományos műhely-jellegű, magyar nyelvű folyóiratra.” Az áhított „műhely-jellegű” folyóirat ugyan nem jött létre, ám hiánypótlásként a Zenetudományi Intézet tanulmánykötetet jelentetett meg, és további hasonlókat megjelentetését is tervezte. Az 1978-as alkalmi tanulmánykötet aztán rendszeresen megjelenő évkönyvvé vált, lényegében megvalósítva a tudományos folyóirathoz társított elképzeléseket. A mai napig fennálló Zenetudományi Dolgozatok immár 35 éves.

Úgy véltük, e fél emberöltő egy tudományos kiadványsorozat esetében elég jelentős idő ahhoz, hogy annak a szokványostól némileg eltérő, különleges kötettel adjon nyomatékot. Ez a 35 év a Zenetudományi Intézet életében is fontos időszakot jelentett, amelyben nagy ívű kutatások indultak el, fejeződtek be, kutatógenerációk váltották egymást, s amelyre talán már érdemes történeti távlatból visszatekinteni. Ez a némileg rendhagyó kötet kétféle módon próbál a sorozatnak emléket állítani.

Az intézményes kutatás elmaradhatatlan részei, kiindulópontjai, illetve termékei a különféle gyűjtemények. A visszatekintés egyik kínálkozó módja lehet, ha az elmúlt időszak kutatástörténeti képét ezeken keresztül próbáljuk megragadni. Nem elsősorban vagy nem csak a megőrzendő primer gyűjteményeken, hanem a kutatói elképzelések nyomán kialakuló, azokat kiszolgáló, olykor a rendezettség, a nyilvánossá válás különböző fokán álló vagy megrekedt másodlagos gyűjteményeken keresztül. Ezek többnyire tárgyiasult formában tükrözik, milyen tudományos koncepciók váltották egymást, milyen publikációs tervek igényeltek szisztematikus adatgyűjtést a különböző területeken, ily módon mintegy lenyomatát adják az

intézet több évtizedes kutatómunkájának és tudományos módszereinek, „a mindennapok részeredményeinek”, a munka „természetes életfolyamatainak”. Ilyen gyűjteményi összefoglalókat talál az olvasó a régi zenetörténet, az újkori zenetörténet, a népzene és néptánc területéről, illetve ide sorolható a hazai orgonafelmérés történetéről és elkészült kataszteréről szóló összefoglaló, valamint a Zenetörténeti Múzeum zeneikonográfiai gyűjteményének és a 20. század készülő zenetörténeti bibliográfiájának áttekintése.

E gyűjtemények számbavétele akkor is fontos, ha befejezetlenül maradtak, vagy ha némelyiküket meghaladta az idő. Mivel létük olykor szorosan kötődött egyes kutatószemélyiségek és -csoportok tevékenységéhez, az utóbbi megszűnésével a gyűjtemények használatával, történetével, céljaival kapcsolatos információk egy részét is az elenyésztés veszélye fenyegeti. Összegző áttekintésüket különösen indokolttá és időszerűvé teszi a gyűjteménygondozás módszereinek radikális megváltozása, elsősorban a digitális eszközök és technikák minden téren tapasztalható terjedése. A kötetben a különböző kutatási területekhez kapcsolódó gyűjtemények történeti megközelítésű leírásait az azokra épülő tudományos tanulmányok követik. Ez az elrendezés azt is jól érzékelteti, hogy adott területeken a kutatói kérdésfeltevések, tudományos elképzelések mennyire nem választhatók el a gyűjteménygondozás technikai és módszertani kérdéseitől.

Az összefoglaló, visszatekintő jelleg megteremtésének másik módjaként olyan szerzőket is felkértünk a részvételre, akik ugyan már nem résztvevői a Zenetudományi Intézetben folyó kutatómunkának (már nem aktív kutatók vagy az évek során külföldre távoztak), de valaha azok voltak, publikáltak a Zenetudományi Dolgozatokban, alakították annak arcukat, s hozzájárultak az abban megjelenő „véleményáramláshoz és -cseréhez”. Jelenlétük szimbolikus, ugyanakkor fontos témákat művelnek, amelyek részben a hazai kutatásban gyökereznek, részben a nemzetközi zenetudomány kutatási irányjaival gazdagítják a kötet tematikus arcukat.

Emellett az ünnepi kötet nem nélkülözi a megszokott s a Zenetudományi Intézetben folyó aktuális kutatások eredményeit közlő önálló tanulmányokat, a szélesebb értelemben a zenetudomány és a zenei élet eredményeire, újdonságaira reflektáló, immár hagyományossá vált Szemle rovatot, s a magyar zenetudomány bibliográfiájának soron következő összegzését. A kötetet rendhagyó módon a 35 év alatt megjelent valamennyi évkönyv felsorolása és összevont tartalomjegyzéke zárja.

A szerkesztő

Köszöntő a *Zenetudományi Dolgozatok* 35. születésnapjára¹

„Mens sana in corpore sano”, tartja a régi mondás. Mi másra, mint erre utal Boethius *musica humana* fogalma: test és lélek harmóniájára, amit modern szóval talán kiegyensúlyozottnak nevezhetünk. Eleink szerint a *musica* tehát nem hangzó „zene”, hanem összhang. Amikor sokkal később, a 15. század végén a *musica* már valóban Josquin és Obrecht mesteri vokálpolyfóniáját jelentette, a mérce változatlanul a *musica humana* maradt: az itáliai zeneteoretikus, Gafurius szerint a *tactus*, azaz a zene léptéke vagy tempója, megegyezik az emberi szívveréssel (*Practica musicae* 1496). Kell-e ennél szebb megfogalmazása a zene lényegének, éltető lüktetésének?

Zenei értelemben vett „összhang”-ról, a hangok harmonikus összecsengéséről természetesen csak a többszólamúság megszületése után lehet beszélni. A 9. századi zeneelmélet-traktátus, a dialógus formában írt *Scholia enchiridis* szövegében a Tanítvány ezt kérdezi a Mestertől: „Mi a szümphonia?” A Mester válasza: „Bizonyos hangok édes egybeolvadása, amelyek három fajtája a *diapason*, a *diapente*, és a *diatessaron*.” Azaz: az oktáv, a kvint és a kvart. A mai napig ezeket a hangközöket nevezzük „tisztá” hangközöknek. A hangok „édes egybeolvadása” ezután ezer évig a zene legfontosabb eleme és kívánalma maradt.

A harmóniai nyelv alapformációja, a hármashangzat csak a 16. század második felében, Zarlino korszakalkotó munkájában kapta meg centrális jelentőségét. Ő azonban már beszél konszonzancia és disszonzancia egymást kiegészítő esztétikai szerepéről, sőr dúr és moll érzelmi hatásáról is (*Le Istitutioni Harmoniche* 1558, III: cap. 27, 31).

„A harmóniak elsősorban és főként konszonzanciákból állnak, a disszonzanciák csak másodlagosan és véletlenszerűen használatosak. A disszonzanciák a fokozott szépséget és eleganciát

¹ Pár évvel ezelőtt néhány gondolatot kértek tőlem egy *Összhang* címet viselő konferenciára, hogy valamelyest a zene is képviselve legyen ennek a szép témának a körüljárásában. A konferencia elmaradt, a néhány gondolatom viszont megmaradt. Most feljánlom köszöntőnek a *Zenetudományi Dolgozatok* volt és jelen szerkesztőinek, munkatársainak és olvasóinak. Nem zenetudomány, nem is dolgozat, pusztán főhajtás diszciplínánk tárgya, a ZENE előtt.

szolgálják. Önmagukban ugyan nem kellemesek a fülnek, megfelelően alkalmazva azonban élvezetet okozhatnak, mert az őket közvetlenül követő konzonancia hatását fokozzák. Úgy érzékeljük azt, mint sötét után a fényt, keserű után az édeset. És minél hosszabb ideig tart a disszonancia, annál édesebb lesz a feloldás.” (III, 27)

Később ezt olvashatjuk:

„A harmónia jellege az alaphangra épülő terctől függ. Ha ez kisterc, a harmónia aritmetikus osztású; ha nagyterc, harmonikus osztású lesz. Ebben áll a harmóniák változatossága. [...] Ha a nagyterc alul van [vagyis dúr hármás], a harmónia örömteli; ha fent van [vagyis moll hármás], a harmónia szomorú.” (III, 31)

1558-ban – és utána hosszú időn keresztül – a fehér még fehér volt, a fekete pedig fekete. 250 esztendővel később, amikor az emberi szubjektum már fontosabb volt mint a közösség, a „természetest” pedig felváltotta a „fantasztikus”, akkor – például Schubert zenéjében – (már) gyakran a dúrba forduló zene volt az, amely szívfájdalmat hoz, és a boldogságnak csak illúzióját kelti.

A zenében megszólaló harmónia hangzását nagyban meghatározza, hogy milyen „felrakásban” halljuk, azaz az akkordban szereplő hangok milyen sorrendben kerülnek egymás fölé. A legtisztább „széphangzást” ebben a tekintetben talán Palestrina érte el, aki azt mindenképpen a szöveg kifejezése fölé – helyezte. Palestrinát hallgatni olyan, mint tiszta vizet inni, vagy a földi gondolatoktól mentes *Paradisóban* sétálni. A későbbiek közül a kompozíció hangjainak legszebb hangzású elrendezése jellemzi többek között Corelli, Mozart vagy Debussy zenéjét is.

A zene alapelemei közül talán a harmónia hat leginkább a hallgató érzelmeire és lelkiállapotára. Egy Bellini- vagy Verdi-dallam persze elbűvöli az embert, ahogy Ravel vagy Stravinsky ritmusai felráznak és felpezsdítenek; de a legmélyebb emóciókat – azt hiszem – a harmóniák váltják ki belőlünk. Szinte függetlenül a stílustól, a zenetörténeti korszakok egymástól különböző nyelvezetétől.

A zene titkos művészetét önti különleges regényformába Hermann Hesse *Az üvegyöngyjáték* című művében. Hesse festő és muzikus is volt egy személyben: a Lugano melletti szépséges Montagnolában, egykori házában ma múzeum van, amely használati tárgyait, a tessini tájról festett színes akvarelljeit és hegedűjét is őrzi. Élete utolsó évében itt írta „Nachts im April notiert” (Jegyzet egy áprilisi éjjelen) című, számomra nagyon kedves versét. A színek, rímek, hangok összhangjáról és varázsáról szóló rövid vers a következőképpen hangzik Keresztury Dezső fordításában:

*O daß es Farben gibt:
Blau, Gelb, Weiß, Rot und Grün!*

*Ó, csakhogy él a szín:
kék, sárga, zöld, piros!*

*O daß es Töne gibt:
Sopran, Baß, Horn, Oboe!*

*Ó, csakhogy él a hang:
szoprán, alt, flóta, kürt!*

*O daß es Sprache gibt:
Vokabeln, Verse, Reime,
Zärtlichkeiten des Anklangs,
Marsch und Tänze der Syntax!*

*Ó, csakhogy él a nyelv:
szavak, versek, rímek,
hangzások gyengédsége,
szólamok marsa, tánca!*

*Wer ihre Spiele spielte,
Wer ihre Zauber schmeckte,
Ihm blüht die Welt,
Ihm lacht sie und weist ihm
Ihr Herz, ihren Sinn.*

*Ki játékokkal játszott,
ki ízelté varázsuk,
annak virúl a lét,
annak nevet s odaadja
értelmét és szívéét.*

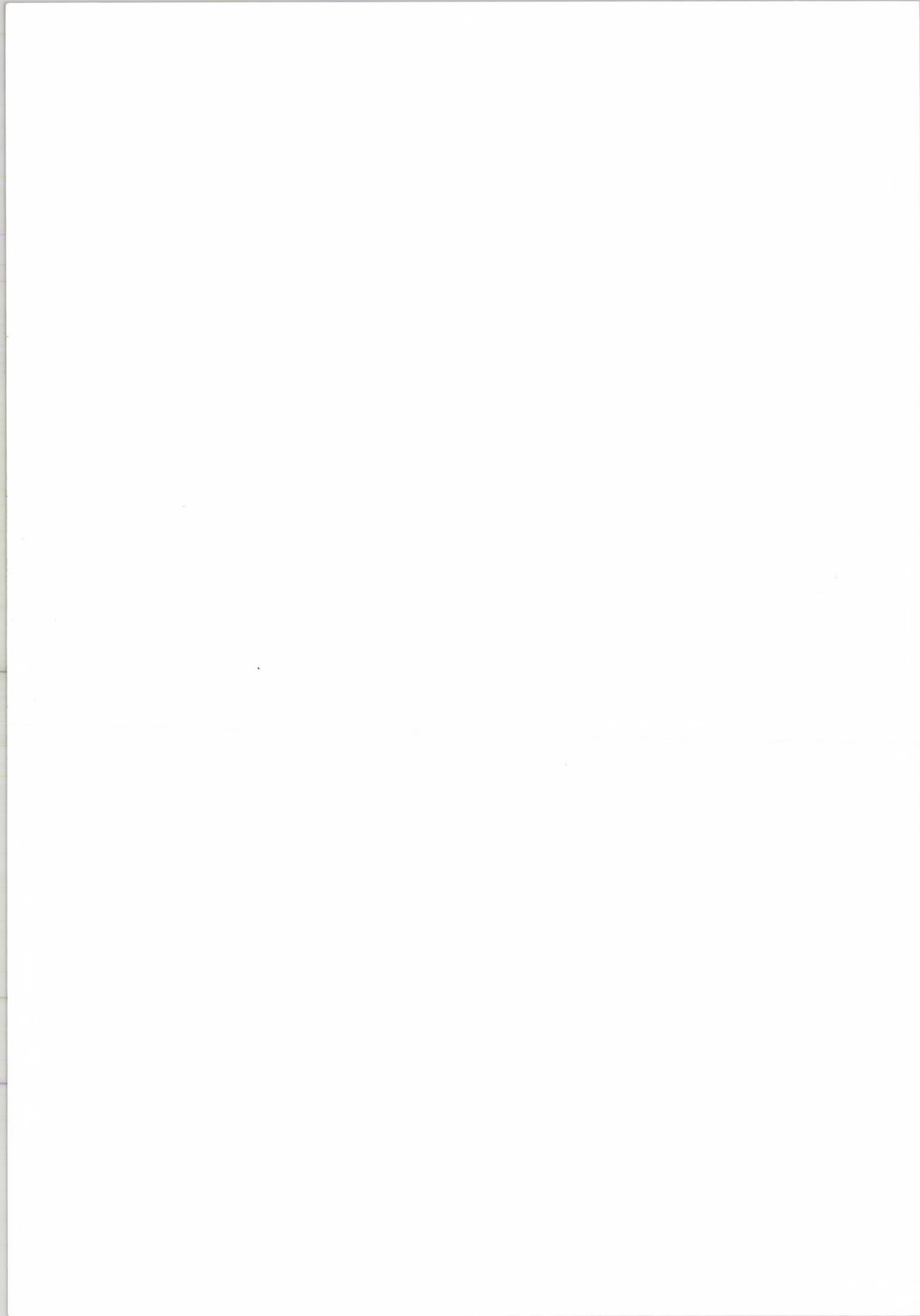
*Was du liebtest und erstrebtest,
Was du träumtest und erlebtest,
Ist dir noch gewiß,
Ob es Wonne oder Leid war?
Gis und As, Es oder Dis –
Sind dem Ohr sie unterscheidbar?*

*Amit szerettél s reméltél,
megálmodtál és megéltél,
biztos hogy' lehetsz:
kém volt-e vagy kín szívedben?
Gisz és asz, disz vagy esz:
elválaszthatod füleddel?*

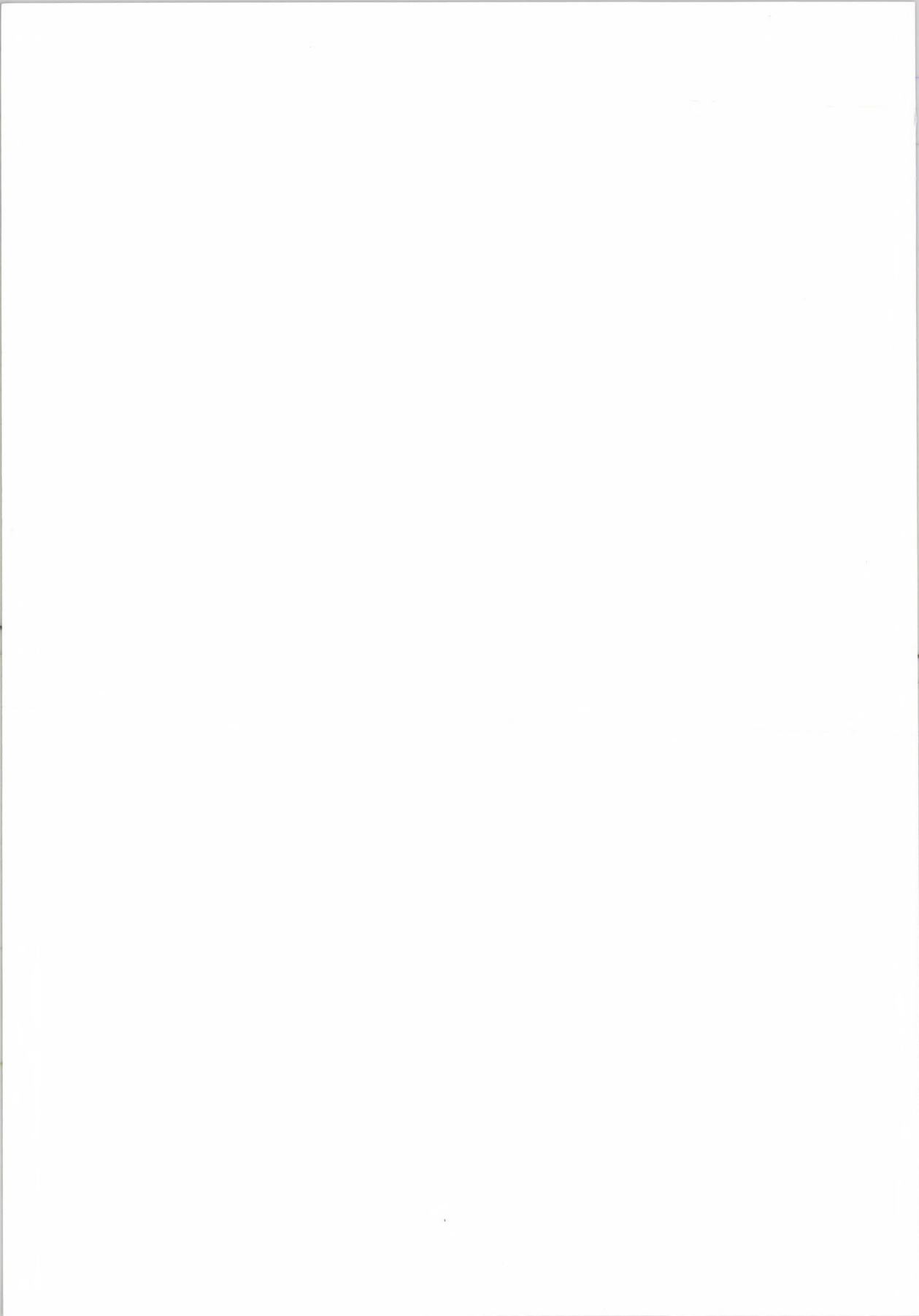
Az enharmónia kétarcúságát megfogalmazó záró sorok – milyen prózaian hangzik így! – tiszta költészetté szublimálják a zenei jelenséget: csak igazi poéta képzeletében születhet ilyen gondolat.

Alig több mint ötven éve, hogy ezeket a sorokat Hesse leírta, de máris régmúlt idők atmoszféráját idézik. Úgy tűnik, hogy mai, széteső világunkban az összhang, a harmónia már csak a zene láthatatlan szférájában van jelen: a figyelmes hallgató ott még maradéktalanul átélheti azt.

Komlós Katalin



RÉGI ZENETÖRTÉNET



KISS GÁBOR

Kutatás és gyűjteménygondozás a régi zenetörténet területén

A középkori liturgikus zene kutatása sajátos forrásanyagra támaszkodik. Kevés szakterület mondhatja el magáról, hogy olyan mennyiségű, tartalmilag nagy fokban hasonló, egymással összevethető forrásra támaszkodhat, mint amelyet a középkori liturgikus kódexek képviselnek. E megfogalmazás persze finomításra szorul, hiszen e forrásanyagban a lényegi egység és a változatok sokasága egyszerre van jelen. Termékeny ellentmondás: a lényegi egységet az egyetemes hagyomány biztosítja, ám ez az egyetemes hagyomány – éppen mérete miatt – természetesen bomlik ezer ágra, lokális gyakorlatra, változatkörre, egyedi variánsra stb., s hozzá létre a kulturális sokszínűség gazdagságát. Ennek az általános benyomásnak a kialakulásához sok forrás vizsgálata vezet, ám ebből az is következik, hogy minden további kérdés megválaszolása is általában sok forrás „egyidejű” vizsgálatát igényli. Az egymásra épülő lokális hagyományok viszonya ugyanis összetett, a rendszerszerű összefüggések, szerves hagyományozódási vonalak összképét egyedi kapcsolatok, véletlenszerűnek tűnő szöveg- és dallamátvételek tarkítják, nem beszélve a helyi, egyéni kezdeményezésekről, amelyekkel még egy ilyen közösségi jellegű kifejezésforma, kulturális jelenség esetén is számolni kell.

Mindez talán érthetővé teszi, hogy ezen a területen miért kapnak olyan nagy szerepet az összehasonlító kutatás módszerei. A 19. század óta folyó forrásfeltáró munka bőséges információanyagot halmozott fel a középkori forrásállományról, arról, mi, hol hozzáférhető a kutatás számára, sőt a források tartalmának leírása is sok esetben (ha nem is egyforma részletességgel) a kutató rendelkezésére áll. Ennek ellenére a helyszíni kutatás, a források közvetlen vizsgálata gyakran nem kerülhető el, s az is megjósolhatatlan, mikor merül föl az ismételt vizsgálat szükségessége. Ráadásul bizonyos kérdések megválaszolásához több forrás egyidejű vizsgálatára, összehasonlítására van szükség. A kutató számára tehát az ideális állapot az, ha a vizsgálandó forráskör dokumentumai egyidejűleg állnak a rendelkezésére. Mindezek a szempontok alapvetően határozták meg ezen a kutatási területen a gyűjtemények létrehozásával, fejlesztésével és kezelésével kapcsolatos stratégiát.

A mikrofilm-gyűjtemény

A korábbi évtizedekben a fent megfogalmazott cél egyedüli megfelelő eszközét a mikrofilm-másolatok jelentették. A régi zenetörténeti (akkor még a Népzenekutató Csoport keretei között folyó¹) kutatások igényeinek kielégítésére jött létre 1966-ban az intézet középkori *mikrofilm-gyűjteménye*.² Gyarapítása évtizedeken keresztül szisztematikusan folyt. Tartalma részben hazai, részben külföldi gyűjteményekből megrendelt másolatokból állt össze, kiegészülve néhány saját fényképezésű filmmel. A tervszerű gyarapításnak két fő szempontja volt: egyrészt a magyar középkor liturgikus zenei forrásainak minél teljesebb körű összegyűjtése, másrészt külföldi összehasonlító források beszerzése.

Ami az elsőt illeti: sajnos a fennmaradt magyarországi források mennyisége korántsem áttekinthetetlen, a nagymértékű pusztulás miatt a hangjelzett források száma 180-200-ra tehető. Ha ezt kiegészítjük a nem hangjelzett kéziratokkal (például breviáriumokkal, misszálékkal), akkor munkahipotézisként körülbelül 300 olyan zenei forrással számolhatunk, amely a magyar középkorhoz köthető. Ebből a szempontból a mikrofilm-gyűjtemény megközelítően teljesnek mondható, s emellett a kora újkori Magyarország forrásainak reprezentatív gyűjteményét is magában foglalja.

A másik szempontot (az összehasonlító források beszerzését) részben a mindenkori kutatási témák határozták meg, részben az a szándék, hogy a gyűjtemény fontossági sorrend szerint kielégítően reprezentálja a magyar hagyománnyal kapcsolatba hozható regionális vagy intézményi hagyományokat is. Ennek megfelelően gazdag összehasonlító anyagot tartalmaz Közép-Európa, kisebb részben Dél- és Nyugat-Európa középkori gregorián forrásaiból (körülbelül 500 forrás). Természetesen ezen a téren a gyűjtemény nem lehet teljes, s gondozói nem is törekedtek erre. A cél az volt, hogy a használó egy kutatási koncepciónak megfelelően egymás mellett találja különböző korok és vidékek forrásait, s azokkal összehasonlító vizsgálatokat végezhesen. Ilyen értelemben a gyűjtemény nem elsősorban mint archívum, hanem mint kutatási segédlet bír jelentőséggel. Bár a benne található források mennyisége is figyelemre méltó, szakmai értékét nem annyira ez, mint inkább az összeállítás adja: egyedülállóan jeleníti meg a régi magyar zenetörténet forrás-együttesét, egyes régiókra vonatkozóan pedig nemzetközileg is a zenei középkorkutatás egyik jelentős gyűjteménye. Mivel nyilvántartása³ lényegében a beszerzés sor-

¹ A középkori liturgikus zene kutatása az 1960-as években még nem szervezett keretek közt folyt, a 70-es években a *Magyarország Zenetörténeti Munkacsoport* I. kötetének munkálatai idején alakult meg hivatalosan is az úgynevezett Dallamtörténeti Munkacsoport, amely átszervezések kíséretében a 80-as évek második felében vált osztállyá, s kapta a Régi Zenetörténet Osztály elnevezést.

² A gyűjtemény egyik alapítója Szendrei Janka volt, aki évtizedeken keresztül (egészen a közelmúltig) gondozta azt, vezette nyilvántartását, s Dobszay Lászlóval együtt irányt szabott gyarapításának.

³ A filmek őrzése speciális fémszekrényekben történik. Ez ugyan a hosszú távú megőrzés szempontjából nem ideális, ám mivel nem archívumról, mint inkább kutatási segédanyagról van szó, elfogadható. Ugyanakkor a megnyugtató megőrzés szempontjából is lényegi változást hozott a 90-es évek második

rendjét követte, a fő célkitűzések mellett a gyűjtemény mintegy lenyomatát adja az alapítása óta eltelt időszak kutatástörténetének is.⁴

Középkori források digitális archívuma

1997-ben merült föl bennünk először, hogy a forráskutatásba, az ahhoz szükséges anyagoknak mint a kutatás bázisának létrehozásába, a gyűjtemények gondozásának, kezelésének feladataiba a digitalizálás lehetőségeit is bevonjuk.⁵ Ez akkor még egyáltalán nem volt általános, módszerei, eszközei, technikái sem voltak elterjedtek. A hármas cél: a kulturális örökség megőrzése, kutatásának megkönnyítése és a szélesebb nyilvánosság számára hozzáférhetővé tétele világos volt, a hozzá vezető út azonban nem. Tapogatózó lépések és kísérletek sorát követően két fontos döntés érlelődött meg: 1. az eredeti források fényképezése helyett a digitális forrásgyűjteményt a mikrofilm-gyűjteményre építjük; 2. az erre alkalmas digitalizáló műhelyt a Zenetudományi Intézet keretein belül hozzuk létre. A mikrofilmek használata a megőrzés szempontjából kompromisszum, azonban számos gyakorlati előnnyel járt: egyfelől a digitalizálás egyetlen helyszínen nagyobb ütemben történhetett, másfelől az említett, kutatási célból összeválogatott anyag használatának megkönnyítése a digitalizálás révén óriási haszonnal kecsegtetett.⁶

felében elkezdődő digitalizálás, lásd később. A filmek nyilvántartása a közelmúltig kézirásos nyilvántartó könyvben történt, amely tartalmazta az adott film eredetére, tartalmára, nyilvántartására vonatkozó legfontosabb adatokat (mikrofilmszám, leltári szám, lelőhely, a forrás megnevezése, a film terjedelme stb.). Ennek napi használatra szánt egyszerűsített változata elektronikus adatbázis formájában is elkészült. A jövőben a nyilvántartás teljes egészében számítógépen történik.

⁴ A legkorábbi filmek magántulajdonból kerültek a gyűjteménybe, a gyűjtemény nagyobb része tervszerűen összeválogatott, közkönyvtáraktól megrendelt pozitív kópia; kis részben negatív, illetve eredeti felvétel. Az összehasonlító forrásokat az osztály kutatói rendszeres külföldi tanulmányutakon kutatták föl és rendelték meg. A filmek megrendelése különböző forrásokból történt, 1970-től 1975-ig a Magyarország Zenetörténete pénzkeretéből, az 1980-as évek második felében a Soros Alapítvány pályázatán nyert pénzből, a későbbiekben egyéb pályázati forrásokból (például OTKA). A mikrofilmek jelentős része a *Magyarország Zenetörténete* középkori kötetének háttérkutatásaihoz, illetve a Szendrei Janka által folytatott notáció-kutatásokhoz kapcsolódik. Nagyrányú forrásbeszerzést generált az 1988-ban elinduló CAO-ECE sorozat, majd a 90-es években megélnéknkülő ordinariium-kutatás. Részben újabb kutatási irányokkal, részben egyes, immár a fiatalabb generációhoz tartozó kutatók érdeklődésével függtek össze az utóbbi évek forrásfeltáró munkái és forrásbeszerzései külföldi könyvtárakban (például Zágrábban, Prágában és Olmützben), illetve a korábban elhanyagolt forráscsoportokra kiterjedően (például a Tridentinum utáni kéziratok és nyomtatványok). Az újabb beszerzések között azonban a mikrofilmek egyre elhanyagolhatóbb szerepet töltenek be (lásd a következő fejezetet).

⁵ A digitalizálás elkezdése az osztály közös elgondolása volt, megszervezése, módszereinek kidolgozása a jelen sorok írójának nevéhez fűződik, aki a mai napig irányítója a digitalizáló munkacsoport munkájának, s felügyelője a digitális forrásgyűjteménynek.

⁶ A nem mellékes előnyök közé tartozik a digitális technika flexibilis jellege s a digitalizált kép sokoldalú felhasználási lehetősége. Az igen változó színvonalon készült fényképek minősége utólag javítható, a kutatás számára fontos részletek könnyen kiemelhetők, a fizikailag sérült,

A több mint 800 tételből álló forrásgyűjteménynek ma már mintegy 70%-a digitálisan is a kutatók rendelkezésére áll, s egy következő történeti visszatekintés remélhetőleg a teljes mikrofilmtár digitalizálásáról számolhat majd be. Fizikai értelemben a digitális archívumot a források gondosan adatolt CD-ken tárolt digitális másolatai képviselik. Minden forrásnak őrizzük eredeti digitális másolatát, archivális formáját, s ugyanakkor egy használatra alkalmassá tett, részben szerkesztett, úgynevezett uzuális változatát is.⁷ Ez utóbbiak a gyűjtemény látható részének alapegységei, amelyek jól áttekinthető formában, részletes információkkal ellátva tartalmazzák – a források terjedelmétől függően – egy-két, illetve több forrás képanyagát.

Meghatározó lépést jelentett, amikor a már jelentős számú és egyre gyarapodó forrást egyetlen központilag elérhető számítógépen helyeztük el, korlátok nélkül lehetővé téve azok egyidejű kutatását.⁸ Fontos megjegyezni, hogy amit akár CD-n, akár számítógépes hálózaton keresztül a kutató „kézhez kap”, az nem egyszerűen egy adott fizikai objektum mechanikusan elkészített digitális másolata (legyen az a fizikai objektum a forrás maga vagy az arról készült mikrofilm), hanem egy ellenőrzött, kutatói szemmel értelmezett és gondozott forrás. Olyan „hitelesített” forrásanyag, amely minősége, diszpozíciója, számozása, adatolása tekintetében maximálisan igyekszik kiszolgálni a kutatói igényeket. Ez a fajta, mondhatjuk kutatás-előkészítő munka a digitális módszerek révén vált lehetségessé. Összefoglalóan elmondhatjuk, hogy a digitalizálással a kutatás megszervezésének, az előadások, publicisztikák létrehozásának logisztikájában korábban elképzelhetetlen változás ment végbe. Annak eldöntése, hogy ennek jótékony hatása lemérhető-e a kutatótevékenység produktumaiban, nem feladata e történeti visszatekintésnek.

E hatalmas mennyiségű digitális képkollekció azonban holt anyag, ha nem kapcsolódnak hozzá megfelelő nyilvántartási rendszerek, amelyek a használatát megkönnyítik. Már a mikrofilm-gyűjtemény esetében is felmerült a gondolat, hogy annak tartalmát ne csak a hagyományos leltárkönyv rögzítse, hanem egy korszerűbb elektronikus nyilvántartás is, amely megkönnyíti az anyagban való tájékozódást, ugyanakkor olyan információkat is tartalmaz, amelyek kiindulópontul szol-

illetve töredékesen fennmaradt anyagok virtuálisan restaurálhatók stb. Ugyanakkor a digitális képek felmérhetetlenül megkönnyíthetik és felgyorsíthatják a tudományos (illetve akár más célú) publikációk, nyomtatványok elkészítését.

⁷ E megkülönböztetés célja kettős: egyfelől állományvédelmi, másfelől gyakorlati. Természetes, hogy szükség van a digitális forrás egy olyan alappéldányára, amely nincs kitéve a használatból fakadó veszélyeknek. Ugyanakkor általában elmondható, hogy az elérhető legjobb minőségű digitális felvételek nagy tárolókapacitást igényelnek, használatuk pedig nehézkes, ezért az alapvető célként megfogalmazott összehasonlító forráskutatásokra kevésbé alkalmasak. Bár a digitális technika fejlődése következtében a helyzet pozitív irányban változik, a minőség és „méret” közötti viszonyról mondottak továbbra is fennállnak.

⁸ Ez intézetben belüli hozzáférést jelent, egy ennél szélesebb körű internetes hozzáférés megteremtésének jogi akadályai lettek volna.

gálnak a kutató számára. Minden kutatói nyilvántartás kialakításának alapvető dilemmája a funkció és forma összhangjának megtalálása. El kell döntenem, hol helyezkedjen el az alapinformációkat szabványosított formában közlő „könyvtári” nyilvántartás és a részben már a kutatás eredményeit is tartalmazó, ennek következtében nehezebben áttekinthető kutatói adatbázis között. A mikrofilmek adatbázisa nemcsak a forrás azonosításához legszükségesebb adatokat tartalmazza (lelőhely, jelzet, könyvtípus), hanem a notáció tipológiai azonosítását, a proveniencia meghatározását, s egyéb kutatói információkat. A digitális gyűjtemény nyilvántartása is erre épül, ám kiegészül a digitális változat jellemzőire utaló adatokkal (színes vagy fekete-fehér, felbontás, terjedelem, képek mennyisége stb.), illetve egy-egy mintaoldal képi megjelenítését is lehetővé teszi.

A digitalizálás perspektíváihoz tartozik a források képanyagának és tartalmi indexének összekapcsolása. A tartalmi index (elkülöníthető szövegi és dallami egységek – tételek listája) egyfelől segédeszköz, amely megkönnyítheti a forrásban való tájékozódást, másfelől történetileg a digitalizálástól független kutatási módszer. Gyakori alkalmazását részben nyilván a forrásokhoz való hozzáférés nehézsége kényszerítette ki, azonban akkor is szükség van rá, ha az utóbbi téren a digitalizálásnak köszönhetően jelentős változás következett be. A szabványosított formában készített tartalmi indexek mintegy esszenciális formában rögzítik a kódexek liturgikus tartalmát, s teszik őket könnyen összehasonlíthatóvá anélkül, hogy a nagyon különböző és sokféle információt tartalmazó kódexekben tájékozódnunk kellene.⁹ A digitális gyűjtemény az indexek és a digitális képek összekapcsolásával válik teljessé, amelyek jól kiegészítik egymást: az előbbieket könnyítik az eligazodást, utóbbiak révén viszont azonnal ellenőrizhető a kódex értelmezését is magában foglaló tartalmi index.¹⁰

Középkori dallamgyűjtemény

A középkori magyarországi liturgikus kódexek anyagának műfajok szerinti kiadása érdekében született meg a sorozatnak szánt *Melodiarium Hungariae Medii Aevi*, amelynek első és végül egyetlen kötetében Rajeczky Benjamin a szekvenciák és himnuszok dallamait adta közre.¹¹ Részben ehhez a tervhez, részben a *Magyarország zenetörténete* középkori kötetének előkészületi munkáihoz kapcsolódóan,

⁹ A középkori liturgikus hagyományok vizsgálatának erre az eszközére több nagyszabású projekt is épül, lásd CAO (Corpus Antiphonarium Officii), CANTUS Index, CAO-ECE (Corpus Antiphonarium Officii – Ecclesiarum Centralis Europae), Gradualia.

¹⁰ A Régi Zenetörténet Osztály két olyan programot dolgozott ki, amely a tartalmi indexek elkészítésére és összehasonlítására épül: az egyik a Dobszay László által életre hívott CAO-ECE, amely a zsolozsmahagyományokat kívánja megragadni, a másik a jelen összefoglaló készítője által kidolgozott Gradualia, amely a misehagyományokat és a miseforrások tartalmát teszi összehasonlíthatóvá.

¹¹ Rajeczky Benjamin, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et. Sequentiae* (Budapest: Zeneműkiadó Vállalat, 1956).

részben általában a kutatás megkönnyítése céljából a következő évtizedekben elkezdődött a további gregorián műfajok dallamainak szisztematikus átírása a forrásokból.¹² Így jött létre az antifónák és a rezponzóriumok dallamtára, illetve a mise proprium- és ordinarium-tételeinek gyűjteménye.

Antifóna-dallamtár: a *Melodiarium*-sorozat következő kötetének szánt antifónák összegyűjtése és átírása még a Népzene kutató Csoport keretei között kezdődött. Minden egyes dallamról külön támlap készült, amely tartalmazza az adott dallam teljes és forráshű átírását (beleértve a hozzátartozó zsoltárdifferenciát), lelőhelyét, ünnepmegjelölését és egyéb kiegészítő adatokat (1. példa).¹³ A munkacsoport által készített átírásokat Rajeczky Benjamin ellenőrizte és szükség szerint korrigálta.¹⁴ A gyűjtemény sokoldalú használatát a kor lehetőségeinek megfelelően nyilvántartási szám, forrás, ünnep szerinti, illetve alfabetikus cédulakatalógus biztosította. A tervezett kiadás céljára elkészült a teljes anyag olyan tételenkénti leírása is, amely egymás alatt tüntette fel egy adott dallam változatait. A teljes állomány, amely nemcsak a magyar források adatait, de néhány közép-európai összehasonlító forrás dallamait is tartalmazza, összesen körülbelül 20 ezer tételből áll.¹⁵

A kiadással kapcsolatban már a katalogizálás és az átírások készítése közben napirendre került a dallamok zenei szempontú, típusok szerinti rendezése.¹⁶ E munkában kezdetben Rajeczky is közreműködött, a publikálás céljára kialakított végleges rend azonban végül Szendrei Janka és Dobszay László elgondolása révén valósult meg. Jóllehet az 1980-as évek elejére a munka lényegében elkészült, kiadását részben a pénzügyi források hiánya, részben más nagyszabású tudományos és

¹² Jellemzően azok mikrofilm-másolatai alapján.

¹³ Például az adott tétel sorszámát a forráson belül, vagy sorszámát a leltári rendben. Némely forrás kiírásain referenciaként szerepelnek az adiasztematikus Codex Albensis neumái és megfelelő főlírószámok.

¹⁴ Sajátkezű korrekciói számos támlapon láthatók.

¹⁵ Az antifónák átírásában Rajeczky Benjaminon, Szendrei Jankán és Dobszay Lászlón kívül Bárdos Kornél, Rennerné Várhidi Klára és Ferenczi Ilona vett részt. A cédulakatalógust Prahács Margit, a kiadást előkészítő dallamösszehasonlító leírásokat Pintér Éva készítette. Megjegyzendő, hogy ezenkívül a gyűjtemény tartalmazott források szerinti kiírásokat (például a Knauz 2-es pozsonyi antifónale, vagy az Egyetemi Könyvtár Cod. Lat. 118-as jelezetű ferences antifónaléja), sőt ezt a kezdeményezést folytatva, már az antifóna-összkiadás megjelenését követően elkészült a támlapok másolataiból az antifónaanyag források szerinti összeállítása is.

¹⁶ A gregorián dallamok zenei szempontú rendezésének, kiváltképp kiadásának nem sok előzménye volt, jóllehet Rajeczky már 1974-es írásában ennek fontosságát hangsúlyozza, vö. „Európai népzene és gregorián ének”, in *Rajeczky Benjamin összegyűjtött írásai*, szerk. Ferenczi Ilona (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 12. Itt Rajeczky utal Gevaert 19. századi vállalkozására, amely az antifónákat még a tónusokon is átvélvő zenei hasonlóság alapján próbálta csoportosítani, vö. François-Auguste Gevaert, *La mélodie antique dans le chant de l'église latine* (Ghent: A. Hoste, 1895). Emellett szórványosan fordul elő zenei szempontokat figyelembe vevő közlés, például a Monumenta Monodica sorozat ordinarium-katalógusaiban. Rajeczky szekvencia- és himnusz-kötete részben használ ugyan zenei szempontokat (például a tónust), illetve zenei szempontú regisztereket, de a szó szoros értelmében nem tipológiai elvű közlés. A tipológiai megközelítés ugyanakkor már Szendrei Janka 1971-ben megjelent írásában jelen van: „Megfigyelések a formafejlődés kérdéséhez nyolcadik tónusú antifóna-dallamokban”, *Magyar Zene* 8 (1971), 78–85.

Dom infra Oct Ave
Magnus? 6296

Cum venisset Paracletus
 quem ego mittavi vobis a Patre
 Spiritum veritatis
 ille testimonium perhibebit de me allidue
 et vos testimonium perhibebitis
 qui a ab initio
 mecum estis allidue

1802 known 2 fol (1721) AW 93R

1. példa. Az Antifóna-dallamtár egy támlapja

publikációs feladatok hosszú évekre meggátolták.¹⁷ A kiadás előkészületi munkájának felújítása a 90-es évek elején két fontos változást hozott. Egyrészt végérvényessé vált, hogy a dallamgyűjtemény immár nem a *Melodiarium Hungariae Medii Aevi* következő köteteként jelenik meg, hanem a *Monumenta Monodica Medii Aevi* sorozat részeként. Másrészt összhangban a korszak technikai változásaival gyökeresen átalakultak az anyag katalogizálásának és nyomdai előkészítésének módszerei. Ennek folytán a teljes támlap-anyag minden információja számítógépes adatbázisba került, s a kiadás dallampéldái is számítógépes kottagrafikával készültek.¹⁸ Az antifónák zenei rendje végül három kötetben 1999-ben jelent meg.¹⁹ Megjegyzendő, hogy a kötetek megjelenése ellenére a gyűjtemény nem vált fölöslegessé: egyrészt a kiadvány csak az esztergomi, illetve a magyarországi ferences hagyomány törzsanyagát adta közre, a gyűjteményben megtalálható egyéb magyar források, illetve külföldi összehasonlító források adatai nem szerepelnek benne, másrészt az áttekinthetően elrendezett, s a számítástechnika mai lehetőségeinek köszönhetően könnyen kezelhető gyűjtemény bővíthető, szélesítve ezzel az összehasonlító dallamtörténeti kutatás bázisát.

Responzórium-dallamtár. Részben használati segédanyagként, részben egyéni kutatási téma keretében kezdődött meg az 1970-es években a responzóriumoknak az antifónákéhoz hasonló szisztematikus átírása és katalogizálása. A munka két pozsonyi antifonále teljes átírásával kezdődött,²⁰ majd összehasonlító források feldolgozásával folytatódott.²¹ Ellentétben az támlapokon található antifónákkal, a responzóriumok kiírása kezdettől a változatok összehasonlítását lehetővé tévő szinoptikus táblázatok formájában történt. A táblázatok kiegészültek elsősorban a további magyarországi források dallamvariánsaival,²² majd több közép-európai

¹⁷ Dobszay László az 1988-as Cantus Planus konferencián tartott előadást az antifónarendezés befejezett munkájáról és tapasztalatairól, vö. „Experiences in the Musical Classification of Antiphons”, in *Cantus Planus. Papers read at the Third Meeting, Tihany, Hungary, 19–24 September 1988*, ed. László Dobszay et al. (Budapest: Hungarian Academy of Sciences Institute for Musicology, 1990), 143–156.

¹⁸ A számítógépes katalógus feltöltését, ami nem kis mértékben a teljes anyag revízióját is jelentette, Dobszay irányítása mellett Kiss Gábor, Papp Ágnes és Czagány Zsuzsa végezte. Az adatbázis alapján készült a publikáció jegyzetapparátusa, amelyhez a segédprogramokat Kiss Gábor készítette. A kottagrafika Meszéna Beáta munkája volt.

¹⁹ László Dobszay–Janka Szendrei, *Antiphonen. Monumenta Monodica Medii Aevi, Band VI* (Kassel–Basel, etc.: Bärenreiter, 1999).

²⁰ Knauz 2, 3: Bratislava, Slovenský národný archív / Fond Kapitulska knižnica 2; Bratislava, Archív mesta, EC Lad 4.

²¹ Az első átírásokat Mezei János készítette, kezdetben a munkában Ullmann Péter is részt vett. A gyűjtemény külföldi források adataival történő bővítése ugyancsak elsősorban Mezei Jánosnak köszönhető.

²² Kn 1-es antifonále (Bratislava, Archív mesta, EC Lad 6), MR 8-as pálos antifonále (Zagreb, Metropolitanska knjižnica, MR 8), Breviarium notatum Strigoniense (Praha, Královská kanonie premonstrátú na Strahově, Strahovská knihovna, DE I. 7), Isztambuli, Szepesi antifonálék (Istanbul, Topkapi Sarayı Müzesi, Deissmann 42; Spiš, Spišská Kapitula, Kapitulska knižnica ms. mus. no. 2), Brassói breviarium notatum (Brassó/Brasov, Archív Bisericii Negri, Ms. I. F. 69), Váradai antifonále (Győr, Nagyszeminárium Könyvtára, s. s.).

hagyomány reprezentatív forrásainak adataival.²³ Mivel a gyűjtemény alapvetően kutatási segédanyagként készült, elrendezése a használat megkönnyítését célozta. A jelenleg dobozokban tárolt anyag alfabetikus sorrendet követ, elkülönítve a temporele és a sanctorale rezponzóriumait. Ugyanakkor az antifónák kiadási munkálataival párhuzamosan a rezponzóriumok zenei rendezése és tipológiai elvű kiadásának elképzelése is felmerült, s 1999-ben el is kezdődött a gyűjtemény ilyen irányú fejlesztése, bővítése, számítógépes katalogizálása, sőt a teljes dallamanyag számítógépes kottagrafikával történő átírása.²⁴ Egy hagyomány teljes korpuszának ilyen elemző megközelítésű, ugyanakkor kritikai igényű kiadásának még kevesebb előzménye van, mint az antifónák esetében.²⁵ Az 1149 rezponzóriumot tartalmazó összkiadás végül 2013-ban jelent meg.²⁶

Graduale-dallamtár. Ugyancsak a 70-es években kezdődött a mise dallamait, többek között a miseproprriumokat összesítő dallamtár kiépítése.²⁷ Táblázatos formában tartalmazza az 1990-ig hozzáférhető valamennyi magyarországi graduále és az összehasonlítás céljára kiszemelt néhány külföldi forrás teljes introitus-, graduále-, alleluia-, offertórium- és communio-készletét (2. példa). A segédanyagként készített gyűjteményhez kiadási terv nem kapcsolódott, a műfajonként elkülönített és betűrendben sorakozó tételeket szinoptikus táblázatok foglalják magukba.²⁸ Megjegyzendő, hogy a gyűjtemény tervezői teljességre törekedtek, így az úgynevezett Graduale-dallamtár processziós antifónákat, ordinárium-tételeket, s a miseformákban előforduló egyéb dallamokat is tartalmaz.

Ordinárium-dallamtár. A Graduale-dallamtárhoz kapcsolódó alkalmi dallamátírások mellett ugyanakkor – ugyancsak a 70-es években – elkezdődött az ordinárium-dallamok önálló, szisztematikus átírása is. E dallamtár alapját lényegében három, csak részben reprezentatívnak tekinthető magyar forrás ordinárium-tételeinek átíratái

²³ Például passauai, prágai, klosterneuburgi, krakkói és wrocławiai források.

²⁴ A rendezési koncepciót Dobszay László és Szendrei Janka alakította ki, a további dallamok átírásában és ellenőrzésében többek mellett elsősorban Csomó Orsolya, Fehér Judit és Gilányi Gabriella vett részt, a kottagrafika és a variánsok közlésére kialakított rendszer Meszéna Beáta munkája volt. A számítógép használata az antifónákhoz kapcsolódó segédanyagok, típusok szerint rendezett támlapok, különféle cédulakatalogusok létrehozását immár szükségtelemmé tette.

²⁵ Vö. Walter Howard Frere, *Antiphonale Sarisburiense. A Reproduction in Facsimile of a Manuscript of the Thirteenth Century* (London: Plainsong and Medieval Music Society, 1901–1924); Terence Bailey, „The Ambrosian Responsoria Gradualiá. Their Place in the Liturgy, the Adaptation of a Type-melody”, in *Studies in Medieval Chant and Liturgy in Honour of David Hiley*, ed. Terence Bailey–László Dobszay (Ottawa: Institute of Mediaeval Music, 2007). A rezponzóriumok rendezésével kapcsolatos tapasztalatokról lásd Szendrei Janka, *A Verbum caro rezponzórium-típus* (Budapest: MTA – Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Intézete és a Magyar Egyházzenei Társaság, 2003); László Dobszay, „The Responsory: Type and Modulation”, *IMS Congress July 10 to 15 2007 at Zurich University*.

²⁶ László Dobszay–Janka Szendrei, *Responsories I–II* (Budapest: Balassi Kiadó, 2013).

²⁷ A kiírásokat szinte teljes egészében Borvendég Erzsébet készítette megbízás keretében.

²⁸ Míg a rezponzóriumok hasonló táblázataiban a teljesen kiírt főalak mellett csak a változatok eltérő mozzanatait rögzítették, a misetételek minden forrásból teljes dallammal szerepelnek.

Domus. Adagio

Intr. - Ad te levavi

Fl. 1-2

Cl.

Tr.

Sax.

Tbn.

Fag.

Ba. 1

Tr. 2

BU 1

BU 2

Ad te le-va-vi a-ni-mam me-am; De-us me-us in te con-

10

2. példa. A Graduále-dallamtár egy szinoptikus táblázata (Intr. *Ad te levavi*)

jelentették.²⁹ Ennek az anyagnak a nagy arányú és kiadási célú bővítését és fejlesztését 1993-ban e sorok írója kezdte meg. A bővítés mögött nem elsősorban a változatok összegyűjtésének szándéka állt. A műfajjal történő foglalkozás során hamar nyilvánvalóvá vált, hogy valamennyi hozzáférhető forrás feldolgozása nélkül nemcsak a variánsokról, de magáról az ország területén használt dallamkincsről sem lehet teljes képet kialakítani. A rendszeresen felbukkanó, korábban nem regisztrált dallamok vezettek arra a következő felismerésre, hogy a nemzetközi ordinárium-katalógusokból a térségre vonatkozóan nem lehet hiteles képet alkotni, éppen az azokban felhasznált elenyésző számú és alig jellemző magyarországi forrás miatt.³⁰ A bővítés során fokozatosan megtörtént valamennyi, hazai és külföldi könyvtárban fellelhető magyar forrás dallamainak átírása és katalogizálása.³¹ A tapasztalatok alapján, s mert a nemzetközi katalógusokban a térség forrásanyaga általában is egyenetlen, felmerült egy közép-európai ordinárium-katalógus kiadásának terve. Ennek érdekében nagyarányú forráskutatás indult a környező országok (Csehország, Lengyelország, Ausztria) ordinárium-hagyományainak megismerése érdekében. A munka eredményeképpen létrejött dallamkatalógus és dallamtár több mint 200 ordinárium-dallam adatait és átírását tartalmazza több mint 100 forrásból, ami összesen több mint 2000 dallamot jelent. A tapasztalatokat összegző számos tanulmány mellett a munka legfontosabb eredménye a 2009-ben a *Monumenta Monodica* sorozatban megjelent katalógus.³²

Történeti Énektár

A gyűjtemény kialakítása 1964-ben kezdődött, célja a népzenei gyakorlatban fellelhető egyházi népénekek lejegyzéseinek összegyűjtése és típusok szerinti elrendezése volt. Az alapítók, Szendrei Janka és Dobszay László³³ számára elsőrendű szempont

²⁹ Futaki-graduale (Istanbul, Topkapi Sarayi Müzesi, 2429), Bakócz-graduale (Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. I. 1, 1b), Kassai graduale (Budapest, OSzK, Clmae 172a-b). Az átírás Pintér Éva munkája. A gyűjteménynek e magja Agnus Dei-kiírásokat nem tartalmazott.

³⁰ A magyar ordinárium-források átfogó áttekintése és összevetése a nemzetközi katalógusokkal (Melnicki, Bosse, Thannabaur, Schildbach) eredetileg Dobszay László és Szendrei Janka kezdeményezésére indult meg. A katalogizálás munkájában kezdetben Czagány Zsuzsa és Papp Ágnes is részt vett, a dallamkiírások tisztázatait pedig Kemény Kinga készítette. A katalogizálás első tapasztalatairól az 1993-as egri Cantus Planus konferencián a munkacsoport nevében Kiss Gábor tartott előadást: „A Repertory of Mass Ordinaries in Eastern Europe”, in *Cantus Planus, Papers Read at the 6th Meeting, Eger, Hungary, 1993*, ed. László Dobszay (Budapest: Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, 1995), 585–600.

³¹ Valamennyi, a lejegyzés gondosságát tekintve eltérő színvonalú átírást Kiss Gábor őrzi, ugyanakkor az anyag tekintélyes része számítógépes átírás formájában is a kutatás rendelkezésére áll.

³² Gábor Kiss, *Ordinariums-Gesänge in Mitteleuropa. Repertoire-Übersicht und Melodienkatalog. Monumenta Monodica Medii Aevi, Subsidia Band VI* (Kassel–Basel, etc.: Bärenreiter, 2009).

³³ A gyűjtemény alapjait Szendrei Janka rakta le, amikor a nagy népzenei gyűjteményből elkezdte összegyűjteni és kimásolni a történeti vizsgálatra alkalmasnak látszó egyházi énekeket. A gyűjtemény fejlesztésének irányítását az 1960-as évek végétől Dobszay László vette át, ezt követően néhány év alatt a teljes népzenei rend ilyen irányú feldolgozása megtörtént.

volt a népzenei példák történeti beágyazottságának vizsgálata, így a népzenei lejegyzésekhez szisztematikusan hozzárendelték az adott énekek-énektípusok történeti feljegyzéseit, régi kiadványokban megjelenő párhuzamait (3. példa). Ez a módszer egyrészt lehetővé tette az énekeskönyveken keresztül a népének történeti áttekintését, másrészt a történeti anyag népzenei kontrollálását: annak megállapítását, mi került át és maradt fenn, illetve milyen formában élt a népzenei gyakorlatban.

A gyűjtemény alapját a népzenei nagyrendből szisztematikusan kiválogatott népzenei lejegyzések másolatai képezték, ezt egészítette ki a későbbiekben egy országos, célirányosan a népénekre irányuló gyűjtés anyaga. Az énektár jelenleg körülbelül 15 000 adatot tartalmaz, ennek mintegy fele típusok szerint rendezett, a többi beosztatlan.

A beosztott anyag népzenei értelemben vett típusonként van elrendezve, amelyek tágabb értelemben ugyanannak a dallamnak a különböző feljegyzéseit, közelebbi és távolabbi, eltérő szövegű változatait tartalmazzák részletesen adatolt támlapokon.³⁴ A típusok nagyon különbözők, vannak köztük néhány adattal dokumentálhatók, s olyan kiforrott, népszerű és sok adattal reprezentálhatók, mint például a *Csordapásztorok* (502. sz. típus, 227 adattal) vagy az *Ó fényességes szép hajnal* (830-as típus, 158 adattal). Az utóbbi a népének mellett számottevő mennyiségű éjjeliór-éneket is tartalmaz, jól mutatva, hogy a gyűjtemény megalkotói a vallásos énekekhez dallamtörténeti és művelődéstörténeti szempontokból közelítettek, s a népének mellett azok világi környezetét is zeneileg vizsgálhatóvá tették. A teljes rendezett anyag jelenleg 300 típust tartalmaz, szótagszám szerinti csoportokba sorolva,³⁵ részben jelleg szerint elkülönítve (strófikus, ütempáros, recitatív).

A gyűjtemény szótárszerű használatát az akkori lehetőségeknek megfelelően szövegincipites cédulakatalógus biztosította. Emellett, a történeti népénekfeljegyzések könnyebb megtalálása érdekében egy alfabetikus katalógus, valamint ugyancsak a teljes anyagot tartalmazó megyék szerinti cédulakatalógus is készült. Ezek rendkívül sérülékenyek, használatuk nehézkes, s nem felelnek meg a gyűjteménykezelés mai módszereinek. Részben ezért, részben a gyűjtemény megőrzése és könnyebb használhatósága érdekében 2010-től a Történeti Énektár teljes rendezett része számítógépre került.³⁶ A számítógépes adatbázis nemcsak rögzíti a teljes anyagot, de egyúttal betölti mind a korábbi alfabetikus, mind a topográfiai katalógus funkcióját.

Az énektár fontos kiadványok megjelenését tette lehetővé: alapjául szolgált a Szendrei–Dobszay–Rajeczky által kiadott *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben* című kiadványnak, s jelentős segítséget nyújtott a *Magyarország Zene-*

³⁴ A támlapok tartalmazzák a kézírásos vagy fénymásolt dallamot, a gyűjtés vagy kiadvány adatait, s feltüntetik a szótagszámot, kadenciákat és hangterjedelmet.

³⁵ A legtöbb típus a 8-as és 12-es szótagszámú dallamok között található.

³⁶ A munkát Dobszay László kezdeményezésére és felügyelete mellett Fekete Anikó végezte.

PG — 15. 841: 5549

K. kód: 04b

Stabat Ma-ter [do-lo-ro-sa Dum-pen-de-bat fi-li-us]
Jux-ta cru-cem la-cti-mo-sa,
D—Sz: 1) p b a a, 2) c d e b b a g.

15.

(Stabat Mater dalozása)

A. K. kód 54., orgonabablatúra. — D—Sz 84. [Dícs írás], enoklus, e. f.; d. [1930], III. Szint *Bonaventurának* (1974) tulajdonítják. Kézírt más; Kájoni Cant. 1079; csak az első két szó dallamára (1900. vsz.). Az orgona-bablatúra Kájoni-kódexben szerepel, Szegedi a szöveget meg-
szóval egészítette ki, ennek a változatnak eredete ismeretlen.
A Stabat Mater legújabb magyar eladókészlet-gyűjteményben (Bécs 1929. 173.); ezt fordította Kájoni Cant. 1676. 174., 1710. 128. Kézírt H. Kájoni Cant. 21/a és 31/a. A XVIIII. századon keresztül (Buzsáki 1797. 106., Szendrői 1800. I. sz. 21/a és 31/a) időkig általában ezt a szöveget vették át énekeskönyveink — kisebb-nagyobb fordítás is ismeretes. A Stabat Mater a 18. sz. jegyzetben szerepel. Egy harmadik korabeli fordítás is ismeretes. A Stabat Mater, földalmunkkal telyes bányá (Sz. 292.) a 17/b dallamra; ez nem terjedt el.

884
11

V-#VII-b3
(+L vsz. d l m. l

841: 3184

J=72

Rep-ja Isten harag-jának.
Végét veti e világ-nak.
Ez sasvok a prófétáknak.

3. példa. Egy dallam népi változata (Kézírtműlelek, 1959) és történeti folijegyzése (Kájoni-kódex) a Történeti Énektárban

története I. kötetében megjelent, az anyanyelvű énekköltészetéről, illetve a népzene-ről szóló fejezetek megírásához.³⁷ Dobszay László 1995-ben írt könyvében a gyűjtemény alapján rajzolt nagy ívű összképet a magyar népekről.³⁸

A Történeti Énektár gondozása, gyarapítása néhány évtizede abbamaradt. Bár első gyümölcseit meghozta, használata a későbbiekben egyik kutató szűkebb szakterületéhez sem illeszkedett szorosan. A vele való foglalatosság azonban korántsem vált szükségtelenné. Elsősorban fontos volna áttekinteni és lehetőség szerint beosztani a hatalmas mennyiségű összegyűjtött, ám nem osztályozott dallamot, másodszorban használhatóvá tenni a gyűjteményt anélkül, hogy sok szempontból sérülékeny anyaga hosszabb távon veszélybe kerülne. Ezen az úton első lépésnek tekinthető a támlapok szöveges információinak már említett számítógépre vitele, de a gyűjtemény teljesebb hasznosítása és nem utolsó sorban megőrzése végett megfontolandó lenne dallamainak digitalizálása is.

Tartalom és forma ehhez hasonló feszültsége valójában az eddigiekben tárgyalt gyűjtemények többségét jellemzi. Nagyszabású kutatások, szellemi elgondolások eredményei, fontos kutatástörténeti korszakok tükrözői. Bár részben meghatározott célok érdekében, meghatározott feladatokkal párhuzamosan jöttek létre, jelle-gükből fakadóan mégsem veszítették el jelentőségüket, s mégsem váltak holt anyag-gá. Ellenkezőleg: primér anyaguk révén, illetve tudományosan megalapozott elren-dezésüknek köszönhetően továbbra is segédanyagként, kutatási alpanyagként, inspirációs forrásként szolgálnak a mindenkori kutatások számára. Ennek a célnak azonban a jelenlegi körülmények között egyre kevésbé tudnak megfelelni, a mai kutatási módszerek, szokások és a gyűjtemények formáját, kialakítását meghatározó korabeli lehetőségek között egyre nagyobb a szakadék. Egyre sürgetőbb az igény, hogy a gyűjteményeket a korszerű módszerek, – elsősorban digitális – technikai lehetőségek szerint átalakítsuk, s átmentve szellemi tartalmukat, intellektuális értéküket, a ránk bízott anyagot sokoldalúbban használható, könnyebben bővíthető, megőrizhető és továbbadható kutatói bázissá alakítsuk. Jelenleg e folyamat kellős közepén tartunk.

³⁷ Szendrei Janka–Dobszay László–Rajeczky Benjamin, *XVI–XVII. századi dallamaink a népi emlékezetben* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979); Rajeczky Benjamin (szerk.), *Magyarország zenetörténete I., Középkor* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1988).

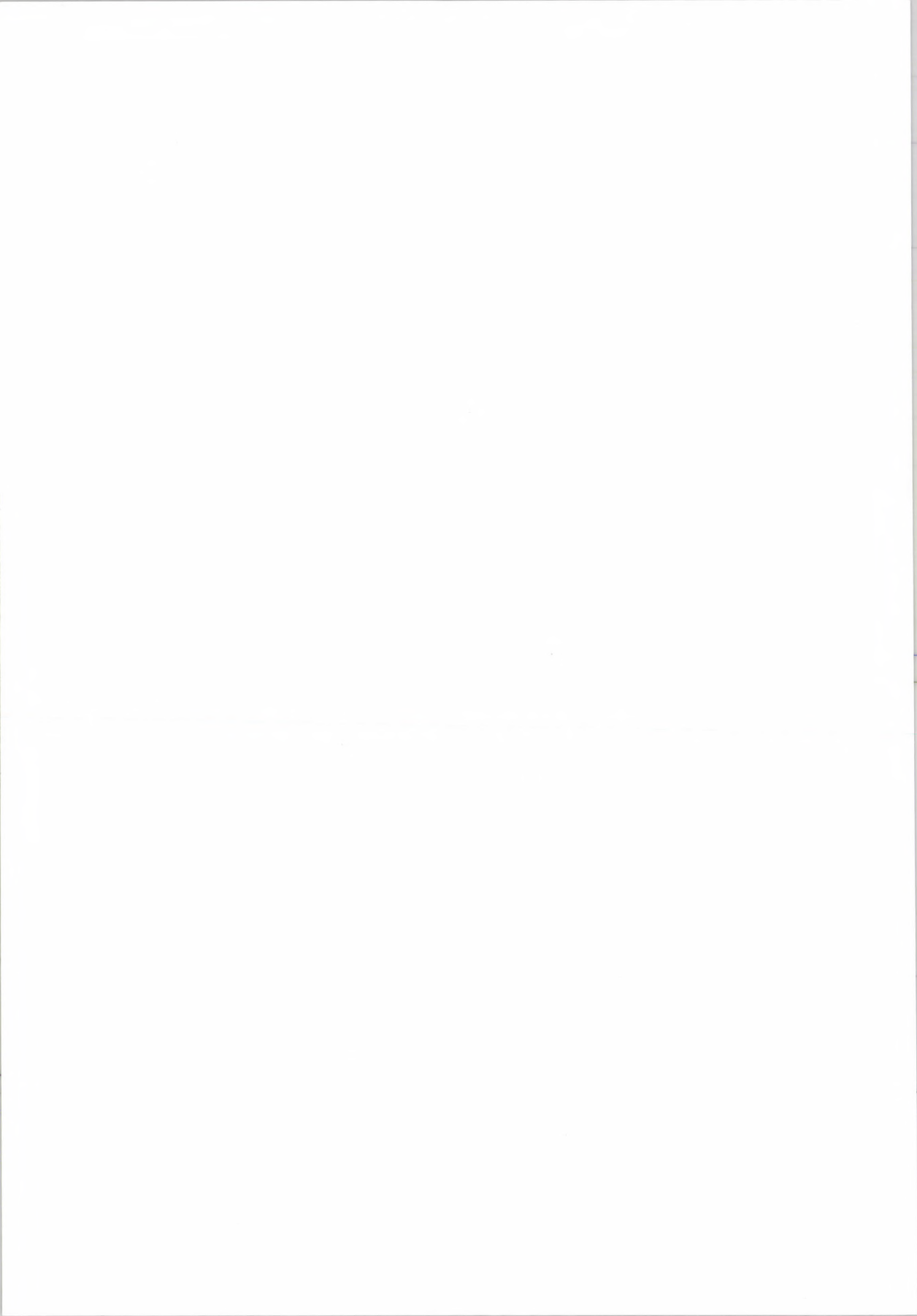
³⁸ Dobszay László, *A magyar népek I* (Veszprém: Veszprémi Egyetem, 1995).

GÁBOR KISS

Research and Archival Work in the Field of Early Music History

Over the past 50 years several important collections in the area of plainchant research were founded and maintained at the Institute of Musicology. Their organization was mainly determined by the needs of the research and the methodology of comparative studies. The Microfilm Collection was founded in 1966. The primary aim was to make the Hungarian chant source material easily accessible for research in one central location. At the same time, the collection also includes microfilms of a great number of foreign sources for comparative studies. Today it contains around 900 sources, ca. 300 Hungarian and 600 foreign ones. Although the size of the collection is significant, its main value arises from the careful selection of sources, based on scholarly criteria. Digitization of the microfilms began in 1997, today nearly 70 percent of the collection is available in digital form for scholars.

A systematic transcription of the melodies of the Hungarian chant sources began in the 70s, partly with a view to publication, partly in order to help the scholarly work. This work led to the formation of the Medieval Chant Catalogue, containing the transcription of the complete repertory of antiphons, responsories, mass chants (proper as well as ordinary chants). While the antiphon melodies were transcribed on individual sheets of paper, the responsories and mass chants were written into synoptic tables, in order to make the variants comparable with each other. The antiphon and responsory collections, both arranged according to musical types, served as a basis for two monumental editions (*Antiphonen*, published in the series *Monumenta Monodica Medii Aevi*; *Responsories*, published in a separate venture). Another important project of the study group is the Historical Hymn Collection, which contains the transcriptions of religious folk songs and their historical documents, arranged according to musical styles and melodic types.



A középkori magyarországi Szent Anna-kultusz

Az isztambuli antifonále facsimile kiadását kísérő tanulmányában Dobszay László a kódex provenienciájának meghatározásába egyrészt a veszprémi eredet, másrészt a Szent Anna-kultusz és -patrocínium vizsgálatát tartja bevonhatónak a díszes iniciálék valamint az Anna-offícium önállósága alapján.¹ Feltételezése szerint a temporális és Mária-ünnepeket kiemelő illuminációkon kívül megmaradó két iniciálé közül Szent Mihály arkangyalé a veszprémi székesegyház patrónusának szólhat, mintegy utalva ezzel a kódex származási helyére, a más forrásból mind- eddig ismeretlen Anna-zsolozsma kezdőlapját pedig azért téphették ki – ezzel az egyedüli hiányt okozva az egyébként csonkítatlan kódexben –, mert azt is iniciálé ékesítette, jelezve a védőszentet, s általa a keletkezési-használati helyet. A tanulmány megjelenésének időpontjában a közreadók csupán egyetlen, ám az eredetkérdés szempontjából teljes bizonyossággal kizárható 14. századi magyarországi Anna-patrocíniummal, az esztergomi ágostonos remeték kolostorával számoltak. Változott-e azóta a helyzet, felbukkantak-e a kérdés megválaszolását elősegítő információk? Kezdjük Anna hazai liturgikus kultuszának vizsgálatával.

Szinte valamennyi szerkönyvünk naptára jelzi Szent Anna július 26-i ünnepét. A legkorábbi közülük egy a 13. század második feléből származó, Zágrábban őrzött breviárium.² Ugyanakkor az ünnep saját anyaga – miséjének orációsorozata – már csaknem száz évvel korábban feltűnik a Pray-kódex lapjain,³ s a könyörgések közül a secreta és a complenda változtatás nélkül, azonos formában él tovább szerkönyveinkben. A propriumtételek – a misében leggyakrabban az alleluja és a szekvencia, a zsolozsmában a szentről szóló saját szövegű história – megjelenésével érkezik el a liturgikus ünneplés a teljes, végső formájához. Míg hazai miseforrásaink legtöbbje

¹ Szendrei Janka (ed.), *The Istanbul Antiphonal about 1360*. A tanulmányokat írta Czigler Mária, Dobszay László, Szendrei Janka és Wehli Tünde. *Musicalia Danubiana* 18 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2002), 48–49.

² HR–Zu MR 67.

³ H–Bn MNy 1 fol. 98^r.

csupán communis anyagot közöl Szent Anna ünnepén,⁴ addig szinte valamennyi, a zágrábi püspökség tradícióját követő kódex, valamint a nyomtatott pécsi misszálé saját alleluját tartalmaz.⁵ Ennek az *O oliva pietatis* kezdetű darabnak nem maradt fenn hazai kottás lejegyzése.⁶ Hasonlóan kezdődik, ám eltérően folytatódik a Bakócz graduáléban szereplő *O oliva caritatis* tétel,⁷ mely a középkor egyik legnépszerűbb dallamára, az *O consolatrix pauperumra* alkalmazza az Anna-szöveget.⁸ A kassai graduále *Anna mater genitricis* allelujája⁹ a *Lætabitur justus* kontrafaktuma, míg az egyik brassói kódex *Ave Anna gratiosa* kezdetű tételének zenei mintáját jelenleg nem ismerjük.¹⁰ Középkori misekönyveinkben további négy allelujának csupán a szövegét találjuk. A Közép-Európában igen népszerű, többféle liturgikus funkcióban – elsősorban különböző Mária-ünnepeken – szereplő *Virga Jesse floruit* tételt egy 14. századi misszáléknak Anna napjára írja elő.¹¹ Csupán egy-egy misekönyvünkben jelenik meg az *Anna mater eximia*,¹² a *Salve virga florens Aron*¹³ és a *Tres mirandæ propagines*.¹⁴

Miseforrásainkban nyolc különböző szekvenciát találunk az ünnepre, hatot kottájával együtt. A külföldről több forrásból dokumentált *Ad matris Annæ annua* kódexeink közül kizárólag a zágrábi egyházmegye szerkönyveiben jelenik meg.¹⁵ A Közép-Európában elterjedt *Cæli regem attollamus*, mely Szent Erzsébet *Gaude Sion* szekvenciájának kontrafaktuma, s melynek egyetlen hazai kottás lejegyzése a Futaki graduáléban található, néhány esztergomi forrásban kap helyet.¹⁶ A *Hymnus Deo laudis detur*¹⁷ a

⁴ A–GÖ 107, 234, H–Bn 91, 94, 214, 215, 216, 218, 219, 220, 222, Fol. Lat. 3522, Fol. Lat. 3815, H–Efkö I.20, HR–Za IV.C.59, HR–Zk 355, HR–Zu MR 133, RO–AJ R.I.24, R.I.96, R.II.134, SK–BRk 67, SK–BRm EC Lad 3, TR–Itks 60, 68, RMK III. 46, RMK III. 196.

⁵ A–Su M.III.23, D–W S 456, H–Bn Inc. 989, HR–Za III.D.23, HR–Zu MR 13, MR 26, MR 62, MR 168, MR 170, RMK III. 176.

⁶ Külföldi előfordulását lásd: Karlheinz Schlager, *Alleluia-Melodien II ab 1100*. Monumenta Monodica Medii Aevi VIII (Kassel–Basel, etc.: Bärenreiter, 1987), 360–361, 734–735.

⁷ H–Efkö I.1b f. 89: *O oliva caritatis, læta mater Christi matris, Anna radix sanctitatis, sis pro nobis interventrix, tuæ natæ pro reatis funde preces pietatis*. Zágráb: *O oliva pietatis, læta mater Christi matris, Anna radix sanctitatis, fons ortus bonitatis, cum tua nata pia matre Dei Maria, pro reatu suffragia nostro funde eximia, summi Patris in præsentia*. Holl Béla tévesen egymás szövegvariánsaként tünteti fel a két tételt. Lásd: Körmendy Kinga (szerk.), *Holl Béla: Repertorium Hymnologicum Medii Aevi Hungariae. Initia Hymnorum, Officiorum Rhythmicorum, Sequentiarum, Troporum, Versuum Alleluaticorum Cationumque* (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 2012), 180.

⁸ Schlager, *Alleluia-Melodien*, 703–711.

⁹ H–Bn 172.

¹⁰ RO–Sb 759.

¹¹ H–Bn 395. Schlager, *Alleluia-Melodien*, 560–562.

¹² H–Bn Inc. 1490. Schlager, *Alleluia-Melodien*, 32, 33, 176.

¹³ RO–AJ R.I.23. Schlager, *Alleluia-Melodien*, 466–467.

¹⁴ H–Bn AppH 103.

¹⁵ A–Su M.III.23, HR–Za III.D.23, III.D.182, HR–Zu MR 26, MR 133, MR 170, RMK III. 176. Szövegkiadása: Guido Maria Dreves–Clemens Blume–Henry Marriott Bannister (ed.), *Analecta Hymnica Medii Aevi I–LV* (a továbbiakban: AH) (Leipzig: O. R. Reiland, 1886–1922), 34, 155.

¹⁶ H–Bn 219, 222, Inc. 994c, TR–Itks 68, RMK III. 321. AH 55,73.

¹⁷ RO–Sb 759. Nem azonos az ugyanígy kezdődő AH 55, 191-es Jeromos-tétellel.

Lauda Sion Salvatorem úrnapi, a *Sanctæ Annæ devotus*,¹⁸ valamint az *Omnis mundus decantat jucundus*¹⁹ a *Letabundus* karácsonyi szekvencia dallamán szólal meg, míg a *Congaudent angelorum chori* az azonos szövegkezdetű assumptió tétele kontrafaktuma.²⁰ Végül két szekvencia – *Gaude mater Anna gaude*,²¹ *Summi Patris gratia*²² – csupán szöveges formában maradt fenn.

Breviáriumaink és antifonáléink négy különböző sorozatot őriztek Szent Anna ünnepén. Leggyakoribb és valamennyi magyar rítusterület szerkönyvében szerepel az Európa-szerte elterjedt *Cæleste beneficium* kezdetű história.²³ Szűkebb körből, szinte kizárólag 14–15. századi cseh forrásokból dokumentálható a két felvidéki breviáriummunkban is megjelenő *Quasi stella matutina* officium.²⁴ Viszont mindeddig nem találtuk külföldi párhuzamát a három szepesi kódexünk által közölt *Terra pontus astra mundus* zsolozsmának,²⁵ valamint a szintén három forrásban, köztük egy esztergomi breviáriumban és az isztambuli antifonáléban megjelenő *O præclarum germinum* kezdetű ciklusnak.²⁶ Utóbbit a leleszi vesperáléban számfölötti sorozatként a *Cæleste beneficium* tételei követik²⁷ (*I. táblázat*). Egy Rómában őrzött kalocsai rítusú breviárium²⁸ igen szokatlan megoldással él: az első vesperás öt zoltárantifónája és saját szövegű verzikulusa az *O præclarum* officiumból, a folytatás viszont a *Cæleste beneficium*ból való. A két ciklusban ugyanakkor találunk egy közös tételt is: külföldön gyakran, hazai forrásainkban jóval ritkábban jelenik meg a *Cæleste beneficium* sorozatban a *Prima vestræ gentis mater* rezponzorium, amelyet az említett esztergomi breviarium *O præclarum* officiuma is tartalmaz.²⁹ Utóbbi tételrendje alapján talán jogos az a feltételezés, hogy ez a darab szerepelt

¹⁸ H–Bn Inc. 182, Inc. 680, H–SYfk 6264, PL–GNd 150. AH 55, 78.

¹⁹ H–Bn 92, 172b. AH 34, 157. Rajeczky Benjamin, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi I. Hymni et Sequentiae*, 2. kiadás (Budapest: Editio Musica, 1976), 239.

²⁰ H–SYfk 6264. AH 44, 43. Rajeczky, *Melodiarium*, 86.

²¹ H–Bn Inc. 994, H–Efkö I.20. AH 55, 72.

²² H–Bn Inc. 177. AH 34, 157.

²³ A–GÖ 439, A–GÜ I/28, I/34, A–Su II. 11, A–Wn 1481, 1829, F–Pn 8879, H–Bmnm 63.74.I.C, 63.84.C, H–Bn 33, 343, 446, Inc. 138, Inc. 800, H–Bu 104, Inc. 812, H–Gc s. sign., H–Sa s. sign., HR–Za I.C.42, HR–Zu MR 1, MR 8, MR 10, MR 29, MR 43, MR 44, MR 46, MR 65, MR 80, MR 103, MR 104, MR 120, I–RVat 8247, Ottob. Lat. 667, RO–AJ R.II.46, SK–BRm EC lad. 3, US–NYpm MAG.7, RMK III. 329. Lásd: Kovács Andrea, *Corpus Antiphonalium Officii–Ecclesiarum Centralis Europae* (a továbbiakban: CAO–ECE) *V/B Esztergom/Strigonium (Sanctorale)* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2006, 115–116. Uő., *CAO–ECE VI/B Kalocsa–Zagreb (Sanctorale)*, *VII/B Transylvania–Várad (Sanctorale)* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2008, 2010), 88–89; 94–96. AH 25, 52–57.

²⁴ RO–AJ R.I.110, R.III.94. *CAO–ECE V/B*, 229–231, továbbá: Czagány Zsuzsa, *CAO–ECE III/B Praha (Sanctorale, Commune Sanctorum)* (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2002), 201–202. AH 25, 72–75.

²⁵ SK–Sk Mus 2, RO–AJ R.II.95, R.II.125. *CAO–ECE V/B*, 231–232.

²⁶ A–Wn 1812, H–Sa s. sign., TR–Itks 42. *CAO–ECE V/B*, 228–229.

²⁷ H–Sa s. sign. fol. 117^v–119^v.

²⁸ I–RVat Ottob. Lat. 667 fol. 223^v.

²⁹ A–Su II. 11, A–Wn 1829, H–Gc s. sign., H–Bmnm 63.84.C, I–RVat 8247, SK–BRm EC lad. 3, RO–AJ R.II.46.

tónus		TR–Itks 42	A–Wn 1812	H–Sa s. sign.
V1	a1	1 #	O præclarum germinum	= a+ Cæleste beneficium
V1	a2	? #	O radix latens	–
V1	a3	? #	O insignis mater Anna	–
V1	a4	? #	Læto flore	–
V1	a5	? #	Cæli solem imitantur	–
V1	R	6 #	Prima vestræ gentis mater	Oliva radiosa fausta R+ Inclita stirps Jesse
V1	V	6 #	Ex Isæ tamen illa	Jam lætatis alta radice V+ Hæc est virga Dei mater
V1	H	#	Cæli decor inclinatur	Lucis hujus festa
V1	W	#	Fuit electa a Domino	Specie tua W+ Ora pro nobis
V1	Am	5	Oliva benedicta fausta	Oliva benedicta fausta Am+ Ave gemma caritatis
Inv	a	4	Christo regi æthereo	–
N1	a1	1	In magnificentia mirabili	–
N1	a2	2	Christo dierum die	–
N1	a3	3	Innocens mater Anna	–
N1	W		Laudatur sancta Anna	–
N1	R1	1	Virga clementiæ	–
N1	V1		Jam reconditur in archa	–
N1	R2	2	Basis virtutum jacitur	–
N1	V2		O res mirabilis basis Anna	–

I. táblázat. Az *O præclarum germinum*-officium rétel- és tónusrendje

tónus		TR-Itks 42	A-Wn 1812	H-Sa s. sign.
N1	R3	3	Jam ferritur novale frugali	=
N1	V3		Angelo lucis apparente	=
N2	a1	4	Verbum bonum sub dulci	=
N2	a2	5	Civitas supremi regis	=
N2	a3	6	Gloriosa mater Anna	=
N2	W		Angelus gloriæ apparuit	=
N2	R1	4	O sapientia infinita	=
N2	V1		Eja Christe vera sophia	=
N2	R2	5	Jam mutatur in solem	=
N2	V2		Annuntiate et auditum	=
N2	R3	6	O oliva radiosa fausta	=
N2	V3		Jam letaris alta radice	=
N3	a1	7	Cantate Domino carmina	=
N3	a2	8	Jam exsultet terra nubes	=
N3	a3	8	Confessio et pulchritudo	=
N3	W		Gaude mater Anna	=
N3	R1	7	O pia mater Anna laudabilis	=
N3	V1		Induisti te decore	=
N3	R2	8	Oriens mundi ex alto	=
N3	V2		O humus beata sanctissima	=
N3	R3	?	Prima vestræ gentis mater	=
N3	V3	?	Ex Isaa tamen illa	=
W _{sac}	W	-	-	=

1. táblázat (folytatás). Az *O praclarum germinum-officium*étel- és tónusrendje

tónus		TR-Itks 42	A-Wn 1812	H-Sa s. sign.
L	a1	1 Dominus decore Annam	=	=
L	a2	2 Omnia cunctorum jubilent	=	a1+ Virgo semper hæc Maria
L	a3	3 Angelo lucis apparente	=	=
L	a4	4 Gratulare mater Anna	=	a2+ Nazareth oriunda
L	a5	5 Confessionem laudis ad laudem	=	=
L	H	Australis lux gignitur	=	a3+ Hæc Joachim viro juncta
L	W	Florens vitis	=	=
L	Ab	6 Ex alto orientis radio	=	a4+ Nec ad gazam ex hinc
V2	R	5 ?	?	=
V2	V	? ?	?	a5+ Ex hoc autem opprobrio
V2	R+	? ?	?	=
V2	V+	? ?	?	–
V2	H	? ?	?	–
V2	W	? ?	?	–
V2	Am	7 O gloriosa Jerusalem in Maria	=	Jam mutatur in solem
V2	Am+	8 O insignis humus gloriæ	=	Annuntiate et auditum
				Preces tuæ sunt acceptæ
				Uxor tua Deo cara
				Lucis hujus festa
				Specie tua
				=
				Felix Anna quædam matutina

I. táblázat (folytatás). Az *O præclarum germinum-officium* tétel- és tónusrendje

az első vesperásban az isztambuli antifonále hiányzó fólióján (minden valószínűség szerint kottájával együtt), s ezt ismételték meg a matutinum végén és a második vesperásban, ám ezt elfelejtették, vagy szükségtelennek tartották rubrikában jelezni.

Az *O praclarum germinum* officiumban csupán két, azonos hosszúságú sorokból álló tétel szerepel,³⁰ a többi igen eltérő sor- és szótagszámú. Valamivel gyakrabban találkozunk végig azonos rímeket alkalmazó darabbal³¹ és egy-egy tételen belül azonosan végződő sorokkal. A verselésben mutatkozó esetlegességekkel és szabályozatlansággal szemben a ciklus tonálisan jóval rendezettebb. A matutinum antifónái és rezponzóriumai a tónusok számsorrendjében haladnak egytől nyolcig, s azonos elv szerint rendeződnek a laudes zsoltaókat keretező tételei is. Úgy tűnik, hogy az officium közvetlen zenei minták felhasználása nélkül készült önálló alkotás, melynek ma ismert legkorábbi feljegyzése az isztambuli antifonáleban található. Himnuszának dallamválasztása alapján – melyre alább még kitérünk – keletkezését a 13. század második fele és a kódex leírása, a 14. század közepe közötti időre tehetjük. Mindenesetre a könyv lejegyzője számára annyira új lehetett, hogy a korban szokatlan módon a himnuszt dallamával együtt közölte, s valamennyi versszakát is kiírta.³²

A hazai szerkönyveinkben szereplő négy Anna-zsolozsma kilenc különböző himnuszt tartalmaz, közülük hármát kottájával együtt. Az *Ave maris stella* dallamára alkalmazott *Lucis hujus festa* tételt szinte kivétel nélkül az esztergomi és az erdély-váradai hagyomány forrásai részesítették előnyben.³³ Gyakoriságát tekintve a következő két himnuszt – *Clara diei gaudia*,³⁴ *Orbis/Verbis exsultans celebret*³⁵ – elsősorban az ország déli területeiről, Kalocsa-Zágrábból és Erdély-Váradról származó kódexekben találjuk.

Előbbinek magyar forrásból ma nem ismerjük teljes dallamát, annak csupán incipitjét közli Thúz Osvát intonáriuma.³⁶ A tétel a külföldi forrásokban nyolc különböző dallammal jelenik meg,³⁷ amelyek közül egy nevers-i graduále zenei megoldása áll legközelebb az intonáriumban szereplőhöz³⁸ (*I. kottapélda*).

³⁰ Matutinum 8. antifóna: 6x6, laudes 1. antifóna: 4x6.

³¹ 1. vesperás: 3. antifóna, matutinum: invitatórium-antifóna, 1. és 3. rezponzórium-vezus, 4. antifóna, 4. rezponzórium, laudes: 4. antifóna, 2. vesperás: plusz Magnificat-antifóna.

³² Az isztambuli antifonáleban – annak későbbi függelékes részét leszámítva – ezen kívül csupán két himnuszt találunk dallammal: *Gratulare Caesarea* f. 106^r (Dorottyia, valamennyi versszak kikötőzve), *Plaude parens Pannonia* f. 226^r (Imre, további versszakok szövege kiírva).

³³ A-GÖ 439, A-GÜ I/28, I/34, A-Su II. 11, A-Wn 1481, 1829, D-Mbs 380, F-Pn 8879, H-Bmnm 63.74.I.C, H-Bn Inc. 138, H-Bu 104, Inc. 812, H-Efkö I.3c, H-Gc s. sign., H-Sa s. sign., HR-Zu MR 8, MR 43, I-RVat 8247, RO-AJ R.I.110, R.II.46, R.II.95, R.II.125, US-NYpm MAG.7, RMK III. 329. AH 52, 101. Rajeczky, *Melodiarium*, 3.

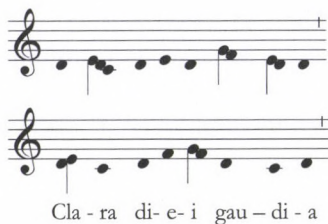
³⁴ H-Bmnm 63.84.C, H-Bn 33, 343, 446, Inc. 800, HR-Zu MR 1, MR 10, MR 29, MR 42, MR 44, MR 46, MR 65, MR 80, MR 103, MR 104, MR 120, I-RVat Ottob. Lat. 667, RO-AJ R.II.95, R.II.125. AH 52, 98.

³⁵ H-Bn 33, 343, 446, H-Gc s. sign., HR-Zu MR 1, MR 29, MR 42, MR 43, MR 44, MR 46, MR 65, MR 80, MR 103, MR 104, MR 120, I-Rvat 8247, RO-AJ R.II.46. AH 52, 99.

³⁶ HR-Zu MR 10 fol. 115^r.

³⁷ Bruno Stäblein, *Monumenta Monodica Medii Aevi. Band I. Hymnen (I)* (Kassel-Basel: Bärenreiter-Verlag, 1956), 666.

³⁸ Stäblein, *Hymnen*, 108.



1. kottapélda. *Clara diei gaudia*. Thúz Osvát intonáriuma (nevers-i graduále)

A másik, *Orbis/Verbis exsultans* tétel igen sajátos változatban szerepel a váradi püspökség szerkönyveiben. A magyar forrásokban általános szövegvariáns (*Orbis exsultans celebrat hoc festum / Quisquis collaudat sanctam Annam matrem / Matrisque Christi qui perfecit credit / Actibus almis.*) helyett a Zalka-antifonále és a váradi breviárium³⁹ megrövidíti, átalakítja a szapphikus versformában íródott textust: *Orbis/Verbis exsultans celebrat hoc festum / Quisquis collaudat Annam matrem matris Christi / Quem sacris credit actibus.* Az eredetileg 38 szótagos versszak így 32-re rövidül. A változtatás oka nagy valószínűséggel a dallamalkalmazásban keresendő. Míg a külföldi szerkönyvek a szapphikus szöveghez Keresztelő Szent János *Ut queant* himnuszának dallamát, vagy önálló zenei anyagot írnak elő,⁴⁰ addig a Zalka-antifonále egy dominikánus eredetű, hazánkban Szent Erzsébet *Gaude felix Hungaria* himnuszához kapcsolódó dallamot közöl úgy, hogy annak 4x8-as formáját jelentősen megváltoztatva azt 5+6/5+8/8-assá alakítja (2. kottapélda).⁴¹ Erre az eljárásra mindeddig sem hazai, sem külföldi példát nem ismerünk. Hogy nem tévesztés, elírás történt, azt a Zalka-antifonále és a váradi, kottát nem tartalmazó breviárium egybehangzósága mutatja. Mivel ma nincs tudomásunk további, a terület rítusát követő forrásról, nem tudhatjuk, hogy ezt a megoldást a váradi püspökség karakterisztikus jegyének tekinthetjük-e, vagy elszigetelt, egyedi jelenségnek. Hasonlóképpen homályban marad, hogy milyen dallamon szólaltak meg a tétel további szakaszai, melyek mindkét kódexben a hagyományos hosszabb, szapphikus felépítésű és szótagszámú formában jelennek meg, így azoknak a Szent Erzsébet-himnusz dallamára való alkalmazása több mint problematikus.

Utolsó hangjelzett tételünk, az *Auroralis lux gignitur* – mely két esztergomi breviáriumon kívül az isztambuli antifonáléban szerepel⁴² – Szent István király *Gaudet cali nova luce* tételéhez hasonlóan⁴³ Szent Ferenc *Proles de celo prodiit*

³⁹ H–Gc s. sign. fol. 190^r, I–Rvat 8247 fol. 234^r.

⁴⁰ Stäblein, *Hymnen*, 108, 120.

⁴¹ Rajeczky, *Melodiarium*, 40, 10.

⁴² A–Wn 1812, 1829 (utólagos bejegyzés a himnáriumban), TR–Itks 42. AH 23, 122 csak az A–Wn 1812-ből ismeri.

⁴³ D–Mbs 380 fol. 132^v.

Ver-bis ex-sul-tans ce-le-bret hoc fe-stum

Gau-de fe-lix Hun-ga-ri-a Gau-de de

Quis-quis col-lau-dat An-nam ma-trem ma-tris Chri-sti

Chri-sti mu-ne-re Lau-des in vo-ce va-ri-a

Quam sa-cris cre-dit a-cti-bus.

Cor-de promas et o-pe-re.

2. kottapéllda. *Orbis/Verbis exsultans – Gaude felix Hungaria*

himnuszának dallamával jelenik meg (3. kottapéllda).⁴⁴ E dallamalkalmazás alapján a tétel, illetve a teljes zsolozsma keletkezési ideje az 1250-es évek utánra tehető. Forrásaink további öt himnusz szövegét tartalmazzák. Három-három felvidéki szerkönyv a *De stella sol oriturus*,⁴⁵ illetve *Gaude mater ecclesia nova frequens gaudia*⁴⁶ kezdetű darabokat írja elő, három további himnusz pedig csupán egy-két kódexünkben bukkan fel: *Cæli decor inclinetur*,⁴⁷ *Assunt Annæ solemnia*,⁴⁸ *Praclari patris Abrahæ*.⁴⁹ A *Gaude mater ecclesia nova frequens gaudia* és a *Cæli decor inclinetur* jelenleg nem szerepel a nagy külföldi adatbázisokban, gyűjteményekben.

⁴⁴ Stäblein, *Hymnen*, 443.

⁴⁵ H-Bmnm 63.84.C, RO-AJ R.I.110, R.III.94. AH 52, 100.

⁴⁶ H-Bmnm 63.84.C, RO-AJ R.II.95, R.II.125. AH: -. Nem azonos az AH 4, 77-tel.

⁴⁷ A-Wn 1812, 1829 (utólagos bejegyzés a himnáriumban). AH: -.

⁴⁸ H-SYfk 6264. AH 52, 111.

⁴⁹ RO-AJ R.III.94. AH 55, 78.

Au - ro - ra - lis lux gi-gni - tur, Ros lu-na - ris jam fun - di - tur,
 Gau-dent cæ-li no- va lu - ce, Toni - tru - i vox dum clan- git,
 Pro- les de cæ - lo pro- di - it, No- vis u - tens pro - di - gi - is,
 Dum Ma - ri - a e - gre - di - tur Ex san-ctæ An-næ u - te-ro.
 No - vo re - ge no-vo du-ce Ge-de - o - nis tu - ba bar-rit.
 Cæ - lum cæ-cis a - pe - ru - it, sic-cis ma - re ve - sti - gi - is.

3. kottapélda. *Auroralis lux gignitur – Gaudent cali nova luce – Proles de calo prodiit*

Ha feltételezzük, hogy az isztambuli antifonále nem sokkal a kódex leírását megelőzően készült Szent Anna-zsolozsmájának kezdetét díszes iniciálé indította, s az illumináció, valamint az officium jelenléte a védőszentnek szóló tiszteletadás jele volt, akkor szükségesnek látszik az Anna-patrocíniumok számbavétele a forrás keletkezésének koráig. A Dobszay László által liturgiai, zenei és notációs okokból kizárt esztergomi ágostonos remete kolostoron kívül Mező András 32 Anna titulusú templomot, kolostort vagy oltárt említ a vizsgált időszakból.⁵⁰ Ezek túlnyomó

⁵⁰ Abaújnásdas (Abaúj vm., 1332–35), Alsórépás (Szepes vm., 14. század), Ana (Körös vm., 1345), Balatonszabadi (Veszprém vm., 1333–35), Bellus (Trencsén vm., 1332), Bolhó (Somogy vm., 1333–34), Gerény (Ung vm., 1332–35), Gömörpanyit (Gömör vm., 1349), Gyöngyöshalász (Heves vm., 1332–35), Hangony (Gömör vm., 1368, pálos kolostor), Igal (Somogy vm., 1333–35), Iharosberény (Somogy vm., 1334), Kacorlak (Zala vm., 1340), Kapronca (Körös vm., 1345), Marosszentanna (Székelyföld, 1332–36), Nagyvárad (Bihar vm., 1338, klarissza kolostor), Nyárádszentanna (Székelyföld, 1332–36), Nyitraszeg (Bars vm., 12. század), Öreglak (Somogy vm., 1333–35), Panyit (Gömör vm., 1349), Siklós (Baranya vm., 1332–35, ágostonos kolostor), Süly (Pozsony vm., 14. század), Szamobor (Zágráb vm., 1334), Szedikert (Sáros vm.,

része a középkori Magyarország peremterületein épült, s Veszprém neve nem szerepel közöttük, így ez a szempont nem erősíti meg a provenienciára vonatkozó feltételezést. Ugyanakkor nem is cáfolja, hiszen mindenképpen számolnunk kell a korabeli források nagymértékű pusztulásával, hiányával.

Mivel az Anna-patrocínium révén nem találtunk a veszprémi eredetre vonatkozó bizonyítékot, más oldalról kell a kérdéshez közelítenünk. A sanctoraléban Szent Mihályén kívül csupán egyetlen ünnepet indít díszes illumináció: Mindenszentekét. S éppen ez a titulusa az 1276 előtt alapított veszprémvárbeli társaskáptalannak, melynek prépostja egyben a székeskáptalan kanonokja, rangsorban 5. az oszlopos kanonokok után. Mindezek alapján talán jogosnak tűnhet az a feltételezés, hogy a kódex festője a székesegyház és a társaskáptalan védőszentjeire utalva készítette el iniciáléit. Ha – mint gyanítjuk – az Anna-zsolozsma esetében is hasonlóan járt el, arra esetleg egy további kutatást igénylő ok szolgálhat magyarázatul: ma ismeretlen időpontban a veszprémi egyházmegye védőszentje Szent Anna lett.

1331), Szentanna (Liptó vm., 1321), Szirk (Gömör vm., 13. század 2. fele), Sztankóc (Zemplén vm., 1334), Sztára (Zemplén vm., 1335), Trencsén (Trencsén vm., 1332), Turbina (Verőce vm., 1334), Vinna (Ung vm., 1332–35). Lásd: Mező András, *A templomcím a magyar helységnevekben (11–15. század)* (Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 1996), 58–59. Uő., *Patrocíniumok a középkori Magyarországon* (Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 2003), 44–48.

ANDREA KOVÁCS

Die Verehrung der heiligen Anna im ungarischen Mittelalter

Im Mittelpunkt der Behandlung stehen musikalische Zeugnisse des Annenkultes, die in mittelalterlichen liturgischen Handschriften aus dem ungarischen Gebiet überliefert sind. Ziel der Übersicht ist die bisher ungeklärte Provenienz des sgn. Antiphonars aus Istanbul, einer ungarischen Prunkhandschrift aus den 60er Jahren des 14. Jahrhunderts zu bestimmen, bzw. liturgisch-musikalische Beweise für den hypothetisch angenommenen Entstehungs- und Benutzungsort Veszprém zu finden. Die Handschrift enthält nämlich ein in der ungarischen Choralüberlieferung seltenes Offizium der hl. Anna (*O praeclarum germinum*), dessen Beginn wohl ursprünglich mit einer prachtvollen, später jedoch ausgeschnittenen Zierinitiale geschmückt war.

Zunächst werden sämtliche, in den ungarischen Quellen zum Fest der heiligen Anna vorgesehenen Propriumsgesänge sowohl der Messe als auch des Offiziums zusammengefasst. Im geschilderten Komplex erscheint die Historia *O praeclarum germinum* als seltener, neben dem Antiphonar aus Istanbul lediglich in zwei weiteren Handschriften belegter Zyklus. Während das Offizium vermutlich eine selbständige spätmittelalterliche Komposition darstellt, ist der darin enthaltene Hymnus *Auroralis lux gignitur* eine Kontrafaktur zu *Proles de caelo prodiit* des hl. Franziskus.

Da die Suche nach einem Annenpatrozinium der Kathedrale bzw. Diözese Veszprém sich bisher als ergebnislos erwiesen hat, und somit die Frage nach der Provenienz der Handschrift auch weiterhin ungelöst bleibt, wird die Hypothese über die veszprémer Herkunft zukünftig von Seiten anderer, in der Handschrift durch Illumination hervorgehobener Heiligenfeste zu prüfen sein.

Töredék, kódex, rítus, hagyomány – II.*

A Várad Szekvencionále újonnan előkerült darabja

A középkori váradi székesegyház hajdani, a morva származású Filipecz János püspöksége alatt 1477 és 1490 között készült, de legalábbis ebben az időszakban püspöki kezdeményezésre megrendelt kódexsorozatából mára egyedül a Várad („Zalka”) Antifonále áll, jóllehet maga is egyfajta hatalmas töredékként, a különböző tudományterületek felől közelítő kutatók rendelkezésére.¹ A győri Egyházmegyei Könyvtárban őrzött monumentális méretű és kivitelű, gazdagon illuminált zsolozsmakódex² testvérkódexei, a mise énekanyagát tartalmazó, hasonlóan pazar kiállítású graduále és szekvencionále ezzel szemben túlnyomórészt csupán másodlagos híradásokban jelennek meg; meglétükről korabeli följegyzésekből, illetve a váradi székesegyház kincseit, kincsmaradványait a 16–17. század folyamán többször is jegyzékbe foglaló inventáriumokból szerezhetünk tudomást.³ A kódexek

* A tanulmány az OTKA támogatásával, az NK 104426 számú pályázat keretében készült.

¹ Forráskatalógusában Szendrei Janka a kódexsorozat keletkezési idejét Filipecz Jánosnak váradi püspökként eltöltött hivatali éve alapján határozta meg. Ezt a zenetudományi irodalomban azóta is elfogadott datálást azonban valamelyest módosíthatja a Zalka Antifonále művészettörténeti elemzése, mely a kódex készülő kritikai kiadásában kap helyet. Vö. Szendrei Janka, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*. Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténehez 1 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), 40.

² Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, Mss A 2 (korábban: Nagyszemináriumi Könyvtár, jelzet nélkül).

³ Bár egyetlen olyan dokumentumról sincs tudomásunk, amely a szóban forgó váradi kódexeket egyértelműen azonosítaná, több olyan 16. századi, illetve az erdélyi szekularizációt követően készült inventárium is fennmaradt, amely általánosságban említést tesz a középkori váradi székesegyház liturgikus könyvkészletéről. Vö. Bunyitay Vince, *A váradi püspökség története alapításától a jelenkorig I–III* (Nagyvárad: [s. n.], 1883–1884), III/10, 76–102; uő, *A váradi püspökség története IV. A váradi püspökség a száműzetés s az újraalapítás korában (1566–1780)* (Debrecen: Várad Egyházmegye, 1935), 17, 50; Mikó Árpád–Molnár Antal, „A váradi középkori székesegyház kincstárának inventáriuma (1557)”, *Művészettörténeti Értesítő* 52 (2003/3–4), 303–318. Az inventáriumok legújabb összefoglalását, illetve a Bornemissza Gergely püspök hagyatékában maradt liturgikus klenódiumok 1588-ban Kassán készült, könyveket mindazonáltal nem említő jegyzékeinek ismertetését lásd Mikó Árpád, „A középkori váradi székesegyház gyöngyhímzéses paramentumai és ezüsttárgyai Bornemissza Gergely püspök hagyatékában (Kassa, 1588)”, *Művészettörténeti Értesítő* 60 (2011/2), 285–292.

énekanyagába, azaz a zenetörténeti kutatás számára leginkább érdekes liturgikus tartalmába és dallamkészletébe azonban mindössze néhány igen csekély számú töredék enged valamelyest betekintést.

Bár a közelmúltban mind itthon, az MTA OSzK Res Libraria Hungariae kutatócsoporton belül működő Fragmenta Codicum műhely,⁴ mind külföldön, a Szlovák Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének munkatársa, Eva Veselovská által kezdeményezett forrásfeltáró munkák során eddig ismeretlen töredékek kerültek elő nemcsak az Antifonáléból, de a Várad Gradualéból is,⁵ az utóbbi, biztosan azonosított fragmentumainak száma még így is nagyon alacsony.⁶

A Várad Graduale és Szekvencionále fönmaradt töredékei különösen értékek számunkra, hiszen egyetlen forrása a várad székesegyház középkori miseliturgiájának. A kevés fragmentum alapján persze nem alkothatunk képet e miseliturgia összetételéről, dallamkészletének természetéről. Valamelyest fogódzót nyújthatnak ehhez a rendelkezésünkre álló zsolozsmakódexek, a két várad breviárium⁷ és a csonka Zalka Antifonále. Az ezekből leszűrt kutatási tapasztalatokból kiindulva feltételezhetjük, hogy a várad miseanyag a központi esztergomi forrásokkal rokon, a liturgia bizonyos pontjain azonban azoktól elváló, önálló megoldásokkal élt. Mivel a mise törzsanyagát tartalmazó zenei kódex, a graduále nem áll rendelkezésünkre, e túl általános feltételezésünket nem igazolhatjuk a teljes anyagban elmélyedve szerzett érvekkel. Föl kell adnunk a Dobszay-iskola egyik fontos alapelvét,

⁴ Köszönöm Lauf Juditnak, a Fragmenta Codicum munkatársának, hogy fölhívta figyelmemet a várad kódexsorozat néhány újonnan feltárt töredékére, és rendelkezésemre bocsátotta a töredékekről készített jegyzeteit.

⁵ Eva Veselovská, *Mittelalterliche liturgische Kodizes mit Notation in den Archivbeständen von Bratislava II* (Bratislava: Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 2006), nr. 76, 88, 115; uő, *Catalogus fragmentorum cum notis musicis medii aevi e civitatibus Modra et Sanctus Georgius I* (Bratislava: Institut für Musikwissenschaft der Slowakischen Akademie der Wissenschaften, 2008), nr. 7, 10, 26–29, 33, 34, 54, 55, 60–63; Czagány Zsuzsa, „Certamen magnum. A Zalka antifonále két töredéke”, *Magyar Egyházzene* 18 (2010/2011), 349–352; uő, „Töredék, kódex, rítus, hagyomány. A Zalka Antifonále győri és modori töredékeinek tanúsága”, in *Zenetudományi Dolgozatok 2011*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2012), 123–141. Köszönetet mondok Eva Veselovskának, aki megosztotta velem a szlovákiai gyűjteményekben végzett kutatásainak tapasztalatait, és segítségemre volt a pozsonyi és modori töredékek helyszíni tanulmányozásának megszervezésében.

⁶ A Várad Graduale és Szekvencionále korábban ismert töredékeinek leírását lásd Szendrei, *A magyar középkor hangjegyes forrásai*, F 23–26, 71, 83, 84, 88, 109, 233, 296, 365, 457, 490, 566, 567, 609, 610–613, 647, 648, 653, 654; András Vizkelety (Hrsg.), *Mittelalterliche lateinische Handschriftenfragmente in Győr*. Fragmenta et codices in bibliothecis Hungariae III. (Budapest: Balassi Kiadó, 1998), nr. 85, 86, 90. Véleményünk szerint ugyancsak a graduáléból származik az antifonále-töredékek között felsorolt 64. számú fragmentum.

⁷ Breviarium s. 15. Budapest, Egyetemi Könyvtár Cod. Lat. 104; Breviarium Waradiense 1460. Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, Vat. lat. 8247. Az erdélyi-várad zsolozsma temporaléjának és sanctoraléjának tételkészletét közreadja Kovács Andrea, *Corpus Antiphonalium Officii Ecclesiarum Centralis Europae VIII/A, B Transylvania – Várad (Temporale, Sanctorale)* (Budapest: Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences and Liszt Ferenc Academy of Music Research Group for Church Music, 2010).

szekvencia	ünnepe	könyvtári lelőhely, jelzet
<i>Exultet filie Syon</i>	commune unius virginis	Győr, Xántus János Múzeum, Helytörténeti Gyűjtemény, 54.1.4.
<i>Psallat ecclesia</i>	dedicatio ecclesiae	Győr, Xántus János Múzeum, Helytörténeti Gyűjtemény, 54.1.4.
<i>Lauda Syon Salvatorem</i>	Corpus Christi	Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Ósnyomtatvány-gyűjtemény, Inc. 442
<i>Uterus virgineus</i>	commune BMV	Budapest, Magyar Tudományos Akadémia Könyvtára, T 300
<i>Decet huius cunctis horis</i>	Visitatio BMV	Sárospatak, Egyházkerületi Nagykönyvtár, RMK II; 1043; R 195
<i>Mittit ad Virginem</i>	commune BMV	Štátny archív Bratislava, pobočka Modra, sign. 5194
<i>Ave virginalis forma</i>	commune BMV	Győr, Egyházmegyei Kincstár és Könyvtár, Mss A 2, f.318r-v

1. táblázat. A Várad Szekvencionále fennmaradt tételei

mely szerint egy-egy mise- vagy zsolozsmahagyomány jellegzetes vonásait, szignifikáns elemeit csak a hozzájuk tartozó források teljes énekkészletének átfogó ismerete és összehasonlító vizsgálata után szabad megállapítani, nem pedig szűrőpróbaszerűen kiválasztott adatok tanulságait emelni általános érvényre. A váradi misekódexek esetében mégis be kell értnünk a szűrőpróbaszerűen kiválasztott adatok, azaz a töredékeken véletlenszerűen fennmaradt tételek kiragadásával. Ráadásul e töredékek a mise azon műfaját – a *szekvenciát* – képviselik a legnagyobb számban, amely természeténél fogva jóval kevésbé alkalmas egy-egy hagyomány jellemzésére, vagy hagyományok összehasonlítására, mint a gregorián törzskészlet. Alkalmas viszont másra: árulkodhat arról, hogy a befogadó liturgikus énekanyagot mely irányokból érték a külső hatások, milyen körből történt a válogatás, s bár a fel-felbukkanó tételek nem feltétlenül tanúskodnak hosszantartó és mélyen meggyökerezett művelődéstörténeti kapcsolatokról, érdekes, sokszínű és sokféle pillanatfelvételei lehetnek adott időszakok, intézmények, személyek kölcsönhatásának.

Az egykor kétkötetes antifonále és a feltehetően ugyancsak kétkötetes graduále mellett valószínű, hogy a szekvencionále önálló kötetként foglalt helyet a váradi Filipecz-kódexek reprezentatív sorában.⁸ Mérlegelve a kódex rekonstruálható méreteit és rendeltetését, a benne lejegyzett szekvenciák száma 70-80 körül mozoghatott. Ebből a hatalmas anyagból a közelmúltig mindössze négy szekvencia töredékét ismertük. Az elmúlt időszak hazai és szlovákiai levéltárakban végzett kutatásai során további három szekvencia-töredék került napvilágra, így a Várad Szekvencionáléból származó biztosan azonosított darabok száma hétre emelkedett (1. táblázat).

⁸ Ugyanakkor azt sem zárhatjuk ki, hogy a szekvencionále a graduále feltételezett második kötetében, annak önálló fejezeteként kapott helyet.

Ha végignézzük a szekvenciák e rövid jegyzékét, a rövidség ellenére a darabokat máris két rétegbe rendezhetjük: a templomszentelési, klasszikus notkeriánus *Psallat ecclesia*,⁹ az ugyancsak régi stílusú *Exultent filie Sion*¹⁰ a szüzek közös miséjéből, valamint a szekvencia-költészet második korszakát képviselő úrnapi *Lauda Sion Salvatorem*¹¹ az Európa-szerte elterjedt alapkészletbe tartoznak. Elterjedtség szempontjából határesetet képvisel a 14. századi, Mária látogatása-napi *Decet huius cunctis horis* szekvencia, amely ugyan cseh eredetű, szerzője Jan z Jenštejna prágai érsek, a késő középkorban azonban a közép-európai térség csaknem valamennyi központjában ismert volt.¹²

A fennmaradó három szekvencia közül kettő ezzel szemben a középkori Magyarországon ritkán (*Uterus virgineus*), vagy eddigi tudásunk szerint egyáltalán nem fordult elő (*Ave virginalis forma*). Az *Uterus virgineus*-t, amely feltehetőleg francia eredetű szekvencia, de forrásai túlnyomórészt délnémet és cseh misekódekek, Magyarországon csupán az 1480-ban másolt Pozsonyi Missaléból, valamint a gazdag, de heterogén összetételű szekvencionáléjával a többi magyar forrástól elütő Futaki Graduáléból ismerjük.¹³ Az *Ave virginalis forma*, amint azt egy közelmúltban megjelent tanulmányban bővebben kifejtettük,¹⁴ a Várad Antifonále utolsó lapján, azaz a 19. sz. végén újrakötött antifonále-torzó végéhez tévedésből odakötött szekvencionále-töredéken maradt fenn, eddigi tudásunk szerint a szekvencia egyetlen magyarországi forrásaként. Az *Ave virginalis forma*, melynek szerzője Jacobus von Mueldorf, a 14. sz. második felében, illetve a 15. században rendkívül népszerű volt a délnémet–osztrák térségben, s cseh területre is beszivárgott.¹⁵ Feltehetőleg innen került a váradai szekvencionáléba, tükrözve ezzel a kódex megrendelőjének, a morva származású Filipecz János püspöknek művelődéstörténeti irányultságát.

A vizsgált szekvencionále-torzó 7 darabja közül tehát immár két olyan darabot azonosítottunk, amely idegen a középkori magyar szekvencia-hagyománytól, de legalábbis alapvetően nem jellemző annak összetételére, s egy tágabb közép-európai (délnémet–cseh) kör hatásáról árulkodik. A szlovákiai Modor levéltárában a

⁹ *Analecta Hymnica Medii Aevi* (a továbbiakban AH) 53, 247; Rajeczky Benjamin, *Melodiarium Hungariae Medii Aevi* (a továbbiakban MH) I. *Hymni et Sequentiae*. Második, átdolgozott kiadás (Budapest: Editio Musica, 1976), I. 30. Rajeczky katalógusa mellett a magyar források szekvenciakészletéről nyújt áttekintést Kovács Andrea, „A középkori magyar sequentionale”, in *Omnis creatura significans. Tanulmányok Prokopp Mária 70. születésnapjára*, szerk. Tüskés Anna (Budapest: CentrArt Egyesület, 2009), 359–367.

¹⁰ AH 50, 271; MH I. 15.

¹¹ AH 50, 385; MH II. 52.

¹² AH 48, 391; MH II. 35.

¹³ AH 54, 248; MH II. 18; Kovács, *A középkori magyar sequentionale*, 362.

¹⁴ Czagány Zsuzsa, „A Zalka Antifonále utolsó lapja”, in *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene kutató-zene-történetész tiszteletére*, szerk. Szalay Olga (Budapest: L'Harmattan–Könyvpont Kiadó, 2012), 503–513.

¹⁵ AH 54, 243, 379–382.

közelmúltban feltárt egyetlen szekvencia-töredéknek köszönhetően¹⁶ ezt a kört (váratlanul) egy harmadik adattal is szélesíthetjük: egy olyan szekvenciával, amely az előzőkkel ellentétben egyáltalán nem tartozik a ritkaságok közé, ellenkezőleg, csaknem valamennyi középkori magyar miseforrás állandó eleme.

A *Mittit ad virginem* a középkori szekvenciaköltészet 11–12. század fordulóján kibontakozó, átmenetinek nevezett stíluskorszakában keletkezett francia vagy angol területen, és a latin rítusú Európában mindenütt egy csapásra népszerűvé vált.¹⁷ Tematikus beágyazottsága – dramaturgiai középpontjában az angyali üdvözllet elbeszélése, majd az Úristennek Gábrrielhez, illetve az angyalnak Máriához intézett közvetlen (az *Ave Maria* egyes szavait beleszövő) fölszólítása – a darab két lehetséges liturgikus helyét is kijelöli: a források Annuntiatio BMV ünnepén (március 25-én), illetve az adventi időszakban rögzítik. Számos szekvencionále, illetve prosarium kezdőtételként, *de beata virgine in adventu* megjelöléssel helyezi az éves szekvenciakészlet élére, de hasonlóan jellegzetes előfordulási helye a prosariumok végén, mintegy függelékben megjelenő Mária-szekvenciák rendje. A középkori Magyarországon is a legnépszerűbb szekvenciák közé tartozott: használata mindhárom magyar rítusterületen elterjedt.¹⁸ Magyar fordítását (*Küldé az uristen hűségese szolgálaiat*, illetve *Bocsátá az Szűzhöz nem minden angyalát*) a protestáns graduálok nagy része is tartalmazza,¹⁹ s közvetítésükkel – szerkezetileg valamelyest átalakítva, lerövidítve – a 17. századi énekeskönyvekbe is bekerült.²⁰ Ha ilyen népszerű darabról van szó, miért soroljuk a szekvenciát, legalábbis annak a váradi töredéken lejegyzett alakját mégis a ritkaságok közé?

A Bakócz Graduále 1993-ban a Musicalia Danubiana 12. köteteként megjelent kiadásában Szendrei Janka fölhívta a figyelmet arra, hogy a szekvencia szövege a középkori magyar forrásokban nem egységes: „a *Cuius stabilitas-Sed dator venie* versszakpár ritkábban, de földrajzilag szórta dokumentálható.”²¹ A váradi *Mittit ad virginem* töredék tüzetes tanulmányozása és a szóban forgó szekvenciának a többi magyarországi forrásával való összevetése után Szendrei Janka helytálló megállapítását egy további megfigyeléssel egészíthetjük ki. A magyar miseforrások egységes-

¹⁶ Štátny archív Bratislava pobočka Modra, sign. 5194. Veselovská, *Catalogus*, nr. 60. A modori töredékek túlnyomó része (tizenhárom csonka fólió) a Váradi Antifonáléból származik. Köszönettel tartozom a levéltár vezetőjének, Dr. Juraj Turcsánynak és munkatársainak a töredékek helyszíni kutatásának engedélyezéséért.

¹⁷ AH 54, 191.

¹⁸ MH II. 42; Kovács, *A középkori magyar sequentiale*, 360.

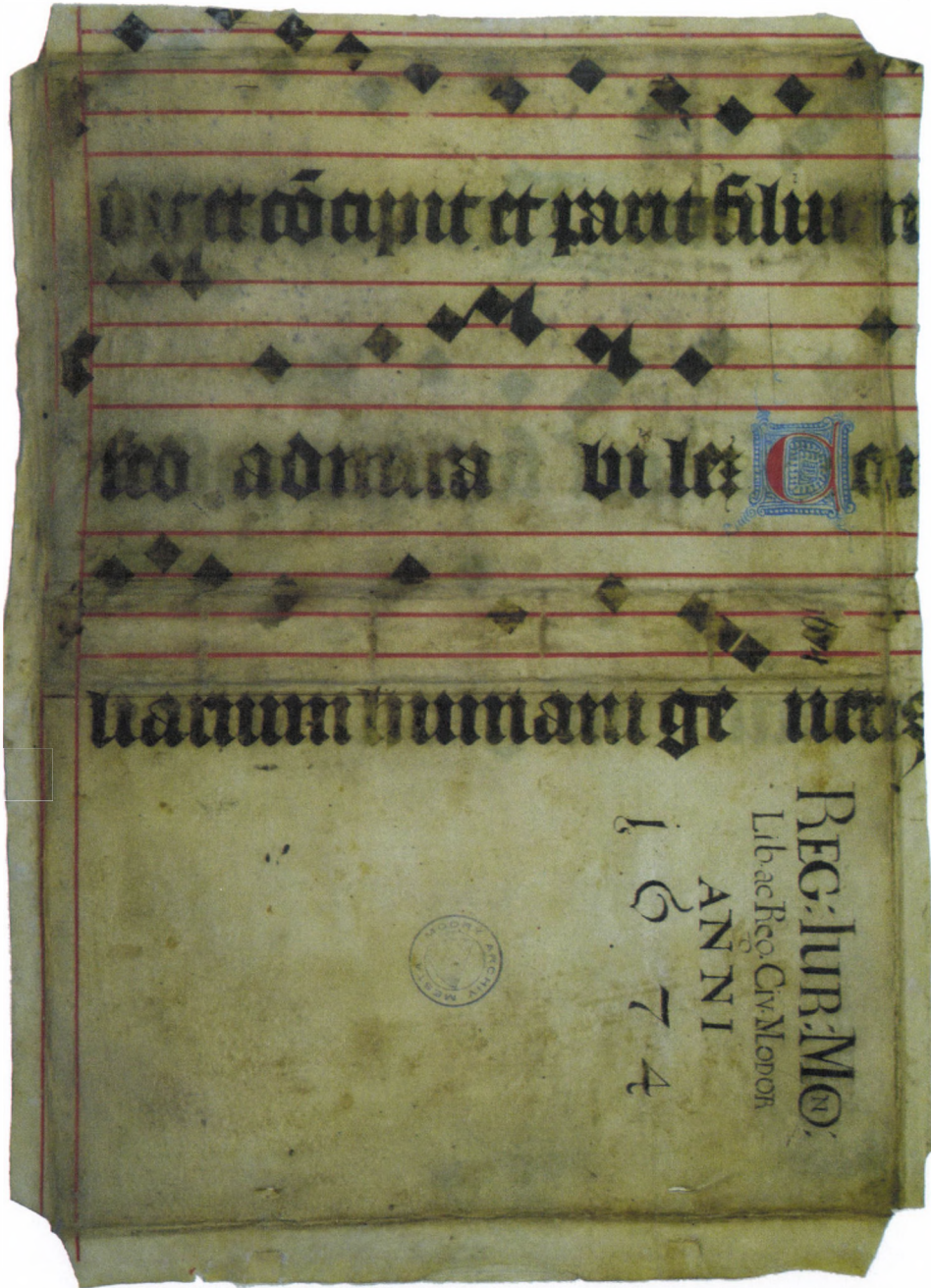
¹⁹ Eperjesi, Batthyány, Spáczay, Öreg, Nagydobszai, Bélyei Graduál (utóbbi hibás, értelmezhetetlen dallammal). Vö. Tóth Anikó, *Sequentiák a protestáns graduálokban*. DLA doktori értekezés (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2011).

²⁰ Papp Géza, *A XVII. század énekelt dallamai*. RMDT II (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1970), 542, 149/a sz. dallam. Figyelemre méltó Papp Géza megjegyzése, mely szerint „az általánosan elterjedt és kedvelt középkori sequentia korális dallamát a német és cseh énekeskönyvek nemcsak rövid népének-formájában közlik, hanem a teljes AABBC... formájú gregorián dallamot is”.

²¹ Szendrei Janka (ed.), *Graduale Strigoniense (s. XV/XVI)*. Musicalia Danubiana 12 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993) I, 79.



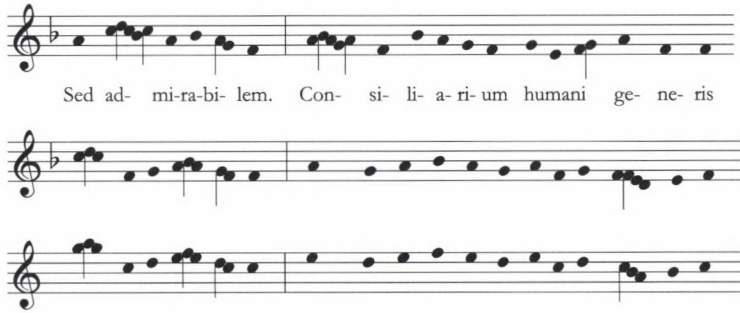
1. faksimile. Ulászló Graduále, f. 378



2. *fakszimile.* A Váradi Szekvencionále modori töredéke (sign. 5194 recto)



3. *fakszimile*. A Váradi Szekvencionále modori töredéke (sign. 5194 verso) a „Pro nobis filium” záradékkal



1. kottapélda. A Mittit ad virginem dallamváltozatai

nek mutatkoznak abban, hogy a *Mittit ad virginem* szekvencia szövegét – akár tartalmazzák az említett *Cuius stabilitas-Sed dator venie* szakaszt, akár nem – a *Qui nobis tribuat peccati veniam, reatus delet et donet patriam in arce siderum* versszakkal fejezik be. Ettől a gyakorlattól egyetlen forrásunk tér el: az Ulászló Graduále, mely a darabot rendszerint lezáró *in arce siderum* után egy további versszakot iktat be, s a következő általános, fohász-jellegű szöveggel fejezi be a szekvenciát:

*Pro nobis filium
ora sanctissima,
ut post exilium
fruamur gloria,
sanctorum omnium.*

A Váradai Szekvencionále modori töredékével ez az igen ritka, a középkori magyar misehagyományban csaknem ismeretlen bővítmény, zárlati formula egy további forrása került elő (3. fakszimile).

Ha összehasonlítjuk az Ulászló Graduále dallamvariánsát a töredéken fennmaradt dallamrészekkel (1. és 2., illetve 1. és 3. fakszimile), azt látjuk, hogy a kettő tökéletesen, hangról-hangra egyezik. Ez annál is inkább fontos, mivel a középkori magyar forrásokban a szekvenciadallam kétféle variánsban élt. Bár a variánskülönbségek nem nagyok, mégis következetesen jelentkeznek a dallam meghatározott pontjain, és felbukkanásuk meghatározott forráscsoportokhoz köthető.

Ha az összevethetőség kedvéért kiragadjuk azokat a dallamszakaszokat, amelyek a modori töredék rectóján is fennmaradtak (1. kottapélda), általánosságban azt mondhatjuk, a központi esztergomi és az Esztergom hatósugara alá tartozó forráskörre (Esztergomi Missale Notatum, Bakócz Graduále, Futaki Graduále, Szántó Graduále, Gyulaféhvári Graduále) az első sor, a peremterületek, elsősorban az erdélyi szász térség forrásaira (Brassói Graduále, Medgyesi Prosarium), valamint az Ulászló Graduáléra a második sor dallamvariánsa a jellemző. A *Mittit ad virginem*

váradai (modori) töredékén (1. kottapélda 3. sora) ez utóbbi, „periférikus” variáns olvasható azzal a különbséggel, hogy a valamennyi magyar forrásban 6. F tónusú dallam kvinttranszpozícióban, azaz *c*-re lejegyezve olvasható.²²

A *Mittit ad virginem* az egyszólamú liturgikus ének új, késő középkori dallamstílusának jegyeit hordozza: a klasszikus gregorián 5–6. tónusának elemeit, ambitusát összeolvasztó és kitágító *tonus tritus*, vagy F tónus kanciószerű dúr dallamosságával tűnik ki, melyben kulcsszerephez jutnak a tonális szerkezet pillérhangjai, s melyben az egyes versszakokat jellegzetes, az alaphangot fölülről és alulról körbejáró és megerősítő sztereotip formulák zárják le. Ez a fajta dallamosság Nyugat-Európában a 12–13. századtól kezdve, a közép-európai térségben valamivel később, a 14. században terjedt el, s vált uralkodóvá a liturgikus énekkészlet újonnan formálódó rétegeiben, a mise és a zsolozsma meghatározott műfajaiban: a rímes-verses officiumokban (históriákban), a mise ordináriumaiban, alleluja-tételeiben és szekvenciáiban.²³ Ez a dúr karakterű F tónus – elsősorban gyakorlati, lejegyzéstechnikai okokból – gyakran alakult át C tónussá, vagyis gyakran került sor a tritus-darabok transzpozíciójára. A transzpozíciók alkalmazásának az esetek többségében nem tulajdonítunk túlzott jelentőséget: a klasszikus 5–6. tónusú tételeknél, hacsak nem a rendszeridegen hangok elkerülése a cél, a választás sokszor a notátor pillanatnyi döntésén múlt. A *Mittit ad virginem* esetében azonban más a helyzet: a szélesebb, közép-európai körben elvégzett forrásvizsgálat alapján úgy véljük, a transzpozíció-választásnak identitást kifejező szerepe van, a hagyományos elemek rangjára emelkedik. A középkori magyar források kivétel nélkül F tónusban rögzítik a darabot: így tesz a *Pro nobis* záradékot tartalmazó Ulászló Graduále is (vö. 1. fakszimile). A váradai töredéken ezzel szemben a szekvenciadallam transzponált C tónusú változata jelenik meg (2. és 3. fakszimile), az a változat, amely igen gyakori a szekvencia *cseh* forrásaiban. Ezt találjuk többek között az 1505-ben készült Franus Kancionáléban,²⁴ a néhány évvel későbbi Mladá Boleslav-i Graduáléban,²⁵ vagy az 1530 körül Jan Táborský szkriptóriumában másolt graduáléban.²⁶ Vala-

²² Megállapításaink jól illeszkednek azokhoz a kutatási eredményekhez, melyeket Kiss Gábor fogalmazott meg legújabb, a mise középkori magyar forrásainak és énekkészletének jóval nagyobb kivágatából kiinduló elemzéseiben. Vö. Kiss Gábor, „Késő középkori periférikus miseforrásaink és az esztergomi hagyomány”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2011. In memoriam Doboszay László*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2012), 49–81; uő, „Az Ulászló-graduále utólete az újabb kutatások fényében”, *Magyar Egyházzene* 20 (2012–2013), 315–322.

²³ Vö. Szendrei Janka, „Egy középkor-végi dallamstílus jelentkezése az alleluia-műfajban”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2004–2005*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2006), 107–146; Kiss Gábor, „Egy késő-középkori műfajfüggetlen dallamstílus Közép-Európában”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2008*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2008), 71–92.

²⁴ Hradec Králové, Muzeum Východních Čech, Hr-6, f. 232v.

²⁵ Mladá Boleslav, Okresní muzeum, 21691, f. 400v.

²⁶ Chrudim, Regionální muzeum, 12580, f. 212v. Mindhárom *cseh* graduále leírása elérhető, fakszimiléje végiglapozható a www.manuscriptorium.com internetes oldalán.

mennyi forrás nemcsak a szekvencia *c*-re írt variánsát, hanem a *Pro nobis*-záradékot is tartalmazza. A forráshelyzetből kiindulva megállapíthatjuk, hogy a *Mittit ad virginem* váradi alakja (a *c* transzpozícióval és a magyar viszonylatban „periférikus” dallamvariánssal, illetve a *Pro nobis filium* záradékkal) ismét nyilvánvalóan cseh hatásról árulkodik.

Az eredmények kétféle tanulsággal szolgálnak számunkra. Az első közvetlenül a vizsgált énekanyaghoz kapcsolódik s a gregorián énekkészlet műfaji különbözőségéből fakadó viselkedésbeli eltéréseit érinti, a második inkább módszertani jellegű.

A váradi töredék a *Mittit ad virginem* szekvenciának, a középkori magyar prozódium e népszerű darabjának egy idegen, mind szövegi, mind zenei megjelenésében különleges változatát tartotta fenn. A széles körben elvégzett összehasonlító forráskutatás itt is, hasonlóan az előző két szekvenciához, a kódex cseh, illetve cseh közvetítéssel tágabb délnémet rokonságára világít rá. Ez a rokonság, amely az antifonále énekkészletében csupán annak könnyen azonosítható és leválasztható felszíni rétegére nyomta rá a bélyegét (hiszen az officium konzisztens törzskészlete szilárdan ellenállt a változás hullámainak), a szekvencionáléban sokkal inkább érvényre jutott, s feltehetőleg sokkal meghatározóbb jelentőségű volt.

A hajdani kódex apró töredékén elvégzett elemzés ugyanakkor arra hívja föl a figyelmet, hogy a kívülről érkező stílusáramlatok hatása nemcsak a darabválasztásban látványosan megmutatkozó eltérésekben ragadható meg, hanem olykor mélyebb szinten is: a klasszikus alapréteghez tartozó darabok sajátos dallam- és szövegváltozataiban.

ZSUZSA CZAGÁNY

Das Waradiner Sequentiar

Das Waradiner Sequentiar gehörte einst zum Bestand jener Prachtkodizes, die vermutlich von Johannes Filipecz Bischof von Várad (Waradinum, Grosswardein) in Böhmen bestellt, doch für den liturgischen Gebrauch in der Waradiner Kathedrale im Südosten des mittelalterlichen Ungarns bestimmt wurden. Die in den letzten Jahrzehnten des 15. Jahrhunderts entstandene Reihe grossformatiger, illuminierter und mit böhmischer Choralnotation ausgestatteter Handschriften ist heute lediglich durch vereinzelte Bruchstücke dokumentiert. Im Gegensatz zum Waradiner Antiphonar, von dem immerhin etwa ein Drittel des ursprünglichen Bestandes vorliegt, lässt sich die Existenz der Waradiner Messhandschriften (Graduale, Sequentiar und Kyriale) nur durch eine geringe Zahl an Fragmenten bestätigen.

Von den heute bekannten 7 Sequenzen des Sequentiars wird im vorliegenden Aufsatz die kürzlich im Archiv von Modra (Slowakei) entdeckte Sequenz *Mittit ad virginem* besprochen. Die textliche und melodische Untersuchung zeigt, dass sich hier um eine in der ungarischen Überlieferung seltene Variante des Gesangs handelt. Das Bruchstück enthält nämlich Teile der Abschlussstrophe *Pro nobis filium ora*, die in Ungarn lediglich aus dem Graduale Wladislai bekannt ist, die aber in einer Reihe spätmittelalterlicher böhmischer Handschriften auftaucht. Melodische Gestalt und Transposition weichen ebenfalls von denen der zentralen ungarischen Quellen ab, und lassen einen Einfluss aus Böhmen vermuten.

SZOLIVA GÁBRIEL

Kései esztergomi antifónák az Oláh-pszaltériumban*

A müncheni Bayerische Staatsbibliothek gyűjteményében a közelmúltban azonosított, 1523-as kiadású, nyomtatott *Psalterium Strigoniense* kötet (Oláh-pszaltérium, Str-380)¹ csaknem hiánytalanul tartalmazza az évközi zsolozsma hetente visszatérő antifónáit. A forrás kései volta indokolttá teszi, hogy dallamtörténetileg jelentősebb himnuszkészlete mellett² antifónáit is közelebbről megvizsgáljuk. A középkori Magyarország vezető liturgikus hagyományának tekintett esztergomi úzus fejlődéstörténetének jelentős emléke e pszaltérium, hiszen a hazai zsolozsma-dallamok használatának legutolsó időszakát világítja meg.

Oláh Miklós (1493–1568) esztergomi érsek 1558-ban adományozta bécsi magánkápolnájának, tíz évvel később, halála évében azonban már megjelent a trienti zsinat nyomán szerkesztett *Breviarium Romanum*, amely új anyagával Pázmány Péter érseksége alatt fokozatosan felváltotta a korábbi egyházmegyes hagyományokat. Az alábbiakban hozzámérjük az Oláh-pszaltérium antifónáit a korábbi esztergomi és más magyarországi részhagyományok forrásainak anyagához, illetve ahol szükségesnek látszik, összevetjük a közép-európai és a távolabbi hagyományok emlékeivel.

* A jelen tanulmány az OTKA K 109058 számú kutatási programjának támogatásával készült.

¹ München, Bayerische Staatsbibliothek, Res/2 Liturg. 380. A forrás letölthető a könyvtár digitális adatbázisából: <http://daten.digitale-sammlungen.de/-db/0008/bsb00084911/images/index.html> (2014. január). A pszaltérium történetéről lásd Szoliva Gábor OFM, „Újabb liturgikus könyv Oláh Miklós esztergomi érsek könyvtárából: kottás *Psalterium Strigoniense* (1523) került elő Münchenből”, *Magyar Könyvszemle* 129 (2013/2): 133–144. Az antifónáiról megjelent első, áttekintő jellegű közlemény: Szoliva Gábor OFM, „Előkerült Oláh Miklós esztergomi érsek kottás *Psalterium Strigoniense*-je (1523) Münchenből – I. Az új forrás leírása és antifónáinak elemzése”, *Magyar Egyházzene* 20 (2012/2013/1): 55–66.

² A himnuszok részletes elemzését lásd Szoliva Gábor OFM, „Előkerült Oláh Miklós esztergomi érsek kottás *Psalterium Strigoniense*-je (1523) Münchenből – II. A himnárius jellemzése”, *Magyar Egyházzene* 20 (2012/2013/2): 121–156.

Az esztergomi zsoltároskönyv tételrendjéről

Az esztergomi zsolozsmahagyomány kiterjedt kutatástörténettel rendelkezik, az elvégzett összehasonlító elemzések már az eddig ismert források alapján is meglehetősen pontos képet adtak a zsoltároskönyv sajátosságairól, kirajzolódott annak a környező hagyományokhoz képest jellegzetes pontjai.³ A legkorábbi, 13. századi esztergomi zsolozsmaforrásokból (Str-67, Str-7)⁴ ismert pszaltérium tételrendet lényegében változatlan formában találjuk mértékadó, késő 15. századi kéziratos antifonálénkban (Str-1) és az első reprezentatív nyomtatott *Breviarium Strigoniense*-ben (Str-1484), ez pedig várakozásainkkal jól egybevág.⁵ Nincs ugyanis különösebb ok arra, hogy a *per annum* időszak zsolozsmájának állandó, egy-egy szokásrendben kezdettől használt és egyben legősibb eredetű anyagától bármelyik egyházi közösség lényegesen eltérjen. Magyaráztul szolgál erre, hogy egyrészt a liturgikus hagyományozást a középkorban sokkal inkább jellemezte a fokozatos bővítés és gazdagítás elve, mintsem a rögzült anyag átfogó módosítása, átszerkesztése, netán elhagyása, másrészt a pszaltérium anyaga a zsolozsma egy sajátos alaprtegét testesíti meg. A pszaltériumot ezért analóg értelemben a zsolozsma *ordinarium*-ának nevezhetjük.⁶ Hozzá képest az időszaki ünnepek, vagy főképp a szentekről szóló zsolozsmakompozíciók (históriák) kidolgozottsága, stílusa meglehetősen változékony mind a hagyományozó egyházi közösség, mind a keletkezési idő függvényében. Visszatérve előző állításunkhoz, minthogy a zsoltároskönyv beosztása az egyes zsolozsmahagyományok „kemény magja”, az esztergomi pszaltérium sajátos tételrendje vélhetően a magyarországi zsolozsmázás kezdetéig, a keresztény kultusz hazai megszilárdulásáig vezethető.⁷

³ A tételrendről lásd Dobszay László – Kovács Andrea, *Corpus Antiphonarium Officii Ecclesiarum Centralis Europae. VI/A Esztergomi/Strigonium (Temporale)* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004), 40–41. Az esztergomi zsoltároskönyv jellemző pontjait összefoglalja és számos antifóna mélyebb elemzését adja Dobszay László, *Corpus antiphonarum: Európai örökség és hazai alakítás* (Budapest: Balassi Kiadó, 2003), 114–116, 186–199, 234–257 és 348–350. A prágai hagyomány pszaltériumának elemzése kapcsán a közép-európai kitekintésben bőséggel említi az esztergomi vonatkozásokat Czagány Zsuzsa, „A középkori prágai officium liturgiai és zenei vizsgálata” (PhD-disszertáció, Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2002), 66–129.

⁴ A források azonosítására a CAO–ECE kötetekben szereplő rövidítéseket használom, rövid leírásukat lásd a kötetek bevezetőjében, elsősorban itt: *CAO–ECE. VI/A Esztergom (Temporale)*, 38–43.

⁵ A zsoltároskönyv tételeinek CAO–ECE-indexei: 41450–43500. Az említett források csak egészen csekély sajátosságot mutatnak a pszaltérium-antifónák terén (az esetlegesen kimaradt vagy töredékes tételeket nem számítva): 41620 D L a4: Str-67: *Caminus ardebat*, Str-1: a+ *Caminus ardebat*; 42980 D V a5: Str-67: a+ *Domus Iacob*. A felsorolt példák ugyanakkor a teljes anyag mennyiségéhez képest elhanyagolható töredéket jelentenek.

⁶ Lásd Földváry Miklós István, „Liturgikus könyvek”, in *Ars sacra. A liturgikus művészet kézikönyve*. (Budapest: Szent István Társulat, előkészületben). On-line elérhető: <http://class-phil.elte.hu/latin/munkatarsak/foldvarymiklosistan/>... (2014. január), 11–13.

⁷ Vö. Dobszay László, „A középkori magyar liturgia István-kori elemei?”, in Glatz Ferenc – Kardos József (szerk.), *Szent István és kora* (Budapest: MTA Történettudományi Intézet, 1988), 151–155. Dobszay a fenti tanulmányban két feltételezhető időszakot jelöl meg a középkori magyarországi liturgia első nagy rendezésére: az egyházszerző-államalapító Szent István, illetve Szent László és Könyves Kálmán korát. Kérdésfelvetésére Földváry Miklós István a Hartvik-féle pontifikálé anyaga

Ha az Oláh-pszaltérium beosztását összevetjük a CAO–ECE „ideális” esztergomi tételrendjével, kiderül, hogy e hagyomány fent említett, rögzült formája a 16. században is változatlan maradt. Semmilyen újítást nem találunk ugyanis az antifónarendben, minden kései szövegasszignáció megjelenik már a korábbi forrásokban. Az Oláh-pszaltériumban választható tételek nélküli⁸ összeállítást találunk, azaz forrásunk pontosan annyi antifónát tartalmaz, amennyi az évközi zsolozsma teljes elvégzéséhez szükséges.

A korai tételbeosztás századokon átívelő változatlansága azonban nem vonja maga után, hogy az eltérő korokból származó források minden esetben hangról hangra megegyező dallamvariánsokat közöljenek. A *cantus planus* liturgikus szerepe elsősorban a szent szöveg hordozása, hangzó megjelenítése, míg ezzel szemben a tényleges zenei köntös – bár a hagyományok fontos része – csak a második helyen áll. A zenei gondolkodás, ízlés középkori változásai hatottak a zoltároskönyv zeneiségére is, csak máshogy, vagy sokkal kisebb mértékben, mint azt a zsolozsma egyéb dallamainak stílusfejlődését vizsgálva tapasztalhatjuk. E hatást sok esetben csak zenei mikrojellemzők őrzik. Ezek azonosítása nagyon összetett feladat: az ősi pszaltériumi antifónák korpuszában ugyanis eleve számolnunk kell még a szájhangományos zenei kultúra örökségeként meglévő tonális variálódással, valamint a természetes módon meglévő hangvariánsok nagy számával is. Az újabb stílusú antifónák esetében a tonalitásváltás vagy tonális átértelmezés ugyan nem fordul elő, a motivikus variálódás azonban sokkal szélesebb határok között mozog. Az általánosabb érvényű tendenciák azonosítása így nem könnyű vállalkozás.

Stílusrétegek az Oláh-pszaltérium antifóna-készletében

A következőkben az Oláh-pszaltérium antifónáit stílus, illetve funkció szerint csoportosítva elemezzük. Elsőként a régi stílusú, főként hétköznap énekelt zoltárantifónákkal, majd a hagyományos anyagú kantikum-antifónákkal és az invitatórium-antifónák csoportjával, végül a vasárnapi órák új stílusú dallamaival foglalkozunk.

Régi stílusú zoltárantifónák

Az esztergomi pszaltérium-antifónák legnagyobb részét régi stílusú tételek teszik ki. Szövegüket egyöntetűen a zoltárokból veszik („pszalmikus antifónák”). Egy részük csupán mottószerű, kétrészes formát mutat, de a bővült, egyedi zenei struktúrák és

alapján egyértelműen az előbbi, István-kori választ adja, lásd az előkészületben lévő könyvét: <http://vallastudomany.elte.hu/content/publik%C3%A1ci%C3%B3k> (2014. január).

⁸ CAO–ECE 41620 D L a4: *Benedictio et claritas*; 42980 D V a5: *Nos qui vivimus*. Mindez összhangban van azzal, hogy az 5. lábjegyzetben említett *Caminus ardebat* és *Domus Iacob* antifónák a központi esztergomi hagyományban csak másodlagos szerepűek voltak.

a számos szöveget hordozó rögzült formák is jórészt visszavezethetők az egyszerűbb dallamokban tükröződő zenei gondolkodás alapelemeire. Minthogy az esztergomi antifónadallamok tónusokon belüli osztályozását a Dobszay László és Szendrei Janka által közreadott összkiadás (MMAe)⁹ számos forrásra támaszkodva tartalmazza, az alábbiakban az Oláh-pszaltérium rendhagyó tételeit, illetve a kései zenei ízlésre vonatkozó tanulságokat fogjuk számba venni.

Az 1. tónusú antifónák legegyszerűbb és egyben a legtöbb tételt tartalmazó csoportja mottószerű, kétrészes: az előtag dallama az $F-A$ sávban mozog (ereszkedik vagy éppen ellenkezőleg, felfelé tartva megerősíti a dominánst), az utótag pedig egy jellegzetes „kanyarral”, az $E-G-(C)$ gerinchangokat érintve jut el a finálisig. E legnépesebb csoport tagjai az esztergomi hagyományban szinte általános érvénnyel $1a1$ differenciát¹⁰ kapnak, az Oláh-pszaltériumban azonban előszeretettel rendelik hozzájuk az $1g$ differencia valamelyik típusát, köztük a hagyomány központi vonulatában ritkább $1g3$ -at is.¹¹ A csoporthoz tartozó jellegzetes tétel az $1a1$ tónusú *Expugna impugnantes*¹² kezdetű antifóna, amely nem differenciája, hanem dallami jellemzői miatt érdemel említést. A korábbi esztergomi változatokhoz képest az Oláh-pszaltériumban az „Expugna” utolsó és az „impugnantes” első szótagjára helyezett pes jelentősen megváltoztatja a jobbára szillabikus dallam karakterét. Hazai forrásaink között csak a Váradi antifonále (VárA)¹³ anyagában szerepel így, amit azonban közvetett okokra kell visszavezetnünk, mert a két forrás összetartását más jellemző példa nem igazolja.

Az 1. tónusú antifónák alaptípusának egyes tagjait a hazai részahagyományokban olykor Esztergométól eltérő transzpozícióban jegyezték le. Az is előfordult, hogy a dallamvonalat és a hangfekvést megtartva a finális előtt vezették át a dallamot egy másik tónusba (tonális variánsok).¹⁴ Az esztergomi főforrásokban e tételek azonos változatban hagyományozódnak, jobbára ezekhez csatlakozik az Oláh-pszaltérium is, van azonban néhány sajátos eltérés. Míg a *Quia mirabilia* kezdetű antifónát a legfontosabb esztergomi és pozsonyi kódexek a *tonus irregularis* szerint hozzák, $4e$ differenciával, az Oláh-pszaltériumban a tétel 1. tónusú

⁹ Dobszay László – Szendrei Janka (közr.), *Antiphonen. 1–3*. Monumenta Monodica Medii Aevi 5. (Kassel, Basel etc.: Bärenreiter Verlag, 1999).

¹⁰ A tónusok és differenciák azonosítására az antifóna-összkiadás Papp Ágnes által kidolgozott jelöléseit használom. Lásd Dobszay – Szendrei, *Antiphonen. 1*, 115–122.

¹¹ Lásd *Adiutor in tribulationibus* (f. 30), *Clamor meus* (f. 67v), *Quia mirabilia* (f. 65v), *Metuant Dominum* (f. 74v).

¹² Str-380 f. 22, vö. MMAe 1001.

¹³ Győr, Egyházmegyei Könyvtár és Kincstár, Ms. A2. A jelenlegi kódex erősen hiányos. Töredékei az elmúlt századokban nagy területen szóródtak szét, napjainkban Czagány Zsuzsa fontos eredményeket ért el azonosításukban. Az *Expugna* antifónát lásd a győri kötetben: VárA f. 133.

¹⁴ A magyarországi antifónák tonális variánsairól összefoglaló tanulmányt közölt Kiss Gábor, „Tonális variánsok a magyarországi antifónarepertoárban”, in *Zenatudományi dolgozatok 1995–1996*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenatudományi Intézete, 1997), 9–18.

dallammal található.¹⁵ A *Metuant Dominum* kezdetű antifóna mutatja a legnagyobb változatosságot hazai forrásainkban. Az esztergomi főforrások 8a tónusban jegyzik, az Oláh-pszaltérium a Budai pszaltériummal (PsalBud),¹⁶ a pozsonyi Balázs kanonok használta *Psalterium Blasii*-vel (PsalBlasii)¹⁷ és az Isztambuli antifonáléval együtt 1. tónusban; a brassói hagyományban 8a és 2d tónusban is fellelhető (ez utóbbi prágai és lengyel hagyományokkal mutat párhuzamot), a Segesvári pszaltérium pedig szintén 1. tónusú, de a ferences dallamváltozathoz közeli formában hozza.¹⁸ Míg az *A viro iniquo* és az *In domum Domini* úgynevezett kettős antifónákat az esztergomi központi források az Oláh-pszaltériummal együtt 1g1 tónusban hozzák, az Isztambuli antifonále lejegyzése 7a tónusú. E jelenséget csak azért említjük külön, mert e dallamtípus 1. tónusú változatához tapasztalatunk szerint mindig 1g1 differencia járul Esztergomban.¹⁹ A *Sede*-típushoz tartozó antifónák szintén következetesen 1g1 differenciát kapnak.²⁰ Az *In cymbalis* kezdetű antifóna tonális variálódást mutat. A korábbi esztergomi forrásokban *tonus irregularis* szerinti dallamváltozat szerepel 4e differenciával, míg az Oláh-pszaltérium itt újra a PsalBud-ból ismert változathoz csatlakozik, 1. tónusban, g1 differenciával hozza: a 2. sorban, a „benesonantibus” szónál egy hang erejéig a domináns A-t is érinti, a 3. sorban pedig a szubfinális C-vel készíti elő az 1. tónusú zárlatot (1. kottapélda).²¹

A *Sana Domine* kezdetű, egyértelműen 2. tónusú antifóna differenciája (1a1) valószínűleg elírás az Oláh-pszaltériumban.²²

A 2. tónusba tartozó antifónák legtöbbje ugyancsak a rövid, kétrészes alaptípushoz tartozik: előbb F-ről D-re ereszkednek, majd D körül maradvá és a szubfinális C-t érintve egy D–F–D ingával jutnak nyugvópontra. Míg e rövid dallamok tonális értelmezése az esztergomi fővonal forrásaiban – köztük az Oláh-pszaltériumban –

¹⁵ Lásd Str-1 f. 39, Str-2 f. 73v, Str-4 f. 62, Str-7 f. 75 (4e, MMAe 4103); Str-380 f. 65v, VárA f. 153 (1g3); Str-Ist f. 49v (1a1). Az 1. tónusú változatot képviseli külföldön Wrocław, Krakko, az olasz források nagy része, néhány francia, valamint egy utrechti kódex is, lásd Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 255.

¹⁶ Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Ms. I.3c; további két töredéke: MTA Kézirattár, K 480.

¹⁷ Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, Clmae 128.

¹⁸ Vö. Str-1 f. 40, Str-2 f. 74, Str-4 f. 64, Str-7 f. 75v, Paul-8 p. 110, *Brassói hangjelzett brevidrium* (rövidítve Cor-82, Braşov/Brassó, Archiv Bisericii Negri, I. F. 82) f. 66v (8a); Str-380 f. 74v, PsalBud f. 7v, PsalBlasii f. 78 (1g3); Str-Ist f. 50 (1a1); *Brassói pszaltérium* (Braşov/Brassó, Archiv Bisericii Negri, I. F. 70) f. 72v (2d); *Segesvári pszaltérium* (Sighişoara/Segesvár, Biblioteca Documentara, nr. 20679) foliálás nélkül (1g1?).

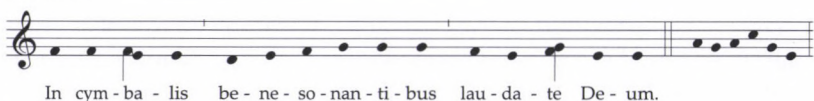
¹⁹ Vö. *A viro iniquo*: Str-Ist f. 49v (7a); Str-380 f. 98, PsalBud f. 25, Str-1 f. 39, Str-7 f. 75 stb. (1g1), valamint *In domum Domini*: Str-Ist f. 46v (7a); Str-380 f. 90v, Str-1 f. 34, Str-7 f. 72 stb. (1g1). Itt kell megjegyeznünk, hogy a hazai források nem egységesek az 1g tónus terminációjával kapcsolatban: a Str-7, a Str-Ist és a VárA őrzik a vélhetően archaikusabb, „hajlító” formát (*a a ag gf ga g*, illetve *a a ag gf g gag*), míg a többi forrás az egyszerűbbet (*a a g f ga g*, illetve *a a g f g gag*).

²⁰ *Sede a dextris meis* (Str-380 f. 77, vö. MMAe 1273), *In tympano et choro* (Str-380 f. 64v, vö. MMAe 1276).

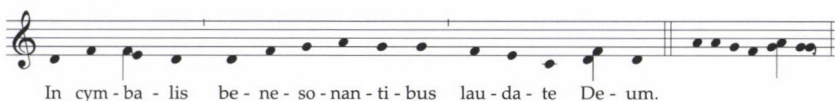
²¹ Vö. Str-1 f. 40, Str-2 f. 74v, Str-4 f. 64, Str-7 f. 75v, Str-Ist f. 50, Paul-8 p. 110 (4e); PsalBud f. 9v, Str-380 f. 76v (1g1).

²² Str-380 f. 28.

Str-1 f. 40



Str-380 f. 76v

1. kottapélda. *In cymbalis benesonantibus* (Ann Sabb L a5)

állandó, a hazai hagyományok tágabb körén belül már változhat, eltérés esetén pedig főként a dallammodell 8. tónusú transzpozíciójával találkozunk.²³ A hosszabb szövegű tételek is az alapformából származtathatók: a *D*-re való első megérkezés után (akár többször is) visszalépnek az *F* tengelyre, és az ereszkedő szakaszt újra kezdik.²⁴ E dallamok – a mottószerű tételeknél is jellemzőbben – a *D–F* sávot használó, lebegő tubarecitáció benyomását keltik, és nem mutatnak más tónusú párhuzamot. A mindkét típus zárlatában gyakran előforduló *D–F–D* inga többször kap kitöltő szekundhangokat az Oláh-pszaltérium anyagában, mint a korábbi esztergomi forrásokban, amit kései diatonizáló hatás eredményének vélhetünk.²⁵

A 3. tónusú antifónák szűk csoportjában a legtöbb tétel az alaptípushoz tartozik: lendületesen emelkedik *G*-ről (*A* érintésével) a domináns *C*'-re, majd onnan leereszkedik, és a *G* körüljárásával (*gf ga gf*) éri el a finálist.²⁶ Az esztergomi hagyományban ezek az antifónák döntően 3a2 differenciát kapnak, az Oláh-pszaltériumban – a PсалBud anyagához hasonlóan – azonban 3a1 szerepel. E típus bővült formáját (*Cunctis diebus*) már 3a1 differenciával találjuk a legtöbb hazai forrásban is.²⁷ Az előbbi modell bővítésével származtatható a vasárnapi matutínium második noktur-

²³ Vö. *Benedic anima mea* (MMMAe 2001): Str-Ist f. 49v (8c2); *Beati omnes* (MMMAe 2009): Cor-82 f. 63v (8a); *Laudate Dominum* (MMMAe 2020): VárA f. 136v (8g1); *Cantemus Domino* (MMMAe 2008): Str-Ist f. 48, VárA f. 148v (8g1). A transzpozíció mellett jellegzetes eltérést mutat: *Bonum est confiteri* (MMMAe 2002): Str-Ist f. 50 (8c2); *Intellige clamorem* (MMMAe 2005): Cor-82 f. 61 (8a); *Tē decet hymnus* (MMMAe 2004): Str-Ist f. 47, VárA f. 144 (8c2), Cor-82 f. 63v (8a); *Cantemus Domino* (MMMAe 2008): Cor-82 f. 64v (4e). A 2. és 8. tónusú transzpozíciók hasonlóan szoros összefüggését a prágai hagyományban kimutatta Czágány, „A prágai officium...”, 104.

²⁴ *Domine Deus in adiutorium* (MMMAe 2014), *Cantate Domino* (MMMAe 2015), *Aspice in me* (MMMAe 2010), *A timore inimici* (MMMAe 2016) stb.

²⁵ *Tē decet hymnus* (f. 42), *Aspice in me* (f. 89), *Intellige clamorem* (f. 24v), *Deduc me Domine* (f. 85v). Lásd még erről Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 168, valamint Czágány, „A középkori prágai officium...”, 103.

²⁶ *Omnia quaecumque* (MMMAe 3002), *Quoniam in aeternum* (MMMAe 3003), *Domine probasti me* (MMMAe 3004).

²⁷ Lásd MMMAe 3057. Kivételt jelent a VárA f. 140, ugyanis itt az antifónadallam *tonus irregularis*-ba átértelmezve szerepel, és a forrás 4d differenciát rendel hozzá. A prágai hagyományban is ez a tonális értelmezés honosodott meg, lásd Czágány, „A középkori prágai officium...”, 88.

nusának első antifónája, a *Bonorum meorum*, amelyben az első sor *F* kadenciája után a folytatás továbbra is az *F–G* sávban marad, majd onnan ereszkedik le a finális *E*-re. E dallam az Oláh-pszaltériumban a ritkább 3c–a differencia egy módosított változattal kapja (*c' h a h c'a*), szemben a többi esztergomi forrás 3a1 differenciájával.²⁸

A 4. tónus legbővebb csoportját a nyolc tónus rendszerének kialakulása előtti hallásmódot őrző, a *tonus irregularis* jegyeit mutató, mély járású antifónák alkotják. E dallamok főként a *D–G* sávban mozognak, a legtöbb esetben nem érik el a domináns *A*-t, vagy ha igen, úgy átmenőhangként kezelik, és megerősítés nélkül továbblépnek róla. Az esztergomi források – az Oláh-pszaltériummal egyetemben – 4e differenciát társítanak hozzájuk. A tonális bizonytalanság miatt a hazai mellékhangyományokban – csakúgy, mint a külföldi forrásokban – gyakran találjuk e dallamokat más tónusban. A legfontosabb alternatívát az 1. tónus jelenti, de 2. és 6. tónusú változat is előfordul.²⁹ Az Oláh-pszaltérium minden esetben megtartja a korábbi esztergomi tonalitást. Míg az említett példákban a *tonus irregularis* jellegű dallam valamilyen transzpozíciója (és kisebb módosítása) adta az átértelmezés kulcsát, addig csak egyetlen, „szabályos” tonális variálódást mutató antifónát találunk a hazai, 4. tónusú zoltárantifónák között: az *In mandatis eius* kezdetű tételnek az Isztambuli antifonáléban lévő eredeti változata hangfekvésében követi az Esztergomban általános dallamvázat, néhány ponton azonban úgy módosítottak rajta, hogy 1. tónusúvá változzon.³⁰ Az antifóna kezdőhangját *F*-re cserélték, a „nimis” dallamát pedig nem vezették fel *E*-re, hanem a korábbi szubfinális *D*-n tartották. A Str-2 ugyancsak *D* zárlatot hoz a „nimis” szóznál.³¹ Az irregularis jellegű *Clamavi et exaudivit* kezdetű antifónának a PsalBud és az Oláh-pszaltérium anyagában azonosan szereplő változata *F*-ről indul és az első sor („Clamavi”) végére kéthangos hajlításokkal ér.³² E sajátos dallamformáláshoz hasonló hazai példát a Str-4 anyagában találunk.³³ Az *Oculi mei* antifóna már bővült ambitusú, előtagja *A*-n kadenciázik, így e dallam az *E*-zárattal már szilárdan 4. tónusú érzetet kelt. Ennek köszönhető talán, hogy a hazai forrásokban nem jelenik meg más tónusban.³⁴

²⁸ Str-380 f. 8, vö. MMAe 3068.

²⁹ Vö. *Clamavi et exaudivit* (MMAe 4099): Str-1 f. 32v, Str-7 f. 71, Str-380 f. 89v, PsalBud f. 16 stb. (4e); VárA f. 136v (1g3); Str-Ist f. 45v (1a1); *In matutinis Domine* (MMAe 4102): Str-1 f. 37, Str-7 f. 74, Str-380 f. 53 stb. (4e); Str-2 f. 71v (2d); Str-Ist f. 48 (1a1); PsalBlasii f. 55, VárA f. 148v (1g3); *Iubilare Deo* (MMAe 4112): Str (4e); Cor-82 f. 66 (6f). A prágai hagyomány kapcsán részletesen elemzi a 4. tónusú dallamok tonális átértelmezésének jellemző közép-európai példáit Czagány, „A középkori prágai officium...”, 110–114.

³⁰ Str-Ist f. 44. A kódex egyik későbbi használója a sajátos 1. tónusú változatot a 4. tónusú modell szerint visszaalakította. Megállapításainkat a forrás kikapart, de rekonstruálható eredeti dallama alapján tettük.

³¹ Str-2 f. 65.

³² PsalBud f. 16r–v, Str-380 f. 89v. A Budai pszaltériumban az intonáció az említett dallammal, a teljes antifóna azonban eredetileg az *E*-ről induló változatban szerepelt. A kódex egy későbbi használója az intonációhoz igazította a második bejegyzést. Vö. még MMAe 4099.

³³ Str-4 f. 49v.

³⁴ Lásd MMAe 4130. Ezen antifóna nem keverendő össze az azonos kezdetű, ugyancsak 4. tónusú, a monasztikus kurzusban szereplő „maior” párjával.

Rendhagyó szövegváltozatot találunk a *Domine audivi*³⁵ kezdetű antifónánál: míg Esztergomban és a legtöbb hazai részahagyományban a Vulgátának, azaz a liturgiában a zoltározás során használt latin fordításnak megfelelő „*audivi auditionem tuam*” szókapcsolat gyökerezett meg, a PsalBlasii-ban, Brassóban és külföldön szinte egyöntetűen egy Vetus Latina változat, az „*audivi auditum tuum*” szerepel.³⁶ Az Oláh-pszaltérium a nyomtatott esztergomi zoltározskönyv 1515-ös első kiadásával együtt ez utóbbihoz csatlakozik, ami az antifónaállomány kései, a szöveget is érintő felülvizsgálatának ékes bizonyítéka. A 4. tónus rögzült, négy soros formáját csak egyetlen tétel, a vasárnapi prima *Dominus regit me* kezdetű első antifónája képviseli.³⁷

Általában kevés a régi stílusú antifóna az 5. tónusban, így az esztergomi pszalmikus antifónák között is csak három ilyen tételt találunk. Az alaptípushoz tartozik mindegyik: emelkedő előtagban érik el a domináns C²-t, majd fokozatosan ereszkedő utótag vezet a finális F-ig. Míg a korábbi esztergomi forrásokban 5g és 5a differencia-választás is megjelenik, az Oláh-pszaltériumban mindhárom antifóna az utóbbival szerepel.

A 6. tónusú antifónák esetében jellegzetes eltéréseket találunk a hazai forrásokban. Először is a zoltártónusnak két rokon differenciáját alkalmazzák: a pentaton dialektushoz közelebb álló 6f(b) változat (*a a fgb g f*) mellett a 6f (*a a fga g f*) is jelen van.³⁸ Ehhez hasonló kettősséget figyelhetünk meg az antifónadallamok jellegzetes pontjainál. Dobszay a *Miserere mei Deus* kapcsán, a „*mei*” terclépését (*gb g*) esztergomi sajátosságnak véli,³⁹ amelyet nem talált a környező hagyományokban, azokban ugyanis ott *ga g* szerepel. A gondolat nyomán tovább haladva a *gb g* formulát használó antifónákhoz – a dallami párhuzam miatt – minden esetben 6f(b) differenciát várnánk, de ezt nem erősítik meg forrásaink: míg a Str-1 a *Miserere* kapcsán még „szabályos”, addig a *Salutare vultus mei* kezdetű antifónához – az ott ugyanúgy meglévő pentaton dallamfordulat (*gb g*) ellenére – 6f differenciát ír elő.⁴⁰ Az Oláh-pszaltériumban fordított a helyzet: a *Miserere* antifónában a „*mei*” szó *ga g* dallammal szerepel, a differencia mégis 6f(b).⁴¹ Általában nem igazolható tehát a 6. tónuson belül az antifónadallamok és a differenciák ebbéli összehangolása. Elgondolkodtató továbbá, hogy a fenti két antifóna kérdéses pontja eltér már a korai Str-7 anyagában is, a *Miserere*-dallam *gb g*-vel, míg a *Salutare*-dallam *ga g*-vel szerepel,⁴² azaz már a korai esztergomi hagyományban sem volt általános a dallamtípus szintjén a jellegzetesnek tartott motívum.

³⁵ Str-380 f. 64v, vö. MMMAE 4121.

³⁶ PsalBlasii f. 67v, Cor-82 f. 65v, valamint lásd a bőszéges külföldi példát a CANTUS-adatbázisban.

³⁷ Str-380 f. 14v, vö. MMMAE 4021.

³⁸ Diaton jellegű (6f) differenciát ír elő a PsalBlasii, a Str-4 és a legtöbb esetben a Str-1 is.

³⁹ Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 290. Az antifónát lásd MMMAE 6003.

⁴⁰ Vö. Str-1 f. 31v és 33v.

⁴¹ Str-380 f. 24v.

⁴² Vö. Str-7 f. 70 és 72.

A 7. tónus antifónái incipit alapján két csoportra oszthatók: az egyik G -ről kvartugrással vagy az A érintésével lép fel a C' -re, a domináns D' -n kadenciázik, majd az azt követő ereszkedés után (esetleg az $F-A-C'$ tengely mentén) éri el a zárlati G -t; a másik közvetlenül C' -n vagy a domináns D' -n kezdődik, és hullámszó dallamvonallal ereszkedik a finálisig. Figyelemre méltó, hogy míg az előbbiekhöz minden esetben 7a, addig az utóbbiakhoz a 7c differencia egyik változata járul. A vasárnapi matutínium harmadik nokturnusának első, *Non sunt loquela* kezdetű antifónája az előbbi antifónák közé tartozik.⁴³ Az Oláh-pszaltériumban olvasható változata korábbi esztergomi emlékeivel szemben nem kvartugrással, hanem az A hang érintésével indul.⁴⁴ Ugyanebbe a csoportba tartozik a vasárnapi matutínium-sorozat nyitótétele és névadója a *Servite Domino* is.⁴⁵

A 8. tónusú zsoltárantifónák három csoportba sorolhatók. Az első csoport (esetleg befutó iníciummal) G -ről az $F-A-C'$ tengely mentén éri el a domináns C' -t, majd onnan konjunkt dallamszövésével ereszkedik vissza a finális G -re. E csoport tagjai az esztergomi forrásokban főképp a 8g differencia valamelyik típusát kapják. A második és harmadik csoport Dobszay megnevezése szerint a „ C -ről függő” antifónáké.⁴⁶ A másodikba soroltam azokat az antifónákat, amelyek a C' -vel kezdve fokozatosan ereszkednek a finális G -ig, ezek jellemzően 8a differenciával szerepelnek,⁴⁷ míg a harmadikba azokat, amelyek a hangsúlyos C' indítás után (gyakran 3–4 hangos, merev recitatív szakaszt követően) kezdenek ereszkedni, majd a $ga(h)c'$ formulával visszakanyarodnak a C' -re, onnan pedig terclépéssel jutnak újra a $G-A$ sávba. Ez utóbbiakhoz általában 8c2 differencia járul.⁴⁸ A fenti csoportokba nem sorolható be a vasárnapi vesperás anyagának *Nos qui vivimus* kezdetű, 5. antifónája:⁴⁹ az alsó C -ről induló, mély járású dallam csak a második sorban, hangsúlytalan helyen érinti a domináns C' -t. A kétféle tónus-

⁴³ Több magyarországi mellékhangomány (Calb f. 149, Str-Ist f. 42, Sc-2 f. 58, PsalBlasii f. 11 stb.) e helyen a *Caeli enarrant* antifónát írja elő, az esztergomi főforrásokban azonban szilárdan a *Non sunt* kezdetűt találjuk, lásd MMMAe 7109.

⁴⁴ Str-380 f. 11.

⁴⁵ Str-380 f. 4, vö. MMMAe 7143.

⁴⁶ Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 179.

⁴⁷ Vö. MMMAe 8133. Jellemző kivétel az *Exsultavit cor meum* kezdetű antifóna (MMMAe 8136), amely az Oláh-pszaltériumban 8c2 differenciát kap (f. 42v). E dallamot azonban a környező hagyományokban 2., 4., 5. és 8. tónusban is megtaláljuk, tehát egy tonálisan bizonytalan tétel 8. tónusú transzpozíciójával van dolgunk. Vö. Czagány, „A középkori prágai officium...”, 113–114. Talán a fenti, „ C -ről függő” csoporthoz való tartozás bizonytalansága miatt nem igazodik differenciája a többi, vele azonos gerinchangokon nyugvó esztergomi antifónáéhoz. Az is lehetséges azonban, hogy a differenciát a dallam kezdete dönti el: amennyiben érinti a D' -t, akkor a differencia 8c, ha nem, akkor többnyire 8a.

⁴⁸ Kivételt jelent például a *Portio mea Domine* kezdetű antifóna (MMMAe 8149), amely az Oláh-pszaltériumban 8g1 differenciát kapott (f. 99), míg az esztergomi főforrásokban (köztük a Budai pszaltériumban) mindenütt 8c2 differencia szerepel. A Str-4 anyagában két, fenti típusú antifóna tonális variálódást mutat: f. 55v *Benediximus vobis* (2d), f. 61v *Domine clamavi ad te* (transzponált 2. tónusú végzódással, de 8c1 zsolttártónussal).

⁴⁹ Str-380 f. 79, vö. MMMAe 8468.

ban is értelmezhető antifónához Esztergomban kivétel nélkül 8g2 tónusú zsol-tározás járult, ezt követi újonnan előkerült forrásunk, míg a pálosok, a PсалBlasii és a Szalkai László-féle kézirat *tonus peregrinus*-t társítanak hozzá.⁵⁰ Dobszay ez utóbbira külföldi példákat is említ (Krakkó, Prága, Passau), és véleménye szerint e különleges zsoltdallam Esztergomból teljesen hiányzott.⁵¹ Állításának érvényét a fentiek alapján kiterjeszthetjük a 16. század közepéig. Már a korai Str-67 közli ugyanakkor a *Nos qui vivimus* választható tételét (*Domus Iacob*), amelyet a későbbi források egy része hasonlóan megtart.⁵² A központi esztergomi források (Str-7, Str-1, Str-1484) minden esetben a *Nos qui vivimus*-t hozzák, ezekhez csatlakozik az Oláh-pszaltérium.

Hagyományos anyagi kantikum-antifónák

A hétköznapi laudések kantikum-antifónái⁵³ önálló réteget alkotnak az esztergomi antifónák között, így az Oláh-pszaltérium anyagában is. Szövegüket kivétel nélkül a *Benedictus*-ból veszik, általában 3-4 tagúak, azaz a zsoltdaraboknál hosszabbak, dallamformuláik azonban a hagyományos anyagból származnak. A 7. tónusú szerdai és a csütörtöki antifónák külön figyelmet érdemelnek, mert a többi esztergomi forrás dallamváltozatától jelentősebben eltérnek. A *Salutem ex inimicis*⁵⁴ kezdetű antifóna első sorában az „inimicis nostris” szillabikussá válik, szemben a többi forrás szóhangsúlyra eső *pes*-eivel, és *C*-n kadenciázik (2. kottapélda). A második sor rendhagyó módon mély járású, a *G* érintése után kanyarodik vissza az újabb *C* kadenciára, elmarad azonban az „omnium” végéről a megszokott díszítő formula (*c'd'c'd'*). A másutt mélyebb harmadik sor itt fenn marad, a *C* hangot felülről járja körül, míg a negyedik sor változatlan. A szóban forgó variáns a korábbi ismert antifóna második és harmadik zenei sorának felcserélésével is származtatható.⁵⁵ Dobszay a Str-2, a Str-4 és a Paul-8 dallamait tartja egyéninek az esztergomi főforrások külföldi párhuzamokkal bíró változataihoz képest, felhívja a

⁵⁰ A PсалBlasii-ban első helyen a *Domus Iacob* antifóna szerepel (f. 82v–83), függetlenül közli a *Nos qui vivimus*-t *tonus peregrinus* zsoltdarabossal. E tónus pálos használata megerősíti a rendi felelősök beható ismereteit a környező liturgikus hagyományokról. Ugyanezt tapasztaltuk a pálos kompletórium átfogó elemzése során, lásd erről a megjelenés előtt álló tanulmányt: Szoliva Gábor OFM, „A középkori pálos kompletórium történeti rétegei”, *Magyar Egyházzene* 21 (2013/2014). A Szalkai-féle kézirat (Esztergom, Főszékesegyházi Könyvtár, Mss. II. 395) nem szerkönyv, hanem zeneelméleti írás, amely dallamait (köztük a szóban forgó antifónát) a hazaitól idegen hagyományból veszi.

⁵¹ Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 239.

⁵² Mindkét antifónát közli: Str-67 f. 48, Str-2 f. 65v, Str-4 f. 45v, PсалBlasii f. 83, Paul-8 p. 96 (*Domus Iacob* a lapszálon). Csak a *Domus Iacob*-ot közli: Str-1st f. 44, Cor-82 f. 60v, VárA f. 131, Segesvári pszaltérium stb.

⁵³ f2 *Benedictus Deus*, f3 *Erexit Dominus*, f4 *Salutem ex inimicis nostris*, f5 *In sanctitate*, f6 *Per viscera misericordiae*, Sabb *Illuminare Domine*.

⁵⁴ Str-380 f. 43, vö. MMMAe 7158.

⁵⁵ Emiatt felmerülhet esetleg annak gyanúja, hogy a dallam lejegyzésekor elírás történt.

ahogy
főszékesegyházi
Könyvtár
MS. II. 395

Str-1 f. 35v



Sa-lu-tem ex in - i - mi - cis no-stris, et de ma-nu o-mni - um, qui nos o - derunt, li - be - ra nos Domine.

Str-380 f. 43



Sa-lu-tem ex in - i - mi - cis no-stris, et de ma-nu o-mni - um, qui nos o - derunt, li - be - ra nos Domine.

2. kottapélda. *Salutem ex inimicis* (Ann f4 L Ab)

figyelmet azok szövegi eltérésére.⁵⁶ Az Oláh-pszaltérium még ezekkel összevetve is új, hazai (és külföldi) párhuzam nélküli dallamot közöl, szövege azonban a hagyományos esztergomi (2. kottapélda).

Az *In sanctitate*⁵⁷ antifóna harmadik sora válik el a korábbi esztergomi variánsoktól: a „liberabit nos” jellegzetes, *D*'ről *A*-ra tartó íve helyett⁵⁸ az Oláh-pszaltériumban egy, a 8. tónusból ismert *C*' kadenciát találunk (*chc'd'c'*). A módosítás nyomán a tétel azonos dallamszerkezetet mutat a bőjtelő *Ad te de luce* (maior)⁵⁹ laudes-antifónájával (3. kottapélda).

Az Oláh-pszaltérium nem közöl Magnificat-antifónákat: hétköznapiokon a megelőző vasárnapi Magnificat-antifónát, vagy ha több is volt, akkor azok egyikét kellett ismétetni az antifonálékból.

Invitatórium-antifónák

A zoltároskönyv dallamainak sajátos csoportját alkotják a matutínus nyitányaként imádkozott 94. zoltár (*Venite exsultemus*) antifónái, az invitatóriumok. E kéttagú antifónák a *responsorium breve* főrészéhez hasonló szerepet töltenek be: a zoltár két- vagy háromverses szakaszai után váltakozva hangzik fel vagy a teljes antifóna, vagy pedig annak második fele. Ez utóbbi gyakran egy felhívást tartalmaz (például „venite adoremus”). Zenei stílusuk szerint az invitatóriumok jól osztályozhatók. Egy részük a gregorián anyag legarchaikusabb rétegébe tartozik. Ezek nemcsak fenti szerepük miatt, hanem dallami szempontból is nagyon közel állnak a rövid rezponzóriumokhoz, minden valószínűség szerint a zsolozsma egyes zenei műfajainak kikristályosodása előtti refrénes zoltározás emlékei. Más invitatórium-antifónák melizmatikusabb jellegűek, és a zoltározás említett, jellemző formáján

⁵⁶ Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 263.

⁵⁷ Str-380 f. 54v, vö. MMMAe 7157.

⁵⁸ Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 263–264.

⁵⁹ MMMAe 7137.

Str-1 f. 37



In san-cti- ta- te ser-vi - a-mus Domi-no, et li - be - ra-bit nos ab in - i - mi-cis no-stris.

Str-380 f. 54v



In san-cti- ta- te ser-vi - a-mus Domi-no, et li - be - ra-bit nos ab in - i - mi-cis no-stris.

3. kottapélda. *In sanctitate serviamus* (Ann f5 L Ab)

kívül semmiféle archaizmust nem tükröznek.⁶⁰ A hétköznapi zsolozsma invitatórium-beosztása nagyon régi hagyományra nyúlik vissza, már a legkorábbi ismert zsolozsmaforrások egyikében megtaláljuk a középkori hazai gyakorlatnak megfelelő hozzárendeléseket.⁶¹

Esztergomban a vasárnapi invitatóriumhoz két különböző, a gregorián új stílus egyes jellegzetességeit hordozó antifónát rendeltek. A Vízkereszt nyolcada utáni vasárnapok szokásos tétele, a *Praeoccupemus* a breviáriumok temporáléjában, illetve az antifonálék megfelelő helyén szerepel, míg a Szentháromság utáni vasárnapoké, a *Regem magnum adoremus* általában a breviáriumok zsoltáros részében vagy a pszaltériumban kapott helyet (ritkán írták be az antifonálékba). Ennek megfelelően az Oláh-pszaltérium első tétele a *Regem magnum*, de rendhagyó módon nem a korábbi esztergomi forrásokból megszokott, nagyobb ívű dallammal szerepel,⁶² hanem egy másik, régies antifóna kontrafaktumaként (4. kottapélda). A szanktorále egy közös invitatórium-antifónája (például *Regem apostolorum Dominum*)⁶³ a hasonló szövegkezdet, valamint az azonos tónus (4/III) és funkció miatt szolgálhatott mintául. E dallam az ünnevelt szentnek megfelelően többféle szöveget is magára vehet (*Regem apostolorum/martyrum/confessorum/virginum Dominum*), tehát egy közismert antifónacsalád alkalmazásáról van szó, amely zenei szempontból a rövid rezponzóriumok rokona.⁶⁴ A

⁶⁰ Az invitatórium-antifónákról lásd Dobszay László, *A gregorián ének kézikönyve* (Budapest: Editio Musica, 1993), 287–288, valamint David Hiley, *Western plainchant. A Handbook* (Oxford: Calendon Press, 1993), 99–100.

⁶¹ A René-Jean Hesbert, *Corpus Antiphonale Officii. 1–6* (Róma: Herder, 1963–79) munkájában hivatkozott, szekuláris kurzushoz tartozó, 11. századi veronai antifonále (V) hétköznapi invitatórium-beosztása megegyezik a középkori esztergomi és számos más püspökség gyakorlatával (Krakkó, Prága, Olmütz, Bamberg, Augsburg, Mainz, Passau, Salzburg, Bazel, Toledo, Párizs, Rouen stb.)

⁶² MMAe 4109.

⁶³ MMAe 4110.


⁶⁴ Vö. Str-7 f. 69 *In aeternum* kezdetű rövid rezponzóriummal (4. kottapélda). Bár az utóbbi tételt C'-re transzponálva és 6. tónusban értelmezve közli a forrás, nyilvánvaló a szóban forgó invitatórium-antifónával való rokonsága.

Str-7 f. 221v




Re - gem ma - gnum ad - o - re - mus Do - mi - num. Ve - ni - te.

Str-380 f. 2



Re - gem magnum ad - o - re - mus Do - mi - num, ve - ni - te ex - sul - te - mus. Ve - ni - te.

Str-3 f. 187v



Re - gem a - pos - to - lo - rum Do - mi - num, ve - ni - te ad - o - re - mus. Ve - ni - te.

Str-7 f. 69 *In aeternum* (Ann D VI r, F-re transzponálva)


In ae - ter - num, Do - mi - ne, per - ma - net ver - bum tu - um. V)...

4. kottapélda. *Regem magnum adoremus* (Ann D Inv a)

kontrafaktum szerkesztője sajátos módon járt el: az eredeti szöveget („Regem magnum adoremus Dominum”) a mintadallam előtagjára alkalmazta, az utótag dallamára pedig elkezdte a zsolnárt („venite exsultemus”). Ezt a sajátos szöveg-dallam egymáshoz rendelést egyetlen magyarországi vagy közép-európai kottás forrásban sem sikerült megtalálni, így hazai, valószínűleg 16. századi egyházzene-sz munkájának tarthatjuk. Az 1515-ös nyomtatott *Psalterium Strigoniense* és az 1558-ban Oláh Miklós által kiadott, utolsóként kinyomtatott esztergomi breviárium is egyértelműen ezt a szövegváltozatot hozza.⁶⁵

A *Venite exsultemus* kezdetű hétfői invitatórium-antifóna a korábbi esztergomi kódexekben található *Regem magnum*-hoz hasonlóan 4. tónusú, melizmatikusabb dallam. Egyes kottás források gondosan feltűntetik, hogy az antifóna elhangzása után, minthogy annak szövege azonos a 94. zsolnárt kezdetével, a félverstől („Iubilemus Deo...”) kezdődik a recitáció.⁶⁶ Az Oláh-pszaltérium a pozsonyi antifónalékkal (Str-2, Str-4) és a mértékadó nyomtatott breviáriumokkal egyetemben nem tesz így, de ettől még a szokás vélhetően a szöveget folytató recitáció volt. Az invitatórium után kiírt „Venite exsultemus” inkább a zsolnárt azonosította, mintsem a

⁶⁵ Lásd Str-1558 f. 1, *Psalterium Strigoniense* 1515 (Budapest, Országos Széchényi Könyvtár, RMK III. 207) f. 2, míg a Str-1484 f. 9 alapján nem dönthető el egyértelműen, hogy a „Venite exsultemus” a zsolnárt kezdetét vagy az antifóna utótagját jelöli.

⁶⁶ Lásd CALb f. 35, Str-1 f. 30v, Str-1st f. 44v (az utóbbi két forrásban az antifóna egy kvinttel feljebb transzponálva szerepel), Paul-8 p. 97. A Str-7 f. 69v csak az azonos kezdetű zsolnárt határozza meg („Ipsium”), dallamot nem közöl. Lásd még MMMaE 4106.

kezdőszavait jelölte.⁶⁷ Alapvető, külön jelölést sem igénylő szabály volt ugyanis a zsolttár folytatása minden olyan antifónánál, amelynek szövege a hozzá tartozó zsolttár elejéről származott.

Számos korai, külföldi hagyományban a hétfői invitatóriumhoz egyedi *Venite*-tónus tartozott.⁶⁸ Hazai forrásaink ebben a kérdésben is változatosak: a zsolttárszöveg folytatását külön jelzők (Str-1, Str-Ist, Paul-8) meglepő módon csak egy merev *F* (vagy transzpozícióban *C*) tubahangot jelölnek ki,⁶⁹ az Oláh-pszaltérium 4/III-as tónust társít, míg a Str-2 és Str-4 egy sajátos incipitet közöl. Ez utóbbi tonálisan nehezen értelmezhető, valószínűleg a 3. tónusú dallam elírása, de elképzelhető az is, hogy a zavar hátterében a pozsonyi gyakorlatban egy darabig megőrzött hétfői tónus áll. Semmiféle adattal nem rendelkezünk arra nézve, hogy Esztergomban – akár a korai időkben – egyedi hétfői tónust énekeltek volna.

Figyelemre méltó továbbá a hétfői antifóna-dallamnak a többi hétköznapitól eltérő (új) stílusa, amely szintén a szövegi és az abból következő dallami sajátosságok miatt alakulhatott így. Az antifóna kezdőszavának („Venite”) melizmái meglehetősen változékonyak a magyarországi forrásokban: az Oláh-pszaltérium dallamában – a többi változathoz képest egyedi módon – az utolsó szótagra eső gazdag neuma jelentősen lerövidül, egyszerű climacusszá zsugorodik. E jelenség nem egyedülálló a forrásban, a vasárnapi prima *Benedicat nos* antifónájánál még visszatérünk rá.

A többi nap kezdetén egy-egy 6/II tónusú, régies, a *responsorium breve* 6. tónusú dallammodelljét követő invitatórium-antifóna áll.⁷⁰

Újabb vasárnapi dallamok

A vasárnapi laudes zsolttárantifónái a középkori zsolozsmarendek egyik megkülönböztető jegyének számítanak. A monasztikus és ferences hagyományokban az archaikus formát találjuk: a *Benedicite*-kantikumot kivéve többszörös *Alleluia* szöveggel írnak elő antifónákat, míg más hagyományokban újabb keletű antifónaciklusok (*Regnavit*-sorozat, *Indutus*-sorozat) szerepelnek.⁷¹ A legváltozékonyabbak a kantikum (*Benedicite*) antifónái. Az esztergomi úzusban kezdettől az *Indutus*-sorozat honosodott meg, ezt találjuk a legkorábbi fennmaradt breviáriumban (Str-67) és a kései forrásokban, így az

⁶⁷ A 94. zsolttárt kezdőszavaival („Venite exsultemus...”) azonosítja a Str-380 f. 16 mellett a Str-2 f. 66, a Str-4 f. 46v, a Str-1484 f. 14 és a Str-1558 f. 16v.

⁶⁸ Lásd Ruth Steiner, „Local and Regional Traditions of the Invitatory Chant”, *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 27 (1985): 134. Speyerben például a 16. századig élt e gyakorlat, vö. *Psalterium Spirensis* 1515 (München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Liturg. 379) f. 15v.

⁶⁹ Az Oláh-pszaltériumban vélhetően elírás nyomán került merev tubabejegyzés a pénteki naphoz, lásd f. 54v.

⁷⁰ A további hétköznap invitatórium-antifónák: f3 *Iubilemus Deo*, f4 *In manu tua Domine*, f5 *Adoremus Dominum*, f6 *Dominum qui fecit nos*, Sabb *Dominum Deum nostrum*.

⁷¹ Prága szokásrendjével kapcsolatban áttekintést ad az európai összképről Czagány, „A középkori prágai officium...”, 77–79. Prága sajátos antifóna-asszignációival szigetszerűen kiválik a középkori európai hagyományok közül.

Oláh-pszaltériumban is.⁷² A kanticum antifónája ugyanakkor e hagyományon belül sem rögzített: a legtöbb esztergomi forrás a gyakori közép-európai szokáshoz csatlakozva a *Benedictio et claritas* antifónát írja elő,⁷³ de néhol választható tételként (a Str-67, a Str-Ist és a PsalBlasii anyagában pedig egyedülként) megjelenik a francia és olasz forrásokból ismert *Caminus ardebat*. Az Oláh-pszaltérium az előbbit közli. Dallamváltozatai nem különböznek lényegesen a főforrásokétól, leginkább a *Sanctus sanctus sanctus* antifóna tér el említésre méltó mértékben: nem a kvintről, hanem a tercről indul, amit eddig hazánkban csak szebeni és váradi forrásokból sikerült kimutatni.

A vasárnapi prima antifóna-asszignációi az esztergomi úzus egyedi jellemzőjének tekinthetők: a *longa prima* zsolttáraihoz rendelt négy, régi stílusú antifóna ebben az elrendezésben más hagyományból ismeretlen.⁷⁴ Ezeket az Oláh-pszaltériumban is megtaláljuk. Zenei szempontból sokkal érdekesebb azonban a hora *Benedicat nos Deus Pater* antifónája,⁷⁵ melyet a Szent Atanáz-féle (*Quicumque*) hitvalláshoz énekeltek. Az Oláh-pszaltérium változatában az új stílusú, eredetileg dúsan melizmatikus antifóna egyes melizmái szakértő átdolgozás nyomát viselik magukon. A megrövidített dallammenetekből – talán egy új, 16. századi ízlésnek megfelelően – szembetűnően elmaradtak a skálák visszalépő, ismétlődéses formulái. A tételt záró *alleluia* a korábbi források változatához képest egészen jelentéktelen méretűre zsugorodott (5. kottapélda). A korábbi esztergomi (vagy más egyházmegyes) és a környező külföldi példákban sehol sem találunk hasonló megoldásokat,⁷⁶ így azokat kései, hazai eredetű változtatásnak tarthatjuk. Felmerül a kérdés, hogy vajon egyedi megoldással van-e dolgunk, vagy találhatunk rá további kortárs példát. Meglepő módon a fentiekkel azonos zenei gondolkodás nyomait tükrözi az Oláh-pszaltériummal körülbelül egykorú Leleszi vesperále (VLelesz)⁷⁷ néhány tétele. A nagybőjti kompletórium melizmatikus rövid rezponzóriumaiban néhol felfigyelhe-

⁷² A vasárnapi laudes zsolttárantifónái Esztergomban: a1 *Indutus est Dominus*, a2 *Gloria et honor*, a3 *Deus misereatur*, a4 *Benedictio et claritas* vagy *Caminus ardebat*, a5 *Sanctus sanctus sanctus*. Lásd még erről Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 115.

⁷³ A vasárnapi laudes Esztergoméval azonos rendjét találjuk a következő városok hagyományában: Passau, Regensburg, Speyer, Konstanz, Krakó, Plock, Salzburg, Schleswig, Bazel, Brixen stb.

⁷⁴ A vasárnapi prima zsolttárantifónái Esztergomban: a1 *Dominus regit me*, a2 *Oculi mei semper*, a3 *In medio ecclesiae*, a4 *Beati qui ambulat*. Lásd erről részletesen: Dobszay, *Corpus antiphonarum*, 52, 109. lábjegyzet. A pozsonyi Str-2, Str-4 és a Cor-82 anyagában nem szerepelnek ezek az antifónák, minden vasárnapi zsolttár a *Benedicat nos Deus Pater* alá tartozik. Esztergomban hétköznap a *Tu mandasti Domine* kezdetű *antiphona sola*-t énekeltek (Str-380 f. 83v, vö. MMAe 7096).

⁷⁵ Str-380 f. 83r–v, vö. MMAe 1474.

⁷⁶ A hazai kódexeink mind a teljesebb formát közlik: CALb f. 34v, Str-7 f. 68, Str-1 f. 29, Str-2 f. 64v, Str-4 f. 43v, Paul-8 p. 94, Str-Ist f. 43. Korai párhuzamok találhatóak az ausztriai ágostonos hagyományban (Klosterneuburg, Augustiner-Chorherrenstift, Bibliothek 1010 f. 52, 1011 f. 94v, 1013 f. 64v). Későbbi forrásokban találunk olyan példákat, ahol elmarad a tétel végéről az *alleluia*, de a melizmák itt sem változnak (*Antiphonale Salisburgense*, 14. század, Vora, Stiftsbibliothek, Codex Voraviensis 287, f. 27). Figyelemre méltó az 1580 körüli augsburgi forrás (København/Koppenhága, Det kongelige Bibliotek Slotsholmen, Gl. Kgl. S. 3449 80 IV, f. 99), mert egészen kései volta ellenére teljes melizmákat közöl.

⁷⁷ Sopron, Állami Levéltár; korábban Jászó, Premontrei Prépostság könyvtára, „Kézirat 93”.

Str-2 f. 64v

... Spi - ri - tus San - ctus vir - tus Chri - sti no - stra

Str-380 f. 83v

... Spi - ri - tus San - ctus vir - tus Chri - sti no - stra

Str-2 f. 64v

al - le - lu - ia.

Str-380 f. 83v

al - le - lu - ia.

5. kottapélda. *Benedicat nos Deus Pater* (Ann D I a5)

tünk a zenei ismétlődések elmaradására, illetve arra, hogy az átdolgozó kéz zeneileg értelmes melizmaegységeket hagyott el a dallamokból (6. kottapélda). Nem általános ez a jelenség a VLelesz anyagában sem, ezért nem beszélhetünk a teljes zsolozmakorpuszt érintő, kései „zenei reformról”. E szórványosan tapasztalható átdolgozás viszont talán köthető ahhoz a kialakulóban lévő, egyszerűsödő zenei ízléshez, amely a kortárs és későbbi, 17. századi graduálékban mutatkozik meg például az Alleluják lerövidülő vagy elmaradó jubilusában.⁷⁸ A sajátos szerkesztésmód kézirat párhuzama ugyanakkor kizárja azt az amúgy kézenfekvő feltételezést, hogy az Oláh-pszaltérium *Benedicat nos* antifónájánál a notátor pusztán a nyomdai szedő által szűkre szabott hely miatt kényszerült volna egyes dallamrészletek elhagyására.

A többi vasárnapi kishóra Esztergomban kezdettől a Szentháromság-zsolozsma matutinumának első nokturnusából kapott új stílusú antifónákat, míg a hétköznapi kishórákban mottószerű, 2. tónusú típusantifónákat énekeltek.⁷⁹ Az Oláh-pszaltériumban változatlanul találjuk e hozzárendeléseket.

⁷⁸ Lásd *Erdélyi graduále* 1534 (Budapest, OSzK, Fol. lat. 3815), *Újhelyi pálos graduále* (Budapest, Egyetemi Könyvtár, A 115), *Gyergyói graduále* (Alba Iulia/Gyulafehérvár, Batthyáneum, R.IX-57), *Patai graduále* 1663 (Budapest, OSzK, Fol. lat. 3522), *Szombathelyi graduále* (magántulajdon). A Gyergyói graduále kapcsán az Alleluják lerövidüléséről ír Merczel György, „A Gyergyói graduále”, *Magyar Egyházzene* 7 (1999/2000/2): 194.

⁷⁹ A vasárnapi kishórák új stílusú zoltárantifónái: III *Adesto Deus unus*, VI *Te unum in substantia*, IX *Te semper idem esse*. A hétköznapi kishórák 2. tónusú zoltárantifónái: III *Deduc me Domine*, VI *Adiuva me*, IX *Aspice in me*.

Str-7 f. 142 *In manus tuas Domine* (Qu 5D C r)

In ma - nus Spi - ri - tum me - um.

VLelesz f. 1v *In manus tuas Domine* (Qu 5D C r)

In ma - nus Spi - ri - tum me - um.

Str-Ist f. 78r *Dixi conscendam* (Qu 6D C r)

Di - xi con - scen - dam fru - ctus e - ius.

VLelesz f. 3 *Dixi conscendam* (Qu 6D C r)

Di - xi con - scen - dam fru - ctus e - ius.

6. kottapélda. Nagyböjti kompletórium-responzóriumok

Az Oláh-pszaltérium új stílusú rétegeinek különleges tétele a kompletórium 6. tónusú *Salva nos* antifónája. A korábban kizárólag pálos forrásokból ismert dallam esztergomi vonatkozásaival kapcsolatban szükség volt a pálos kompletórium történeti rétegeinek átfogó elemzésére. Ennek alapján a 6. tónusú *Salva nos* dallamot egy kései esztergomi átvételnek tekinthetjük, amely azonban a pálosok zsolozsmaliturgiájának első egységesítésekor (talán már a 13. században) jelen lehetett egy Esztergomtól függő hazai mellék hagyományban. A remeterend ez utóbbi közvetítésével ismerhette meg, míg esztergomi használatára csak kései dokumentumok utalnak.⁸⁰

Összegzés

Az Oláh-pszaltérium 16. századi antifónáit megvizsgálva a korábbi elemzéseknél mélyebben bebizonyosodott, hogy e forrás a hagyomány fővonalához tartozik. Az anyag elemzése során tett észrevételeinket az alábbi pontokban összegezhetjük:

(1) Bár az esztergomi pszaltérium korán rögzült és jellegzetes tételrendje lényegében változatlan formában hagyományozódott a magyar középkorban, a zsolozs-

⁸⁰ Az Oláh-pszaltériumon kívül az Esztergomi ordinárius említi *Liber Regum* vasárnapjánál: „Salva nos Domine vigilantes, ut ibi, sexti toni”, lásd *Ordinarius Strigoniensis*, közr. Földváry Miklós István (Budapest: Argumentum, 2009), 109. A pálos kompletórium részletes zenei és liturgiai elemzését lásd az alábbi, előkészületben lévő tanulmányban: Szoliva Gábor OFM, „A középkori pálos kompletórium történeti rétegei”, *Magyar Egyházzene* 21 (2013/2014).

madallamok fejlődése, az egyes antifónák zenei variálódása még a 16. századra sem zárult le. Korábbi forrásaink meggyőzően tanúsítják, hogy az egyszerű liturgikus énekkultúra élő gyakorlatából, az egyes dallamok folyamatos énekléséből, másolásából és ezáltal újra átgondolásából természetesen származnak (kisebb mértékű) dallamváltozatok. Az Oláh-pszaltérium dallamkészlete ugyanezt tükrözi, azaz megerősíti, hogy Oláh Miklós érsek környezetében a 16. században képzett egyházzenei csoport működött, a liturgikus élet a török megszállás és a háborús helyzet okozta nehézségek, sőt az esetleges megszakítások ellenére is megfelelő színvonalon folyt.⁸¹ Állításunkat még inkább alátámasztja, hogy a vizsgálódásunk tárgyául választott forrás nem a székesegyház reprezentatív könyvei közül való, hanem az érsek nyári rezidenciájának példánya volt.

(2) A pszalmikus, régi stílusú anyag lényegében változatlan, az említett természetes variánsok mellett csak néhány tételnél találoztunk komolyabb változással. Az 1. tónusú antifónák között tárgyalt, az esztergomi hagyomány fővonala szempontjából rendhagyó tonális értelmezés vagy a tonális variálódás sem előzmény nélküli, hiszen az „újítások” kimutathatók a hazai mellékanyagok 14–15. századi anyagában és külföldön. A középkori magyarországi források pszalmikus antifónái általánosan a régi stílus jegyeit tükrözik, Esztergomban kivétel nélkül, de meg kell jegyeznünk, hogy azok szembeutó, új stílusú átdolgozására is akadt néhány hazai példa.⁸²

(3) A zsoltározás differenciáival kapcsolatban a késő középkorra jellemző egyszerűsödés tapasztalható forrásunkban, ugyanakkor a régi stílusú antifónáknál – főképp a 7. és 8. tónusok esetén – a differencia-választás elveiben jellemző maradt a típusok szerinti gondolkodás. A *Venite*-tónusok közül csak kettő használatára (vasárnap és hétfőn 4/III, keddtől szombatig 6/II) utalnak a bejegyzett incipitek.

(4) Az antifónák átmeneti stílusú rétegén – a tárgyalt 7. tónusú antifónák részletein – egy kései, a környező hagyományokra figyelő, de önállóságot mutató átdolgozás nyomai látszanak. Egyelőre nem dönthető el, hogy a néhány régi stílusú antifónánál tapasztalt diatonizálásra hajló dallamvezetés, szillabizálás, vagy éppen ellenkezőleg, a szillabikus motívumok hajlításokkal való tagolása, „lányítása” az említett átdolgozáshoz köthető-e.

(5) Az új stílus tételeinek döntő többsége az élő gyakorlatból adódó természetes változatokon felül nem tér el számottevően. Figyelemre méltó azonban a *Benedicat nos Deus Pater* antifóna, a legjellemzőbb melizmatikus tétel hazai eredetűnek vélt átdolgozása. A 6. tónusú *Salva nos* antifóna jelenléte az Oláh-pszaltériumban hasonlóképpen jelzi a zsoltároskönyv anyagának kései, a 15–16. század fordulójához közeli revízióját, az abban közreműködő egyházzeneészekről pedig feltételezi a környező hagyományok beható ismeretét.

⁸¹ Lásd erről bővebben Szoliva Gábor OFM, „Utólagos zenei bejegyzések a *Budai pszaltériumban*”, *Magyar Egyházzene* 21 (2013/2014/1): 11–20.

⁸² A *Benedixit filiis tuis* kezdetű, régi stílusú antifónát új stílusban továbbkomponálták, melizmatikus kadenciával látták el a *Psalterium Blasii*-ben, vö. f. 107. Hasonló, de kevésbé jellemző átdolgozás nyomait őrizi még a f. 34v *Ad te de luce* és a f. 11 *Vivit Dominus*.

GÁBRIEL SZOLIVA

Antiphons of the Late Medieval Esztergom
Use in the Oláh-psalter

The 1523 edition of the *Psalterium Strigoniense* recently identified in the liturgical collection of the Bayerische Staatsbibliothek München (with the shelf mark Res/2 Liturg. 380) is of utmost importance as it throws light upon the late psalter repertory of the leading office tradition of medieval Hungary. This unique early print, a manually notated chant source had been the property of Nicolaus Olahus (Miklós Oláh), archbishop of Esztergom between 1553 and 1568. It is referred to as 'Oláh-psalter' after the possessor.

In the present paper the antiphons of the Oláh-psalter are compared systematically to those of earlier sources of the Hungarian tradition. Firstly, the assignments of the antiphons in the Oláh-psalter are absolutely in accordance with the ideal Esztergom repertory. It means that the structure of the early Esztergom psalter, including the sacred texts chanted as antiphons, remained basically unaltered until the middle of the 16th century. Although the earliest source witnessing this structure is from the 13th century, it can be assumed that the assignments originate from the time of establishing the Christian cult in Hungary. However, the changing of musical taste in medieval times left its mark on the chants of the psalter. The Oláh-psalter represents the last stage of this music development as after 1630 the traditional repertory was replaced by that of the *Breviarium Romanum* and the chanting of the secular office was given up.

The psalter antiphons of the Oláh-psalter are mostly simple variants of their earlier counterparts, tonal variability occurs only in a few cases. From this point of view, the Esztergom tradition seems to be more conservative than the other usages in Hungary, where considerable melodic revision of the old-style psalter antiphons can be detected. The variety of the cadences of psalm tones (*differentiae*) decreased compared to the earlier sources, which is typical in the late Middle Ages. The invitatory antiphon *Regem magnum adoremus* seems to be a unique contrafact in the Oláh-psalter. Simplifying melodic changes were found in the antiphon *Benedicat nos Deus Pater* for the *Quicumque* of Sunday prime. The canticle antiphon of the Compline *Salva nos* is not documented in mode VI in other music sources of Esztergom, except for the Oláh-psalter. On the basis of a careful examination of the Oláh-psalter's antiphons, a revision of the psalter repertory can be assumed in the central Esztergom tradition at the turn of the 15th century with the assistance of qualified church musicians having a thorough knowledge of the minor liturgical traditions in Hungary.

FERENCZI ILONA

A gregoriánkutatás mostohagyermeké: az anyanyelvű gregorián

A magyar nyelvű graduálok katalógusa

Bár a XVI–XVII. századi magyar nyelvű graduálok kutatási területe lényegesen szűkebb, mint a középkori latin nyelvű liturgikus könyveké, a megközelítés módja sokkal szerteágazóbb: nemcsak zenetörténeti, egyháztörténeti, liturgiai és paleográfiai, hanem magyar irodalomtörténeti, verstani, nyelvészeti, helyesírás-történeti vizsgálatokra is lehetőséget kínál. Ennek ellenére a protestáns – református, evangélikus, unitárius – graduálok kutatása mind a mai napig a középkori kutatás árnyékában maradt, aminek valószínűleg az a legdőntőbb oka, hogy az anyanyelvű gregorián a latin nyelvű gregoriánnal szemben sokkal kisebb nemzetközi érdeklődésre tarthat számot.¹

Amikor az 1970-es évek végén Csomasz Tóth Kálmán és Bárdos Kornél munkáját folytatva bekapcsolódtam a graduálkutatásba, nem gondoltam arra, hogy a munka zenei része jelentősen nehezebb lesz, mint ahogy azt a középkori kódexekhez fűződő több éves kapcsolatomból alapján feltételeztem. A protestáns graduálkéziratok és a nyomtatott graduál jellegű énekeskönyvek ugyanis zeneileg közel sem olyan megbízhatóak, mint a középkori liturgikus könyvek, így gyakorlati használatukban valószínűleg nem a dallamok megszólaltatása, hanem a liturgikus szövegek előadása játszott a fő szerepet. Annál is inkább, mivel a graduálokban lejegyzett műfajoknak csak a kisebb része van dallammal ellátva; a strófikus énekek (himnuszok) többsége és elsősorban a recitatív műfajok kizárólag szöveggel szerepelnek.

A graduálkutatási munka megalapozásához 1979-ben cédula-katalógust hoztunk létre, amely a graduálok és a graduál jellegű énekeskönyvek, valamint néhány gyülekezeti énekeskönyv tételeinek adatait tartalmazta.² Mivel a fejlesztés és a beosztás a 80-as évek végére lezárult, az azóta előkerült graduálforrások már nem szerepelnek a katalógusban. Minden egyes tételt négyféle szempont szerint soroltunk be:

¹ A legtöbb gregoriánnal foglalkozó lexikoncikk nem is említi, hogy a latin nyelvű gregoriánt anyanyelvre fordították.

² A katalógus az MTA BTK Zenetudományi Intézetének Magyar Zenetörténeti Osztályán található.

- I. a forrás sorrendje
- II. liturgikus műfajok
- III. az egyházi esztendő ünnepei
- IV. a szövegkezdetek ábécérendje³

I. A teljes forrásról, a forrás minden egyes tételéről, vagyis a dallammal ellátott, valamint az anélkül lejegyzett vagy nyomtatott tételekről is katalóguscédula készült, amelyen a tételnek a forrásban elfoglalt helyét, sorszámát, liturgikus műfaját, ünnepi besorolását tüntettük fel. A feldolgozott források, kéziratos és nyomtatott graduálok vagy graduál jellegű énekeskönyvek a következők:

Fennmaradt (teljes és töredékes) kéziratok:⁴

- 1) Miskolci graduál-töredék, 1542–1543, Stoll Nr. 1001
- 2) Boroszlói kézirat, 16. sz. vége, Stoll Nr. 7
- 3) Csáti graduál, 1602, Stoll Nr. 15
- 4) Bathyány graduál, 17. sz. eleje, Stoll Nr. 6⁵
- 5) Óvári graduál, 17. sz. eleje, Stoll Nr. 10
- 6) Ráday graduál, 17. sz. eleje, Stoll Nr. 11
- 7) Apostagi graduál, 17. sz. eleje, Stoll Nr. 8
- 8) Sárospataki Patay graduál, 17. sz. eleje, Stoll Nr. 12
- 9) Nagydobszai graduál, 17. sz. eleje–1696, Stoll Nr. 9
- 10) Spáczai graduál, 1619, Stoll Nr. 38
- 11) Kálmáncsai graduál, 1623–1628, Stoll Nr. 41
- 12) Eperjesi graduál, 1635, Stoll Nr. 57
- 13) Csurgoi graduál, 1630-as évek, Stoll Nr. 62
- 14) Kecskeméti graduál, 1637–1681, Stoll Nr. 58
- 15) Bélyei graduál, 1642–1653, Stoll Nr. 64
- 16) Balogi cancionale, 1659, Stoll Nr. 82
- 17) Simontornyai graduál-töredék, 17. sz. második fele, Stoll Nr. 1033
- 18) Csonka antifonále, 17. sz., Stoll Nr. 143
- 19) Komjátszegi graduál, 1697 után, Stoll Nr. 137
- 20) Unitárius graduál, 1697 után, Stoll Nr. 138
- 21) Graduale Sacrum, 1699–1702, Stoll Nr. 140

Fennmaradt nyomtatványok:

- 22) Huszár Gál énekeskönyve 1560/61, RMNy Nr. 160 (RMNy S 143A)
- 23) Huszár Gál énekeskönyve 1574, RMNy Nr. 353

³ A tételek adatai először a forrás sorrendje szerint kézírással kartonlapokra kerültek, a további három besorolás írógéppel sokszorosítással készült vékony papírlapon. Az azonos című tételeket borítékban összesítettük.

⁴ A kéziratok és nyomtatványok leírása a következő bibliográfiákban található: Stoll Béla, összeáll., *A magyar kéziratos énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)*. Második, jav. és bőv. kiadás (Budapest: Balassi Kiadó, 2002); Szabó Károly, *Régi Magyar Könyvtár I* (Budapest: Magyar Tudományos Akadémia, 1879); *Régi Magyarországi Nyomtatványok* 1. 1473–1600, 2. 1601–1635, 1636–1655 (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971, 1983, 2000).

⁵ Stoll a graduált a 16. század második felére datálja.

- 24) Unitárius énekeskönyv 1602–1615, RMNy Nr. 983
- 25) Lőcsei énekeskönyv 1635, RMNy Nr. 1628
- 26) Öreg graduál 1636, RMNy Nr. 1643
- 27) Lőcsei énekeskönyv, 1654, RMNy 2532
- 28) Unitárius énekeskönyv, 1697, RMK I, Nr. 1503

A katalogizálás óta előkerült alábbi két graduálról és két töredékről írt tanulmányban a teljes források és egy-egy műfaj ismertetésére került sor:⁶

- 29) Csíksomlyói töredék, 16. sz. közepe
- 30) Marosvásárhelyi töredék, 16. sz. közepe
- 31) Ajaki graduál, 17. sz. közepe, Stoll Nr. 1011
- 32) Tornai graduál, 1611–1613

II. A liturgikus műfajok szerint három nagy csoport, továbbá két járulékos istentiszteleti liturgikus műfaj alakult ki annak megfelelően, hogy a tétel melyik istentiszteleti formába illeszkedik.

1. Főistentiszteleti, illetve protestáns mise-tételek:

- introitus
- Kyrie
- Gloria
- sequentia (prosa)
- praefatio
- Sanctus
- Agnus Dei
- Ite missa est

2. Mellékistentiszteletekhez (príma-laudes, vespera, completorium, matutinum) tartozó tételek:

- invokáció vagy adjutórium
- himnusz
- antifóna⁷
- zsoltár⁸

⁶ Ilona Ferenczi, „Das Fragment aus Csíksomlyó als Reformationsdenkmal. Ungarische Präfationen und tropisierte *Ite missa est*-Sätze”, *Studia Musicologica* 44 (2003), 47–62; Ferenczi Ilona – Haader Lea, „Magyar nyelvű introitus töredékek Marosvásárhelyről (XVI. század közepe)”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2010*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2011), 57–72; Ilona Ferenczi, „Das Gradual von Ajak. Eine ungarische liturgische Handschrift aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts”, *Studia Musicologica* 45 (2004), 303–329; Ferenczi Ilona, „A Tornai graduál (1611–1613). Egy nemrég előkerült kolligátum „ceremoniális” részének antifónái”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2008*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2008), 115–133.

⁷ A borítékon feltüntetettük a latin mintaszöveget a megfelelő CAO számmal; vö. Renato-Joanne Hesbert, *Corpus Antiphonalium Officii* Vol. III. *Invitatoria et antiphonae* (Roma: Herder, 1968).

⁸ Egy-egy zsoltár különböző fordítása nyomon követhető a sorszám szerinti összeállításban. Az összeállítást nehezítette az esetenként eltérő – a héber eredeti vagy a Vulgata szerint megadott – számozás.

responsorium (egy kivétellel mind responsorium breve)
 versiculus
 canticum: Magnificat, Nunc dimittis, Benedictus
 benedicamus
 Te Deum
 Athanasius-hitvallás
 invitatorium

3. Nagyheti tételek:

litanía maior, litanía minor
 Kyrie puerorum
 Jeremiás siralmái, Jeremiás imádsága
 passió

Mivel néhány graduálban gyülekezeti énekeket is lejegyeztek vagy kinyomtattak,⁹ sőt az Eperjesi graduál összeállítása szerint többszólamú tételeket is megszólaltattak a liturgiában, a szoros értelemben vett graduál-tételeken kívül két kiegészítő liturgikus műfajkategóriát is felállítottunk:

gyülekezeti énekek (gyülekezeti énekké vált himnuszok is, valamint az Apostoli hitvallás)
 többszólamú tételek (egyszerű 4-6 szólamú cantio-feldolgozások, genfi zsoltárok, új magyar tételek, passiók)

III. A magyar nyelvű gregoriánt tartalmazó liturgikus könyvekben a tételeket általában az egyházi esztendő valamelyik ünnepéhez vagy valamilyen alkalomhoz is besorolták, bár a részletezés, a konkrét meghatározás forrásonként igen eltérő mértékű:

advent, adventi vasárnapok
 karácsony, karácsony utáni vasárnap
 újév, circumcisio
 vízkereszt, vízkereszt utáni vasárnapok
 Septuagesima, Sexagesima, Quinquagesima, Quadragesima
 nagyböjti vasárnapok: Invocavit, Reminiscere, Oculi, Laetare, Judica
 nagyhét: Palmarum, nagycsütörtök, nagypéntek
 húsvét, húsvét utáni vasárnapok: Quasimodo geniti, Misericordia, Jubilate, Cantate, Rogate,
 Exaudi, Vocem jucunditatis
 mennybemenetel ünnepe
 pünkösöd
 Szentháromság ünnepe
 Szentháromság ünnepe után 27 vasárnap
 Communes vagy Quotidianum
 teremtés
 napszakok

⁹ A gyülekezeti énekeket legjelentősebb mértékben Huszár Gál 1574-es énekeskönyvében és az Eperjesi graduálban építették be a liturgiába.

IV. A források valamennyi tételének címe a forrásban meglévő hely, a műfaj és a liturgikus funkció- és/vagy ünnepmegjelölés feltüntetésével egy általános alfabetikus katalógusban is megjelenik, amelyben ily módon a különböző liturgikus műfajú, de azonos szövegű tételek egyazon helyre, egy borítékba kerülnek.

A graduálokban vagy graduál jellegű énekeskönyvekben a tételek nem azonos mennyiségben és igen eltérő minőségű lejegyzésben szerepelnek. Csak néhányban fordul elő misetétel, s van olyan, amelyikből a forrás megcsonkítása miatt vagy már keletkezésekor is teljes műfajok maradtak ki. A felsorolt katalogizálási folyamatokból kizárólag egyetlen liturgikus műfaj, a közel félezer tételt kitevő antifóna-gyűjtemény összesített katalógusa került számítógépre. Bár a graduálforrások nagy része a könyvtárak és intézmények digitalizálási programja következtében már elektronikusan is hozzáférhető, tudományos szempontból szükség volna a két évtizeddel ezelőtt készített graduálkatalógus teljes elektronikus feldolgozására is.

ILONA FERENCZI

Das Stiefkind der Gregorianikforschung:
die muttersprachliche Gregorianik
Katalog der ungarischsprachigen Graduale

Das Forschungsfeld der ungarischsprachigen Graduale ist nicht so breit wie das der mittelalterlichen lateinischen liturgischen Bücher, deshalb blieb es bis in unsere Tage im Schatten der Mittelalterforschung. Es bietet uns aber eine Möglichkeit zu musikhistorischen, kirchengeschichtlichen, liturgischen, paläographischen, literaturgeschichtlichen, linguistischen, prosodischen und orthographischen Untersuchungen. In Fortsetzung der in den 1980er Jahren durchgeführten Forschungen von Kálmán Csomasz Tóth und Kornél Bárdos haben wir einen Katalog mit den Sätzen der ungarischsprachigen Graduale und der Gesangbücher mit Gradualcharakter erstellt. Die Sätze sind nach vier Gesichtspunkten katalogisiert: nach der Quelle, nach den liturgischen Gattungen, nach dem Kirchenjahr und nach der alphabetischen Ordnung. Der Katalog ist in der Abteilung für Ungarische Musikgeschichte des Musikwissenschaftlichen Instituts der Ungarischen Akademie der Wissenschaften zu finden.

FERENCZI ILONA

Variáns vagy hiba? Mit, miért és hogyan egészítsünk ki vagy javítsunk?

A legelső kéziratossá graduál kiadása elé*

Az első kéziratossá graduál, a Csáti graduál előzéklapján olvassuk: „Ezen régi Énekes könyv iratott 1602dik esztendőben ... Találtatott Tsáton ott lakó bizonyos embernél (Nemzetes Szabó István Urnál 1795-ben);¹ de a' ki haszonra nem tudván fordítani, az apró gyermekek kezében adta, a' kik nagyon meg-szaggatták. A Sáros Pataki Reformata Anya-Oskolának ajándékozta Tiszteletes Nagy Ferencz Úr 1799-dik esztendőben ...”

Csát, a mai Mezőcsát a tatárjárás során elszenvedett pusztulásból csak a XIV. század folyamán tért magához, majd a XVI. század közepére jelentős oppidum-má, mezővárossá fejlődött. Itt a dél-borsodi térségben a reformáció hatására és az egykori wittenbergi diákok működése nyomán sorra alakultak az új egyházközösségek. A csáti református gyülekezet a feljegyzések szerint az 1570-es években jött létre. Ekkor lett a XIV. században épült templom protestánsná, melyhez kapcsolódva iskolát is működtettek. A XVI. század végén a mezőkeresztesi csatát követően a vidék török hódoltsági területté vált, lakossága nagy része elmenekült. A legnagyobb pusztítást azonban valószínűleg a császári csapatok vitték véghez az 1680-as években.²

A XVII. század óta Csát sokat veszített jelentőségéből, mint ahogyan a magyar nyelvű gregorián is, amelyet a graduálokba jegyeztek le az 1600-as években. Ezt a liturgikus énekanyagot már az ellenreformáció korában, majd a XVIII. és XIX. században is támadások érték, sőt még azok is értetlenül fogadták, akik a magyar nyelvű

* A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság *A forráskutatás múltja, jelene és jövője a magyar zenetudományban* címmel 2013. október 4–5-én rendezett X. tudományos konferenciáján elhangzott előadás szerkesztett változata.

¹ A zárójeles betoldás másik kéz által utólag a margóra írva.

² A XVII. század első felében Csát birtokosa volt Bethlen István, az erdélyi fejedelem öccse, a század második felében pedig a Bárczay, a Rédey, a Chernelházy-Chernel, a Kubinyi, a Pongrácz és a Toldi család. Mezőcsát és vidéke történetéhez lásd Szecső Károly, *Mezőcsát története a kezdetektől napjainkig*, Mezőcsát 1998, kézirat; Lehoczky Alfréd, *Hétszáz év a Bükk és a Tisza táján. A bonfoglalástól (895) a mezőkeresztesi csatáig (1596)* (Miskolc: Felsőmagyarország Kiadó, 2000).

emlékek feltárásán és közkinccsé tételén buzgólkodtak.³ Hogy a most tárgyalásra kerülő graduál Csáton keletkezett-e, csak feltételezhető, nem bizonyítható.⁴ A fenti bejegyzés alapján kizárólag az állapítható meg, hogy a graduált Csáton találták, ahonnan a használaton kívüli megrongálódott kéziratot a Sárospataki Református Gimnázium könyvtárának ajándékozták. A továbbiakban az a sors érte, mint sok értékes kézirat és nyomtatott társát: a második világháború idején Budapestre menekített sárospataki gyűjtemény-részleggel együtt nyoma veszett,⁵ és csak a 90-es években megjelent katalógus⁶ hívta fel rá a figyelmet. Ebből megtudható, hogy a graduálokat a háború vége óta az oroszországi Nyizsnyij Novgorodban hadizsákmányként őrizték. Innen csak több évtized után, 2005-ben térhettek haza.⁷ Azóta a graduált restaurálták, anyagát CD felvételen is hozzáférhetővé tették.⁸ Tartalmáról már korábban is tájékozódhattunk az MTA Könyvtára Kézirattárában őrzött XIX. századi másolat alapján,⁹ amelynek hitelességét az előkerült eredeti példány is megerősíti, eltekintve attól, hogy abban a későbbi bejegyzéseket nem különítették el az alaprétegtől.

Bár a Csáti graduál a legkorábbi fennmaradt kéziratosa graduálunk, a magyarországi protestáns liturgia dallamokkal ellátott első összefoglaló forrásának Huszár Gál 1574-ben Komjátiban megjelent énekeskönyvét tekintjük.¹⁰ Huszár Gál az egyházi esztendő beosztását követve ünnepi és általános liturgiát állított össze,

³ Mi sem mutatja jobban, hogy a Batthyány-graduál a *Nyelvemléktár* sorozatban kizárólag szöveggel, a zenei-liturgiai vonatkozásokat mellőzve jelent meg (1890). Volf György közreadásának címe: Batthyányi (!) codex.

⁴ Az is elképzelhető, hogy a graduál Bethlen Gábor uralkodása alatt került az ismét benépesülő Csátra arról a településről, ahol a f. 89v-n látható bejegyzés készült 1602-ben.

⁵ Börzsönyi József, *A Tiszáninneni Református Egyházkerület Nagykönyvtárának (Sárospatak) kézirat-katalógusa – 1850 előtti kéziratok* (Budapest: Országos Széchényi Könyvtár, 1986). Magyarországi egyházi könyvtárak kézirat-katalógusai. Catalogi manuscriptorum, quae in bibliothecis ecclesiasticis Hungariae asservantur, 4, Nr. 10, mint elveszett kéziratot tünteti fel.

⁶ A Sárospatakról elhurcolt könyvek és kéziratok listáját tartalmazó katalógust lásd *Displaced Books from Sárospatak Calvinist College Library (Hungary) in the collections of Nizhny Novgorod Regional Research Library. Catalogue. Trofejnye knyigi iz biblioteki Sarospatakszkogo reformatszkogo kolledzsa (Vengrija) v fondah Nyizsegorodskoj goszudarszvennoj oblasztnoj unyiverszalnnoj naucsznoj biblioteki. Katalog*, Compiled by E. Zhuravleva, N. Zubkov, E. Korkmazova (Moscow: Rudomino, 1997); ismertette Monok István, „A szomszédos országokban folyó könyvtörténeti kutatásokról. Néhány figyelemreméltó katalógus (1978–1998)”, *Magyar Könyvszemle* 115 (1999), 129–130.

⁷ Stoll Béla bibliográfiájának 2002-ben megjelent második, javított és bővített kiadásában – *A magyar kéziratosa énekeskönyvek és versgyűjtemények bibliográfiája (1542–1840)* (Budapest: Balassi Kiadó, 2002), Nr. 15 – már Nyizsnyij Novgorod szerepel lelőhelyként. – A fogságból kiszabadult könyvek és kéziratok hét ládában érkeztek: a Csáti graduál a VII. ládában (131. számmal).

⁸ Ezúton mondunk köszönetet Dr. Dienes Dénesnek, a Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményei igazgatójának, aki lehetővé tette a kézirat tanulmányozását és a róla készült CD felvételt rendelkezésünkre bocsátotta. Külön köszönöm, hogy a faksimile oldalak közlését engedélyezte.

⁹ A graduálmásolat jelzete: Ms 10.363.

¹⁰ Hasonmás kiadását lásd Huszár Gál, *A keresztyéni gyülekezetben való isteni dicséreték és imádságok, Komjátí 1574*, Hubert Gabriella tanulmányával, *Bibliotheca Hungarica Antiqua* 13, Budapest 1986.

elsősorban a mellék-istentiszteletekre, a vesperára és a primára. Amennyire az erősen megcsonkított kéziratból megállapítható, ezt a koncepciót követte a Csáti graduál lejegyzője is. A graduál fennmaradt 183 tételéből 166 a zsoltáros istentisztelet keretébe illeszkedik, vagyis himnusz, antifóna, zsoltár, továbbá versiculus, benedicamus és canticum.¹¹ Ebben megegyezik a többi graduál összeállításával. A zsoltáros istentisztelethez, elsősorban a vesperához tartozó tételeket szekvenciák, egyéb misetételek és nagyheti tételek, köztük a litánia, lamentációk, valamint az elöl, középen és hátul hiányos Máté passió egészítik ki.

A Csáti graduál kottás tételeit négyvonalas szisztémába jegyezték le igen szép, rendezett hangjegyrással, több olyan notációs elem használatával, amely kifejezetten a magyarországi hangjegyrás ismertetőjegye.¹² Az egy szótagú szavakat, talán a tájékozódás megkönnyítése végett kettőzött hanggal látták el, azonkívül sajátos, a graduálokra egyébként nem jellemző módon a tételeket duplafejú hanggal zárták, amely fölül kettőzött félköríves koronaszerű jelet illesztettek. Ugyanezen sajátosságokkal rendelkezik a Tornai graduál, amely időrendben a második fennmaradt kéziratot graduálunk, s amelyről csak néhány éve van tudomásunk, mióta a Sárospataki Református Kollégium Tudományos Gyűjteményeinek ajándékozta a Patay család egyik tagja.¹³

A dallamok közreadásáról

Mivel a Csáti graduál anyagát nemcsak átírásban terveztük bemutatni, hanem a graduálról készült digitális képanyaggal együtt, ezért az átírásnál többféle szempontot érvényesíthettünk. A CD melléklet birtokában arra törekedtünk, hogy az olvasó némileg értelmezett olvasatot kapjon kézhez, amely a tételek előadásához is segítséget nyújt.¹⁴ A *Musicalia Danubiana* sorozatban most a harmadik magyar nyelvű graduál anyagát jelentjük meg, amelyhez természetesen kísérő tanulmány, valamint közreadói apparátus is járul. Elsőként a leggazdagabb tartalmú Eperjesi graduált választottuk, amely nemcsak magyar nyelvű gregoriánt, hanem kanciókat és többszólamú tételeket is tartalmaz, s amely szerény minőségben, saját kottakézírással jelent meg,¹⁵ s amelynek eredeti szövegében csak az értelemzavaró hibákat

¹¹ A graduálból feltűnő módon hiányzik – feltehetően a csonkítás miatt – egy fontos liturgikus műfaj, a *responsorium breve*, amely egyébként mindegyik jelentős graduálba bekerült.

¹² Lásd a faksimile oldalakat. A graduálok hangjegyrásáról lásd Szendrei Janka, *Középkori hangjegyrások Magyarországon*, Műhelytanulmányok a Magyar Zenetörténethez 4, (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1983), 80–88.

¹³ Ismerteti Ferenczi Ilona, „A Tornai graduál (1611–1613). Egy nemrég előkerült kolligátum „ceremoniális” részének antifónái”, in *Zenetudományi dolgozatok 2008*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008), 115–132.

¹⁴ A zene és a szöveg átírásából készített kottagrafika és annak szerkesztése a mezőcsáti gyülekezet támogatásával készült.

¹⁵ Lásd *Graduale Ecclesiae Hungaricae Epperiensis 1635*, edited and introduced by Ilona Ferenczi. *Musicalia Danubiana* 9 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988).

javítottuk, de az ékezethiányokat nem pótoltuk. A Ráday graduál, amelynek közreadásakor figyelembe vettük az úgynevezett testvér-graduálok, vagyis a Batthyány és az Óvári graduál anyagát is, már kottagrafikával, de az eredeti szövegalak megtartásával készült.¹⁶ A Csáti graduál esetében az eddigiektől eltérően arra törekedtünk, hogy zeneileg és szövegileg is előadható formát kapjon kézhez az olvasó.¹⁷

A Csáti graduálból hiányoznak a hangnemi meghatározást segítő, a tónust kijelölő kulcsok, így minden egyes kottával ellátott tételnél külön-külön kellett megállapítani a megfelelő gregorián tónust. A helyes értelmezéshez, a hangnemek megállapításához elsősorban a magyarországi középkori himnuszok és antifónák kiadványára támaszkodtunk,¹⁸ továbbá az eddig megjelent magyar nyelvű graduálok modern kiadásait hasznosítottuk.¹⁹

Átírásunkban egységesen g-kulcsban értelmeztük a tételeket, s elkerültük az oktávval mélyített violinkulcs használatát. A tételekhez előjegyzést is használtunk, ha az a pontos hangnemi meghatározáshoz szükségesnek mutatkozott. A legnehezebb feladat ezután következett: megállapítani a tételek végleges alakját. A legtöbb antifónához és himnuszhoz ugyan segítségül hívhattunk egy középkori mintát, amelyből kiindulhattunk, vagy amelyre támaszkodhattunk,²⁰ sőt a többi magyar nyelvű graduál is némi tájékozódást jelentett, sok esetben mégis megmaradt a bizonytalanság, jól döntöttünk-e.

A különféle esetek, döntési helyzetek négy csoportba sorolhatók: 1) a hangnembe-tónusba helyezésem kívül a tétel lejegyzése további változtatást nem igényelt; 2) a tétel lejegyzése egyértelműen hibásnak bizonyult, így azt valamilyen középkori minta vagy másik graduálból vett változat alapján javítani kellett; 3) többféle megoldási lehetőség közül lehetett vagy kellett választani; 4) az adott lejegyzés korábból nem ismert, olykor az eddigiektől eltérő tónusú variánsnak bizonyult. A dön-

¹⁶ *Graduale Ráday saeculi XVII*, edited and introduced by Ilona Ferenczi. Musicalia Danubiana 16 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1998).

¹⁷ A graduálról szóló kísérő tanulmányban megtalálható a kéziratra, a zene és a szöveg lejegyzésére vonatkozó jellemzés. A zenei és szövegjavítás problematikájával, a kiadáshoz alkalmazott változtatási elvekkel és azok konkrét megvalósításával összefoglalóan az általános közreadói megjegyzésekben, tételekre lebontva pedig a jegyzetekben foglalkozunk. – Közreadásunkban minden tételt vagy egységet külön sorszámmal láttunk el. Ezt a közreadói sorszámat a tételek elején szögletes zárójelben adtuk meg, s ez a szám jelenik meg a kétféle – az alfabetikus és a műfajok szerint összeállított – indexben is. A Csáti graduált korábban paginaszámozással látták el, kiadványunkban viszont a modern fóliószámozást vettük figyelembe, mely az átírásban a margón követhető.

¹⁸ Lásd Rajeczky Benjamin, *Hymni et sequentiae*, Beschreibung der Quellen von Polikárp Radó, [1] Zweite, revidierte Ausgabe, [2] Supplementband (Budapest: Zeneműkiadó, 1976, [1982]). *Melodiarium Hungariae Medii Aevi*, I; László Dobszay – Janka Szendrei, *Antiphonen*. Monumenta Monodica Medii Aevi V/1–3 (Kassel–Basel, etc.: Bärenreiter, 1999; a továbbiakban: MMAe).

¹⁹ A fentiekben említett két kiadványon kívül lásd *Kálmáncsai graduál 1622–1626*, a graduált átírta, jegyzetekkel ellátta és tanulmányt írt Ferenczi Ilona, szerk. és tanulmányt írt Pap Gábor (Kecskemét: Nemzeti Kincseinkért Egyesület, 2005).

²⁰ A középkori eredetre utaló latin *himnusz-* és *antifóna-*címeket nem adtuk meg a jegyzetekben, mivel ezek a műfajok szerinti indexben megtalálhatók.

tések során elsősorban arra törekedtünk, hogy ne tüntessük fel hibának azt, ami variáns, és ne tekintsük variánsnak azt, ami hibás lejegyzésből ered.

A Csáti graduálból fennmaradt legelső tétel, a *Szóla énnekem az én szent atyám* kezdetű antifóna (1. *faksimile*) a negyedik csoportba tartozik: a 2. tónusba illesztés után a teljesen ép és énekelhető dallam annak ellenére változatlanul került átírásra, hogy a középkori minta a 8. tónust alkalmazza (*Dominus dixit ad me*, MMAE 8189). A magyar változat meggyőzően kanyarodik a tétel végén a 2. tónus záróhangja felé. A második antifóna, *Higgyetek, mert ím eljött az Jézus Krisztus*, ezzel szemben romlott változatot rejt: a dallam eleje és vége a lejegyzés szerint nem egy és ugyanazon tónusba illeszkedik, tehát feltétlenül átalakítást igényel. Javítását a középkori *Scitote quia prope est* (MMAE 8086) antifóna alapján lehetett elvégezni (1. *kottapélda*).

A „variáns alak” vagy a „hibás lejegyzés” közti döntést az sem segíti, hogy az értelmezésre-javításra szoruló hely több magyar nyelvű graduálban, sőt, olykor egy graduálon belül többször is azonos bizonytalan változatban fordul elő. A Csáti graduálban erre egy 6. tónusú egyszerű, rövid, háromrészes antifóna szolgál példaul. A középkori gyakorlatból többféle szöveggel ismert antifóna első rövid sora minden esetben *f* hangon zárul, majd a második sor *g*-vel indítva hol az alsó *d*-re, hol az alsó *c*-re ereszkedik. A Csáti graduálban háromszor jegyezték le az antifónadallamot, mégpedig a hozzátartozó zsoltárok elé háromféle szöveggel. Annak ellenére, hogy a három szöveg dallama hangról hangra megegyezik, az első sor *g* zárlatát elfogadhatatlannak tartottuk, s e zárlattal együtt a következő rövid sort is szekundál lejjebb helyeztük (2. *kottapélda*, 3–4. *faksimile*).²¹

Amint az a Csáti graduál első lapjából is látható, a kéziratot annak idején erősen megcsonkították, olyannyira, hogy jelentős részek hiányoznak belőle. Nemcsak az első lap felét tépték ki a karácsonyi antifónák folytatásával, hanem az antifónákat feltehetően megelőző karácsonyi himnuszokat is; erre a többi ünnepi liturgia összeállításából lehet következtetni. Sőt, valószínűleg a graduál hajdani első részét, a teljes adventi ünnepkört is eltávolították. Összesen húsz tételnél állapítottunk meg többnyire meghatározhatatlan mennyiségű, néhány esetben pedig egy-egy lapnyi hiányt.²²

²¹ A kottamellékletben lásd a két jellegzetes középkori variáns (MMAE 6005), valamint a Csáti graduálban háromszor lejegyzett alakot és azok változtatását-javítását.

²² Ezek: f. 1r és 1v; f. 5v után; f. 6v után; f. 7v (completorium versiculus) után a címben: *Alius Hymnus quadragesimalis*, tehát az előző himnusz hiányzik; f. 18v után; f. 19v után; f. 29v alján pünkösdi antifónákat ígér, de más tétel következik; f. 30v alján pünkösdi (= 18/19.) zsoltárt ígér, de más tétel következik; f. 34v után a *Symbolum Athanasii* tétel közben; f. 35v után; f. 45v után; f. 50r (f. 50v üres oldal) után következő tétel eleje hiányzik; f. 51; f. 60v után; f. 64; f. 67v után; f. 68v alján *Prosa Tempore*-t ígér, de más tétel következik; f. 78v után; f. 99 v után az *Oratio Jeremiae* vége és a passió kezdete hiányzik; f. 107v után a passió első részének vége és második részének eleje hiányzik; f. 114v után a passió vége hiányzik. – A dallam nélküli hiányos tételeknél, a zsoltároknál és a himnuszoknál az átírásban az eredeti szöveget vonallal választottuk el a kiegészítéstől.

[1] **S** zó - la én - ne - kem az én szent a - tyám, én fi - am vagy te,
ez ma - i na - pon, én szül - te - lek té - ged.

[2] **H** így - gye - tek, mert ím el - jött az Jé - zus Krisz - tus, kit az
A - tya Úr - is - ten meg - í - gért va - la. [3] **I** - mé el - jött

az A - tya Is - ten - nek fi - a, és meg - je - len - tet - te ne - künk az
űd - vös - ség - nek ú - tát. [4] **B** é - kes - ség - nek u - ra ez

vi - lág - ra a - da - ték, ki - nek ir - gal - mas - sá - gá - ból so - kan
űd - vö - zül - nek. [5] **A** z A - tya Is - ten ez vi - lág - ra

bo - csá - ta az ő szent fi - át, hogy ben - ne bí - zó - kat meg - sza - ba -
dí - ta - na az ör - dög - nek ha - tal - má - ból.

[6] **E** z na - pon Krisz - tus szü - le - ték, ez na - pon űd - vö -
zi - tőnk meg - je - le - nék, ez na - pon föl - dőn é - ne - kel - nek
an - gya - lok, ez na - pon ő - rül - nek az ke - resz - tyé - nek mond - ván:

1.

Antiphona in ferijs Nativitatis.

Szolla ennekem az en szent atiam, en fiam vagi te
 es mai napon, en szmltelek teged. **R**idgietek
 mert im iot az Jesus Christus, kit az Atia vristen
 meq iert val.

Sagabol sokan rduozmlnek. **A**z Atia Isten
 es vilagra boczata az o szent fiat, hog benne bizokat
 meg szabeditana az ordognek hatalmabol.
Ez napon Christus szmlletek, es napon rduozitonk meg

Szentseg es rettenetes az eo neve: Isteni felelem az
 bolcsesegnek kezdeti.

E tudomany irduosseg azoknak kik ebben giakorlak
 magokat: Ezeknek diczeretek megmarad mind oroke.

Antiphona. *Dicsosseg.*


 Adot legien mindeneknek teremtoie.

Adot legien az en Vram Istenem: Ki igaz
 gattia kemenyeges hadakban az en kezdemett.

A az eo irgalmasagabol vagion nekem eletem: Co erossit
 engemet es minden veszedelembol meg szabadit.

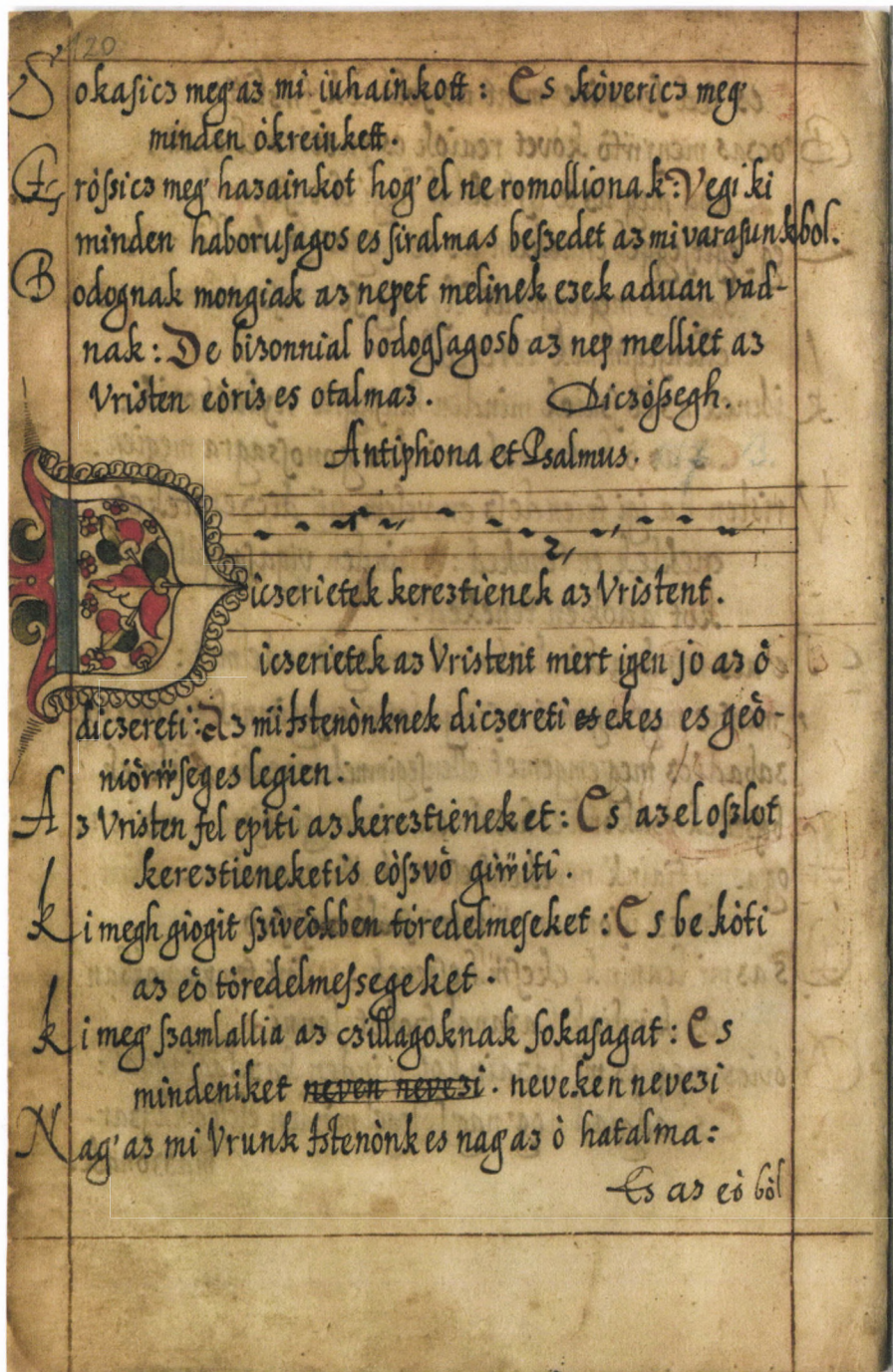
A Vristenben bisom mere o ennekem otalmam: Co teszi
 az nepet engedelmesse az en birodalmamban.

Vram Isten micsoda haszon vagion az emberben hogi kedued
 re veszed otet: Es it szorgalmatos gondot visels eo rola.

A szorgalmatos az ember minden hiu saghoz: az o eletenek
 napia mint imes arniek hamar saggal el mulik.

Vram Isten nyisd meg az eget es szal le es foldnek
 szinere: Roncs meg keresztienidnek ellensegit.

es tudson



MMMAe 6005



Be - ne - di - ctus Do - mi - nus De - us me - us.
Al - le - lu - ja al - le - lu - ja al - le - lu - ja.

Csáti graduál

f 59r Val - lást te - gyünk ke - resz - tyé - nek, az Is - ten - nek.
f 59v Ál - dott le - gyen min - de - nek - nek te - rem - tő - je.
f 60v Di - csér - jé - tek, ke - resz - tyé - nek, az Úr - is - tent.

jávitott alak



2. kottapélda

A Csáti graduál csonkulása következtében hiányosan maradt tételeket elsősorban a Kálmáncai, továbbá az Óvári, Batthyány, a Ráday, a Spáczay, az Eperjesi és az Öreg graduálból pótoltuk, a felhasznált forráshelyeket a jegyzetekben feltüntettük. A zsolttárok latin címét a Vulgata szerint egészítettük ki. A Csáti graduálban a zsolttárok számozása nem következetes, a lejegyző hol a protestáns, hol a Vulgata szerinti számozást követi. A következetlenség egyazon lejegyző zsolttárszámozásában is megfigyelhető. Közreadásunkban az eredeti számozást meghagytuk, a műfajok szerint összeállított tartalomjegyzékben pedig mindkét számot feltüntettük.

A tételek jegyzetelésénél a korábbi graduál-kiadásokban már alkalmazott módszert vettük alapul. A hiányzó kulcsokat külön megjegyzés és zárójel nélkül pótoltuk, mivel a CD segítségével egyértelműen nyomon követhető a közreadó szándéka. A jegyzetben azt tüntettük fel, ami az eredeti hangokhoz képest megváltozott. A megváltoztatott részek eredeti alakját vagy hangnevekkel adtuk meg, vagy számmal és nyílal az jelöltük, hogy az adott helyet mely hangközzel és milyen irányba eltolva jegyezték le a kéziratban.²³ A nyilakkal történő jelölésmód azért is alkalmazható következetesen, mert a hangmagasságot meghatározó kulcsok eredetileg is hiányoznak. Ha az eredeti alakot hangokkal jelöltük meg, akkor azt minden

²³ Lásd az első hat antifónához, a Nr. 1–6. tételekhez készített jegyzeteket: Nr. 2 *Higgyetek* 2↑; *megígért vala* 3↑; Nr. 3 pótolva a Ráday graduál Nr. 116 alapján; Nr. 4 *sokan üdvözülnek* 2↑; pótolva a Ráday graduál Nr. 115 alapján; Nr. 6 pótolva a Batthyány graduálból, lásd *Graduale Ráday* ..., Nr. 238; vö. az 1–2. és a 3. faksimilével, valamint az átrfással.

esetben az eredeti alapján értelmezett *közreadói* hangmagasságra vonatkoztattuk. A jegyzetekben a *zeneileg megváltoztatott szövegrészt* és a *hangokat* kurziváltuk. Ezt a fajta jegyzetelési módot elsősorban az antifónáknál és a himnuszoknál, vagyis azoknál a rövidebb tételeknél alkalmaztuk (nr. 1–169. tételig), amelyeknél szükségesnek tartottuk felhívni a figyelmet a közreadói változtatásokra-javításokra. A hosszabb terjedelmű tételek (nr. 170–183: szekvencia, lamentáció, passió) oly sok elírást tartalmaznak, hogy az egy-egy tételhez tartozó nagy mennyiségű jegyzetanyag miatt azok közléséről le kellett mondanunk; a CD melléklet birtokában természetesen a változtatás itt is egyértelműen követhető.

A szöveg kiadásáról

A szövegek közreadás elveit a több lejegyzőtől származó, olykor időben is eltérő különböző írásfajták jellegzetességeinek számbavételével kellett kialakítani.²⁴ Átírássunkban a mai helyesírást követtük, így nem vettük figyelembe például a zs–s zöngés-zöngétlen hangzócseréket (siriával = zsírjával – f. 2v); ezeket jegyzetelés nélkül javítottuk. Ugyanakkor a különleges, régies szóalakokat, valamint a nyelvjárási jellegzetességeket mind megtartottuk, például bódog, gyűlöség, ótalmaz, nélkül, hertelen. Gyakori a hangzócseré e-ről ö-re, valamint ö-ről ü-re, ezeken nem változtattunk. Ugyancsak meghagytuk az is értelmű és alakot. Hasonlóképpen nem változtattunk a lágyítás nélkül lejegyzett szóalakokon, például: bárán, reménség. A régies nyelvzethez alkalmazkodva az igéknél általában ékezetes alakot használtunk (bocsátá, megszabadítaná, kivétel: legyen). Viszont az íme, énvelem, énnekem szavaknál és ezek további ragozott alakjainál nem tettük ki az ékezetet, bár a tételek előadásakor a könnyebb énekelhetőség érdekében ezek alkalmazását javasoljuk. Gondot okozott a szókezdő „u” valamint „v” betűk értelmezése, mert ezeket a szó belsejétől eltérően formálták. Mivel a nagy és kicsi forma között általában nem lehet különbséget tenni, ezeken a helyeken többnyire kis kezdőbetűt írtunk. Az állat-, népnévknél stb. használt nagybetűket megtartottuk. Mivel a Csáti graduál szövegének lejegyzői az alanyi ragozást a tárgyias ragozással felváltva használták, az eredeti alakokon ezekben az esetekben sem változtattunk; lásd például f. 25r, *Mosztani nagy innepnap* himnusz, 4. versszak: *Könyörgönk tenedek, mi nemes teremő Istenönk, tekénts meg szolgálidot, és ótalmazd ökök.*

A hiányzó központosítást pótoltuk, a szöveg értelmezésekor olykor vesszőket illesztettünk a szavak közé, a fölöslegnek tűnőket pedig elhagytuk. Ez utóbbira abban az esetben került sor, ha a lejegyző a verseket (hymnuszokat) nem a verssorok szerint tagolta, de a verssorok határát a folyamatos írás mellett is automatikusan vesszővel jelölte.

²⁴ A nyelvi problémák megoldásában Haader Lea volt segítségemre, a graduál szövegének átírását is ő lektorálta.

A himnuszok további versszakainak szövege fölött a lejegyző igen gyakran neu-mákkal jelölte az egy szótagra eső hajlításokat, hangcsoportokat.²⁵ Olykor a zoltárokhöz vagy a zoltárdallamra énekelhető kantikumokhoz is beírta a recitálás módját.²⁶ Ezeket a segítő jeleket a közreadásban technikailag nem tudtuk visszaadni.

A szövegkiegészítést kurziváltuk; hasonlóképpen a hiányzó hangokat az általánostól megkülönböztetett, *kurzív jellegű* rombusz alakú hangokkal pótoltuk. A rövidített címeket is kurziválva egészítettük ki, a szövegben előforduló néhány általános rövidítést viszont kurziválás nélkül. Ilyenek a szóvégi (vagy szóközi) *-m*, *-n*, *-nak*, *-nek* vagy *sz:* (=szent), *In* (=Isten) rövidítés, továbbá a himnuszokat záró *Úgy legyen*, és a zoltárok végén a doxológia versek (*Dicsőség ... és Miképpen ...*) különböző rövidített alakjai. A pótlásoknál nem a felhasznált forrás, hanem a Csáti graduál nyelvjárási és helyesírási jellegzetességeit alkalmaztuk, hogy viszonylag egységes legyen a szövegkép. A Csáti graduál utolsó tételében, a csonkán maradt passióban a Batthyány graduálból pótoltuk a hiányzó részeket és a szereplő személyeket.²⁷ A Batthyány és a Csáti graduál passiójának szövegezése olykor teljesen azonos, máskor eltér egymástól. Mivel azonban a Csáti passiójával teljesen egyező forrásunk nem maradt fenn, ezen a ponton arra kényszerültünk, hogy teljes egészében a Batthyány graduálra támaszkodjunk.

Az első lejegyzés után a sorok közé vagy a margóra feltehetően pótlólag beírt változtatásokat, kiegészítéseket a közreadásnál csak akkor vettük figyelembe, ha azok az alapszöveg közvetlen vagy egyidejű változtatására, javítására vonatkoznak. A margóra utólag írt szövegeket figyelmen kívül hagytuk: nagy részük amúgy is hiányos, mert az oldalak szélét levágták.²⁸

A fentiek alapján nem állíthatjuk, hogy a Csáti graduál kiadása egyfajta következetesen tudományos közreadás kritériumainak megfelelne, jóllehet a teljes problémakör, vagyis a variánsokra vonatkozó és a korábbi forrásokat felhasználó mérlegelések a tudományos összkiadások alapproblémáját érintik, és kimondottan tudományos megközelítést kívánnak. Mivel szöveg és dallam együttes kiadásáról van szó, ezért már a kiindulásnál többféle szempontot kellett figyelembe vennünk, s azonfelül a gyakorlatban való alkalmazás iránti igény némileg háttérbe szorította a forráskiadás vagy a kritikai kiadás követelményrendszerét. A CD melléklet ugyanakkor lehetővé teszi, hogy a közreadott alakot összevessük az eredetivel, a változtatásokat, elsősorban a zenei javításokat pedig a tételek többségében a jegyzetek segítségével is nyomon lehet követni. Ily módon a megjelenés előtt álló Csáti graduál remélhetőleg nemcsak a liturgikus zene, hanem az irodalom- és nyelvtudomány művelőinek érdeklődését is felkeltheti.

²⁵ Például *Jézus Krisztus, mi megváltónk*, f. 7; *Ó, kegyelmes Jézus Krisztus*, f. 15v.

²⁶ Például *Miért dühösködnek az pogányok* (Ps. 2), f. 2; *Áldott legyen Izraelnek Ura, Istene* (Canticum Zachariae) f. 6.

²⁷ Lásd *Graduale Ráday ...*, Nr. 277.

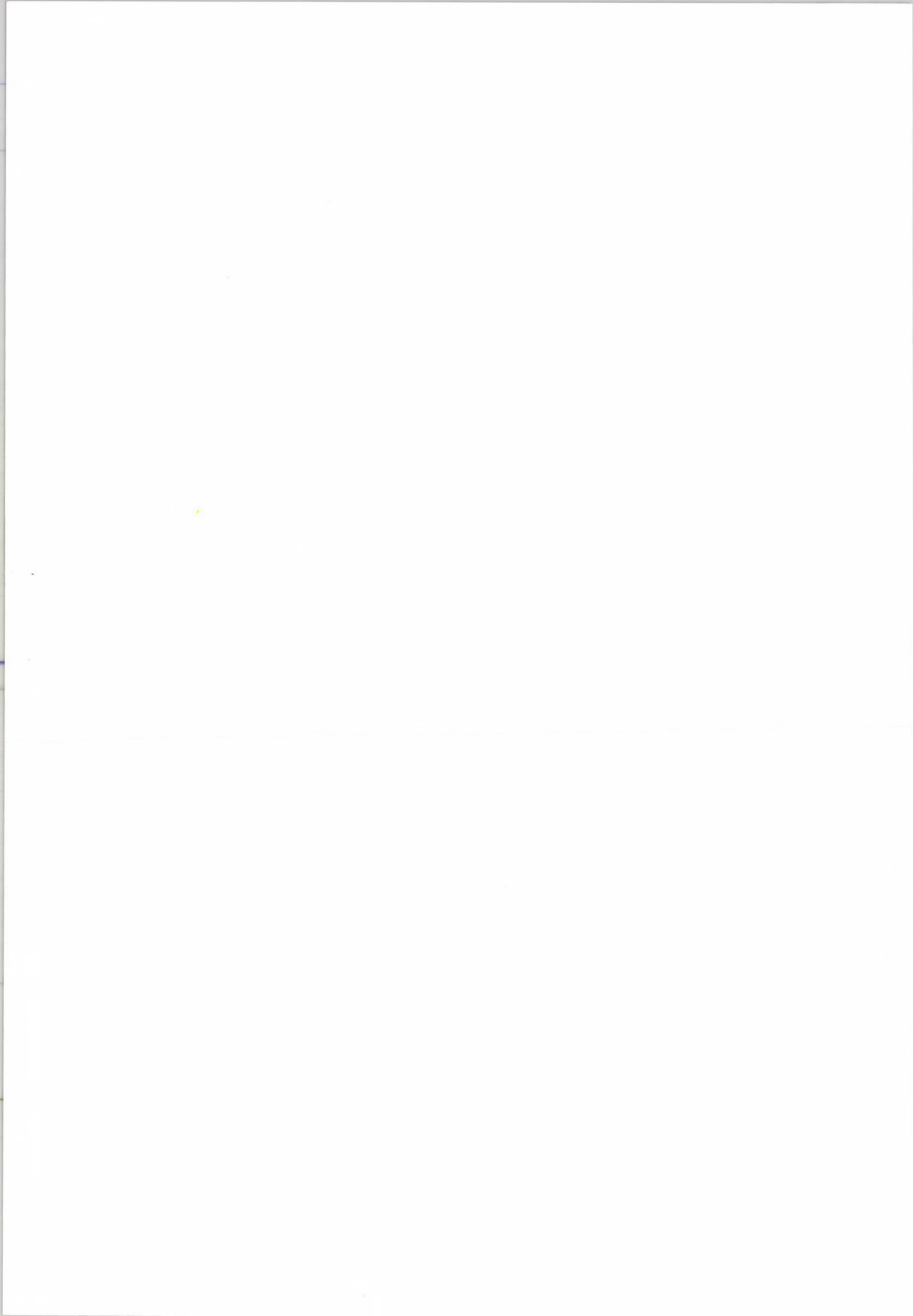
²⁸ Mégpedig nem a bekötés miatt, mivel a recto jobb, következésképpen a verso bal oldalának szélét távolították el.

ILONA FERENCZI

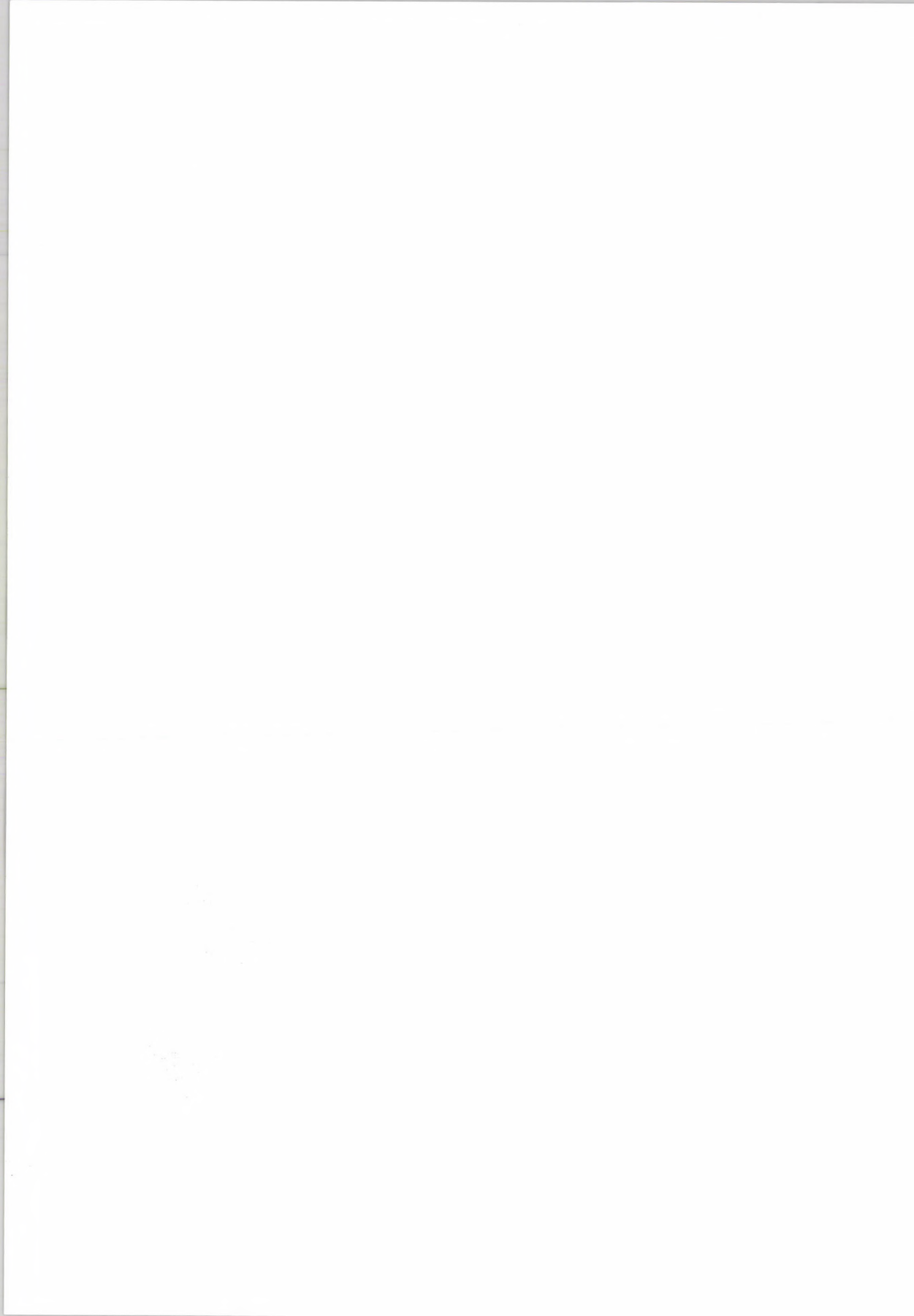
Variante oder Fehler? Was muss man, warum
und wie ergänzen oder verbessern?

Vorbereitung zur Ausgabe des ersten handschriftlichen Graduals

In der Serie Musicalia Danubiana wird nun das dritte ungarischsprachige Gradual erscheinen. Die erste Ausgabe, das Gradual von Eperjes mit ungarischsprachiger Gregorianik, mit Cantionen und mehrstimmigen Stücken wurde originalgetreu und mit eigener Handschrift wiedergegeben. Zur Herausgabe des Ráday-Graduals wurden die Schwestergraduale in Betracht gezogen und die Noten bereits graphisch erstellt. Anders als bei diesen, waren wir bei der Vorbereitung des Csáter Graduals darum bestrebt, für die Ausführung eine korrekte Musik- und Textfassung an die Hand zu geben. Der liturgische Text wurde nach der heutigen Orthographie übertragen, besondere altertümliche Wortformen bzw. mundartliche Characteristica wurden jedoch beibehalten. Die musikalisch fehlerhaften Sätze wurden mit Hilfe von mittelalterlichen Vorlagen oder ungarischsprachigen Gradualen verbessert. Die lückenhaften oder schadhaften Stellen wurden gleichfalls aufgrund der anderen Graduale ergänzt. Die Ergänzungen und Verbesserungen sind anhand der CD-Beilage zu verfolgen.



ÚJABBKORI ZENETÖRTÉNET



A Magyar Zenetörténeti Osztály 18. századi gyűjteményei

A 17–18. századi magyarországi többszólamú zenekultúra levéltári forrásainak tervszerű kutatása a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete megalakulása és a *Magyarország Zenetörténete*-sorozat első tervének felvázolása (1969–1970) után indult meg. A munka első fázisában Bárdos Kornél (1921–1993, 1971-től külső, 1979-től intézeti munkatárs) egyedül kezdte el az anyaggyűjtést, s eredményeit első monográfiáiban foglalta össze.¹ A zenetörténeti források kiadását Dobszay László kezdeményezte 1982-ben. Az elképzelésén alapuló, általa szerkesztett *Musicalia Danubiana* sorozatban természetesen 18. századi művek is napvilágot láttak.² A jelenlegi Magyar Zenetörténeti Osztály 18. századi gyűjteményei ennek megfelelően két nagyobb egységet alkotnak: az egyik a zenei élet tényeire vonatkozó levéltári kutatások iratanyaga, a másik a hazai (Magyarországon működött) szerzők produkciójának áttekintését célzó kotta- és mikrofilmgyűjtemény.

¹ Bárdos Kornél, *Pécs zenéje a 18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976); uő., *A tatai Esterházyak zenéje 1727–1846* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978); uő., *Győr zenéje a 17–18. században* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1980).

² Veronika Vavrincez–László Dobszay (eds.), *Benedek Istvánffy (1733–1778): Church Music Works*. *Musicalia Danubiana* 3 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1984); László Dobszay–Ágnes Sas (eds.), *Benedek Istvánffy: Missa Sanctificabis Annum Quinquagesimum, vel Sanctae Dorotheae (1774)*. *Musicalia Danubiana* 13 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1995); Ágnes Sas–Katalin Kim-Szacsvay (eds.), *Benedek Istvánffy: Offertories Saint Benedict Mass*. *Musicalia Danubiana* 19 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2002); János Mezey (ed.), *Anton Zimmermann (1741–1781): XII Quintetti*. *Musicalia Danubiana* 15 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1996); János Bali–Péter Halász (eds.), *Anton Zimmermann: Four Symphonies* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2004); Dorottya Somorjay (ed.), *Georg Druschetzky (1745–1819): Partitas for Winds*. *Musicalia Danubiana* 4 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1985); Ágnes Sas (ed.), *Joseph Bengraf (1745–1791): Six Quartets*. *Musicalia Danubiana* 6 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986); Uő., *Valentin Deppisch (1746?–1782): Te Deum, Magnificat, Vesperae de confessore*. *Musicalia Danubiana* 11 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1990); Uő., *Pál Esterházy: Harmonia caelestis*. *Musicalia Danubiana* 10 (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989).

I. A levéltári adatgyűjtemény

A kiterjedtebb archivális kutatómunka Bárdos Kornél osztályvezetői kinevezésétől vette kezdetét (1982). Az első fázisban 16–17. századi dokumentumok zenei vonatkozású részének kivonatolását kezdeményezte és irányította, e munka eredménye a Magyarország zenetörténete II. kötetében 1990-ben meg is jelent.³ Emellett azonban – egy racionális döntés nyomán – már akkor feldolgozták a kézbevert források 18. századi adatait is. Az anyag túlnyomó részét Rennerné Várhidi Klára, külső munkatársként pedig Párdányi Miklósné gyűjtötte – s a gyűjtésben eleinte Bárdos is közreműködött.⁴

A munkát a Magyar Országos Levéltár (MOL) Nagykutatójában (mikrofilmek), az Egyetemi Könyvtár (EK) és az OSzK Kézirattárában, illetve az MTA Kézirattárában és mikrofilm-kutatójában (valamint a Piarista Rend Központi Levéltárában, Budapest Fővárosi Levéltárban, Kalocsán az Érseki és a Székesegyházi Levéltárban stb.) végezték. 1993-re mintegy két folyóméternyi anyag gyűlt össze 63 településről. Leggazdagabban a hivatalos érseki székhely és első számú jezsuita központ, Nagyszombat, illetve az ideiglenes főváros, Pozsony zenei élete dokumentált (17, illetve 11 forrás). Jelentős mennyiségű anyag van Kolozsvárról és Vácról, Nagyváradról és Szakolcáról (8-8, illetve 7-7 forrás), és mintegy 4-6 forrás alapján készült jegyzetek további 10 város irattárából.⁵ (Ugyanakkor csupán 1-1 forrás kivonata, illetve egy áttekintő beszámolóból vett néhány adat szerepel 25 település dossziéjában.)

A kutatás során túlnyomórészt egyházi, főleg szerzetesrendi forrásokat dolgoztak fel. A legtöbb anyagot jezsuita intézményekből gyűjtötték, összesen 33 településről, közülük 19 helyről csak a rend dokumentumait. (A dokumentumok között 8 kotta-inventárium és 10 felosztási inventárium található, 12 központból pedig csak narratív források.)⁶ Emellett a piaristák, ferencesek és pálosok irataiból is válogat-

³ Bárdos Kornél (szerk.), *Magyarország zenetörténete II (1541–1686)* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1990).

⁴ Kisebbségi jegyzeteket készített Kárpáti András, Fancsali János, Halácsy Gyuláné, Petneki Visi Zsuzsa és mások. (A levéltári gyűjteményre alább MZO-lt. formában hivatkozom.)

⁵ Ezek a következők: Eperjes, Kassa, Kőszeg, Lőcse, Marosvásárhely, Nyitra, Selmecbánya, Trencsén, Turóc. (A források száma nem jelent azonos adatmennyiséget: Nagyszében 7, Brassó és Gyulafehérvár 5-5 átnézett forrásából csak néhány érdemi adatot tudtak kiírni.)

⁶ Szacsvai Kim Katalin a teljes anyagot feldolgozta, számos publikációja közül a legfontosabbak: „Dokumente über das Musikleben der Jesuiten. Instrumenten und Musikalienverzeichnisse zur Zeit der Auflösungen”, *Studia Musicologica* 39 (1998/2–4): 283–366; „Musik bei den Tyrnauer Jesuiten im 18. Jahrhundert”, in *Aurora Musas nutrit – Die Jesuiten und die Kultur Mitteleuropas im 16.–18. Jahrhundert, Acta conventus Bratislavae* 26.–29. Septembris 2007, ed. Ladislav Kačič–Svorad Zavorský (Bratislava: Slavistický ústav SAV–Teologická fakulta Trnavskej univerzity, 2008), 227–251; „A jezsuita központok zeneélete a 18. századi Magyarországon”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2006–2007*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2007), 41–61 (a pozsonyi kollégium zenéjéről: 55–61); „A vokális-hangszeres repertoár forrásai a 18. századi Magyarországon. Kotta- és hangszerinventáriumok”, in *Tükröződések. Ünnepi tanulmánykötet Domokos Mária népzene-kutató-zenetörténész tiszteletére*, szerk. Szalay Olga (Budapest: L'Harmattan–Könyvpont Kiadó, 2012), 605–626.

tak,⁷ viszont kevesebb figyelmet fordítottak a városi templomokra (a vizsgált 14 plébániatemplomból 8 amúgy is rendi kezelésben állt), és még kevesebbet a városi zenei élet dokumentumaira (csak 10 város jegyzőkönyveiből emeltek ki részleteket).⁸

Nagyon kevés kivonat készült gépirással,⁹ a túlnyomó többség kéziratos, általában világos írásképpel – de az is előfordul, hogy egy rendezett írás kurzívává válva alig olvasható. (A teljes anyagról indexet készítettünk, s abban a később számítógépre vitt jegyzeteket kiemeltük, lásd alább.)

Maga Bárdos Kornél a 16–17. századi kötet előkészítése idején jelentős helyszíni kutatásokat végzett felvidéki és erdélyi levéltárakban, és már akkor kiírt későbbi adatokat is (vagy legalábbis megjegyezte: „a 18. század még kell”). Az általa meghatározott munkamegosztásnak megfelelően elsősorban városi-plébániai anyagokat nézett át: 76 település dokumentumaiból kivonatolt adatokat, érdemleges mennyiséget azonban csak 20 városban talált – és alig valamit 30 kisebb-nagyobb város vagy intézmény irataiban. Konceptiójának megfelelően főleg a zenész-foglalkoztatás tényeinek-körülményeinek feltárására koncentrált. A legrészletesebb és legértékesebb anyagot Erdélyben és a Felvidéken gyűjtötte,¹⁰ de Zágrábba is eljutott. A középső országrész városainak levéltáraiban kevés jegyzetet készített,¹¹ Pest-Buda zenei életével pedig nem foglalkozott.¹² Az egykori fővárosban, Pozsonyban viszont öt különböző archívumban is kutatott:¹³ a városi, káptalani jegyző- és számadáskönyve-

⁷ Fontosabb idevágó publikációk: Richter Pál, „A ferencesek zenéje a XVII–XVIII. században” in *A ferences lelkiiség hatása az újkori Közép-Európa történetére és kultúrájára*, szerk. Óze Sándor–Medgyesy-Schmikli Norbert (Piliscsaba–Budapest: Pázmány Péter Katolikus Egyetem BTK–METEM, 2005, 847–856; Uő., „A magyarországi pálosok zeneélete és zenéje a 18. században”, *Zenatudományi Dolgozatok 2009*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2009), 135–158; Gilányi Gabriella, „Zenei archaizmusok és neologizmusok a 18. századi pálos zsolozsmában” in uo., 69–92; Kiss Gábor, „Tridentinum előtt és után – A magyarországi pálosok ordinarium-hagyománya”, in uo., 97–133.

⁸ Rennerné az általa legalaposabban kutatott központok anyagát közölte: „Fejezetek Kalocsa XVIII. századi zenetörténetéből”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1990–1991*, szerk. Felföldi László és Lázár Katalin (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1992), 49–74 és „Buda zenei élete a 18. században jezsuita források tükrében I–II”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1988 és 1989*, szerk. Felföldi László és Lázár Katalin (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1988 és 1989), 107–128, illetve 101–130.

⁹ Kecskemét: ferences história, Komárom: jezs. história, Pozsony: jezs. gimn. kongr.-naplók, Szeged: városi jk.

¹⁰ Nagyszében, Brassó, Kolozsvár, Gyulafehérvár, Marosvásárhely, Temesvár, illetve Pozsony, Kassa, Nagyszombat, Eperjes, Lőcse. (A Bárdos-hagyaték jelölése akább: B-H.)

¹¹ Néhány forrás Debrecenből, Szabadkáról, Kőszegről és Veszprémből.

¹² A testvérvárosokról már jelent meg monográfia: Isöz Kálmán: *Buda és Pest zenei művelődése 1686–1873* (Budapest: Budapesti Magyar Népszínházi Bizottmány, 1926), illetve említett két budai cikkén kívül Rennernének további publikációi születtek a témában: „A pesti belvárosi főplébánia-templom zenei élete a 18. században”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1992–1994*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1995), 23–66 és „Das Musikleben einiger bedeutender Kirchen im Pest-Buda des 18. Jahrhunderts”, *Studia Musicologica* 39 (1998): 53–122.

¹³ Állami Levéltár, Központi Állami Levéltár, Fővárosi Levéltár, Városi Levéltár és Akadémiai Könyvtár (Štátny Archív v Bratislave, Štátny ústredny archív SSR Bratislavy, Archív hlavného mesta SSR Bratislavy, Archív mesta Bratislavy, Ustredná kniznica Slovenskej akadémie vied).

ket és egyéb iratokat, továbbá négy katolikus rend és az evangélikus gyülekezet dokumentumait is feldolgozta. (Az evangélikus archívumokat máshol is bevonta a kutatásba, sőt a szebeni központi kottagyűjteményből másolatokat is hozott.¹⁴)

Vaskos jegyzetanyaga – a munkatársak által létrehozott gyűjteménnyel ellentétben – magánhasználatra készült: a nyelveket forrásokon belül váltogató, kurzív kézírású, sok rövidítést tartalmazó szövegek nehezen olvashatók és gyakran a források lelőhelye/jelzete sincs feltüntetve bennük. (Ezeket nyilván valamilyen munkanapló rögzítette, amely azonban nem került elő a hagyatékából.¹⁵)

Bárdos Kornél halála után az első számú feladat jegyzeteinek hozzáférhetővé tétele volt. A több mint 1200 oldalnyi anyagot – a 17. századra vonatkozó részekről eltekintve – számítógépre vittük.¹⁶ Ez nemcsak az anyag olvashatóságát, azaz használhatóságát biztosította, hanem lehetővé tette az adatok csoportosítását és keresését is.¹⁷ Miután a teljes hagyatékot át akartuk tekinteni, a városonként rendezett anyag valamennyi szövegrészét átírtuk, az eredeti források és a szekunder irodalom kivonatait is.¹⁸ Ezek a kézirat sorrendjében kerültek az adott város nevét viselő fájlba, csak a megszakítottan jegyzetelt dokumentumok adatait vontuk össze folyamatos egységekbe, illetve a különböző forrásokból kiemelt zenészneveket összesítettük egy külön mutatóban. (Városonként két mutató készült: az egyik forrás- és irodalomjegyzékkel, a másik tartalmi összefoglalóval és az említett zenésznévssorokkal könnyíti a tájékozódást.)

A továbbiakban Rennerné elvégezte az osztályon tárolt levéltári gyűjtemény legfontosabb dokumentumainak számítógépes feldolgozását is. A jóval terjedelmesebb, és hosszabb összefüggő szövegeket is tartalmazó anyag hasonló kezelése kivihetetlennek tűnt, a gépbe ezért a „kivonatok kivonata”, a kiválasztott 35 település kiemelt forrásainak rendezett adatsora került.¹⁹ Az ily módon kialakított forma lehetővé tette a fontosabb adatok áttekintését és érdekesebb passzusok visszakeresését.

Mindkét anyag számítógépes feldolgozásának módját egy közvetlen cél befolyásolta: a forrásoknak, illetve kivonataiknak mielőbb áttekinthetővé és használhatóvá kellett válniuk a készülőfélben levő 18. századi kötet szerzői számára. A célt a rendelkezésre álló kapacitással és az anyag jellegének megfelelő, arányos ráfordítás-

¹⁴ Adatokat gyűjtött Kassán, Brassóban és Nagyszebenben (Archiv des Landeskonsistoriums der evangelischen Kirchen A.B. in Rumänien), vö. Sas Ágnes, „Das Musikleben der evangelischen Kirchen und Bethäuser in Ungarn im 18. Jahrhundert”, *Studia Musicologica* 44 (2003): 337–392.

¹⁵ A lappangó dokumentum létezését igazolja, hogy míg Bárdos kéziratában a 17. századi adatoknál sincs feltüntetve jelzet, a *Magyarország zenei története* II. kötetében ezek mégis a lelőhely és jelzet komplett adataival szerepelnek.

¹⁶ Rennerné Várhidi Klára és Gupcsó Ágnes munkája (min. 1830kb).

¹⁷ A beírás során a német és latin szövegeket Rennerné Várhidi Klára fordította magyarra, de a szövegrészek után az eredeti nyelvet és oldalszámot is megadtuk, így a kérdéses helyek a kéziratban könnyen visszakereshető maradtak.

¹⁸ A sok régi régi helytörténeti munka közül ma már csak néhány használható.

¹⁹ Az adatokat az egyházi év ünnepeinek sorrendjében csoportosította, az egyéb témaköröket (például zenészek, hangszerek stb.) külön kezelte. A zenészneveket előbb cédlakatalógusban rendezte, majd az időrendbe állított zenésznévssorokat a számítógépbe írta.

sal kellett elérni:²⁰ ez indokolta a kihagyásokat és egyszerűsítéseket, a fordítást és a rendezett adatok beírását. A munka során persze egyre világosabbá vált, hogy a választott módszer magában rejti a félreértések és téves interpretációk lehetőségét, s ez az adatok értelmezése és az összefüggések megfogalmazása során szükségessé tette a kivonatokat és az eredeti anyagok terminológiájának folyamatos kontrollálását, és a kétes adatok ellenőrzését.²¹

Rennerné Várhidi Klára azonban az eredeti levéltári dokumentumok kutatását is folytatta. Elsőként – szűrőpróbaszerűen vett mintákban – főúri és főpapi levéltárakban keresett zenészadatokat.²² Ekkor készült jegyzetei majdani alaposabb tanulmányok kiindulási pontjainak meghatározására irányultak, s így közvetlenül csak részben felhasználhatók, mert adatolásuk nem teljes körű. Ugyanakkor segítségükkel a század első feléből származó, kutatásra érdemes anyagokat ki lehetett jelölni.²³ Néhány fondot azonban Rennerné részletesen is kijegyzetelt, s ezek adatait publikálta is.²⁴ Vizsgálódásainak másik része a rendelkezésre álló sovány piarista anyag²⁵ kiegészítését célozta. A mostanáig feldolgozott 12 központ iratainak kivonatolása és a szisztematikusan gyűjtött inventáriumok²⁶ – a fontos felvidéki rendházak már publikált adataival és korai inventáriumaival²⁷ együtt – immár lehetővé teszik a rend zenei életének áttekintését.²⁸

²⁰ A vázlatos bejegyzések korrigálását mellőztük: például az 1802-es nyitrai inventáriumban [B-H Nyitra 847v] az eredetileg hibás, illetve félreolvasott neveket nem azonosítottuk stb.

²¹ Az evangélikus templomokról szóló cikk mellett (14. lábjegyzet) lásd Sas Ágnes, „Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. századi Magyarországon”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2001–2002*, szerk. Sz. Farkas Márta (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2002), 171–233 és „A plébániatemplomok zenei élete a 18. században”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2011*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2011), 73–140.

²² Ezt a területet korábban szinte mellőzték: csak a Batthyány-lt. 16–17. századi dokumentumaiból gyűlt össze jelentős anyag, s emellett csupán a már közismert Erdődy-, Batthyány- és Patachich-forrásokat nézték át újra.

²³ Lásd a Csáky, Károlyi, Festetics családok és az Esterházy grófok levéltáráról készült kivonatokat. A mintavétel alapján feldolgoztam Csáky Imre bíboros különböző családi levéltárakban őrzött iratait (1710–1732): 30 zenésről, 40 hangszerről és 550 kottáról találtam adatokat, lásd „*die erfahrmus gibt es, daß die Music mich in denen augen der Patrioten groß, und premier zu seijn machet* – Csáky Imre bíboros mecénási tevékenységének dokumentumai”, *Magyar Egyházzene* 21 (2014/2) (előkészületben).

²⁴ Rennerné Várhidi Klára, „Széchenyi Ferenc gróf (1754–1820) és a zene levéltári adatok tükrében”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1992–1994*, 217–224; uő., „Batthyány József hercegprímás pozsonyi és pesti pénztárkönyvének zenei adatai”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1999*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1999), 275–280; uő., „Az Esterházy grófok pozsonyi udvarának zenéje a 18. században”, *Magyar Zene* 40 (2002/4): 443–465.

²⁵ MZO-lt. Breznóbánya, Nyitra, Vác és Veszprém (4 településről összesen körülbelül 30 old. jegyzet), illetve Szeged: piaristák vezette plébániatemplom.

²⁶ Debrecen: 1730, Nyitra, Kecskemét, Beszterce és Vác: 1759 stb.

²⁷ Jana Kalinayová et al. *Hudobné inventáre a repertoár viachlasnej hudby na Slovensku v 16.–17. storočí* (Bratislava: Slovenské Národné Múzeum, 1994).

²⁸ Az újonnan gyűjtött főúri-főpapi és piarista anyagokról szintén készült számítógépes tartalomjegyzék. A teljes (korábbi és újabb gyűjtésű) piarista anyagot Szacsvai Kim Katalin és munkatársa Székér Barnabás dolgozza fel a Koltai András vezette interdiszciplináris OTKA-projekt keretében (*Szerzetesség a 18. századi Magyarországon. Piarista Tartományfőnökség*).

Új forráscsoport bevonását jelentette az addig mellékesen kezelt anyakönyvek²⁹ feldolgozása. Galván Károly szisztematikus kutatásai közül a pozsonyi anyakönyvek kigyűjtött adatai tűntek a legfontosabbnak, ezekből tehát számítógépes adatbázist készítettünk. A Szt. Márton-dóm, a blumenthali plébániatemplom és az evangélikus egyházközség zenésadatait tartalmazó táblázatba az adatok normalizált (kereshető) és eredeti formáját is bevittük.³⁰ Már a munka befejezését követő első áttekintés során kiderült, hogy valamennyi esztergomi érsek tartott zenészeket, s velük együtt néhány, e minőségében eddig nem azonosított főpapi és főúri mecénás is. Mindezzel összefüggésben a pozsonyi szabadfoglalkozású zenészek vártnál nagyobb száma is ismertté vált.³¹ A gazdag anyag emellett persze számos további szempont kidolgozásának lehetőségét is magában rejti.³² (Kevesebb eredményt hozott a pest-budai templomok anyakönyveinek kivonatolása, mert azok – a pozsonyiakkal ellentétben – alig tartalmaznak személyes adatokat. Ezekből csak egy kisebb, mintavétel-szerű táblázat készült.)³³

II. Zenei források:

a hazai szerzők kompozíciói és a játszott repertoár

A Magyar Zenetörténeti Osztályon folyó gyűjtőmunkával párhuzamosan, 1983–84-től a Régi Zenetörténet Osztály (akkor még Dallamtörténeti Munkacsoport) keretében, a *Musicalia Danubiana* sorozat előkészítéseként elkezdtem a kiadásra kiválasztott művek beszerzését,³⁴ s ezzel összefüggésben a korszakban működött valamennyi hazai komponista termésének áttekintését lehetővé tevő kollektív létrehozását. A munkát 1993-tól a Magyar Zenetörténeti Osztályon folytattam, s akkor a zenei gyűjtemény is odakerült.

²⁹ A munkatársak korábban egyáltalán nem foglalkoztak anyakönyvek feldolgozásával, Bárdos csak néhány brassói, nagyszombati és temesvári kötetet nézett át.

³⁰ A Székely Mária közreműködésével készült adatbázis 4244 rekordja körülbelül 1170 személy adatait tartalmazza. Egy rekordban 10 adatfajta van: az eredeti és normalizált szövegek mellett kommentár és referencia is.

³¹ Lásd Sas, „Főúri zenei intézmények”, passim és uő., fejezetek a 18. századi zenetörténet-kötethez: *Városi zeneélet és A zenészek működési körülményei* (kéziratban).

³² Független zenészek, zenész-dinasztiák (például Bernhoffer), zenész-szakmák (például *Klaviermeister*) áttekintése stb.

³³ Szintén kisebb adatgyűjtemény készült a *Pressburger Zeitung* zenei vonatkozású közleményeiből: a publikált válogatás (Pándi Marianne–Fritz Schmidt, „Musik zur Zeit Haydns und Beethovens in der Pressburger Zeitung”, *Haydn Jahrbuch* 8 (1971): 165–266) beszkenelt adataihoz hozzáfűztük Bárdos adatait (1777, 1780–1782, 1803), s ezeket a bécsi egyetem adatbázisából kiemelt korai zenei adatokkal is kiegészítettük (institut für finno-ugristik der universität wien: *Pressburger Zeitung – Online, Repertorium zu den Erscheinungsjahren 1764–1774*).

³⁴ A keszthelyi anyagból Druschetzky-partiták, Bengraf-kvartettek, Zimmermann-kvintettek (OSzK), továbbá a pécsi anyagból Deppisch (OSzK), Győrből pedig Istvánffy összes darabja. (Az Esterházy- és a Fusz-kötethez főleg külföldről érkeztek kiegészítő források.)

Az első **mikrofilmeket** a legkönnyebben hozzáférhető hazai gyűjteményből, az Országos Széchényi Könyvtárból rendeltük. Egy részük a könyvtár saját állományában őrzött műveket tartalmaz,³⁵ más részük az OSzK-ban a RISM számára feldolgozott, filmre vett keszthelyi és veszprémi kottatárból válogatott anyagot (a helyi szerzők mellett néhány országosan ismert komponista darabjait).³⁶ Ez az első beszerzés akkor szinte felesleges „duplázásnak” tűnt, de megfelelő kiindulási alapot képezve, egyéb archívumok dokumentumaival folyamatosan gyarapodva egy hasznos házi gyűjtemény szerves részévé vált. A bővítés során a készletet az OSzK Esterházy-anyagából, az MTA Podmaniczky-gyűjteményből és az Országos Evangélikus Múzeum Soproni Gyűjteményének archívumából³⁷, majd a Pannonhalmi Bencés Apátság hozzáférhetővé vált kottatárából származó „tételekkel” egészítettük ki. A későbbiekben érdeklődésünket a helyi jelentőségű győri és pécsi szerzők darabjaira is kiterjesztettük.³⁸ Egyidejűleg az is világossá vált, hogy a „kiemelt szerzők” életműve mellett – a készülő zenetörténet-kötet terveihez is kapcsolódva – a korszak reprezentatív műfajainak áttekintése is szükséges. A helyi komponisták miséi templomuk gyűjteményeiben rendelkezésre álltak, persze egyéb szerzők kompozíciói mellett.³⁹ Természetes, hogy ezek a templomi kottatárak az egyházi műveknél jóval kevesebb hangszeres darabot őriztek meg,⁴⁰ s a hazai „termés” összesítését tovább nehezítette, hogy az Esterházyakén kívül csak néhány nemesi család kottatárában maradt fenn egy-egy szimfónia.⁴¹ A hiány pótlására Brünnből és Prágából Zimmermann-szimfóniákat és -miséket [1987],⁴² Prágából és Bécsből pedig vonósnégyes-sorozatokat rendeltünk.⁴³ Az

³⁵ Mintegy 30 mű, főleg autográf partitúrák (a Druschetzky-hagyaték jelentős része, továbbá Fusz, Roser, Tuczek és Kleinheinz darabjai).

³⁶ Bengraf-miséket és -kamaraműveket, illetve néhány Lickl- és Spech-darabot.

³⁷ Werner-művek: összesen 344; Spech: *Trauerkantate, Klavierstück*, dalok, továbbá Tuczek-, Grill-, Rigler- és Lickl-darabok, illetve Koseck- és Stolzenberg-kantáták (10 mf).

³⁸ A RISM számára feldolgozott pannonhalmi és pécsi anyagból (OSzK), illetve a győri székesegyház kottatárából Kunath, Patzelt, Paumon, Swoboda stb. művei.

³⁹ Mint például Lickl és Fr. A. Novotni művei Pécsen, Kemény, Kleinmann, illetve Bengraf művei Veszprémben, Heinrich Klein művei Pannonhalmán, Zimmermann miséi pedig Tatán, Trencsénben és Pécsen.

⁴⁰ Szimfónia például csak néhány székesegyház, rangos rendi templom és nagyvárosi plébániatemplom műsorán szerepelt, a régióban terjedő „bécsi” repertoárból. Hazai specialitásként Zimmermann műveit játszották, a helyi szerzők közül csak a „pécsi” Deppisch, Fr. A. Novotni és a szebeni Hubatschek írt szimfóniát.

⁴¹ Például a Festetics- és Zay-könyvtárban Zimmermann, az Esterházy grófok tatai anyagában Kurzweil és Tuczek művei. A gyűjteményben ezért 120 mise van 22 szerzőtől és csak 35–40 szimfónia 7 szerzőtől. (Ez persze a feldolgozott életművek jellegéből is adódik, mert Zimmermann és Druschetzkyt kivéve a többiek főleg kamarazenét írtak.)

⁴² A külföldről beszerzett filmeket a ZTI könyvtárában helyeztük letétbe, lásd Zimmermann Pozsonyból és Prágából kapott miséit és szimfóniáit (Pnm: 625.133, CZ-Bnm: 625.130), s ugyanígy Druschetzky 24 vonósnégyesét is (Pnm: 625.132).

⁴³ Az említett 24 Druschetzky-darab Prágából [1988], 6 Bécsből [1991] és Zimmermann egy hatos sorozata Bécsből [1991]. Berlinből a *Musicalia Danubiana* kötetéhez kaptunk különböző anyagokat.

utolsó nagyobb – vegyes összetételű – bécsi beszerzést 1994-ben az osztrák *KulturKontakt* alapítvány támogatása tette lehetővé.⁴⁴

A mikrofilmek beszerzésével párhuzamosan épített **kottagyűjtemény**, partitúrák és szólamanyagok fénymásolatai mellett, szólamokból összeírt partitúrákat tartalmazott. Lehetőleg autográf és autorizált, illetve egyéb okból hitelesnek tekinthető forrásokat (elsősorban partitúrákat) – vagy egyetlen forrásokat, illetve első (s legtöbbször szintén egyetlen) kiadásokat szereztünk be. A mikrofilm-gyűjteményhez hasonlóan, kezdetben a másolatokat is hazai gyűjteményekből kaptuk meg, a későbbiekben azonban számos gyűjtés és beszerzés történt külföldön is.⁴⁵ Az összegyűjtött művek többsége kisebb terjedelmű világi mű, főleg kamarazene és billentyűs hangszerre írt darab,⁴⁶ de például a *Lied* műfajából is értékelhető állomány gyűlt össze.⁴⁷

A szólamok összeírásának (spartírozásának) első, legintenzívebb szakaszában (1984–86) muzikológus hallgatók közreműködésével mintegy negyven partitúra készült el.⁴⁸ Ekkor elsősorban szimfóniákat és kamaraműveket (főleg vonósnyegeket) írtunk össze, továbbá néhány misét.⁴⁹ Később a nagyobb apparátust foglalkoztató művek (misék és szimfóniák) összegyűjtésére és átrására szorítkoztunk.⁵⁰

⁴⁴ Az *Österreichische Nationalbibliothek* zenei gyűjteményéből 6 tekercsen 15 szerző több mint 70 műve, köztük Spech oratóriuma, Kleinheinz ünnepi miséje és zongoraversenye, és sok kamarazene: Lickl, Spech stb. darabjai. Ezen kívül a tervezett kötet konkrét fejezeteihez is vettünk anyagokat (17 melodiárium filmjét az MTA Könyvtárból és az OSzK-ból, illetve Zimmermann-misék 9 forrását különböző cseh, német és osztrák gyűjteményekből.)

⁴⁵ Lásd például másolatok hazahozatalát az erdélyi szászok anyagából (Richter Pál, 1996), Kratochwill, Hubatschek, Schlauff és Kirr egyházi műveit, amelyek másolatát Szacsvai Kim Katalin erdélyi kutatóútja során a gyulafehérvári, nagyszebeni, nagyváradai főtemplom és a bánásági katolikus kottatárak temesvári-gyűjteményéből szerezte be. Ugyancsak ő 1998–99-ben, 2000-ben és 2002-ben kottákat és kottainventáriumokat másoltatott, illetve másolt Bécsben és Kismartonban. Ezek közé tartoznak Istvánffy offertóriumai is, melyeket a kismartoni dóm kottatárában talált meg, és amelyek 2002-ben az Istvánffy-kötetben jelentek meg.

⁴⁶ Lásd például a verebi anyagot a székesfehérvári múzeumból, illetve Bengraf, Fusz, Kleinheinz, Spech és műkedvelők (Schilson és Erdődy, Eötvös, Koháry) szóló- és kamaraműveit.

⁴⁷ Az anyagot Déri Balázs dolgozta fel szakdolgozatában: *Előtanulmányok a „bécsi dal” magyarországi történetéhez* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1995). Emellett Dalos Anna írt fejezet tanulmányt a dal műfajáról a Magyarország zenetörténete 18. századi kötete számára.

⁴⁸ Az egyik évfolyam hallgatói az oktatás keretében írtak össze négy Zimmermann-szimfóniát, ezeket a partitúrákat is a gyűjteményhez csatolhattuk. (A műveket a *Musicalia Danubiana* 20. kötetében Halász Péter és Bali János adta ki Halász Péter bevezető tanulmányával, lásd a 2. lábjegyzetet).

⁴⁹ Zimmermann 8 és Druschetzky 3 szimfóniáját, Zimmermann és Spech vonósnyegeseit, Dressler és Fusz kamaraműveit, továbbá Druschetzky, Zimmermann, Kemény, illetve Franz Anton Novotni és Franz Nikolaus Novotni miséit.

⁵⁰ Később részben ezek szolgáltatták az említett Halász-kötet bevezetőjének, illetve Farkas Zoltán misetanulmányainak háttéranyagát. Például Farkas Zoltán, „Fuga es fugato a 18. század második felének magyarországi miseterméseiben”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1995–1996*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete–Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság, 1997), 129–156; uó., „A toposztól a stílusig: a 18. századi kismesterek zenéjének elemzése – tanulságokkal”, 1. rész: *Magyar Zene* 49 (2011/4): 396–406, 2. rész: *Magyar Zene* 50 (2012/1): 30–54.

Ezen a téren az utolsó gyarapodások egyéni támogatásoknak köszönhetőek: Darina Múdra magyarországi Zimmermann-források másolataiért cserébe a szerző műveinek általa összeírt partitúráit ajánlotta fel, Barna Péternek szintén saját spartírozású Zimmermann-darabokat és bécsi kutatásai során beszerzett Fusz- és Lickl-művek fénymásolatait köszönhetjük (2002–2005).⁵¹

A hazai kompozíciók gyűjtésének megkezdésével egy időben a játszott repertoár áttekintésének előkészítése is elindult: a Bárdos-monográfiák függelékeiben felsorolt 18. századi művekről előbb cédulakatalógus, majd számítógépes táblázat készült; a RISM ekkor még csak a veszprémi székesegyház és a keszthelyi könyvtár anyagát tartalmazta.⁵² Időközben azonban a RISM nemcsak Pécs, Pannonhalma, Székesfehérvár, Esztergom stb., hanem a felvidéki és erdélyi gyűjtemények adataival is gyarapodott.⁵³

A 18. századi kották filmjeinek, másolatainak beszerzése és a szólamok összeírása – változó intenzitással – mintegy másfél évtizeden át folyt, utána azonban gyakorlatilag leállt. Az új kutatási iránynak számító tevékenység az adott anyagi és személyi feltételek között csak egy terjedelmében korlátozott, és összeállítási szempontjait tekintve sem teljes gyűjtemény létrehozását eredményezhette.⁵⁴ Ez segédanyagként, bizonyos közvetlen célokra (kötet-fejezetek háttéranyagaként, előadóművészek repertoárjának frissítéséhez⁵⁵) jól használható volt, de legfeljebb a hazai forráshelyzet, s nem a szerzők és műfajok vonatkozásában tekinthető reprezentatívnak.⁵⁶ A jelen

⁵¹ Barna Pétertől Zimmermann Esz-dúr csembalóversenye és billentyűs kamaraművei: szonáták, triók, kvartettek, illetve pianoforte és orgonadarabok kerültek a gyűjteménybe.

⁵² Elsősorban a győri, soproni, pécsi és tatai kötetet használtuk, mert a székesfehérvári és egri alig közül 18. századi adatot. De gépbe vitte Szacsvai Kim Katalin a veszprémi és keszthelyi anyagot is, továbbá erdélyi templomokét (gyulafehérvári és nagyváradi székesegyház, nagyszebeni plébániatemplom), továbbá többek között a kismartoni dóm anyagát, az összes jezsuita inventáriumot és Ignatio Müllner jezsuita regens chori 18. sz. eleji kottainventáriumát. Az 1993-tól kezdődő repertoár-feldolgozáshoz az osztály a Kiss Gábor által készített, dbase formátumú adatbázisokra épülő adatfeldolgozó programot használta, s ugyancsak az ő segítségét vette igénybe az adatbázisok szerkezetének kialakításához.

⁵³ A cédulakatalógust ezután inkább szerzői életművek, illetve egyes műfajok áttekintését szolgáló adatokkal egészítettük ki; ennek nyomán jött létre Druschetzky, Fusz, Spech darabjainak egy „előzetes műjegyzéke”, illetve a misék és szimfóniák rögtönzött katalógusa.

⁵⁴ A teljes gyűjtemény mintegy 70 szerző műveit tartalmazza, több mint 900 leltári egységben (1 egységnek számít egy teljes opera vagy akár egyetlen dal is). Bengraf, Deppisch, Istvánffy, Spech és Werner szinte teljes oeuvre-je tanulmányozható, ezen kívül sok darab van a következő szerzőktől: Druschetzky (120), Zimmermann (körülbelül 80), Fusz és Lickl (30-30), Kleinheinz és Tuczek (20-20).

⁵⁵ Az előadóknak a *Musicalia Danubiana*-kötetek által felkeltett érdeklődése a szerzők új kiadásban hozzáférhetetlen műveire, sőt a szerzők szélesebb körére is kiterjedt. A koncertek műsorán és az újonnan készült hangfelvételeken Druschetzky miséje, szimfóniája és kamarazenéje, Zimmermann miséje, valamint Bengraf egyházi művei, Deppisch Requiemje és szimfóniája, Fusz billentyűs darabjai, valamint Lickl miséje, Franz Grill vonósnyegesei, Patzelt áriái, Spech dalai és Klavier-darabjai, Kleinheinz fortepiano-művei is szerepeltek.

⁵⁶ Zimmermann fennmaradt 10 miséjéből és 40-nél több szimfóniájából gyűjteményünkben 8 mise és a kiadott 4 darabon kívül 8 szimfónia tanulmányozható. Vö. Darina Múdra, *Anton Zimmermann (1741–1781) und die europäische musikalische Klassik*. Schriftenreihe der Slowakischen Akademie der Wissenschaften 3 (Frankfurt: Peter Lang, 2006.)

formájában a gyűjtemény nem korszerű, mivel a feldolgozás és tárolás eszközei időközben gyökeresen modernizálódtak: a partitúrák kézi összeírását a számítógépes grafika, a fénymásolatok és filmek készítését pedig a szkennelés és digitalizálás váltotta fel. A források archiválásának utolsó akkordjaként a magyar intézményekből rendelt mikrofilmek egy részének digitalizálása 2002–2006 között Farkas Zoltán irányításával megtörtént.⁵⁷ Az egyik legfontosabb szerzemény a teljes egészében digitalizált Druschetzky-hagyaték, mely szélesebb kör érdeklődésére is számot tarthat.⁵⁸

A kottagyűjtemény azonban tartalmilag sem korszerű, s sok szempontból frissítést igényel. Részben a korábban figyelmen kívül hagyott, részben az újonnan megjelent munkák alapján szükséges például a két Novotni, illetve Zimmermann műveinek rendezése és kiegészítése,⁵⁹ s a gyűjtemény bővítése az új publikációkkal, illetve az egyre gyarapodó RISM-adatokkal.⁶⁰ A már meglévő anyagok maradéktalan feldolgozását is be kell fejezni, bár figyelemreméltó, hogy jelenleg is csaknem a teljes Werner-életmű, a színpadi művek kivételével Spech komplett *oeuvre*-je, Kleinheinz reprezentatív darabjai, illetve egy tekintélyes vonósnégyes-„állomány” is a kutatás rendelkezésére áll.

A levéltári kutatások területén Bárdos és segítői hézagpótló munkát végeztek. Nemcsak azért, mert hiányzott a 18. századi magyarországi zenei élet tényeit feltáró, átfogó jellegű adatgyűjtés, illetve az erre vonatkozó használható, alapos rész tanulmányok sora, hanem mert velük egy időben sem felvidéki, sem erdélyi muzikológusok/történészek nem végeztek ilyen kutatásokat.⁶¹ (Így fordulhatott elő, hogy a pozsonyi Szt. Márton-dóm zenés liturgiájának és zenészegegyütteseinek leírása csak Bárdos jegyzetei alapján vált lehetővé.⁶²) Ugyanakkor a szintén szűkös körülmé-

⁵⁷ A munka finanszírozása a Ferenczi Ilona vezetése alatt futott NKF-pályázatból történt.

⁵⁸ A *Harmoniemusik*-specialistaként és szimfóniák komponistájaként ismert szerző által „főművek-ként” megőrzött darabok (egyházi művek, Singspiel stb.) máig nem kerültek be a zenei köztudatba. Miután a RISM az OSzK anyagát nem tartalmazza, érdemes lenne valamilyen jogi megoldást keresni arra, hogy a hagyaték a ZTI jóvoltából ebben a formában hozzáférhetővé váljék.

⁵⁹ James Frederick Dack, *The Origins and Development of the Esterházy Kapelle in Eisenstadt until 1790* (University of Liverpool, 1976, PhD Diss.), illetve Múdra, *Anton Zimmermann (1741–1781)*, passim.

⁶⁰ Legfontosabb a felvidéki anyag bővítése lenne: a RISM-ben a két nagy központi gyűjtemény (a Szlovák Nemzeti Múzeum és a Matica Slovenska) anyaga mellett mostanra több mint 10 helyi gyűjteményé is megtalálható.

⁶¹ Összefoglaló kötetében Darina Múdra a korábbi publikációkon kívül zenei gyűjteményekre és (jegyzetei harmadában) *canonica visitatio*okra hivatkozhatott, így a zenei életéről csak általánosságban szólhatott, lásd *Dejiny hudobnej kultúry na Slovensku – II Klasicizmus* (Bratislava: Slovenský hudobný fond, 1993), 18–39. Erdély zenei életéről csak tanulmány-válogatás jelent meg, lásd Karl Teutsch (szerk.), *Beiträge zur Musikgeschichte der Siebenbürger Sachsen I–III*. Musikgeschichtliche Studien 4a–c (Kludenbach: Gehann-Musik-Verlag, 1999 és 2002).

⁶² Sas Ágnes, „A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei a 18. században”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1997–1998*, szerk. Gupcsó Ágnes (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1998), 31–46 (a felhasznált 16 rendi, városi, káptalani stb. forráscsoport felsorolását lásd a cikk 3. jegyzetében).

nyek között összeállított anyag sem kiterjedésében, sem mélységében nem lehetett teljes – s egyébként természeténél fogva sem válhatott azzá: egy hasonló típusú kutatás esetében a vizsgált témakörök folyamatos bővítése, illetve a szempontok és módszerek folyamatos korrigálása elengedhetetlen. A kivonatok feldolgozása során egyre világosabban lehetett látni az egyes területek fehér foltjait, a kitűzött célok korlátozott jellegét és a metodikai problémákat is. Sőt, ma már a feldolgozás gyenge pontjai is nyilvánvalók: világos például, hogy valamennyi eredeti nyelven kiírt terminust – ahol volt ilyen – az eredeti formában is, és nem csak fordításban kellett volna „közölni”.⁶³ Továbbá az is megállapítható, hogy Bárdos jegyzeteiből elsősorban a Felvidéken és Erdélyben gyűjtött dokumentum-kivonatok közérdekűek, tehát ezeket kellett volna rövid és áttekinthető (helyenként korrekciókat is tartalmazó) formában rendezni. Jelenleg azonban alig folyik levéltári adatgyűjtés, alig bővülnek az adatok, és a formai-módszertani szempontból elavult anyag karbantartása is várat magára. Az említett „Bárdos-összefoglalások” létrehozása mellett szükségesnek látszik a pozsonyi adatbázis 2006-ban készült és interneten is elérhető verziójának (www.zti.hu/pozsonyizeneszek/) aktualizálása, mert az azóta felmerült javítások és kiegészítések hiányoznak belőle. Feldolgozandók továbbá a katolikus templomokkal foglalkozó forráskiadványok⁶⁴ – de nyilvánvalóan kívánatos lenne a levéltári gyűjtőmunka folytatása is. A kirajzolódó új kutatási területek közül talán a század első felének vizsgálata a legígéretesebb: most ugyanis már látható, hogy a világi többszólamú zenekultúra 1760 előtti hiánya zenetörténet-írásunkban nem a valós korabeli állapotot, hanem a kutatások hiányát tükrözte, és hogy ez az anomália a főúri-főpapi levéltárak áttekintésével megszüntethető. A mintavételek alapján legalábbis úgy tűnik, hogy egy jól definiálható körben szinte bárhová nyúl a kutató, izgalmas új adatokat talál...

⁶³ Mert így a „musica slavonica” szlovák zene lett – noha népéneket jelölt (MZO-lt. Besztercebánya: jezs. napló, 1726); „integro Choro” pedig „zenekarral” – bár egy teljes trombita-kórusra vonatkozott (B-H: Kassa 304v).

⁶⁴ Például *Acta Cassae Parochorum* (Budapest: Művészettörténeti Dokumentációs Központ, 1969–1980). 1–2. Egeri egyházmegye (szerk. Henszlmann Lilla); 3. Székesfehérvári, kalocsai, csanádi, győri egyházmegye (szerk. Henszlmann Lilla); 5. Esztergomi egyházmegye I (szerk. Baraczka Istvánné); 7. Erdélyi, veszprémi és váci egyházmegye (szerk. Baraczka Istvánné); Szántó Konrád–Zombori István–Dóka Klára (szerk.): *Egyházlátogatási jegyzőkönyvek katalógusa* (Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség, 1994–1999). 1. Kalocsai egyházmegye, 2. Váci egyházmegye, 3. Székesfehérvári egyházmegye, 4. Veszprémi egyházmegye, 5. Egeri egyházmegye, 6. Győri egyházmegye, 7. Pécsi egyházmegye, 8. Szombathelyi egyházmegye; Kovács Béla (szerk.): *Eszterházy Károly püspök egyházlátogatásainak jegyzőkönyvei. Az egeri egyházmegye történetének forrásai 1–4* (Eger: Érseki Gyűjteményi Központ, 1997–2001). [1.] Heves és Külső-Szolnok vármegye 1766–1767; [2.] Borsod vármegye 1768–1769; [3.] Szabolcs vármegye 1779; [4.] Eger káptalan 1780.

ÁGNES SAS

Die Musiksammlungen des 18. Jahrhunderts in Verwaltung
der Abteilung für Ungarische Musikgeschichte

Entsprechend der wissenschaftlichen Tätigkeit auf verschiedenen Gebieten wurden in der Abteilung zwei Sammlungen erstellt: die erste enthält das schriftliche Material archivalischer Forschungen in Bezug auf das Thema „Musikleben“, die zweite eine Auswahl von Musikalien, die ein Überblick der Produktion von den in Ungarn tätigen Autoren bietet.

Im Aufsatz werden zwei Einheiten von Exzerpten aus Archivquellen untersucht: die Eigensammlung der Abteilung bzw. der Kornél Bárdos-Nachlass. Behandelt werden dabei grundlegende Ziele und aufeinanderfolgende Phasen der Sammlungsarbeit, mit Rücksicht auf die quantitativen Parameter sowie die unterschiedlichen Arten der exzerpierten Quellen. Die Materialien werden aufgrund angewandeter Methoden sowie Benutzbarkeit bewertet, noch dazu die Erfahrungen mit der elektronischen Bearbeitung und Erstellung der ersten Publikationen zusammengefasst. Dazu kommt eine Liste der auf Grundlage der Dokumenten entstandenen Publikationen, die Schilderung von einigen Wegen der Korrektur und Entwicklung (siehe z. B. die beiden erwähnten kürzlich erstellten Datenbanken) und schliesslich die Andeutung weiterer Möglichkeiten einer zukünftigen Anwendung.

Bezüglich der Datenträger gliedert sich die Sammlung von Musikquellen in zwei Einheitsarten: Sammlung von Mikrofilmen, CD-s und DVD-s, sowie Musikaliensammlung. Deren Beschreibung folgt einer chronologischen Reihenfolge der Erwerbungen, wobei die wechselnden Gesichtspunkte der Sammelarbeit, das wachsende Angebot von Autoren und Gattungen ebenso berücksichtigt werden. Nach der formalen und inhaltlichen Bewertung der Sammlung wird auf die Notwendigkeit der Erneuerung/Erweiterung hingewiesen, und der Bestand der für eine Bearbeitung vorgesehenen Werke resümiert. Die Materialübersicht wird durch eine Zusammenstellung von Notenausgaben und Aufsätze ergänzt, welche einzelne „Stücke“ des Bestandes herausgeben, bzw. seine besonderen Schichten untersuchen (die öffentlichen Aufführungen und erschienenen Aufnahmen sind lediglich mit Angaben der Autoren bzw. Werke vertreten).

GRABÓCZ MÁRTA*

Az affektusok szerveződésének képlete mint
a stílusfejlődés ismertetőjele
Mozart szimfonikus lassú tételeiben

Az itt olvasható írás célja, hogy bemutassa egy kísérleti megközelítés eredményeit, amely Mozart bizonyos típusú szimfonikus lassú tételére irányult. Ezek a tételek együttesen olyan *corpus* (elemezhető „szövegtestet”), olyan makro-szöveget képviselnek, amely lehetővé teszi, hogy kapcsolatot teremtsünk Mozart ifjúkori alkotásai, a párizsi–mannheimi korszakban keletkezett művei és az egyik legutolsó, „Prágainak” nevezett szimfóniája között. A vizsgálat tehát egy 1771-ben írt szimfóniát (Mozart ekkor tizenöt éves volt), illetve 1777–78 és 1786 között írott műveket ölel fel (ekkor volt Mozart harminc esztendő).

Kiindulási pontként a Prágai szimfónia 2. tételének elemzése szolgál, amelyet egyrészt erősen drámai hangvétele és szerkesztésmódja miatt választottam, másrészt azért, mert a három utolsó szimfóniával együtt (K. 543, K. 550, K. 551) mintegy előhírnöke a fiatal Beethoven „preromantikus” stílusának.

Az 1990-es években a klasszikus stílus területén végzett elemzéseimben¹ mindenekelőtt azokra a különleges tételekre összpontosítottam, amelyek a toposzok (affektusok, intonációk, érzelem-kifejezések) szintjén érzékelhető kivételes kontrasztok és feszültség következtében eltérnek a szonátaforma megszokott kereteitől. Ez a stílusbeli hagyományoktól való eltérés *teleologikus formát* eredményez, amelyben a tematikus, illetve formai építkezés révén a tétel végén új zenei gondolat

* Grabócz Márta 1977–1990 között az MTA Zenetudományi Intézet munkatársa volt. 1991-től a strasbourgi egyetemen dolgozik, 1995-től professzorként. 2009 óta az Institut Universitaire de France-nak is tagja. Négy könyve jelent meg a zenei jelentés, narratológia és a kortárs zene témájában, és további hat könyv szerkesztője, illetve társszerkesztője.

¹ Lásd az alábbi tanulmányaimat: „Les théories du récit d’après Paul Ricoeur et leurs correspondances avec la narrativité musicale”, in *Le Récit et les arts*, ed. Claude Amey et al. (Paris: L’Harmattan, 1998), 75–99; magyarul: „Paul Ricoeur elbeszélés-elméleti és összefüggéseik a zenei narrativitással”, in Grabócz Márta, *Zene és narrativitás* (Pécs: Jelenkor Kiadó, 2003), 17–33, továbbá „Narrativitás-elméletek és hangszeres zene”, uo., 34–48; „Introduction à l’analyse narratologique de la formation du XVIII^e siècle: le premier mouvement de la symphonie K. 338 de Mozart”, *Musurgia* 3 (1996/1), 73–84, magyarul: „A narratív transzformációs modell és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában. Mozart, K. 338. C-dúr szimfónia, I. tétel”, in *Zene és narrativitás*, 49–68.

jelenik meg. Vagyis, a szonátaforma visszatérésének szabályai ellenére, gyakran állandó tematikus átalakulással, megújulással találkozunk.

A következőkben felelevenítem a stílus néhány meghatározását, beleértve annak kategóriáit is, hogy ezek segítségével világítsak rá megfigyeléseimre. „A stílus – Georges Molinié szerint – olyan »sztilémák« (stíluselemek) meghatározott csoportja, amelyek *a külső világ (a nyelven kívüli világ) jelenségeinek tartalmait fejezik ki, illetve jelképezik* (ilyen tartalmak lehetnek például egy világkép vagy egy kultúra a sajátosságai).”²

A sztilémák (a stíluselemek) olyan „funkciók, összefüggések, amelyek legalább két nyelvi elemet kapcsolnak össze, függetlenül azok fajtájától”.³ „E stíluselem dinamikus módon (aktív korrelációval) köt össze két elemet, amelyek egyike egy leírandó tárgy, másika azon verbális eszközök véges sora, amelyek a tárgyat reprezentálják.”⁴ Az irodalmiság (vagy a „zeneiség”) a sztilémák „játékba hozása” révén jön létre: a sztilémák kombinálása, láncolata és lehetséges hierarchiája az, ami egy stílust meghatároz.⁵

Ha azt vizsgáljuk, hogy minek felel meg a zenei rendben a sztilémák Molinié által kialakított három nagy osztálya, az alábbi következtetésekre juthatunk:

1. Az *általános irodalmiság* (vagy *irodalmi jelleg*) sztilémái közé tartoznak azok, amelyek például a „regényszerű” vagy a „kommersz” fogalmához kapcsolódnak. A zenében ezek megfelelői lehetnének a „klasszikus” zene, a dzsessz, a kortárs zene és a különféle populáris zenék mint kategóriák.
2. A második a *generikus irodalmiság* kategóriája, amely az irodalom nagy műfajaihoz (elbeszélés, líra, dráma stb.) kapcsolódik. A zenében e kategóriák olyan műfajoknak felelnek meg, mint a reneszánsz vokális zene (például a motetta), az opera, a hangszeres zene a barokktól a 20. századig, a különböző szólisztikus műfajok, a kamarazene, az elektroakusztikus és komputerzene stb.
3. A sztilémák harmadik osztálya a *egyedi irodalmiság*⁶ (vagy *irodalmi különösség*), az irodalmiság sajátosságainak osztálya. A zenében ennek meghatározása történeti korszakok szerint változhat. A klasszikus stílusban például a sztiléma vagy stíluselem a téma szintjének, azaz egy zenei periódusnak vagy frázisnak, illetve e téma partikularitásának felelhetne meg. Az alább következő fejtegetések éppen arra a gondolatra épülnek majd, hogy a zenei téma esetében nemcsak annak formájáról, szerkezetéről stb. beszélhetünk, hanem affektusáról, intonációjáról is, illetve ez utóbbiak „egyediségéről”, sajátosságáról. E zenei témák tipológiája és osztályozása

² Georges Molinié, „Le style en sémiostylistique”, in *Qu'est-ce que le style?*, ed. Georges. Molinié, Pierre Cahné (Paris: Presses Universitaires de France (PUF), 1994), 205.

³ Georges Molinié, „Musique et style”, in *Musique et Style. Méthodes et concepts, Séminaire post-doctoral interdisciplinaire* (Paris, Université de Paris-Sorbonne, 1995), 9.

⁴ Molinié, „Le style en sémiostylistique”, 204.

⁵ Molinié, „Musique et style”, 9; „Le style en sémiostylistique”, 204.

⁶ Franciaül: „littérarité singulière”.

a klasszikus korszak vonatkozásában jól körvonalazott, tartalmi funkcióik pontosan meghatározottak. Altalában összekapcsolódnak egy-egy tipikus dallam- és ritmusképlettel, s együtt járnak egy-egy meghatározott tonalitással.

Ezekhez a funkciókhoz vagy értelmezési szintekhez az egyes esztétikai vagy zenetudományi iskolák más és más elnevezéseket kapcsoltak. Leonard Ratner és az amerikai muzikológusok a nyugati zenetörténet *toposzainak* vagy *közhelyeinek* nevezik őket. Eero Tarasti és a kelet-, illetve közép-európai zenetudományi iskolák képviselői (Ujfalussy József, Jaroslav Jiránek, Vladimír Karbusický stb.) *intonációknak* nevezik, azaz – Aszafjev nyomán – egy kollektív emlékezet alkotóelemeiként fogják fel őket. Szabolcsi Bence, aki 1950-es könyvében áttekintést adott az európai zenetörténet tipikus dallamképleteiről, egyszerűen *a zenei köznyelv alkotóelemeinek tekintette őket*.⁷ Johann Mattheson (1739) a Descartes által leírt affektusokhoz kapcsolta őket,⁸ míg Robert Hatten, jelenkori amerikai zenetudós „expresszív műfajokat” (*expressive genres*) emleget.⁹ Nyilvánvaló, hogy Mozart, Haydn és Beethoven a kortársaik és elődeik által előre meghatározott képletekből merítettek, és e közös alapot egészítették ki személyes jegyeikkel.

Ami az ezekből a sztilémákból létrehozott konstrukciót, a sztilémák egymáshoz kapcsolódását illeti, annak keretei többé-kevésbé szintén meghatározottak az úgynevezett *generikusi (műfaji) sztilémák* révén, amelyek a frázisok szintaktikus és tonális szerveződését vezérlik, illetve írják elő.¹⁰ Ezzel szemben semmilyen szabály nem létezik arra vonatkozóan, hogy a toposzok-intonációk hogyan kapcsolódnak egymáshoz az egyes tételeken belül. Míg a hangnemi és tematikus építkezés hagyományos mintákat követ, a kifejezés dinamikáját illetően szabad a választás: a komponistán múlik, hogy a zenei gondolatok kifejtése a drámai, konfliktusokban kibontakozó folyamatot követi-e, vagy egyszerű retorikai szerkesztésmódot alkalmaz (például kérdés-felelet vagy más jellegű frázis, felkiáltás, vágy, felszólítás).

Legalább két olyan kutatási terület adódik tehát, ahol a fenti megközelítés a klasszikus hangszeres zene elemzésekor egy finomabb szemléletet eredményezhet:

1. a „zenei egyediség, különösség” stíluselemeinek szintjén, ha Haydn, Mozart és Beethoven témáit vetjük össze azzal a hagyománnyal, amelyet J. S. Bach fiainak és a korszak kevésbé ismert szerzőinek (Clementi, Alkan stb.), vagy akár magának Haydnnak és Mozartnak fiatalkori műveiből ismerünk;

⁷ Szabolcsi Bence, *A melódia története. Vázlatok a zenei stílus múltjából* (Budapest: Cserépfalvi, 1950). E tipikus dallamképleteket Szabolcsi hat (hagyományos) lemezen, 15 csoportba rendezve, 300 példával illusztrálva tette közzé. *Musica Mundana* (Budapest: Hungaroton, 1975).

⁸ J. Mattheson, *Der vollkommene Kapellmeister* (modern faksimile kiadása: Basel, etc.: Bärenreiter, 1999).

⁹ Robert Hatten, *Musical Meaning in Beethoven Markedness, Correlation, and Interpretation* (Bloomington: Indiana University Press, 1994).

¹⁰ Lásd szonátaforma, rondóforma, scherzo-forma stb.

2. a másik kutatási terület e sztilémák összekapcsolódási módjának vizsgálata lehetne, s ennek révén egyik vagy másik zeneszerző ismétlődő-visszatérő stratégiáinak feltérképezése. Robert Hattennek például – Michael Shapiro¹¹ megjelölés-elméletének (*markedness theory*) alkalmazása révén – sikerült leírnia a Beethoven utolsó zongoraműveiben és vonósnegyeseiben megfigyelhető néhány stílusbeli stratégiát.

A nagy zeneszerzők egyéni stratégiái megfelelnek annak, amit Georges Molinié „sztiléma-konstelláció”-nak nevez, vagyis amelyek révén „eljuthatunk egy stílus leglényegibb, legegységibb – legzseniálisabb – vonásainak feltárásához, megértéséhez.”¹²

„Néhány gondolat a zenei szemiotikával kapcsolatban Georges Molinié-t hallgatva és olvasva” című írásában Nicolas Meeüs a stílust úgy fogja föl mint egyfajta konfrontációt „egy olyan elvont szerkezettel, amelyhez képest a mű empirikus egységnek tűnik. A *parole* és a *langue* közötti kapcsolat játszik itt szerepet, vagy hogy Hjeltslev terminológiájával éljünk, *a használat kapcsolódása a sémához, a normához.*”¹³

Ez az immanens rendszer két síkot hordoz: „egy grammatikai szintet, amely a nyelv belső logikáját szabályozza – a klasszikus stílus esetében annak tonális és szintaktikai felépítését –, illetve egy szemantikai síkot, amely annak a világhoz való viszonyát határozza meg”.¹⁴

A következő elemzésben ezt a két síkot fogom vizsgálni, ha úgy tetszik, két eltérő grammatika alapján: az egyik a szimfonikus lassú tételek *kötelező szerkezetének szabályrendszere* (= hagyományos szintaxisra irányuló, szerkezeti elemzés), a másik a *toposzok* (az affektusok, intonációk) *grammatikája*, már amennyiben az tetten érhető a művekben. Ami tehát a szemantikai síkot illeti, az esetünkben, azaz a klasszikus stílusban, egybeesik a toposzok, az affektusok révén végzett elemzéssel.

A vizsgálat tárgyát képező „makro-szöveget”, *corpust*, Mozart-szimfóniák és -versenyművek lassú tétéleinek egy csoportja képviseli, valamennyinek a hangneme G-dúr. A vizsgált tételek a következők voltak: *D-dúr szimfónia*, K. 111 (1771) – „Andante grazioso”: 3/8 (fuvola, oboa, kürt fúvósokkal); *D-dúr („Párizsi”) szimfónia*, K. 297 (1778) – „Andante”: 6/8; *Oboaverseny*, K. 314 (1777) – „Adagio ma non troppo”: 3/4; *Szimfónia* vagy *Nyitány* K. 318 (1779) – „Andante”: 3/8; *D-dúr („Prágai”) szimfónia*, K. 504 (1786) – „Andante”: 6/8. Egy korábbi alkalommal Mozart C-dúrban írott szimfonikus tétéleiben vizsgáltam az alábbi kérdést: alkalmaz-e Mozart hasonló keretek közt (azonos szerkezet, hangszerelés és hangnem) ugyanolyan típusú sztilémákat. A kutatás pozitív eredményét a G-dúrban írott lassú tételek jelen vizsgálata is megerősíti: hasonló körülmények között itt is azonos típusú főtémákat és egymással igen közeli rokonságban álló kiegészítő tematikus elemeket találunk.

¹¹ Michael Shapiro, *The Sense of Grammar* (Bloomington: Indiana University Press, 1983).

¹² Molinié: „Le style en sémiostylistique”, 205.

¹³ Nicolas Meeüs: „Quelques réflexions sur la sémiotique musicale á l’écoute et á la lecture de Georges Molinié”, in *Musique et style...*, 18 (kiemelés tőlem, G. M.).

¹⁴ Uo., 18–19.

Így például szinte mindegyik tételben megfigyelhetjük a fuvolák, az oboák és a kürtök jelenlétét, csakúgy, mint az Andante tempójelzés gyakori használatát (egyetlen kivételtől eltekintve: az oboa-, illetve fuvolaversenyben „Adagio” szerepel). A legnagyobb meglepetést azonban a főtéma vizsgálata okozza, amely mindegyik tételben az alábbi tulajdonságokkal rendelkezik: 1) egyszerű dallamvonal, amely a terc, a kvint és a tonika körül mozog; ezt egészíti ki mindenütt a terc-párhuzamú kíséret; 2) a fuvolák, az oboák és a kürtök használata, 3) orgonapont a basszusban, a kürtökben vagy egy későbbi frázisban, 4) hármás metrumú, táncos lüktetés. Ezek az összetevők a pasztorál téma jellegzetes vonásainak felelnek meg. E típust *A melódia történetében* „A rokokó születése” című fejezetben Szabolcsi „tisza, harmonikus dúr-dallamosságnak”, „postillon-dallamosságnak” nevezi.

„Händel és olasz kortársai már olyanféle világos dúr-zenét írtak, amelyet az újabb menüettekben, ländlerekben, diák- és parasztdalokban hallani: ők kezdték, amit a 18. század folytatott; az ő vetésüket áratja az 1780-as nemzedék. Haydn és kortársai nemcsak a népdaltól tanulnak, hanem önkéntelenül az 1730-as új-olaszok és új-franciák folytatói is, amikor felfedezik a dúr-akkord s a hármashangzat népies és mégis európai szépségét [...] Dittersdorf 1785 táján, híres Ovidius-sorozatában, épp ilyen szelidhajlású hármashangzat-dallammal indítja újra az »aranykor«-t.”¹⁵

A továbbiakban e témátípust némi leegyszerűsítéssel „pasztorál toposznak” fogjuk nevezni (*1a-e kottapélda*).

1. sztiléma: főtéma („pasztorál toposz”)

Andante grazioso

Flauto I, II
p

Oboe I, II
p

Corno I, II in Re/D
a2
p

Violino I
tr
p

Violino II
tr
p

Viola I, II
tr
p

Violoncello e Basso
tr
p

1.a kottapélda. D-dúr szimfónia, K. 111 (1771), 2. tétel

¹⁵ Szabolcsi, *A melódia története*, 73.

Andante

Flauto

Oboi

Fagotti

Corni in Sol/G

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

1.b kottapélda. D-dúr szimfónia („Párizsi”), K. 297 (1778), 2. tétel

Adagio ma non troppo

Oboe I, II

Corno I, II in Sol/G

Oboe principale

Violino I

Violino II

Viola

Violoncello e Basso

1.c kottapélda. D-dúr Oboaverseny (vagy Fuvolaverseny), K. 314 (1777), 2. tétel

Andante
110

Fl. I, II
Ob. I, II
Fag. I, II
Cor. I, II
Cor. III, IV
Viol. I
Viol. II
Va. I, II
Vc. e B.

1.d kottapélda: G-dúr szimfónia, K. 318 (1779), 2. tétel

Andante

2 Flauti
2 Oboi
2 Fagotti
2 Corni in Sol
Violini I
Violini II
Virole
Violoncelli e Contrabassi

1.e kottapélda: D-dúr szimfónia („Prágai”), K. 504 (1786), 2. tétel

E főtéma-típus társaságában szinte kötelezően jelenik meg az említett tételekben az úgynevezett „menetelő”, „lépegető” motívum-csoport. Ez utóbbi rokonságban áll azokkal a retorikai-zenei képletekkel, amelyekkel a barokk zeneszerzők hagyománya az előre haladó lépteket érzékeltette. E lépegető motívum az idézett művekben kadenciaként (főtéma-lezárásként) vagy az átvezetés motívumaként, vagy akár melléktémaként jelenik meg.¹⁶

2. sztiléma: a „lépegető” motívum

The image displays ten musical examples arranged in two columns. Each example consists of a musical staff with a label below it. An arrow on the left points to the first staff.

- Top left: Bass clef, 3/4 time, melodic line with eighth notes. Label: A lépegetés motívuma (BWV 159)
- Top right: Treble clef, 3/4 time, melodic line with eighth notes. Label: A hangzavar, a tumultus motívuma (BWV 80)
- Middle left: Treble clef, 3/4 time, block chords. Label: A félelem motívuma (BWV 70)
- Middle right: Treble clef, 3/4 time, melodic line with eighth notes. Label: Az öröm motívuma (BWV 83)
- Bottom left: Bass clef, 3/4 time, melodic line with eighth notes. Label: A fájdalom motívuma (BWV 63)
- Bottom right: Treble clef, 3/4 time, melodic line with eighth notes. Label: A felajdulás motívuma (BWV 13)
- Bottom left: Treble clef, 3/4 time, rhythmic pattern of eighth notes. Label: Ünnepestípus
- Bottom right: Treble clef, 3/4 time, rhythmic pattern of eighth notes. Label: A lelki nyugalom ritmusa

Motívum- és ritmuspéldák Bach kantátáiból Albert Schweitzer nyomán

2.a kottapélda. Retorikus zenei alakzatok (Ulrich Michels: *Guide illustré de la Musique*, I. köt., 114. o.)

¹⁶ E lépegető motívummal kapcsolatban lásd „Musikalisch-rhetorische Figuren”, in *Riemann Musiklexikon* (Mainz: B. Schott's Sohne, 1967), 286–288; „Rhetoric and music: Musical figures”, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (Oxford University Press, 2007–2013), 263–268; Ulrich Michels, *Guide illustré de la musique* (Paris: Fayard, 1992). A könyv 114. oldalán látható illusztrációt lásd fentebb (2.a kottapélda: Retorikus zenei alakzatok).

The musical score consists of two systems. The first system has three staves: two treble clefs and one bass clef. The second system has five staves: two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff (treble and bass clefs). The piece is in 3/8 time and D major. The 'march motive' is clearly marked in the piano part of the second system. Dynamics include *f* (fortissimo), *p* (piano), and *fp* (fortissimo-piano). There are also markings for *a2* (second attack) in the first system.

2.b kottapélda. Szimfónia, K. 297, 2. tétel, második téma, 23–29. ütem

The musical score consists of two systems, each with five staves (two treble clefs, two bass clefs, and a grand staff). The piece is in 3/8 time and D major. It features a return of the march motive. Dynamics include *fp* (fortissimo-piano) and *p* (piano).

2.c kottapélda. Szimfónia, K. 318, 2. tétel, a visszatérés átvezető része, 172–177. ütem

Solo

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

2.d kottapélda. Oboaverseny, K. 314, 2. tétel kadencia, 40–44. ütem (emelkedő skálamenet az 1. hegedű szólamában)

7

2 Fl.

2 Ob.

2 Fg.

2 Cor (Sol)

march motive

VI. I

VI. II

Vle.

Vlc. e Cb.

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

f *p* *f* *p*

2.e kottapélda: Szimfónia, K. 504, 2. tétel, az első téma kadenciája, 7–12. ütem

A másik, több műben visszatérő kiegészítő stíluselem egy olyan motívum, amely ereszkedő pentachordot ír le az ötödik foktól az alaphangig. Egyfajta „kijelentés”, „megszólítás” jellegű gesztus ez, amely egyben a dominánson megerősíti az új tonalitást, vagy hírt ad az átvezetés kezdetéről.

3. sztiléma: „ereszkedő gesztus”

The musical score is presented in six staves. The first four staves (flute, oboe, clarinet, and strings) show a descending pentachord motif starting on the fifth degree of the scale, marked with a piano (*p*) dynamic and a crescendo (*cresc.*) marking. The fifth and sixth staves (piano) show a more complex rhythmic pattern, marked with fortissimo (*f*) and piano (*p*) dynamics, and a piano-piano (*pp*) dynamic. The score is in G major, 3/4 time, and consists of six staves.

3.a kottapélda. Szimfónia, K. 297, 2. tétel, 3. téma, 35–42. ütem

18

3.b kottapélda. Concerto, K. 314, 2. tétel, átvezetés, 18–22. ütem

19

3.c kottapélda. Szimfónia, K. 504, 2. tétel, átvezetés, 19–24. ütem

A további olyan, több tételben megjelenő stíuselemek, melyek az első témát kísérik a következők:

- úgynevezett „gáláns” fordulatok, azaz kromatikus motívumok kérdés-felelet jellegű szerveződése;
- az *Empfindsamkeit* („érzelmesség”) stíluskörébe tartozó fordulatok: váratlan, előkészítetlen dúr-moll váltások egy adott témán belül;

- az előbbi szinte kötelezően kísérelő, gyakran moll hangnemű zárlat kromatikus hajlítással, „flexával” (a panasz, a „lamentáció” képlete, amely mindig a VII. fokon vagy a dominánson áll meg, nyitva hagyva a frázist, várakozást keltve a választ, a feszültség oldása, a tonikára való megérkezés számára).

4. sztiléma: „gáláns stílus”

23

4.a kottapélda. Oboaverseny, K. 314, 2. tétel, 23–27. ütem

19

4.b kottapélda. Szimfónia, K. 297, 2. tétel, 19–23. ütem (kromatika)

The image shows a musical score for a symphony, specifically a 4-measure example of chromaticism. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a chromatic bass line and a melodic line in the right hand of the piano. The score is divided into two systems, each with a vocal line (soprano and alto) and a piano accompaniment (right and left hands). The piano accompaniment is marked with a piano (p) dynamic and includes a chromatic bass line. The vocal lines are mostly rests, indicating that the piano accompaniment is the primary focus of the chromaticism.

4.c kottapéllda. Szimfónia, K. 318, 2. tétel, 131–138. ütem (kromatika)

Ami ezeknek az alkotóelemeknek a tételen belüli szerepét illeti, többségük funkciója változó: vagy témaelemként szerepelnek, vagy egy témakadencia, illetve az átvezetés részét képezik. Az egyetlen frázis, illetve sztiléma, amely a tanulmányozott tételekben majdnem mindig azonos szerkezeti funkcióval jelentkezik, a *maggiore-minore* váltakozású motívum. Megtalálható ez a K. 314 és a K. 318 átvezetéseiben, valamint a K. 504 átvezetésének kadenciájában. Más formai szerepet játszik a K. 297-ben, ahol a melléktéma periódusának „ellentémáját” alkotja (*maggiore-minore* az expozícióban, majd *minore-maggiore* a visszatérésben).

A vizsgált művekben a tételforma, illetve a szerkezet is nagyon hasonló. Szinte valamennyi makroszerkezet a kidolgozás nélküli „Andante” formának felel meg (a K. 504 kivételével), azaz a kétrészes szonáta hagyományát követi. Ugyancsak közös strukturális vonásuk a rejtett rondóelv, mivel a főtéma minden tétel végén visszatér (itt is kivételt képez a K. 504). A K. 318 majdnem tényleges rondóformát alkot, ugyanis a kidolgozási résznek tekinthető formaszakasz is az első témát használja fel. A K. 111 egészen egyszerű, egytémás AA'A forma, amely a középrészben a dominánsra modulál. A K. 314 és a K. 297 igazi expozícióval és visszatéréssel rendelkeznek – kidolgozás nélkül.

Összefoglalva: ha kronológiai sorrendben haladunk, az első négy mű elemzése nem tár fel semmi „egyedit”, semmi olyat, ami „megdöbbenést keltene”, semmi személyeset, hacsak nem tekintjük annak azt a játékosságot, amellyel Mozart az *Empfindsamkeit* jegyében a *maggiore-minore* dallamváltást alkalmazza, valamint azt a stílusjegyet amely szerint a pasztorális fő témát a tételek végén is hangsúlyosan felidézi. Eltekintve ettől a két jellemzőtől, a sztilémák összekapcsolódása esetlegesnek, véletlenszerűnek tűnik, egymásutánjukat szemlátomást csak a hangnemi szerkesztés szabályai, a tonika/domináns szintek váltakozásai vezérlik.

Ezzel szemben a K. 504-es „Prágai” szimfónia (1786) lassú tetele olyan szerkezetet képvisel, olyan építkezést mutat, amellyel két területen is messze fölülmúlja társait, jóllehet ugyanazokat a sztilémákat, tematikus-motivikus típusokat alkalmazza.

1. A K. 504 *Andante* expozíciójában és visszatérésében nagyon egyértelmű, nagyon tudatosan kialakított *egyensúlyt* figyelhetünk meg egyrészt a pasztorális téma (az éneklő hármashangzat-téma) kiegyensúlyozott, klasszikus karaktere, másrészt a moll hangnemű formarészek („Empfindsamkeit”, szomorúság, melankólia, vagy fájdalom kifejezése¹⁷) adagolásában, ezek arányos elosztásában.

2. Másodsorban az egyensúlynak ez a megbomlása csak előkészíti, megelőlegzi azt a drámai feszültséget, amely a kidolgozási részben robban majd ki. Mintha minden efelé, a középész legbelsejében elhelyezkedő drámai csúcspont felé tartana. A tartalom szintjének ilyenfajta felépítése megfelel az diszkurzív érzelmi-affektusbeli séma szabályainak,¹⁸ ahogyan azt Greimas munkáiban olvashatjuk, illetve ahogy Greimas és Fontanille írták le *Az indulatok szemiotikája* című művükben.¹⁹

Az affektus-tartalom „diszkurzív tervezéséről” szólva²⁰ Greimas és Fontanille azt mondja, hogy „az érzelmek szintaxisa nem viselkedik másként, mint a pragmatikus vagy kognitív szintaxis: a *narratív programok* formáját veszi föl, amelyben egy affektus-szinten megjelenő szereplő („operátor”) módosítja az eredeti érzelmi (affektusbeli) állapotot”.²¹ „A jelentés elemi struktúrája²² – egy dialektikára törekvő szintaxis segítségével – sikeresen békíti össze a fejlődés elvét a teljesség elvével.”²³ A jelentés elemi struktúrája érvényes a szenvedélyek (affektusok) által meghatározott tartalom leírására is. Egy *szemantikai tartalmat* (azaz a jelentésre vonatkozó tartalmat) vizsgálhatunk az ellentmondások (tagadás), az ellentétesség (különbözőség) és az előkészítő („következtető”) viszonyok révén, oly módon, hogy az eredeti tartalom (kategória) több alegységre bomlik szét.²⁴

¹⁷ Lásd például az expozíció és a visszatérés közepén elhangzó tizenhat ütemes szakaszt, amely az „átvezetésnek” felel meg (hangneme e-moll/B-dúr, illetve a visszatérésben a-moll/Esz-dúr); a „minore” szakaszokkal kapcsolatban lásd a második téma kadenciáját (*1. táblázat*).

¹⁸ A tartalom síkjának ilyen drámai és evolúciós (teleologikus) szervezését más fogalmakkal is leírta a francia irodalmi szemiotika az 1960-as évek óta a „narratív transzformációs modell”; a „jelentés elemi struktúrája”, vagy a „szemiotikai négyzög” terminusainak segítségével. Ezek bemutatását lásd: Grabócz, *Zene és narrativitás*.

¹⁹ Algirdas Julien Greimas, *Sémantique structurale* (Paris: Presses Universitaires de France, 1966, 1986²); Algirdas Julien Greimas–Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme* (Paris: Le Seuil, 1991).

²⁰ Greimas–Fontanille, *Sémiotique des passions*, 85.

²¹ Uo., 54.

²² Lásd a már említett könyveket ennek leírásáról, illetve Grabócz, *Zene és narrativitás*, 34–69.

²³ Greimas–Fontanille, *Sémiotique des passions*, 42.

²⁴ A jelentés elemei szerkezetének (= szemiotikai négyzet) a zenében való működésével kapcsolatos magyarázatot lásd alábbi írásomban: „Application de certaines règles de la sémantique structurale de Greimas à l'approche analytique de la forme-sonate. Analyse du premier mouvement de la sonate op. 2 n° 3 de Beethoven”, in *Analyse musicale et perception* (Paris: Université de Paris-Sorbonne, 1994), 122–142, „Narrativitás-elméletek és hangszeres zene, Beethoven op. 2. No. 3. C-dúr Szonátájának I. tetele”, in *Zene és narrativitás*, 34–48.

A jelentés elemi szerkezete egy négypólusú, az *ellentétpárok korrelációjára épülő narratív transzformációs modell*.²⁵

Ami a jelentésnek és az átalakulásnak ezt az elemi modelljét illeti, jelenlétét felfedezhetjük a K. 504-es szimfónia Andantéjában is.

A pasztorál főtéma felel meg a kiinduló helyzetnek, illetve a kiinduló affektusnak, jelentésnek (S_1 , 1–18. ü., lásd az *1.e kottapéldát*). Az *expozició* (lásd az *1. táblázatot*) csak egyetlen kontrasztot vezet be: a kiegyensúlyozott, pasztorális karaktert (a főtéma, melléktéma, zárótéma toposza, affektusa) az átvezetés drámai, panaszos intonációja, az e-mollban induló, moduláló, kvintről ereszkedő kifejező gesztus és ennek kadenciája ellentételezi (S_2 , 19–34. ü.).

A *kidolgozásban* már négy különböző jelentéssel (topossal) találkozunk, a logikai, illetve szemiotikai négyszög leírásának megfelelő módon (lásd a *2. táblázatot*). A zárótéma modulációja és a főtéma maggiore ismétlése után (S_1 , 56–73 ü.) a főtéma „minore” változatainak felbukkanása (d-moll, e-moll, 74–83. ü.) a *tagadást* képviseli: **nem S_1** . Ez egy viszonylag új formatag megérkezését készíti elő a kidolgozásban (S_2), amelyet ugyan az expozició részben megelőlegzett (S_2 , átvezetés: a leszálló kvint gesztusa e-mollban, majd modulálva a poláris akkordon keresztül [*B-dúr*]). A kidolgozásban most a lépkedő motívumok kontrapunkta, halmozása nagy feszültséggel teli motivikai egységet képez, melynek révén drámai, tragikus csúcsponthoz érkeünk a kidolgozás utolsó harmadában (S_2 , 83–90. ü.). Ez utóbbinak rövid „tagadása” (**nem S_2** , *dúr* hangnemű visszavezetés, 92–93 ü.) készíti elő a *visszatérést* (lásd a *3. táblázatot*), illetve a kezdeti helyzet részleges megváltozását e harmadik formaszakaszban. A kidolgozásban tehát az eredeti pasztorális „szemantikai tartalom” négy (azaz kétszer két) kontrasztáló alegységre, jelentésre bomlik: S_1 (pasztorál) – **nem S_1** (fájdalom intonáció) – S_2 (drámai felkiáltás, csúcspont) – **nem S_2** (vigasztaló, hangismétlő motívum) (lásd a *2. és 4. táblázatot*).

A rekapitulációban a főbb témák, a kiegyensúlyozott zenei tartalmak „tutti” hangszerelésben hangzanak fel (szemben az expoziációt indító megfogalmazással, amelyben a téma csak a vonósokon szólalt meg), mintegy felerősítve a „pasztorális” jellegét. Emellett a tételt záró codettában találunk jelentős újdonságot: a lépegető

²⁵ A jelentés elemi szerkezete tehát két jelentett közti kapcsolatot: az ellentétek megkülönböztetésére épül. Ha az S_1/S_2 ellentétből indulunk ki, ezt az oppozíciót szemantikai tengelynek nevezhetjük. (Vö.: Greimas, *Sémantique structurale*). De e tengely mindkét tagja képes külön-külön létrehozni egy újabb ellentét-viszonyt, egy $S/nem S$ típusú kapcsolatot ($S_1/nem S_1$ és $S_2/nem S_2$). A kapcsolatok együttesének ábrázolása ekkor négyszög alakot ölt: $S_1 - S_2 - nem S_1 - nem S_2$. (Lásd az ennek megfelelő „logikai” négyszög első megjelenését Arisztotelész *Orgánumában*, a „De interpretatione” fejezetben.) A szemiotikai négyszög dinamikus értelmezése három műveletet különböztet meg: a tagadás, az állítás és következtetés (feltételezés) műveleteit. A *kettős ellentétpár értéktéremtő, transzformációs folyamatot eredményez*. A narratív útvonal az S_1 elemtől, annak tagadásától (nem S_1) vezet az S_2 feltételezéséig, annak állításáig, hogy ez utóbbi tagadása után (nem S_2) visszatérjen a kiinduló helyzethez (S_1). Ez utóbbi viszont, az értékek körforgása, az ellentétpárokból kifejezésre jutó evolúció révén csaknem kötelezően módosul. (Lásd Grabócz, „A narratív transzformációs rendszer és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában”, in *Zene és narrativitás*, 51–53.)

T ₁	kadencia	átvezetés	1. kadencia	2. kadencia	T ₂ (T ₁ megfordítása)	kadencia	T ₃ (zárótéma)
1-8 G-dúr	9-18 G-dúr	19-25 e-moll / B-dúr [!]	26-29 d-moll	30-34 D: VII	35-44 D-dúr	45-54 D-dúr	55-58 D-dúr
énekítő pasztorál téma (hármashangzat téma és szexipárhuzam)	→ „lépegető” retorikai képlet	kvintról ereszkedő gesztus: a fájdalom reményvesztettség	forgó moll dallam és flexa: félelem, reszketés	→ [növekvő feszültség és csúcspont]	énekítő pasztorál téma (hármashangzat téma és szexipárhuzam)	retorikus kérdés-felelet	kiegyensúlyozottság [búcsúzó gesztus]
S ₁ →	S ₂ →	S ₂ →	S ₁ →	S ₁ →	S ₁ →	S ₁ →	S ₁ →

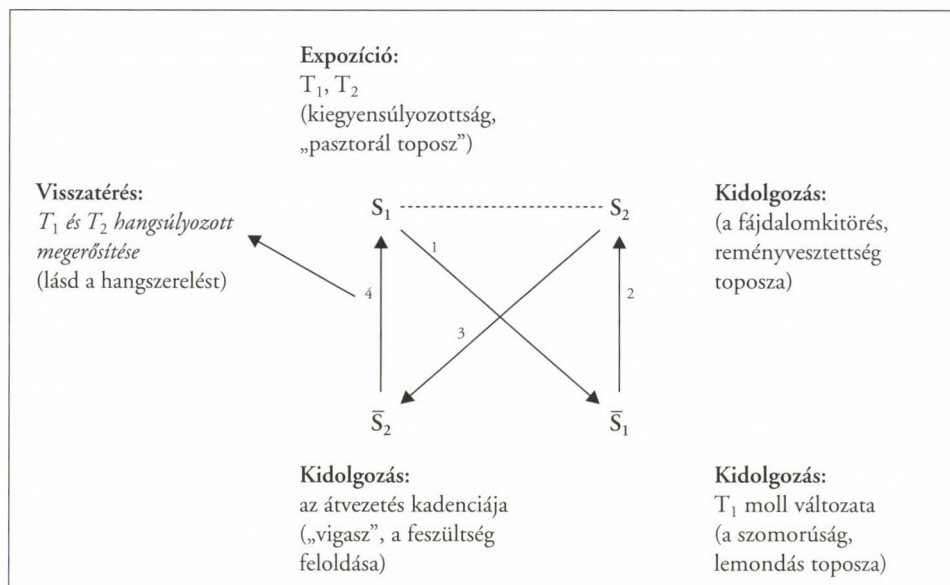
1. táblázat. Prágai szimfónia, K. 504, második tétel (Andante), expozíció

T ₃	T ₁	kadencia	T ₁ moll (minore)	kadencia	T ₁ moll (minore)	T ₁ kadenciája variálva	az átvezetés és T ₁ variált kadenciája
59–63 moduláció: h-moll → D-dúr	64–71 C-dúr	72–73 moduláció	74–77 d-moll	78–79 moduláció	80–83 e-moll	84–89 moduláció moll hangnemekben (a-, d-, g-, c-moll); tutti; a „lépegetés” kontrapunktikus feldolgozása	90–93 G: V ^o
gesztusszerű zárótéma (kiegyensúlyo- zottság)	gesztusszerű zárótéma (kiegyensúlyo- zottság)	„lépegető” retorikai képlet	pasztorál téma fájdalom szomorúság	pasztorál téma moll hangnemben fájdalom szomorúság	pasztorál téma moll hangnemben fájdalom szomorúság	„lépegető” motívum: kitörés, remény- vesztettség, majd kliminációs pont	„lépegető” motívum és flexa „vigasz”: (az előző feszültségi pont feloldása)
S ₁	→ nem S ₁	→ nem S ₁	→ nem S ₁	→ nem S ₁	→ nem S ₁	→ S ₂	→ nem S ₂

2. táblázat. *Prágai szimfónia*, K. 504, második tétel (Andante), kidolgozás

T ₁	kadencia	átvezetés	kadencia ₁	kadencia ₂	T ₂ (T ₁ megfordítása)	kadencia	T ₃	codetta
94-97	98-105	106-113	114-117	118-121	122-131	132-141	142-145	146-148
G-dúr	G-dúr + moduláció	a-moll Esz-dúr [1]	g-moll: V ⁷	g-moll: V ⁷	G-dúr	G-dúr moll	G-dúr	G-dúr (transzponálva)
ének-lő pasztorál téma (mint az expozícióban)	→ (lépegetés)	kvintről ereszkedő gesztus: a fájdalom reményvesztettség	forgó moll dallam és flexa: félelem, reszketés	növekvő feszültség és csúcspont	ének-lő pasztorál téma (mint korábban)	retorikus kérdés-felelet	kiegyensúlyozottság (a búcsúzás gesztusa)	→
S ₁ →	S ₂ →	S ₂ →	S ₁ →	S ₁ →	S ₁ →	S ₁ →	S ₁ →	S ₁ →
*			*		*		*	*
tutti hangszerelés (= módosítva)			tutti hangszerelés (= módosítva)		tutti hangszerelés (= módosítva)		kóda: T ₃ megerősítése (lásd a hangszerelést, regiszterbeli kibővülést)	

3. táblázat. *Prágai szimfónia*, K. 504, második tétel (Andante), visszatérés
 [* a csillaggal jelölt részek az expozícióhoz képest módosult formarészeket jelzik]



4. táblázat. Prágai szimfónia, K. 504, második tétel (Andante). Az affektusok artikulációjának sémája: a jelentés elemi szerkezete vagy a szemiotikai négyzet.

motívumok a tétel legutolsó ütemeiben is megjelennek, emelkednek vagy „nyitnak” egy éteri horizont felé (emlékeztetnünk kell a magas regiszterre, vagyis a pasztorális-transzcendens állapotra, amely ily módon is megerősítést nyer a mű legvégén) (3. és 4. táblázat).

Ebben az Andante tételben tehát felismerhetjük a drámai szerkesztésnek, a narrációnak egyetlen súlypontra összpontosító struktúráját, a két ellentétpár korrelációjára épülő transzformációs modellt. Az expozíció és a visszatérés minden egyes eleme, ezek tudatosan adagolt kontrasztja egyetlen célt szolgál: a tétel közepén elhelyezkedő, rendkívüli fontosságú drámai csúcspont felépítését, majd leépítését, illetve a visszatérést a kiegyensúlyozott állapothoz, s ennek egyértelművé tételét a mű utolsó ütemeiben.

Jeleznünk kell itt, hogy az affektus-szervezés e komplex típusa megtalálható a *Linzi szimfónia* (K. 425) lassú tételében, valamint Mozart három utolsó szimfóniájának bizonyos tételeiben is.

A fenti rövid elemzés alapján elmondhatjuk, hogy a diszkurzív érzelmi séma (mint a jelentés elemi struktúrája) segítségünkre lehet abban, hogy Mozart kései szimfonikus stílusában a stíluselemek egyedi konstellációját jobban megragadjuk és leírassuk.

MÁRTA GRABÓCZ

Stylistic Evolution in Mozart's Symphonic Slow Movements:
The Discursive Schema of Affects. A Narrative Approach

The aim of this essay is to present the results of an experiment I conducted on six of Mozart's slow symphonic movements, all written in G Major. This corpus links the early works to one of the last symphony, the so-called "Prague" symphony, passing through those of the Paris–Mannheim years (from K. 111 to K. 504 – from 1771 to 1786). The article tries to point to two phenomena.

1) All these selected slow movements in G major use the same type of motivic and thematic materials, as for example the pastoral theme, the motives of the marching step, the "descending gesture", the gallant style, the sensible style (*"Empfindsamkeit"*).

2) Despite of the evident correspondence of constructing elements in the six movements, we can observe an important difference and a univocal increase of complexity on the level of organization of affects or topics.

The early movements (K. 111, K. 297, K. 318) are written in a simple structure of AA' or ABA, without any contrast in the topics. While the *Andante* movement of the "Prague" symphony realizes an exceptional dramatic structure where the contrast of affects in the exposition will be consciously amplified in the development of the sonata form, to prepare a tragic culmination moment in the middle of the *Andante* (realized with counterpoint). After this evolution based on the explicit contrast of affects (pastoral; cries of exclamation; sadness and tragic expression; consolation), the recapitulation of the constructing elements of the exposition brings some important modifications. This corresponds to the "teleological principle" concealed in the narrative grammar of the literary semiotics. In this way, the use of the narrative scheme of affects can help us to reveal the style growth (style evolution) in between these symphonic movements of Mozart.

GOMBOS LÁSZLÓ

Narratív elemek Hubay Jenő Romantikus szonátájában

Hubay Jenő fiatalkori opusza, a hegedűre és zongorára komponált *Sonate romantique* (op. 22) a szerző emblematisz alkotási közé tartozik. Egyike annak a néhány műnek, amelyre a Hubay halála után eltelt fél évszázadban nem borult a feledés homálya, és amelyről a mester hívei joggal feltételezték, hogy nemcsak Hubay életművének méltó reprezentánsa, hanem képes felidézni a magyar muzsika egy letűnt korszakát is. E művet mindig is valami különös, misztikus tisztelet övezte a zeneszerző környezetében. Világhírű művészek játszották Hubay budapesti otthonában és vidéki kastélyában, a tanítványok azonban sokáig mintha féltek volna attól, hogy nyilvánosan másorukra tűzzék. Később mégis többen e darab előadásával tisztelegtek mesterük emléke előtt): Zathureczky Ede Budapesten, Albert Ferenc az Egyesült Államokban, Gertler Endre Belgiumban, Telmányi Emil Dániában, Lengyel Gabriella Franciaországban, Wanda Luzzato Olaszországban, Várnai Tibor Svájcban, Fehér Ilona és Fenyves Loránd Tel-Avivban.¹

A szonátához számos megválaszolatlan kérdés, a rejtélyes körülmények egész sora kapcsolódik. Ez azonban nem csupán ismereteink hiányára vezethető vissza; a titokzatosság, amint látni fogjuk, éppen a mű lényegéhez tartozik. Kérdések merülnek fel a komponálás és a publikálás időpontját, valamint a mű rejtett programját illetően is. Különös továbbá, hogy Hubaynak miért ez az egyetlen fennmaradt hangszeres kamarazenei alkotása, illetve hogy maga a szerző miért tartózkodott darabja nyilvános előadásától.

Elsőként vegyük sorra a *Romantikus szonáta* keletkezésének és publikálásának ismert adatait, amelyek döntőek lehetnek a mű értelmezése szempontjából. Hubay 1881 végétől 1886 nyaráig Brüsszelben élt, ahol a Conservatoire Royale hegedűtan szakát vezette, majd Liszt Ferenc hívására visszatért Budapestre, hogy a Zeneakadémia

¹ A mű hírnevének továbbélését mutatja, hogy az újabb generáció képviselői közül Csaba Péter és Frankl Péter éppen Hubay darabját vette fel a műfaj késő 19. századi reprezentánsaként *Hungarian Violin Sonatas* című albumába, Dohnányi (cisz-moll, op. 21) és Goldmark (D-dúr, op. 25) szonátája mellé (Praga Digitals PRD/DSD 250 223, 2006).

tanára legyen.² Visszaemlékezései és saját retrospektív műlistái szerint belgiami tartózkodása felezőpontján, 1884-ben komponálta a darabot, és ezt az évszámot vették át világszerte a műjegyzékek és lexikonok.³ Gyakran ugyanez a dátum szerepel a kiadás (J. Hamelle, Paris) éveként is.⁴ A mű létezését azonban az 1880-as évekből a Hubay hagyatékban egyetlen forrás (levél, újságcikk vagy koncertműsor) sem erősíti meg.

Legkorábbi információink 1890 márciusából származnak: a szerző március 7-én Párizsból tájékoztatta bátyját, Dr. Hubay Károlyt a mű megjelenéséről, de a levélből nem derül ki, hogy az első vagy már egy revideált kiadásról van-e szó.⁵ Majd 12-én Brüsszelbe érve két közelgő fellépéséről tett említést bátyjának: „17én Van Halnál lesz egy nagyszerű estély Chimay herceg, a külminiszter tiszteletére. 20-án Brugmann bankárnál lesz még egy nagy soirée, melyre szintén szerződöttem vagyok. 21-én szándékozom elutazni [...]”⁶ Talán az első estélyt halasztották el egy nappal, vagy időközben 18-ára egy új, harmadik eseményt szerveztek. Erről a *Soirée musicale*-ről egy nyomtatott koncertműsor tudósít, amely a helyszínt nem említi, de Beethoven a-moll vonósnégyese (op. 132) és Brahms c-moll zongoratriója (op. 101) között a *Romantikus szonátát* is felsorolja Hubay négy francia dala és *La vie d'une fleur* (*Virágrege*, op. 30) című hegedűciklusa három tételének társaságában. Hubay valamennyi műsorszámában közreműködött, feltehetően a dalokat előadó Hélène Brohez-t is maga kísérte. A Beethoven-kvartettet egykori brüsszeli kollégáival játszotta, a Brahms-trióban Lucien Tonnelier (zongora) és Eduard Jacobs (cselló) volt a partnere, a *Romantikus szonáta* előadói közül azonban csak a hegedűzeneszerző nevét tüntették fel. Különös, hogy az eseményről részletesen beszámoló *L'Art Moderne* is homályban hagyta Hubay szonátapartnerének személyét, miközben a többi mű előadóiról számot adott. Nem közölte az időpontot, de megnevezte a helyszínt, François Van Hal belga művészetpártoló otthonát, és az elhangzott Hubay-művekről mint a szerző legújabb alkotásairól tett említést.⁷

² Brüsszeli pozíciójában elődei Charles Auguste de Beriot, Henryk Wieniawski és Henri Vieuxtemps voltak. Kinevezését jelentős részben az 1881-ben elhunyt Vieuxtemps végakarátának köszönhette.

³ A legkorábbi fennmaradt műlista 1897-ben készült, egyes szám első személyben. A szonátáról csak ennyit tartalmaz: „op.22 Brüsszel 1884”. OSZK Kézirattár Fond 73. A továbbiakban forrásmegjelölés nélkül említett dokumentumok ebből a gyűjteményből származnak.

⁴ Az első részletes Hubay-műjegyzék, Haraszi Emil monográfiájának függeléke – minden bizonynyal tévesen – 1884-re datálja az Hamelle-kiadást, lásd *Hubay Jenő élete és munkái* (Budapest: Singer és Wolfner, 1913), 195. Az egyértelműen „megjelenési időként” feltüntetett időpontot számos műjegyzék átvette.

⁵ „A Szonátám megjelent. A Poemes Hongrois-k még mindég nem jelentek meg. Bajos valamit megbeszélni Hamelle-el.” (gépiratos levélmásolat, OSZK Kézirattár Fond 73, számozatlan anyag). – Hubay több művéből készült újabb kiadás, például az op. 1-es kompozíció 1879-ben *Fantaisie Hongroise*, 1885-ben jelentős változtatással *Plevna nóta / Chant de Plevna* címmel látott napvilágot. A *Romantikus szonáta* „története” az első csárdajelenet (op. 9) keletkezési- és kiadási történetével is párhuzamba állítható: utóbbit Hubay 1882-ben tette közzé Heugelnél, majd 1885-ben revideálta és 1890-ben újra publikálta Cranz kiadónál.

⁶ Hubay levele Dr. Hubay Károlynak, 1890. március 12. (gépiratos másolat).

⁷ *L'Art Moderne* (Bruxelles), 1890. március 23.

A Hubay-szonáta nyomtatott kottáján nem szerepel dátum, de a lemezszám alapján – a szerző idézett levelével egybecsengően – valószínűsíthető az 1890-es dátum a kiadás éveként. Ugyanakkor az sem zárható ki, hogy 1890 márciusában egy néhány évvel korábbi kiadvány jelent meg revideált formában.⁸ A publikáció és az említett hangverseny között közvetlen összefüggést teremt, hogy a címlapon olvasható ajánlás ugyanakkor a belga zongoraművésznek, Lucien Tonnelier-nek szól, akivel Hubay az estélyen a Brahms-trióban – és nyilvánvalóan a *Romantikus szonáta* előadásában is – fellépett. Amennyiben ez volt a mű ősbemutatója, azon gondolkozhatunk el, hogy egy sikeres komponista és aktívan koncertező hegedűművész miért várt hat évet művének előadásával és nyilvánosságra hozatalával, majd miért telt el további négy év az 1894-es budapesti bemutatóig. A brüsszeli sajtó rendszeresen beszámolt a Conservatoire ifjú professzorának fellépéseiről, mégsem találtunk utalást a szonáta korábbi előadására vonatkozóan. A szerző visszaemlékezéseiben nincs nyoma, hogy eljátszotta vagy megmutatta volna Lisztnek 1884–1886 közötti antwerpeni vagy brüsszeli találkozásai alkalmával. A mesterrel együtt töltött napok történéseit Hubay élete végéig számon tartotta, a Liszt személyéhez kötött események pedig legkésőbb 1886-os időpontot jelentenek. A szonáta talán még Hubay 1886-os hazatérésekor idején is csak a koncepció szintjén, esetleg vázlataiban létezett, ezért nem hangzott el évekig sem fogantatásának helyszínén, Brüsszelben, sem pedig a magyar fővárosban. Valószínű, hogy a stílusában a brüsszeli évek fő kompozícióihoz (*Morceau de concert* op. 20, 1884; *Concerto dramatique* op. 21, 1885) közel álló mű befejezésére vagy végleges formába öntésére csak a 80-as évek végén került sor.

Ha összevetjük a szerzői műjegyzékek további adatait, az önéletrajzokat és visszaemlékezéseket a rendelkezésünkre álló egyéb forrásokkal, azt tapasztaljuk, hogy a korábbra datálás nemcsak a *Romantikus szonátával* kapcsolatban merül fel, hanem Hubay esetében tipikusnak mondható. Hubay kiválóan emlékezett az eseményekre, de azok időrendjében – különösen évtizedek múltán – gyakran tévedett, az évszámok megjegyzése pedig sosem tartozott az erősségei közé. Ennek eredményeként a lexikonok az életrajzi dátumok igen változatos kombinációit tartalmazzák. A tendencia nyilvánvaló: a fontos fordulópontok hol egy-két, de akár öt évvel is korábbra kerültek, ezáltal a zenészpálya első adatai a csodagyerek-mítosz születését, a következetlenségek és a meghatározhatatlan idejű események pedig a romantikus művész alakjához kapcsolódó legendák kialakulását segíthették elő. Hubay nem vette rossz néven, hogy debütálása (Viotti a-moll hegedűversenye a Zenede hangversenyén, 1872. jún. 29.) a lexikonokban és a fellépéseit beharangozó újságcikkekben 14-ről hol 11, hol 9 éves korára került, vagy hogy Joachimnál folytatott

⁸ Hamelle számozásai csak főbb vonalaiban követik az időrendet, az egymáshoz közeli számok között olykor 3-4 év eltérés is előfordul, illetve az egyazon évben megjelent kották lemezszámai között nem ritka néhány százás különbség. A Hubay-szonáta (no. 2925) beleesik abba az intervallumba, melyet Boëllmann, Chausson, Fauré, Franck, d'Indy, Lalo és Widor 1887–1890 körül megjelent műveinek 2700 és 3000 közötti lemezszámai jelölnek ki.

berlini tanulmányai (1873 őszétől 1876 nyaráig) nemcsak korábbra helyeződtek, hanem 3 helyett 4 vagy 5 évre módosultak.⁹ Olykor az események egymáshoz igazított láncolatában közismert történések is téves időpontra kerültek: Vieuxtemps életének utolsó, Hubayval Algírban együtt töltött hónapjai 1881-ről 1880-ra, Hubay hazaköltözése és ezzel együtt Liszt halála (!) 1886-ról 1885-re.¹⁰

A századforduló idején visszatekintő Hubay számára a fiatalkori művek, közöttük a *Romantikus szonáta* szándékos vagy véletlenszerű korábbra datálása egy további eredménnyel járt: műjegyzéke azt demonstrálta, hogy amikor 1886-ban hazatért, nem csupán híres virtuóz volt, aki magyar dallamok nyomán fantáziákat tudott rögtönözni, hanem szimfónia, opera, szonáta és versenymű írására képes zeneszerző is.¹¹ A magyar zeneéletben azt a pozíciót vette át, amelyet édesapjától, Huber Károlytól szinte dinasztikus módon örökölt, ezáltal megőrizte a különféle zenei érdekcsoportok érzékeny erőegyensúlyát. A hegedűoktatás vezetője lett a Nemzeti Zenedében és a Zeneakadémián, utóbbi intézményben elindította a kamarazene és a zenekari játék oktatását, apja utódaként ő lett az Országos Dalárszövetség karnagya, valamint David Popperrel megszervezte híres vonósnégyesét, melynek hangversenyeihez évről-évre sikerült megnyernie Brahms személyes közreműködését. A zeneéletben betöltött pozíciók megszerzése és azok nyilvános deklarálása így látens kapcsolatban lehetett az életrajzi adatok korrigálásával is.

A fentiek talán magyarázatot adnak arra, hogy miért érezhető a bizonyítási vágy jelenléte a Hubay-szonáta koncepciója mögött és a hangok által sugallt üzenetben. Arra viszont nem kaptunk választ, hogy miért nem követték további darabok a műfajban. Aligha a feladat nagysága riasztotta vissza a szerzőt, aki később wagneri hangszerelésű és méretű operákkal, valamint oratorikus szimfóniákkal is megbirkó-

⁹ Elegendő a *Zenei Lexikon* (1931) cikkére utalnunk, amelyet a Hubay-tanítvány Waldbauer Imre írt: „9 éves korában már zenekarral adja elő Viotti versenyművét. 13 éves korában Joachim felvészi osztályába a berlini Hochschulen, hol négy évet tölt.” Ugyanez az 1965-ös *Zenei Lexikon*ban, Sándor Frigyes revíziójában is változatlan maradt, csupán az életkor megnevezések cserélődtek évszámokra (1867, 1871). Ezzel szemben a *Révai Lexikon* szerint 10 évesen lépett fel Viotti versenyével és 1871–75-ig volt Joachim tanítványa.

¹⁰ Hubay debütálásának időpontja bizonyára közismert volt a 20. század első harmadában, hiszen 1912-ben országszerte számos hangversenyt és ünnepséget rendeztek művészi pályafutásának 40. évfordulója alkalmából, és a sajtó is tele volt az ezzel kapcsolatos híradásokkal és köszöntésekkel. Különösen meglepő, hogy *A Zene* Hubay-számában (2012. november) közölt életrajz írója (Sz. B.) sem számolt utána a 40 évnek, amikor leírta: „9 éves korában Viotti a-moll koncertjét zenekarkísérettel adta elő egy zenekari koncerten általános feltűnést kelteve.” Ezt követően a berlini tanulmányok, Vieuxtemps halála és a brüsszeli letelepedés is egy-egy évvel korábbra kerültek írásában.

¹¹ Hubay 1897-es saját műlistájában az op. 26-os I. szimfóniát 1884-re datálta (az autográf partitúrán 1887 áll), az első operát, az op. 28-as *Alienort* 1883–1892-re (a szövegíró, Edmund Haraucourt-t 1885–86 körül ismerte meg, az autográf fogalmazványokon 1888-as dátumok szerepelnek, bemutatták 1891-ben). Ennek megfelelően a többi opusz is néhány évvel korábbra datálódott, így az op. 20-as Brácsaverseny 1883-ra (valamennyi autográfon 1884 áll), az op. 21-es Hegedűverseny 1884-re (a partitúrán 1885 szerepel). Az op. 29-es dalciklus 1886-os budapesti komponálási dátumának ellent mond, hogy a no. 3 kéziratán 1888 augusztus olvasható, az op. 36-os dalok „A svábhgyen 1890-ben” műlistabeli adatával szemben pedig az autográf 1891 májusi datálása áll.

zott. A háttérben valószínűleg Hubaynak a kamarazenehez fűződő különös viszonya állt. Gyermek- és ifjúkorának meghatározó benyomásai között ez a műfaj szerepelt az első helyen: a szülői házban jelen lehetett édesapja vonósnégyesének próbáin, az Erkel Ferenc, Robert Volkmann, a Doppler fivérek és olykor Liszt Ferenc részvételével zajlott házimuzsikálásokon. Első hangversenyélménye, amelyre később vissza tudott emlékezni, szintén kamarazenei esemény volt: Ferdinand Laub 1865 februárjában vendégszerepelt Pesten, ahol három zenekari- és két kamaraestet adott. A zenekart Huber Károly vezényelte, majd a vonósnégyesben ugyanő játszotta a 2. hegedű szólamát. Fiát a február 25-én vagy 26-án rendezett eseményre vitte magával.¹² Hubay értékrangsoráról és azon belül a kamarazene helyéről sokat elárul idős kori nyilatkozata:

„Mi tette rám e siralomvölgyben a legnagyobb benyomást? Zsenge ifjúkoromban Liszt Ferencel eljátszhattam Beethoven Kreutzer szonátáját. Tanuló koromban Berlinben Joachim József interpretálásában hallottam Beethoven utolsó vonós-négyeseit. Hallottam Bayreuthban, – ifjú, fogékony lélekkel a Parsifal-t. Játszottam Brahms-szal, és kéziratból nem egy művét adtam vele elő. ...”¹³

Hubay első művei kamaraművek voltak: berlini tanulóéveiben vonósnégyeseket, szonátákat és dalokat komponált, összhangban azzal az értékrenddel, amelyet a főiskola és a könnyebb fajsúlyú műfajokat elutasító Joachim példája kínált a számára. De hamarosan – valószínűleg éppen a mértékadó művek hatására – alkotói válságba került és elégette fiatalkori darabjait. Az eseményt, amelynek mozzanatait talán csak utólag kapcsolta össze, később szóban és írásban többször elmesélte. A különös és kissé zavaros, de a korra oly jellemző történet fontos eleme, hogy ebben Hubay a Joachim Kvartett által előadott Beethoven-vonósnégyes (op. 135 F-dúr) zárótételének jól ismert szöveges utalását („*Muss es sein? – Es muss sein!*”) saját művei megsemmisítésével hozta összefüggésbe. Neubauer Pál, aki az 1930-as években gyakran volt tanúja Hubay elbeszéléseinek, így vezette be könyvében az esemény leírását: „...egy tavaszi estén a véletlen E. T. A. Hoffmannnak, a misztikus borzalmak írójának modorában teszi egy jelenet részesevé, melyet később sokszor elmondott és borzongva emlékezett vissza a lehetetlenség mezsgyéjén mozgó valóságra”.¹⁴ A történetet Neubauert megelőzően Haraszi is közzé tette, teljes terjedelmében azonban csak Hubay Andor könyvének kéziratában található meg. Ez utóbbiból idézzük:

¹² A kamarazenei próbákat Huber többnyire Kerepesi úti orthonában tartotta, ahol ezekben fia is belehallgatható, mivel szobáját egyetlen ajtó választotta el a halltól. „Hivatalosan” az egyik Laub-hangverseny alkalmával mutatták be a vendégművészek: „*A szünetben bemutatott atyám Laubnak, mint jövődéli hegedű művészt. Laub magasan a levegőbe emelt s megcsókolt.*” (Hubay visszaemlékezése, gépirat a Hubay hagyatékban.)

¹³ Forrásmegjelölés nélkül idézi Neubauer Pál: *Hubay Jenő. Egy élet szimfóniája* (Budapest: Helikon Irodalmi K. F. T., é. n. [1942]), II. kötet, 518. Hubay a sajtóban több hasonló nyilatkozatot tett közzé az 1930-as években.

¹⁴ Neubauer, *Hubay Jenő...*, I, 40.

„[...] Beethoven utolsó kvartettjének megrázó hatása alatt mentem haza szobámba. Késő este lett. A sötét szobában nem gyújtottam lámpát. Leültem ágyamra. »Be KELL teljesednie?« csengett fülembe a kérdés. »Be KELL, hogy teljesedjék« – jött a kérlelhetetlen válasz. Egyszerre, mintha kellemetlenül édeskés szagot éreztem volna. És ekkor a homályból, mintha valami felkúszott volna hozzám. Lábam jéghidegek lettek, gyengeség fogott el. Össze akartam szedni magamat, de nem bírtam. »Be kell teljesednie« – zúgott a fejemben és rá a felelet – »be kell hogy teljesedjék! Át KELL tehát engedni magamat [...] annak az idegen Hatalomnak, mely kérlelhetetlenül viszi keresztül törvényeit... de miféle undorító, édeskés szag ez a szobámban? Mintha megsűrűsödne, alakot öltene. Felugrottam és meggyújtottam a lámpát. A világosság talán segíteni fog, gondoltam.

Elővettem a kompozícióimat. Dolgozni próbáltam. De a kellemetlen szag szinte már fojtogatott. Nem tudtam, álmodom vagy ébren vagyok-e. Felrántottam az ablakot. Ez sem használt – a fertelmes szag csak tovább gyötört. Ekkor, kétségbeesett haraggal estem neki kompozícióimnak. Összeszedtem és a kályhába gyömöszöltem azokat. Meredten néztem, amint a kályha parazsától tüzet fognak. A kiáramló füst – végre – pár percre elvette az édeskés kesernyés szagot az orromból. Dalaim, egy hegedű-zongorára írt szonátám és egy kvartettem »máglyahalálát« néztem végig, de alig égtek hamuvá első opusaim, a borzasztó szag ismét ott terjengett és fojtogatott.

Szobámból egy másik helyiségbe nyílt egy ajtó, mely zárva volt s mellyel eddig nem törődtem. Előtte fiókos-szekrényem állt. Hátha onnan – onnan jön ez a fertelem? A fiókos szekrényt félre tolvá, megpróbáltam az ajtót kinyitni. És íme, az ajtó kilincse engedett, az ajtó kitért és én, egy üres szoba közepén egy felravatalozott öreg ember félig letakart mezítelen hulláját pillantottam meg! A fejénél két gyertya égett. A látvány olyan borzalmas volt, a beethoveni kérdésre a felelet olyan brutális, hogy lábam szinte gyökeret vertek és percekig tartott, amíg el tudtam szakítani magamat ettől a rémképtől, mely a szörnyű valóság volt. Szobámon keresztül az utcára menekültem.”¹⁵

Az utolsó Beethoven-vonósnégyes parancsszava néhány évvel később Hubay egy másik sorsfordító döntésével is összekapcsolódott. 1881 elején Párizsban közeli kapcsolatba került egy fiatal amerikai milliomosnővel, Lilian Cartwrighttal, aki Hubay közreműködésével kamarazenei sorozatot rendezett otthonában.¹⁶ Az utolsó alkalommal, április 14-én a berlini misztikus történet ismeretében váratlanul a „végső Beethoven” akarta hallani Hubay kvartettjétől. A hangversenyt követően házassági ajánlatot tett a művésznek és Amerikába invitálta. Hubay nehezen hozta meg elhatározását (Beethoven partitúrájában így áll: „*Der schvergefasste Entschluss*”), és végül egy másik meghívásának tett eleget: útra kelt Algírba, hogy barátja és mestere, a beteg Henri Vieuxtemps mellett legyen utolsó hónapjaiban. Ez a döntés biztosította számára a szakmai előmenetelt: fél évvel később – Vieuxtemps utódként – elnyerte a brüsszeli konzervatórium tanszékvezetői katedráját.

¹⁵ Hubay Andor egy a családi hagyatékból fennmaradt kéziratból idézett, a publikált változat 21–22. lapján ennek a harmada olvasható, a szerkesztő rövidítésében. Hubay Cebrían Andor: *Apám, Hubay Jenő. Egy nagy művész élete – történelmi háttérrel*, közl. Reményi Gyenes István (Budapest: Ariadne, 1992), 21–22. Haraszti változatát lásd *Hubay Jenő élete...*, 23.

¹⁶ A festői ambíciókkal megáldott hölgy a Rue Clichyben bérelt lakást és műtermet. 1881. február 17-től kezdődően Hubay és állandó párizsi partnerei, Aggházy Károly zongoraművész és Hegyesi Vilmos csellóművész közreműködésével legalább nyolc matinét rendezett a fennmaradt nyomtatott meghívók szerint.

1. kottapélda. A Hubay-szonáta főtémája (hegedű)

A fiatalkori művek elégetése, a tűz általi megtisztulás szakrális cselekménye Hubay számára az újrakezdés lehetőségét teremtette meg. A háttérben azonban helye lehetett az önkritika érvényesülésének, továbbá az ifjú azon törekvésének, hogy megszabaduljon a nyomasztó tekintélyek súlyától: közvetlenül mesterétől, Joachimétól, általában véve pedig a mércének tekintett kamarazenétől is. Ezt követően Hubay előadói és zeneszerzői pályája gyökeresen eltérő úton haladt tovább. Repertoárjának gerincét a kamarairodalom mesterművei (elsősorban Haydn, Mozart, Beethoven, Schumann és Brahms darabjai) alkották, melyek egy idealizált világ magaslatára kerültek, miközben ő maga mintha menekült volna a megméretetéstől, attól, hogy az eszményített műfajokban komponáljon.



Hubay a *Romantikus szonáta* megformálása során korának általános, francia–német zenei köznyelvéből merített, miközben megpróbálta függetleníteni magát a csodált „klasszikus” mesterművek hatásától. A monotematikus szerkesztés és a fejlesztő variálás Beethoven, Schumann és Brahms öröksége volt, de ezek a Hubay zenéjétől alapvetően idegen technikák mégis helyet kaphattak e kivételes kompozícióban, talán azért, mert olykor a „moderneknak” is éltek velük. Hubay szemében ez utóbbiak közé tartozott a Párizsban fiatalon megismert César Franck is, akinek 1886-ban Hamelle-nél, a *Romantikus szonáta* kiadójánál megjelent A-dúr szonátáját gyakran játszotta pályája második felében. Nyilvánvalóan sokáig azért nem tűzte műsorára nyilvánosan, mivel a mű első előadója és dedikációjának címzettje ifjúkori vetélytársa, Eugène Ysaÿe volt.¹⁷

A Hubay-szonáta főtémája (1. kottapélda) távoli rokona a francia mester darabját indító, tercekben ringatózó dallamnak (2. kottapélda), e kettő változatai pedig számos további motivikus hasonlóságot eredményeznek a művek között. Nem egy-

¹⁷ Hubay 1882-ben a Vieuxtemps-iskola korábbi favoritjával, Ysaÿe-val szemben nyerte el a brüsszeli konzervatórium hegedűtanszakának vezetői állását. A Franck-szonáta ősbemutatójára éppen akkor, 1886 szeptemberében került sor, amikor Ysaÿe végre elfoglalhatta a Budapestre távozott Hubay pozícióját.

Allegretto ben moderato
Piano

2. kottapélda. Franck A-dúr szonátának fő témája (hegedű)

egy téma azonosságáról van szó, inkább a dallamfordulatok és zenei gesztusok megfeleléseinek bonyolult hálójáról: mintha mindkét kompozíció ugyanarra a közös forrásra utalna vissza, vagy egy ős-gondolat egyéni interpretációját nyújtana. Hasonló a harmóniakezelés és a sóhajmotívumok szekvenciális ismételtetése, lényeges különbség azonban, hogy Hubay távol maradt Franck olykor trisztáni kromatikájától, amelynek kiindulópontja a téma 9–10. ütemének *e*–*cisz*–*c*–*a* fordulata.

A zongora és hegedű dialógusára épülő Hubay-téma fontos jellemzője a motívumok sokrétű kapcsolatrendszer, történései a mű egészét meghatározzák és valamennyi tematikus anyag kiindulópontjául szolgálnak (3. kottapélda). A zongora által játszott kezdődallam *d*-ről kétszeri mozdulattal ér el az *a*-hangra (*a* motívum), majd ugyanarról a *d*-ről felfelé nyit *fisz*-re (*b* motívum). A hegedű a dallamot súlytalan helyen veszi át (ha a ritmo di quattro battute lejegyzett zenét a Franck darab rövidebb ritmusértékeivel írnanék át, itt a második ütem negyedik negyedénél járnánk), és szintén *D*-dúr hármashangzatot ír körül (*c* motívum), miközben a

Allegro.

Violon.

PIANO.

3. kottapélda. A Hubay-szonáta fő témája (hegedű-zongora)

a) I. tétel Átvezetés

52 *cantabile* (d2)

b) I. t. Főtéma

68 *pp*

c) I. t. Melléktéma

4. kottapélda. A *cantabile* átvezetés, a főtéma és a melléktéma összevetése

négy ütemes frázis végén a zongora *b* motívumát ismétli meg diminuálva. A 13–18. ütem az előbbi harmónia soron következő fordítását járja körül és a *b* motívum tükörfordításával zár (*d* motívum). Hozzá elízióval kapcsolódik a zongora *a* motívummal.

A átvezető szakasz (21. ü., 1. kottapélda) a 13–14. ütem dallamát *fisz'-b'-d''* hármasként értelmezi át és tovább bővíti a hangzatfelbontást, majd a *b* motívumból négyszeres szekvenciát épít. A csúcspont utáni augmentált ritmusú lezárás (33–41. ü.) a *d2* motívum transzpozíciója, majd – a hegedű szólamában most először – megszólal az *a* motívum is (42–45. ü.). Az előbbieket visszájára fordítja az átvezetés második, *cantabile* szakasza (52–65. ü.): ellenkező irányú szekvenciával visszaránt a D-dúrba, miközben *d'''-fisz''-a''-g''-fisz''* főhangjai ugyancsak a főtéma *d2* motívumára rímelnek (4. a kottapélda).¹⁸

Különös a főtéma és a tonikai hangnem ilyen hangsúlyos felidézése az átvezetés végén, egy már megvalósult domináns (A-dúr) modulációt követően. A szakasz ugyanakkor – a mű elgondolkodó-hezitáló jellegű indításának kontrasztjaként – egyszerre kelti a melléktéma és az „igazi” főtéma benyomását, mivel tipikus melléktéma karaktert exponál a főtéma hangnemében. Úgy érezzük, mintha az eddig visszafogott dallamossággal szemben a zene ebben a pillanatban törné át a gátat, és új, nagyívű lendületének köszönhetően a mű most kezdődne el valójában. A korábbi statikus harmóniak helyett több oktávon átívelő akkordfelbontások kísérik ezt a kitárulkozó, *cantabile* megjelölésű melódiát, amelyet az életmű ismeretében joggal nevezhetünk Hubay-névjegynek. Üde színfoltként rögtön a hallgató emléke-

¹⁸ A szakasz záró fordulata megerősíti az említett párhuzamosságokat a Franck-szonátával (lásd a főtéma zárlatának *e''-gisz'-b'-a'-gisz'* hangjait).

5. kottapélda. A kidolgozás tercekből épülő szakasza

zetébe vésődik, és a továbbiakban a darab egyik jellegzetes hangulati rétegét reprezentálja. Ezen funkcióját megerősíti az azonnali megismétléssel, melynek során váratlan fordulattal a melléktéma terület Fisz-dúrjába modulál. Az egyre drámaibabbá váló tételben hosszú időre (a rekapituláció megfelelő szakaszáig) csupán ez a dallam képviseli a „pozitív” hangulatot és a felfelé törő mozgásformát az *a* motívum túlsúlyával szemben. Ugyanebbe az irányba perceként át legfeljebb a vágyakozóan magasba törő sóhajok mutatnak.

Hubay, Franckhoz hasonlóan, az egész művet egyetlen alaptémából építette fel. A nyitótema nemcsak az átvezetésben van jelen, hanem a kétütemes motívumok dialógusára épülő Fisz-dúr melléktémában is, melynek hangjait a *cantabile* dallam záró fordulata is előlegezi (4. kottapélda). Az expozíció végén, Fisz-dúrba transzponálva, idézetszerűen tér vissza a mű kezdetének zongora-índítása (*a* és *b* motívum), amely ezáltal – Beethoven *Pathétique* szonátájának kezdőütemeihez hasonlóan –

Adagio ma non tanto.

6. kottapélda. A 2. tétel eleje

The image shows three staves of musical notation. The first staff starts at measure 166 and is marked 'Allargando.' and 'pü ff'. The second staff starts at measure 170. The third staff starts at measure 174 and is marked 'brillante' and '(III. t. Főtéma változata)'. The music is in G major and 2/4 time.

7. kottapélda. A 3. tétel *Allargando* szakasza a tétel főtémájának visszaidézésével

mottószerű funkciót kap. A kidolgozásban a melléktéma és az *a* motívum drámai dialógusát egy négy alkalommal megszólaló, tercekben ringatózó dallam szakítja meg, amely szinte idézi César Franck főtémáját (5. kottapélda). Az első tétel kódáját – ismét a *Pathétique* szonáta mintáját követve – a mottó indítja, de Hubaynál a teljes főtéma visszatér és azt az erőteljes beethoveni zárlattal szemben egy 21 ütemes, szinte „történes” nélküli, elhaló D-dúr kicsengés követi.

A második tétel kezdete az előző kidolgozás ringatózó hármashangzataira emlékeztet. Amint a szonáta kezdetén történt, itt is kérés-felelet viszony figyelhető meg a zongora és a hegedű indításában, majd a B-dúr környezetben az 1. tétel *b* motívuma (*d'-e'-fisz*) szólal meg eredeti magasságban, hangsúlyos D-dúr harmónia fölött a 8. ütemben (6. kottapélda). Szintén a mű kezdőanyagából, a főtéma motívumaiból építkezik a Finale kezdete, majd az átvezetés több lépésben demonstrálja, hogy miként alakul át az új téma – ismét az első tétel kidolgozását visszaidézve – a melléktémává (31. ü.). A mű vége előtti fortissimo csúcsponton a melléktéma tér vissza diadalmasan, majd *Allargando* jelzéssel a vezérdallam (*d2* motívum és az ebből származó *Cantabile* téma) megdicsőült variánsa szólal meg unisonóban a hegedűn és oktáv-kettőzéssel a zongora jobb kéz szólamában (7. kottapélda). Ezt a zárótétel főtémája követi az előző dallamhoz hasonlított formában, ezzel is kiemelve a tételek tematikus összetartozását (174. ü.).

Talán véletlen, hogy az *Allargando* szakasz kísértetiesen egybecseng Richard Strauss 1887-es *Esz-dúr hegedűszonátája* (op. 18) zárótételének C-dúr középrészével. A Straussnál exponált pillanatban megjelenő dallam rokona a *Romantikus szonáta* nyitó- és *cantabile* témájának (8. kottapélda), és e kettőnek a mű végi, apoteózis-szerű egyesített visszatérése (*Allargando*) karakterében is megegyezik a Strauss-mű C-dúr témájával. Straussnál először a hegedűn hangzik fel a dallam és a zongora figurációi kísérik, majd a két hangszer szerepet cserél. Hubaynál ugyanez a textúrabeli megoldás fordított sorrendben jelenik meg: nála a tétel melléktémája tér vissza a zongorán hegedűfigurációk kíséretében (156. ü.), majd az *Allargando* szakaszban a vonós hangszer és a zongora diszkantja játssza az első tétel témáinak

a) Strauss III. tétel C-dúr téma
con espr.

b) Hubay I. tétel Átvezetés
 52
cantabile

8. kottapélda. Strauss Esz-dúr szonáta és a Hubay-mű kapcsolata

változatát. Utóbbi – D-dúrba transzponálva – szinte behelyettesíthető lenne a Strauss kompozíció megfelelő szakaszával.

Nem tudjuk, hogy Hubay ismerte-e 1890 előtt Strauss szonátáját. Nyilvánosan csupán egyetlen alkalommal játszotta, 1930. október 30-án otthonában, a német mester tiszteletére rendezett zenedélutánon, a szerző zongorakíséretével. Személyesen valószínűleg 1892-ben, Berlinben találkoztak először, ahol Hubay a filharmonikusok február 29-i koncertjén saját a-moll hegedűversenyét (op. 21) adta elő Hans von Bülow vezényletével, a következő szám pedig Strauss *Macbeth* című szimfonikus költeményének (op. 23) bemutatója volt a szerző dirigálásával.

A további párhuzamokból emeljük ki két, szintén fiatalkori hegedűszonátát: Edward Grieg 1865-ös F-dúr (op. 8), valamint Gabriel Fauré 1876-os A-dúr (op. 13) művét, melyek a stílus általános vonásaiban, a témák és a motivikus fejlesztés tekintetében hasonlóságot mutatnak a *Romantikus szonátával*. Hubay mindkét darabot ismerhette már az 1880-as évek elején. A Grieg-szonátát nyilvánosan is játszotta Eugen d'Albert-rel 1889 januárjában, éppen a saját darabja publikálását megelőző évben, feltételezhetően annak végleges formába öntésével egy időben. Fauréval már 1878–79-ben megismerkedett és rendszeresen találkozott is a párizsi szalonokban.¹⁹ Szonátáikban közös stílusjegyeknek tekinthető a csúcspontok kialakításának jellegzetes módja és az emocionális túlfűtöttséget jelző eszközök alkalmazása. Gyakran a magasba nyúló gesztusok és a szekvenciálisan ismétlődő motívumok sora, a kíséret növekvő hangtömege és mindenekelőtt a szólóhangszer expresszív játéka hivatott arra, hogy a zene belső logikájából adódó építkezés helyett megteremtse a mű exponált pillanatait.

A *Romantikus szonáta* formai szempontból a klasszikus-romantikus hagyományt követi, de annak struktúráit Hubay egy alapvetően eltérő zenei nyelvi közegbe integrálta. Talán maga is érezte, hogy szinte lehetetlen feladatra vállalkozott, amikor saját, könnyű elemekből, lazán építkező világának talaján egy reprezentatív

¹⁹ Fauré abban az időben magyar lánynak, Szavardy Elíznak udvarolt, így gyakran találkoztak Hubay pártfogója, Szavardy Frigyes (Elíz édesapja) otthonában. Könyvében (i. m., 47) Haraszti egy olyan esetet is leírt, amelyben mindkét művész fellépett számos híresség (Sarasate, Durand kiadó, Jules Grévy köztársasági elnök stb.) jelenlétében.

kamaradarab létrehozására tett kísérletet. Mivel a következő közel fél évszázadban nem volt folytatása, a mű pusztán létezése miatt is kivételes helyet foglal el a Hubay-életműben és ugyanakkor a magyar szonáták nem túl népes táborában. Különleges státuszát jelzi, hogy bár a szűkebb családi és baráti környezetben nagy jelentőséget tulajdonítottak neki, nyilvános hangversenyen szinte alig szólalt meg a szerző előadásában. Műfajilag szonáta, Hubay kamarazenei repertoárjába azonban mégsem került be. Hiába keressük a Hubay–Popper vonósnégyes estjeinek műsorán, ahol a kvartettek között gyakran szonáták is elhangzottak, és a szerző fehér zenetermében, 60–100 főnyi hallgatóság körében zajlott „zenedélutánok” programján sem találjuk az 1920-as és 30-as években. Az említett 1890-es brüsszeli bemutatót követően – ismereteink szerint – Hubay csupán négy alkalommal játszotta nagyobb nyilvánosság előtt: 1890-es finnországi turnéján Bodó Alajossal (november 13. Helsinki), a Pesti Vigadóban rendezett szerzői estjén Adler–Goldstein Vilmával (1894. április 11.), 1896. február 16-án egy nürnbergi szállodában a Liszt-tanítvány August Göllerichkel, majd 1929. április 28-án Stefániai Imrével a Magyar Rádióban. Meghívott hallgatóság előtt szólalt meg 1903. március 9-én és 22-én Párizsban St. Paul márkiné szalonjában a vendéglátó kíséretével, egy hónappal korábban pedig a szerző Duna-parti otthonában Leopold Godowskival a zongoránál.²⁰ Tudjuk, hogy baráti körben Hubay eljátszotta Dohnányi Ernővel, Josef Kripsszel és Felix Weingartnerrel, és az is előfordult, hogy egy-egy híres hegedűművész vendégét a szerző maga kísérte fehér Bösendorfer zongoráján.²¹

A mű elhangzásának elsődleges színtere tehát az intim szférájú szalon volt, művészek és mecénások otthona, ahol a beavatott személyek számára a hangok többletjelentéssel ruházódtak fel. E szűk, válogatott közönség el is várta a szerzőtől, hogy műve rejtett üzeneteket, megfejtésre váró szimbólumokat tartalmazzon. Amint a fenti elemzések már jelezték, *Romantikus szonáta* zenei történései mögött is titkos költői tartalom húzódik meg, illetve más zeneművekre vonatkozó utalások egész hálója szövi át a darabot. A kívülállók számára azonban csak sejthető, analógiák révén legfeljebb közvetetten bizonyítható az, ami Hubay párizsi, brüsszeli és budapesti baráta számára nyilvánvaló lehetett. A szerző gondolkodására egyrészt a Schumann- és Beethoven-művek recepciója volt hatással (ebben jelentős szerep jutott a Joachim által közvetített információknak), másrészt irodalmi ismeret-

²⁰ Hubay 1903-as naplójának bejegyzése: „Febr. 5. Csütörtök. Godowski egészen en famille nálunk vacsorált. [...] Vacsora után muzsikáltunk. Az én szonátámat akarta megismerni Godowski. Roppant bravúrral és tökélylyel játszotta ő azt lapról! Utána még Brahms első hegedűszonátáját játszottuk. [...] Ő azt ígerte hogy az én Sonate romantique-omat Kreislerrel fogja nyilvánosan Londonban előadni.”

²¹ A mesternél szinte mindig voltak látogatók, átutazó vagy több napra érkezett szállóvendégek, akikkel ebéd vagy vacsora után átmentek a zeneterembe muzsikálni. Nemcsak Budapesten volt ez a gyakorlat, hanem tavasztól őszig Hubay mosóci vagy szaltnai kastélyában is. Az említett művészek legalább egyszer a *Romantikus szonátát* is eljátszották a házigazdával az 1920-as évek végén vagy a 30-as évek első felében (Molnárné Asbóth Magda, Hubay unokahúga visszaemlékezése, 1998). Dohnányi a művet egyetlen alkalommal játszotta nyilvánosan, 1917. december 7-én a Zeneakadémián, a Hubay-tanítvány Vecsey Ferenc partnereként.

ségi köre is befolyásolta: Párizsban Victor Hugo, Armand Sully-Prudhomme, François Coppée, Hélène Vacarescu, Edmond Haraucourt és Alphonse Daudet, Brüsszelben Émile Verhaeren, Maurice Maeterlinck és Georges Rodenbach, Budapesten pedig közeli barátai, Justh Zsigmond és Wohl Janka.

A *Romantikus szonáta* költői üzenetének megfejtéséhez nem áll rendelkezésünkre közvetlen szerzői útmutatás. Hubay életrajzíróitól csupán annyit tudunk, hogy a mű egy meg nem nevezett Victor Hugo-vers programját követi. Az 1894-es hazai bemutató egyik kritikusa, August Beer viszont – minden bizonnyal Hubay környezetéből származó közlés alapján – a költemény „cselekményét” is megosztotta olvasóival. További információkhoz juthatunk a zenei karakterek és motívumok elemzésének segítségével, és ezt kiegészíthetjük két, Hubay számára mértékadó mű analógiájával. Az egyik Beethoven már említett F-dúr vonósnygyese (op. 135), a másik Schumann d-moll hegedűszonátája (op. 121). Mindkét alkotásban egyfajta kettősség, két zenei-gondolati elem szembeállítása figyelhető meg és állítható párhuzamba Hubay darabjával.

Haraszi Emil 1913-ban megjelent monográfiájában csupán utalt a költői inspirációra: „bár Victor Hugo egyik versét vallja programul, a kamarazene-stílus és a szonáta-forma törvényei szerint van fölépítve”.²² Közel három évtizeddel később Neubauer Pál valamivel többet árult el: „Ennek a szonátának megírására egy Hugo Victor-vers inspirálta még 1882-ben [sic], s a költemény hangulatának szelleme ott szárnyal a kompozíció akkordjaiban. Az első tétel, a szenvedélyes Allegro, a várakozással teli epedésnek hangját üti meg. Az Adagióban lágyabb, odaadóbb lesz a hangulat, a vágyakozó szív meghallgatásra lelt. A harmadik tétel, ugyancsak Allegro, a hódítás biztos boldogító tudatában áradozik az örömtől és gyönyörűségtől. Közben, mintha átélt kalandok hírüladása csengne belé.”²³ Mindez a vers nélkül üres szóvirágnak hat, és túlságosan általános még akkor is, ha mellé tesszük August Beer közlését, miszerint egy várúrnő várja a háborúból szerető férjét, aki végre győztesen hazaér és gyengéd üdvözlés után elmeséli hadjárata történetét.²⁴ E sablonos programok közel állnak ahhoz, amelyet Beethoven Esz-dúr, „*Les adieux*” zongoraszonátájának (op. 81a) alcíme és tételcímei körvonalaznak: „*Lebewohl, Abwesenheit und Wiedersehen*”, azaz búcsú, távollét és viszontlátás.²⁵ Beethoven a diszkant kezdő *g'-f'-esz'* hangjaihoz is beírta a „*Le-be wohl*” szavakat – ez a Hubay-szonáta főtémájának *b* és *d2* motívumára rímel (1. és 3. kottapélda).

²² Haraszi, *Hubay Jenő élete...*, 165.

²³ Neubauer, *Hubay Jenő...*, I, 363–364.

²⁴ „Zuerst eine Sonate romantique nach einem Gedichte von Viktor Hugo. Die Burgfrau erwartet sehnsüchtig die Rückkehr des geliebten Gatten, der in den Kampf gezogen. Als Sieger zieht der Ritter endlich in die Burg ein und nach einer zärtlichen Begrüßung erzählt er der glücklich Aufhorchenden von seinen Kriegsfahrten.” *Pester Lloyd* 1894. április 12., kritika Hubay előző napi szerzői estjéről.

²⁵ Beethoven barátjának, tanítványának és patrónusának, Rudolf főhercegnek szánt üzenetét már az 1811-es Breikopf & Härtel kiadás tartalmazta. A címlapon egyetlen mondatban németül, majd a tételek élén részletekben és francia fordításban is kinyomtatták (*Das Lebewohl – Les adieux; Die Abwesenheit – L'absence; Das Wiedersehen – Le retour*).

A *Romantikus szonáta* hallgatója önkéntelenül is zenén kívüli magyarázatokat keres a mű értelmezése során, mivel annak retorikus gesztusai, motivikus összefüggései, a témák és szakaszok variált visszatérései és váratlan, drámai fordulatai alig indokolhatóak a zene belső folyamataival. Az első tétel egyaránt lehet a szenvedélyes és meghitt együttlét, illetve ehhez kapcsolódóan az elválás anticipálása vagy bekövetkeztenek megjelenítése. Előbbire inkább a főtéma, az átvezetés és mellék-téma elhangzásai, utóbbira a kidolgozási szakasz történései utalnak.

A második tétel különös felépítése magyarázható a hazatérés fázisainak ábrázolásaként. A lassú tételek hagyományosan zártabb témáival szemben itt folyamatos előre haladást figyelhetünk meg. Sóhajtozó és vágyakozást jelző motívumok, két-ütemes szakaszok szekvenciális ismétlései kapcsolódnak egymáshoz és vezetnek az *Animato di più in più fino all' Allegro* feliratú szakasszal az örvendező E-dúr muzsikához (50. ü.), amely a megérkezés pillanatában (65. ü.) váratlanul megszakad és recitativo-szerű drámai sóhajokba torkollik (9. kottapélda). A tétel második fele a 75. ütemtől (Tempo I.) az előbbihez hasonló folyamatot jár végig azonos motivikai készlettel, de a megérkezés fázisait itt a tétel nyitótémájának Gesz-, B-, majd D-dúrban megismételt változatai ábrázolják (először a zongora játssza a dallamot, amelyet a 81. ütemtől a hegedű vesz át). Ez a második folyamat távolabbról (Gesz) indul, négy kvintes emelkedéssel éri el a tétel alaphangnemét (B) és ugyanazzal a fordulattal egy pillanatra a vágyott D-dúrt is. Ezt követően azonban a zene már hiába próbál kitörni a B-dúr búvőköréből. A különféle távoli harmóniai foltok csupán színezik a tonalitást, például a 99–104. ütemekben, melyek kromatikus motívumaiból szinte nyílt Trisztán-hivatkozás hallható ki. A többszörösen megerősített B-dúrban ismét megjelennek a zenei folyamatot korábban megállító recitatív sóhajok (121. ü.), de már nyugodtabb formában.

A tételben tehát két alkalommal is megjelenik egy-egy pillanatra a teljes szonáta alaptónalitása, a kezdőtéma egy részletének (*b* motívum) eredeti magasságú, exponált felidézésével (7–9. és 87–89. ü.). Az idegen környezetben, másfél ütemben kimerevített D-dúr harmónia és az augmentált dallam visszautal a kiindulópont-ra és egyben a konfliktus (búcsú, távollét) megoldását (hazaérkezés) előlegezi.

A Finale lelkesen örvendező alaptónusa ellenére sem mentes a feszültségektől. A mellék-téma másodszori, hősies hangvételi elhangzása (49. ü.) erőteljes fokozással torkollik a kidolgozásba, melynek illusztratív zenéjétől nem áll távol, hogy hadjáratok elbeszélését, „*átélt kalandok hírüladását*” gondoljuk mögé. Még a repríz sem hoz azonnali megoldást, mivel az örömteli D-dúr 18 ütem után váratlanul a második tétel B-dúrába fordul (122. ü.), és egy pillanatra visszatér az a recitativo-szerű sóhajzene is, amely ott kétszer is megszakította a pozitív irányú kibontakozást (128–130. ü.). A mellék-téma *dolcissimo*, majd *fortissimo* visszatérése ezúttal az *Allargando* csúcspont-ra vezet (7. kottapélda).

Felmerül a kérdés, hogy a közlékeny természetű zeneszerző miért nem osztotta meg monográfiáival a mű programját, vagy netán miért kérte annak elhallgatását. 1910–12 között Haraszti Emilnek, az 1930-as években Lehel Istvánnak és

Animato di più in più fino All'Allegro.

36 *con tenerezza*

cresc. *mf*

Allegro.

50 [E-dúr] *fmp cresc.* *f*

ff

Lento. **Tempo animato.**

65 *espress. sul sol*

Tempo I. sul la

75 [Geszdúr] *pp dolcissimo*

81 *dim.* *pp* [B-dúr]

p cresc. [D-fordulat] *p* [B-dúr]

9. kottapélda. 2. tétel *Animato...*

Neubauer Pálnak Hubay és felesége szolgáltatta az információkat, adta át a dokumentumokat és válaszolt a kérdésekre.²⁶ Mindketten megtehették volna, hogy pontosítják a homályos program-utalásokat. Az pedig még különösebb, hogy Hubay Andor meg sem említette a Victor Hugo verset édesapjáról írott könyvében. Pedig valószínűleg ő ismerte a legtöbb részletet a komponista éle-

²⁶ Hubay azt szerette volna, ha a róla szóló monográfiát Lehel István írja meg. Lehel 1935 márciusában bekövetkezett halála után a feladattal Neubauert bízta meg, aki már korábban is kapcsolatban volt a Hubay családdal.

téről és műveiről, hiszen évtizedeken át volt tanúja szinte mindennapos, anekdotikus elbeszéléseinek, és az 1920-as és 30-as években többnyire ő kísérté el utazásaira. Vagy éppen olyan titoknak volt a birtokában, amelyekre nem szeretne volna, hogy fény derüljön?

Számos jel utal arra, hogy a *Romantikus szonáta* valódi címzettje Alice de Vigne volt, Hubay brüsszeli barátja, Paul de Vigne szobrászművész és Jane de Vigne énekesnő testvére (vagy unokatestvére). Hubay Andor maga is utalt könyvében kettejük románcára,²⁷ annak azonban nyilvánvalóan még a gyanúját is el akarta kerülni, hogy e kapcsolatnak bármilyen hatása lehetett 1886 után, a budapesti években. Édesanyja, Cebrian Róza grófnő 1887–88-ban rendszeres látogatója volt Hubay koncertjeinek, és már azelőtt vonzalmat érzett a hegedűművész iránt, mielőtt 1889 januárjában Justh Zsigmond személyesen is bemutatta őket egymásnak. Hubay 1891 áprilisában kérte meg a grófnő kezét, egy évvel az után, hogy a szonáta megjelent. 1894 nyarán, három hónappal a mű első magyarországi előadása után házasodtak össze.

Hubay budapesti letelepedése után továbbra is levelezett Alice de Vigne-vel, és feltehetően találkoztak a művész brüsszeli és párizsi látogatásai alkalmával. Talán nem véletlen, hogy az említett 1890 márciusi brüsszeli hangversenyen, a szonáta ősbemutatója előtt Hubay két Victor Hugo-dala is elhangzott, melyeket Jane de Vigne korábban számos alkalommal énekelt és amelyek Alice-szal is kapcsolatba hozhatóak.²⁸ A szonáta után ismét két dal következett, elsőként a hármasszámú az op. 17-es dalciklusból, melynek no. 1-es és no. 2-es darabját Hubay Alice-nak, illetve Jane-nak ajánlotta. Ebbe a situációba, a művész brüsszeli visszatérésének eseménysorába ugyanúgy beleillik a *Romantikus szonáta* lehetséges „*Les adieux – L’absence – Le retour*” programja, mint egy távozásról és megérkezésről szóló Hugo vers tematikája. Az irodalmi inspirációkat Hubay felfedte a közönség számára a műsor egy másik helyi bemutatója, a *Virágrege* (op. 30) című sorozat tételeinek esetében. A három darabhoz (no. 1 *Virágfakadás*, no. 2 *Bimbó és virág*, no. 5 *Zephyr*) kapcsolódó gróf Zichy Géza költeményeket kinyomtatatta a műsorfüzetben, a jelen lévő személynek szóló intim üzenetét azonban – ha volt ilyen – nem tárta a széles nyilvánosság elé.

A Victor Hugo-hivatkozás talán csak ekkor, a *Romantikus szonáta* végleges formába öntésének idején lett része a mű programjának. De az sem kizárt, hogy az 1894. áprilisi budapesti bemutató adott alkalmat arra, hogy a szerző a búcsú-távollét-hazatérés magánéleti kérdéseket felvető utalását a lovagkorba, a távoli múltba

²⁷ Hubay Andor, *Apám, Hubay Jenő...*, 56.

²⁸ A teljes, három dalból álló Victor Hugo ciklus (op. 12) bemutatására vagy első, nagyobb nyilvánosság előtti előadására 1885 végén vagy 1886 elején azon az estélyen került sor, amelyet Cyprien Godebsky szobrászművész adott Párizsban Hubay tiszteletére. Jane de Vigne énekét Jules Massenet kísérté zongorán. Ez alkalommal történt, hogy Alice de Vigne szorgalmazására Hubay Edmund Haraucourt költővel közös opera írásában állapodott meg (lásd Hubay Andor, *Apám, Hubay Jenő...*, 58 és Neubauer, *Hubay Jenő...* I, 183–184).

helyezze. Arról nyilván szó sem lehetett, hogy a baráti körben már régóta ismert, négy éve publikált kompozíció címzettjét aktualizálja az „egyetlen” kedves, Cebrian Róza személyére, akire három és fél évet kellett várnia, hogy a hölgy nagykorúsága első napján, 1894. július 6-án az apai tiltás ellenére is elvehesse feleségül. A közönség azonban – a nyilvánosságra hozott Hugo-hivatkozás ismeretében – minden bizonnyal elvégezte ezt az aktualizálást, hiszen az európai sajtó tele volt a művész és a grófnő romantikus történetével és a küszöbön álló esküvőről szóló híradásokkal.²⁹

Különös, hogy Hubay életrajzának mérföldkövei szinte pontosan négyévente követték egymást: első fellépései 1871–72-ben Pesten, felnőtté válása 1874–75 körül Berlinben, Párizsba költözése 1878-ban, Vieuxtemps zenei végrendeletének átvétele 1881 nyarán Algírban (ez vezetett az 1882-es brüsszeli kinevezéshez). Majd 1886-ban tért haza, 1890 körül ért „igazi” zeneszerzővé az első operák komponálása által, és 1894-ben kötött házasságot, melynek következményeként hamarosan végleg felszámolta az utazó virtuóz életmód maradványait. Egy művész nem írhatja meg önmaga a róla szóló legendákat, cselekedeteivel és nyilatkozataival azonban sugalmazhatja azokat, bízva a környezet és az utókor érdeklődésében. Nyilvánvalóan Hubay is felismerte pályája fordulataiban az egybeeséseket és közléseivel felnagyította azok jelentőségét. Követői számára kenyérmorzsát és magokat szórt el útjelzőként, de azokat javarészt felcsipegették a madarak.

A fennmaradt források szerint, amint már láttuk, legalább két eseményt kapcsolott visszaemlékezéseiben az utolsó Beethoven-kvartetthez (F-dúr, op. 135): 1874–75 körül Berlinben gyermekkori műveit égette el a „végső Beethoven” hatására, majd 1881 tavaszán Párizsban ugyanez a mű szolgált zenei háttérként életre szóló döntéséhez, melynek eredményeként az amerikai hölgy házassági ajánlatával szemben Vieuxtemps hívásának tett eleget. Nem véletlen, hogy amikor 1882-ben Brüsszelben elfoglalta Vieuxtemps egykori állását és kvartetttel alapított, az öt kései Beethoven előadását tűzte ki elsődleges céljaként (valamennyit kétszer játszották el, hogy a közönség jobban megismerje a ritkán hallott darabokat). A Hubay-visszaemlékezésekben exponált helyen szereplő op. 135 egyetlen további nyilvános előadásáról sem találtunk adatot az elkövetkező 55 év Hubay-koncertműsoraiban. Mintha a művész életében hasonló szerep jutott volna neki, mint amilyent a *Romantikus szonátdéval* kapcsolatban feltételezhetünk: a sorsdöntő pillanatok zenei kísérlőjéből az ifjúkori útkeresés legendái közé került, legalábbis a nagy nyilvánosság számára. Az érett mester megnyilatkozásainak ugyanis talán már azt kellett sugallaniuk környezetére számára, hogy párja oldalán végleg révbe érkezett és túljutott az élet viharain.

²⁹ Az 1894. április 11-i szerzői esten, ahol a *Romantikus szonáta* mint „*erste Aufführung*” szerepelt, került sor Hubay program-ciklusa, az *Ataïr* (op. 47) nyilvános bemutatójára. Az öt hegedűdarab (alcíme: *Ein musikalisches Roman in fünf Kapiteln*) főszereplője egy szép arab lány, aki csillaggyá változott. A mű háttéréről – a nyomtatott alcímen és tételcímeiken kívül – csak véletlenül, Hubay és menyasszonya levelezéséből van információnk.

A *Romantikus szonáta* „életéből” a mű ősbemutatója (1890) és első magyarországi előadása (1894) illik az életrajzi fordulópontok periodikus rendjébe. Ha azonban figyelembe vesszük a műjegyzékek tipikus korábbra datálásait, akkor keletkezése a sorsdöntő budapesti letelepedéssel, azaz egy újabb beethoveni „nehezen meghozott elhatározás”-sal esik egybe. 1886-ban korábbi egzisztenciájának feladása mellett Hubaynak ismét a szeretett hölgyről kellett lemondania egy idős mester kedvéért: Liszt Ferenc hívásának elfogadása ugyanis egyet jelentett a brüsszeli kedves, Alice de Vigne elhagyásával.³⁰ Ezzel a szonáta további értelmezési lehetősége nyílik meg, és közelebb juthatunk a mű eredeti koncepciójához, amelyhez talán csak négy, illetve nyolc év elteltével kapcsolódtak újabb, aktuális magyarázatok.

A Beethoven-kvartett zárótételének elején feltett sorskérdés (*Muss es sein?*) és az arra adott válasz (*Es muss sein!*) egy kétpólusú világot hoz létre, amelyet a *Romantikus szonáta* első pillantásra kínáló ellentéppárjaival (pozitív és negatív, fent és lent stb.) azonosíthatunk. Ennek megfelelően a mű költői programját is leegyszerűsíthetnénk az együttlét és távollét vagy az elválás és hazatérés kettősségére. De a megkettőzött világ további dimenziókkal bővül azáltal, hogy nem csupán kérdés és felelet áll szemben egymással, hanem a válaszban rejlik igen és nem lehetőség, illetve mindkét döntésnek pozitív és negatív következménye is. Ennek megfelelően valamennyi motívum vagy egyéb zenei jelenség többretegű és többértelmű lehet a mű komplex narratívájában. Csupán a kérdés és válasz ténye biztos, minden további viszonylagos, amint például az önmagában pozitív irányú elhatározás is fájdalmas következményekkel, a búcsúval és elválással jár együtt.

Az első tétel főtémájában (3. *kottapélda*) a zongora és a hegedű dallama kérdés és felelet viszonyban állnak egymással, bár a motívikus rokonság és a karakterbeli azonosság miatt még szinte egylényegűek, de legalábbis egymás tükörképei. Ugyanakkor mindkét zenei mondat önmagában is kérdés-felelet jellegű, az *a* motívumra a *b*, a *c*-re a *d* (azon belül a *d1*-re a *d2*) válaszol, miközben az *a2* és a *b* együttesen alkotja a *c* motívumot (*d'-h-a* / *d'-e'-fisz'* után a hegedű átveszi a záróhangot és megismétli az előzőeket, csupán az első három hangot kvinttel feljebb transzponálja: *a'-fisz'-e'* / *d'-e'-fisz'*). Az *a3* *a'-g'-fisz'* hangjai alig appericipiálhatóan, de megelőlegezik a *b* tükörfordításaként megjelenő *d2*-t, ami választ ad a zongora által feltett kérdésre.

Mindezek a motívumok összefüggésbe hozhatóak a Hubay számára oly fontos Beethoven-kvartett zenei anyagával. A kapcsolat mindenképpen több véletlen egybeesésnél: mintha a komponista gondolataiban vissza-visszatérő emlékek alakultak volna át egy olyan folyamat részeként, melynek során a nehezen meghozott elhatározás megszületett. Nem kétséges, hogy Hubaynak a századforduló idején rögzített elbeszélése, amelyben a művész a beethoveni kérdés és a korai művek

³⁰ Különös egybeesés, hogy Vieuxtemps-hez hasonlóan Liszt is néhány hónappal Hubay döntését követően hunyt el. De amíg előbbi pozícióját fél év után kapta meg, addig utóbbiéra 33 évig kellett várnia.

a) Beethoven op. 135 IV. t. kezdete (Der schwergefaste Entschluss)

Grave. *Muss es sein?* Allegro. *Es muss sein! Es muss sein!*

b) Hubay I. t. Ft.

p 8

c) Beethoven IV. t. Főtéma

f 13 17 *p*

10. kottapélda. Beethoven op.135, a 4. tétel kezdete és Hubay szonátájának főtémája

elégetése között teremtett összefüggést, ráillik az 1886-os hazatérést megelőző szituációra is. A Beethoven-partitúra zárótételének elején kinyomatott szöveges mottó (a bevezetés és a főtéma kezdőmotívumai) és a Hubay-főtéma egymásra felelő dallamívei azonos irányú gesztusokat jelölnek (10.a–b kottapélda). A lelépés utáni emelkedés egyértelműen a kérdés, ennek fordítottja a válasz zenei megfogalmazása. A második szakaszban az F-dúr kvartett *a'-c'-g'* hangjai pontosan megfelelnek a D-dúr szonáta *fisz'-a'-e'* főhangjainak, a beethoveni főtéma B-dúrba hajló folytatása (17–20. ü.) pedig szinte megegyezik a Hubay-dallam végével: mintha a szonáta témájának négy üteme (8–11. ü.) a kvartett-téma nyolc ütemét sűrítene magába (10.b–c kottapélda).

Még pontosabb az egyezés a zongora által játszott *a* és *b* motívum, illetve a Beethoven-tétel melléktémája között: utóbbi első hét hangjából hat azonos az előbbiével, csupán a skála ötödik és hatodik hangja szerepel fordított sorrendben (szolmizálva: *d'-s-l-d'-r'-m'-(r')* és *(d'-t)-d'-l-s-d'-r'-m'*, 11.a és 11.c kottapélda). Beethoven közismerten monotematikus szerkesztésmódja a fenti hasonlóság esetén további tematikus megfeleléseket valószínűsít. Mivel a kvartett 3. tételének kezdete rokonságban áll a 4. tétel melléktémájával, egyúttal természetesen a Hubay-szonáta indítására is rimel. Az előző esetenél itt talán még nagyobb azonosság figyelhető meg, és ezt a Beethoven dallam azonnali ismétlése meg is erősíti (11.b–c kottapélda).

Lényeges különbség van azonban a két komponista koncepciója között. Amíg Beethoven a súlyos, de rövid bevezető után határozott, markánsan megfogalmazott választ ad, addig Hubay a szonáta elején mindössze az alaphelyzet, a szinte még érintetlen őszállapot felvázolására szorítkozik. A kérdés és a válasz még alig különül el egymástól: mindkettő azonos karakterű és a néhány hangos hangcsoportok szintjén egyforma elemekből építkezik, melyek csupán jelzik az ellentétes irányokat

és a további kibontakozás eltérő lehetőségeit. A főtéma mint kiindulópont valódi jellegére csak a későbbiek ismeretében, utólag derül fény, a kérdésre adott választ pedig a három tétel együttesen fogja megadni. Nem a „*nehezen meghozott elhatározás*” eredményét mutatja meg, hanem magát a kétségekkel teli folyamatot ábrázolja, melynek során ismételten előrevetíti és átéli a döntés pozitív és negatív következményeit.

A Hubay-szonáta főtémájának két része közötti kérdés-felelet kapcsolat a teljes mű motivikus struktúráját meghatározza, ezáltal az indításkor exponált „beethoveni” program kivetítődik a darab egészére. A kompozíció belső történése valójában nem más, mint két zenei és egyúttal két narratív elem különféle megjelenéseinek, átalakulásainak és értelmezéseinek a története. Amint utaltunk rá, az *a* és *b* motívum együtt, eredeti formájában három alkalommal tér vissza, ezáltal – a *Pathétique* szonáta kezdőütemeihez hasonlóan – mottószerű funkciót kap. Az expozíció végén Fisz-dúrban halljuk kérdés-szerűen, amelyre váratlan, szinte brutális d-moll unisono indítással a kidolgozás drámai dialógussorozata adja meg a választ. A tombolás kifulladásával a mottó a hozzá kapcsolódó válasszal együtt, a főtéma részeként tér vissza a reprízben, majd ugyanígy a kódában.

A szonáta további szakaszai a kérdés-felelet viszonyt azáltal jelenítik meg, hogy a főtéma első feléből vett motívumra a második rész egyik motívumra válaszol, az *a*-ra vagy *b*-re a *c* vagy a *d* valamely formája. Az átvezetésben az *a*-ra (42. ü.) a Hubay-névjegynek nevezett *cantabile* dallam felel, amely *c* és *d* közös gyermeke. A kidolgozásban egyik oldalon többnyire az *a* motívum és szűkített hármasszembontások repetíciós megszólalásai állnak, a másikon a hegedű-főtémával (*c* motívum) rokon melléktéma, amely a beethoveni válasz gesztusát idézi oldottabb formában. Ezeket a Franck-szonáta tematikájára emlékeztető, ringatózó motívum szakítja meg két alkalommal (4. *b-c* és 5. *kottapélda*).

a) Beethoven op. 135 IV. tétel Melléktéma



b) III. tétel kezdete



c) Hubay I. t. Ft.



11. kottapélda. Az op.135 3. és 4. tételének, illetve Hubay főtémájának hasonlósága

A *Muss es sein* kérdés funkcióját a Hubay-darabban legnyilvánvalóbban a *b* motívum tölti be, amelyre a főtémában annak tükörfordítása, a *d2* válaszol. Az 5–7. ütemek *d'-e'-fisz'* hangjaira azonban nemcsak a 14–18. ütem felel, hanem ennek változatai is a 33–41. ütemben (1. *kottapélda*), az átvezetés *cantabile* szakaszában (55–59. ü.) és a melléktémában (4. *kottapélda*). Gyakran egyetlen gesztus is elegendő, hogy felidézze a kérdés-felelet kapcsolatot: az átvezetés utolsó fordulata (64–67. ü.) valósítja meg a D-dúr – Fisz-dúr modulációt, miközben a *b* motívumra emlékeztetve előlegezi a melléktémát. Az ennek megfelelő szakasz a visszatérésben B-dúrból ránt vissza a D-dúrba (328–331. ü.) és nyit ki a *fisz'* hangra, ezáltal egyszerre utal vissza a mű kezdetére és előlegezi a tétel *fisz* kicsengését. A közvetlen válasz a melléktémában szólal meg az *a"-g"-fisz* motívummal, majd az egész tételre érvényes felelet kísérlete fogalmazódik meg a *largamento* csúcsponton (383. ü.). Ez utóbbi nem hoz megoldást, csupán megnyugvást, vagy inkább beletörődést: a fortissimo, nagy lendülettel induló dallam a 404. ütemre valósággal szétesik, csupán a *fisz'-e'* válasz gesztus marad meg belőle. Ez utóbbi hatszori, sóhajszerű ismétlése vezet a kódához, amelyben a kérdést és feleletet visszaidéző teljes főtéma hangzik el, majd a válasz *d2* motívuma zárja a tételt a *fisz* hang 15 ütem hosszú, elhaló kicsengésével.

Amint már utaltunk rá, a *b* motívum alaphangnembeli megjelenéseinek különös jelentősége van a *Romantikus szonátában*. Az első tétel rekapitulációjának hangnemi fordulata (a B-dúr *cantabile* átvezetés nyit ki a D-dúr melléktémára) ismétlődik meg a 2. tétel elején, a *d'-e'-fisz'* hangok és a D-dúr hármashangzat exponált megjelenésével (6. *kottapélda*), miközben még a fülünkben cseng az előző tétel azonos harmóniát kitartó zárlata. A beethoveni kérdés tehát idegen hangnemi környezetben szólal meg újra, mintha a szerző tudatalattijából jelenne meg és nem hagyná őt nyugodni. Ugyanezt a motívumot halljuk hat alkalommal az „*Animato di più in più fino all' Allegro*” szakaszban és kétszer az E-dúr *Allegro*-ban (9. *kottapélda*). A folyamatos crescendo közben eleinte többféle magasságban, súlytalan helyeken jelenik meg, majd E-dúrban ütemsúlyon, kétszer egymás után mondja ki a kérdést, amelyre a váratlanul megtorpanó 65. ütemben (*Lento*) szólal meg a régóta várt válasz, dramatizált keretek között.

A diszkantban a *b* motívum pontos tükörfordítása, a *d2*-nek *gisz-fisz-e* hangokká transzformált változata is elhangzik, fortissimo hangerővel, két hangja a hegedű és zongora unisonójában, a harmadik csak a zongorán. A motívum szekvenciálisan kibővül és sóhajszerű ritmikával operai recitativókat idéz az ötszöri ismétlés során. Mintha mindez a hosszú vajúdással meghozott döntés negatív következményét, a búcsú fájdalmát fogalmazná meg. Valósággal szavak után kiált az új ritmussal társuló motívum, melynek visszhangszerű ismétléseire minden szempontból tökéletesen illenek azok a szavak, amelyeket Beethoven a *Les adieux* szonáta kottájába írt: *Lebe wohl, lebe wohl...* (12. *kottapélda*).

Ezzel az *Es muss sein!* választ Hubaynál zeneileg is a *Lebe wohl* üzenettel azonosíthatjuk: a szekvenciálisan ismétlődő, pontozott ritmusú motívumra ugyanúgy

a) Hubay: II. tétel

59 (b) (b) (d2) (d2)

64 *Lento.* *Tempo animato.* *espressivo sul sof*

Le - be wohl

["Le - - - be wohl / Le-be wohl / Le-be wohl"]

b) Beethoven:
Esz-dúr szonáta I.
(Les Adieux)

Le-be wohl

p *espressivo*

12. kottapélda. A Hubay-szonáta 2. tétéle, Beethoven Esz-dúr szonáta 1. tétéle

ráénekelhetőek a búcsú szavai, ahogy a zongora fő ütemsúlyokra eső *gisz*”-*fisz*”-*e*” hangjai egybeesnek a Beethoven szonáta *g*’-*f*’-*esz*’ dallamával.³¹ Az izgatottan váltakozó harmóniak után, a *Lento*val jelzett fordulat pillanatában, a zenei folyamat *bisz-e-gisz* bővített hármason merevítődik ki, majd azonos alapú szűkített akkordra vált. Ez további két fordulattal vezet a 68. ütem *Trisztán*-akkordjáig, amelynek ilyen exponált megjelenése aligha hagy kétséget a költői programot illetően.

A 2. tétel második felében az előző folyamat játszódik le variált formában. A tétel kezdőanyaga ezúttal háromszor hangzik el, Gesz-, majd B-dúrban, mire végre a *d*”-*e*”-*fisz*” sorskérdés is megszólalhat hosszú hangokon, a záró *fisz*” alatt másfél ütemnyi D-dúr harmóniával (75–89. ü., 9. kottapélda). Mivel ezt nem követik a kérdő motívum további, izgatott ismétlései egy újabb *animato* szakasszal, ezért a válasz sem lesz olyan drámai. Néhány színező jellegű fordulattól eltekintve végig megmarad a B-dúr és a tétel éneklő, ringatózó kezdődallama ismétlődik meg több alkalommal. A *Lebe wohl* motívuma csupán a dallam fordulataiba rejtve szólal meg a hosszú *cantabile* csúcspontján (99–104. ü.), kétszer az *a*”-*g*”-*f*” és egy-egy alkalommal a *gisz*”-*fisz*”-*e*” és az *aisz*”-*gisz*”-*fisz*” hangokon, a *Trisztán* kromatikájára

³¹ A motívikai és narratív elemek ilyen egybeesését illető interpretációkra az ad lehetőséget, hogy a két Beethoven-példa véletlen rokonságban áll egymással: az *Es muss sein* válasz (mi)-szo-(re)-fa-(do) alsó hangjai a *Lebe wohl* három hangjával (mi-re-do) azonosak.

emlékeztető zenei környezetben. A feszültségeket a tétel fődallamának kettősfogásos, jellegzetes *berceuse* karakterű változata simítja el, melynek végén a sóhajszerű recitatív szakasz visszatérése (121. ü.) már csak jelzésértékű.

A tétel kicsengésének *d*–*b* záróhangjai új megvilágításba helyezik az alapkérdésre adott választ. Itt a belenyugvás hangján szólnak, majd a harmadik tétel végére ugyanezek a hangok az elhatározás pozitív üzenetéhez kapcsolódnak. A tercről az alaphangra lépő, határozott zárófordulat legelső alkalommal az első tétel Hubay-névjegynek nevezett, *cantabile* átvezetésében (52–59. ü.) fordul elő. Azonnal figyelmet kelt az eltérő motivikai környezetben: a *fisz*–*d* motívum nemcsak a főtémmával és melléktémával összevetve reprezentálja a *cantabile* dallam eltérő jellegét (4. *kottapélda*), hanem az egész műben egyedi jelenség. Szinte „idegen test” a szonátában: az expozícióban ez az egyetlen lelépő nagyterc, ami legalább negyed értékben, dallami funkcióban fordul elő. Talán azért nem szerepel az átvezetés visszatérésében sem, mivel a tétel nem ad választ az alapkérdésre, hanem csak magát a kérdést teszi fel újra a rekapitulációban és kódában. A kidolgozás egy súlytalan ütemrésze eső, megismételt fordulótát nem számítva mindössze a tétel vége előtt találkozhatunk lelépő nagyterccel, a megoldás lehetőségét egy pillanatra felvillantó *largamento* csúcsponton (384., 388. és 392. ü.), akkor is a többször megismételt hármashangzat-felbontás részeként.

A lefelé irányuló nagyterc lépés a második tételben is alig fordul elő, annak ellenére, hogy a fődallam ezt eleve tartalmazza (6. *kottapélda*). Az első elhangzást követően csak percekkel később, a tétel második felében jelenik meg ismét a dallam háromszori visszatéréssel, majd pedig a tétel megoldást hozó *d*–*b* záróhangjaiban. A harmadik tételben is része a főtémmának, de csak észrevétlenül szólal meg a tizenhatodikban repetáló hármashangzat-felbontásokban (13. *a kottapélda*). Melodikus funkcióban itt sem hallható egyetlen alkalommal sem, egészen a kódát megelőző ütemekig.

a) III. tétel Főtéma

b) III. tétel Visszatérés, Főtéma másodszer

13. *kottapélda*. A Hubay-szonáta 3. tétele, a főtéma és annak visszatérése

Amikor a zárótétel fő témája a rekapitulációban másodszer szólal meg (118–121. ü., *13. b kottapélda*), megközelíti azt, ahogyan majd az *Allargando* csúcsponton fogjuk hallani. Eredeti formája csak körvonalaiiban emlékeztetett a szonáta nyitótémájára és a beethoveni kérdés-válasz kettősségére, itt azonban a pregnáns ritmikával játszott *fisz*”-*a*”-*e*” hangokra és szekvenciális ismétléseikre akár rá is énekelhetnénk az *Es muss sein* szavakat, kétszer egymás után, ahogyan Beethoven-nél szerepel. A döntés azonban még nem végleges, mintha a mű főhőse hezitálna az utolsó pillanatban: teljes választ jelentő *fisz*”-*d*” fordulat nem hangzik el a hegedű diszkontájában, csupán oktávval mélyebben a zongorán. A vonós hangszer kikerüli az említett hangokat, először *fisz*”-*a*”-t, majd *a*”-*fisz*”-t játszik a megfelelő helyeken (119. és 121. ü.). Ezt követően pedig váratlan fordulattal visszatér a 2. tétel B-dúrja és annak a drámai recitatív anyagnak az emléke, amely ott a válasz következményei közül a *Lebe wohl* oldalt ábrázolta (122–130. ü.). A szakasz a B-dúr és Fisz-dúr akkordok váltakozására és együtthangzására épül, ezáltal egyszerre sűríti magába a válasz kétféle értelmezését: a fájdalmas búcsú élményét és a döntés pozitív eredményét. A 9 ütemben a lelépő nagyterc összesen 12 alkalommal hangzik el az ütem súlyokon. Háromszor a zongora szólaltatja meg negyed értékekben, *d-b* hangokkal, a hegedű kromatikus menetei és akkordfelbontásai pedig hatszor rejtik a *d-b* és háromszor a *fisz-d* hangokat. Ezek közül azonban egyik sem jelenik meg tematikus funkcióban, világosan felismerhető melódiaként.

A lefelé lépő nagyterces fordulatot – még ha figyelmet kelt is az 1. tétel Hubay-névjegyének *fisz*”-*d*”-jében – a hallgató nyilvánvalóan nem tekinti motívumnak, hiánya és megjelenése csupán az elemzőnek tűnhet fel a mű részletes vizsgálata során. A komponista valószínűleg nem tudatosan kerülte a hangpár használatát, hanem a dallamfordulatok kialakítása során csupán ökonómiára, egységes motívumstruktúrára törekedett. Az viszont határozott alkotói szándékot tükröz, hogy a szonáta megoldást hozó kicsengésében mindkét visszatérő téma a *fisz*”-*d*” fordulattal kap új értelmet (*14. kottapélda*). Ami az első tétel *cantabile* dallamát a fő- és melléktémától elkülönítette, most éppen az alakítja át az újra feltűnő zenei gondolatokat. Az *allargando* csúcsponton (166. ü.) a művet nyitó fő téma „válasz” motívuma (*b2*) szólal meg megdicsőült változatban, és ezt nyolc ütemmel később a zárótétel fő témája követi, mindkettő hangsúlyos *fisz*”-*d*” záróhangokkal. Az előbbi téma utolsó nyolc hangja teljesen azonos a Hubay-névjeggyel, utóbbi pedig az előzőek főhangjait emeli ki hangsúlyosan a hegedű és zongora unisonójában. Ezt a darabban már csak a kóda kadenciázó fordulatai követik a tétel fő témájának motívumaival, mintha a 174–175. ütemek 22 ütemesre bővült változata szólalna meg. A szonáta két utolsó hangja, az oktávkettségben megszólaló *fisz*” és *d*’ pedig egyértelmű és végleges választ ad a többször feltett beethoveni sorskérdésre.

A *Romantikus szonáta* fenti értelmezését más oldalról világíthatja meg egy olyan párhuzam, amely a Schumann-művek, különösen a kései *d*-moll hegedű-zongora szonáta (op. 121) hatását mutatja. Ez nem zárja ki a Beethoven-analógiát, hanem a másik szerzőtől kölcsönzött zenei eszközök megnevezésével inkább

a) I. tétel Átvezetés (Hubay "névjegy")

52 *cantabile*

b) III. tétel csúcspont

166 *Allargando.*
più ff

c) III. tétel
(A Főtéma változata)

174

14. kottapélda

megerősíti azt. A Schumannhoz fűződő kapcsolat egy kompozíciótechnikai kérdésben nyilvánul meg leginkább: a két szonáta közös vonása, hogy a hangszerek egymást erősítve, a megszokottnál gyakrabban játszanak azonos hangmagasságokat, sőt az is előfordul, hogy hosszabb szakaszokon át unisonóban kettőzik egymást. Ez olykor tompa hangzást eredményez, idegen a kamarazene alapelveitől, és a szólamok önálló egyéniségének feladása irányába vezet. Más helyeken viszont a szólamok egymáshoz képest kis késéssel, ritmikai eltolással szólalnak meg, ami sajátos lebegést, egyenetlenséget teremt. Ugyancsak a bizonytalanság érzetét kelti a különféle metrumok és egymással kevésbé összeillő ritmuselemek egyidejű elhangzása is. Ha mindezek után visszatér a hangszerek határozott együttjátéka, az megerősítést, biztosságerzetet sugall.

Az említett jelenség, az egyensúly megbomlásának és helyreállításának gyakori zenei megjelenítése a Schumann-stílus egyik jellegzetessége, és a művek rejtett, ki nem mondott belső programjával lehet kapcsolatban. A szerzőnek betegsége negatív következményeit: a halálfélelmet és az „én” egységének megbomlásától való retteget alkotásaiban sikerült feloldania.³² Az ifjú, szangvinikus természetű Hubay a romantikus mesterek – jelentős részben Schumann – stílusának kész elemeit vette át, és ezek segítségével jutott a saját mondanivalóját szolgáló zenei megoldásokhoz. Szonátájának emocionális és pszichikai történései számos ponton egybees-

³² Schumannra jellemző, hogy vokális műveiben az örület, téboly szavakhoz olyan zenei megoldások társulnak, amikor a normálisan összetartozó elemek szétválnak, ritmikailag elcsúsznak. A *Schöne Wiege meiner Leiden* kezdetű dalban (*Liederkreis* op. 24 no. 5) például a *Wahnsinn wütht in meinen Sinnen* szavaktól a zongora két keze 17 ütemen keresztül azonos anyagot játszik oktáv-unisonóban, de tizenhatod elcsúszással, folyamatosan szinkópált ritmusban. Megoldást csak a sűrbe tétel (...bis mein müdes Haupt ich lege ferne in ein kühles Grab) hoz: a „lege” szó második szótagjánál áll helyre a rend. Hasonló ritmikai jelenség figyelhető meg a d-moll hegedűszonáta 1. tételének kidolgozásában is.

nek a schumanni mintával, és a sorskérdésre adott válasz megszületésének fent említett eseményei az egység felbomlásának és helyreállításának különböző fázisaival azonosíthatóak.

A Hubay-szonáta elején még alig tűnik fel a szólamkettőzés, ami kezdetben a két hangszer harmonikus viszonyát jelzi. A két fél egylényegűségét nemcsak az fejezi ki, hogy a főtémában a zongora kérdésére a hegedű ugyanazokból a motívumokból építi fel a választ, hanem az is, hogy a főtéma területen a diszkant főhangjai legalább nyolcvan százalékban azonosak a két szólamban. Az átvezetés *cantabile* szakaszától (Hubay-névjegy) ez alapvetően megváltozik: a zongora itt hármashangzat-felbontásokkal kíséri a dallamot, majd a melléktéma első szakasza (68–91. ü.) a két hangszer különválasztására, két ütemes egységekben zajló dialógusára épül. Ezt követően, az expozíció további szakaszában újra megvalósul a hangszerek együttjátéka, de csak a melléktéma első, öthangos motívumának transzponált ismétléseiben. Ezek a motívumok négy ütemenként, összesen hét alkalommal emelkednek ki a szélesen hömpölygő zenei hullámmásból, mintha valamely válasz közös kimondására törekednének, de nehezen jutnának tovább a kezdőhangoknál. A folyamat a 125. ütemre kifulladás, és a kéthangos sóhajmotívumok ismételtetése után (a zongora jellemzően csak negyed késéssel csatlakozik a sóhajokhoz) a mű kezdetén elhangzott kérdés (mottó, *a* és *b* motívum) zárja az expozíciót.

A kidolgozás a különféle zenei anyagok drámai konfliktusára épül. Ennek egyik pillérét az *a* motívum erőteljes, három oktávban duplázott unisono elhangzásai adják, melyek között a két hangszer nagyon eltérő ritmikai és dallami elemekkel kontrasztál egymással. Amint az a Schumann-szonáta megfelelő szakaszában történik, egy-egy helyen itt is valósággal megszűnik a folyamatos előrehaladás érzete. Amíg az egyik szólam háromszor két nyolcadot játszik, addig a másik két negyedként kapcsolódó hemiolákkal lazítja fel a metrikai rendet (167–170. ü., ennek tükörképei triolákkal a 223–224., 227–228. és 231–234. ütemek). A hegedű nyolcad pizzicatóival szemben helyenként a zongora nyolcad triolái állnak (171–174. és 179–182. ü.), majd a háromnegyedes dallamot nagy duolaként leírt kétnegyedes metrum kíséri (195–196. és 205–206. ü.). Végül szinte szétesik a folyamat, amikor az *a* motívum fortissimo elhangzó, valamennyi hangot egyszerre hangsúlyozó zenéjével szemben negyed duolak szólunk együtt nyolcad triolákkal (235–237. ü.), és a domináns orgonapont tremolójában megsemmisülve adnak helyet a rekapitulációnak. Itt ritmikai szempontból az expozíció folyamatai ismétlődnek meg. A tétel végén a fortissimo megszólaló *largamento* szakasz (384. ü.) újabb megoldási kísérletet hoz a válaszádra vagy az egység helyreállítására: a zongora 27 ütemen keresztül erősíti oktávban kettőzött diszkantjával a hegedű szólamát, de a zene itt is elhaló sóhajmotívumokra hullik szét.

A lassú tételben a zongora által feltett kérdésre a hegedű válaszol, melyet először ellenpontoz a másik hangszer, majd a rövid fokozás csúcspontján (11–17. ü.) hangról-hangra kettőzik egymás szólamát. Az *Animato di più in più fino all' Allegro* szakasszal induló fokozás a szólamok fokozatos közeledését és egyre határozottabb

ritmikus profil kialakulását hozza. Majd a tetőpontra, amikor a hegedű és zongora hosszan kitartott, oktávokban kettőzött unisonóban egyesül (*Lebe wohl* pillanat, 12. kottapélda), váratlanul ismét eltávolodnak egymástól. A tétel kevésbé drámai második felében újra lejátszódik a közeledési folyamat, melynek eredményeképpen a zongora jobb kéz figurációinak fő hangjai a 95. ütemtől a 121. ütemig, a recitatív dialógus jelzésszerű visszatéréséig kettőzik a hegedű dallamát.

A harmadik tétel indítása ismét a két játékos egységét demonstrálja: a hegedű szólama a 21. ütemig szinte hangról hangra megegyezik a zongora akkordjainak felső hangjaival. A kidolgozás a nyitótétel középszakaszára rímelt: a több oktávban egyszerre megszólaló unisono motívumokkal vagy a négy ütemsúlyt egyszerre hangsúlyozó negyedekkel szemben olyan szakaszok állnak, amelyekben a hangszerek ellentétes dallami vagy ritmikai elemeket játszanak. Az egység a visszatérés együttjátékában áll helyre egy időre, majd a második tétel búcsú-konfliktusának visszaidézését követően az *allargando* csúcsponton szólal meg a mű konklúziója. A hegedű és a zongora 11 ütemen át azonos ritmikával, egymás dallamát kettőzve szólaltatja meg az előző témák megdicsőült változatát és ad határozott választ a kompozíció verbális és nonverbális narratív programjának kérdéseire.

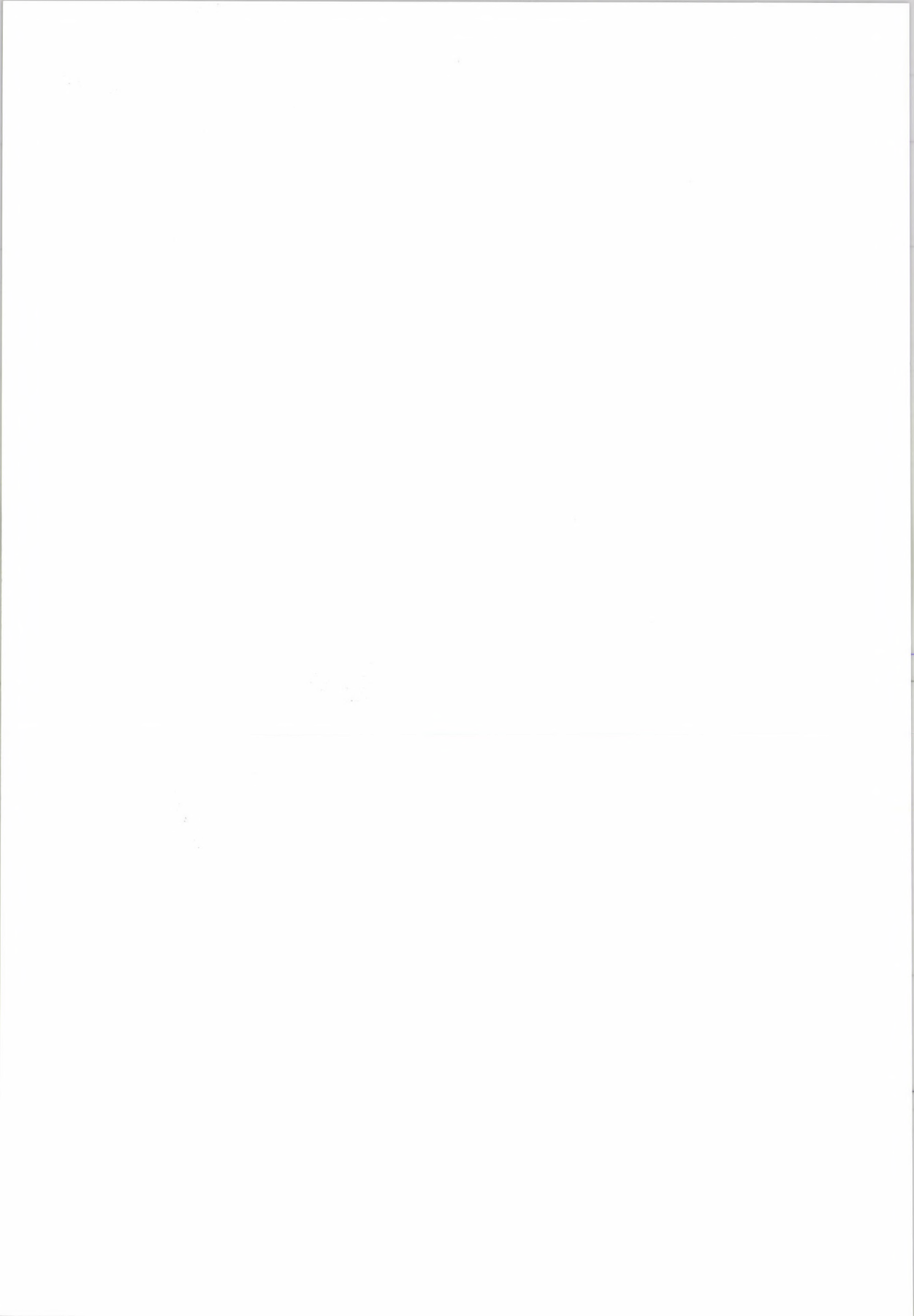
A *Romantikus szonáta* kétségkívül sokoldalú, a motivikus és zenén túli összefüggések egész hálózatát felvonultató alkotás, a romantikus magyar kamarazene figyelemre méltó darabja. Az ifjú művészt ért hatások valóságos kaleidoszkópját villantja fel és kísérel meg választ adni a kihívásokra. A zenei elemzés a mű narratív programjának számos elemét képes feltárni, és bár szerzői nyilatkozat hiányában nem vállalkozhat valamely történet verbális megfogalmazására, a költői üzenetek meglétét egyértelműen megerősítheti. Azon túl, hogy már a szonáta születése is valószínűleg egy „*schwer gefasste Entschluss*” eredménye volt, a mű a szerző alkotóműhelyének központi problémáit sűríti magába, ugyanakkor a kompozíció egészét áthatja a drámai sorskérdésként értelmezett beethoveni gondolat zenei megválaszolásának igénye.

LÁSZLÓ GOMBOS

Narrative Elemente in Jenő Hubays Sonate romantique

Obwohl die Sonate romantique (op. 22) von Jenő Hubay eine der emblematischen Schöpfungen des Autors darstellt, ist sie trotzdem mit zahlreichen ungelösten Fragen und geheimnisvollen Umständen verbunden. Es ist seltsam, wieso dieses Stück als die einzige überlieferte instrumentale Komposition Hubays im kammermusikalischen Bereich gilt, und wieso sich der Komponist stets weigerte, sein Werk öffentlich aufzuführen, hatte er es doch bei Privatveranstaltungen des öfteren gespielt. Unklarheit herrscht weiter bei Bestimmung des Zeitpunktes des Komponierens, der Uraufführung und Publikation, wie auch beim Adressat der Widmung.

Das Geheimnistum, das eigentlich zu den grundlegenden Eigenschaften der Komposition gehört, hängt mit ihrem verborgenen narrativen Programm zusammen. Aufgrund eines Hinweises in der Literatur über Hubay steht im Hintergrund der Sonate ein Gedicht von Victor Hugo. Es ist jedoch ebenso möglich, dass die Wurzeln des ursprünglichen und später verheimlichten poetischen Programms in den Lebensereignissen des Komponisten zu suchen sind. Im Aufsatz wird versucht, anhand von Hinweisen der überlieferten Dokumente, bzw. hauptsächlich durch Beethovensche Analogien Antworten auf die gestellten Fragen zu finden.



DALOS ANNA

A magyar zenetudomány bibliográfiája (1900–1950)

Beszámoló a kutatás állásáról

Magyar zenetudományi kánon

A magyar zenetudományi gondolkodás története mindeddig nem vált szisztematikus vizsgálat tárgyává. Igaz, egyes szűkebb területeket, egyes kutatók munkáját górcső alá vették a tudós örökösök: Kroó György Szabolcsi Bencéről szóló monográfiája a magyar zenetudomány alapító atyjának állít emléket, Szabolcsi tevékenységének-gondolkodásának dokumentumaira támaszkodva.¹ Szabolcsi megkerülhetetlenségét jelzi, hogy zenetudományi munkássága, szerepének értékelése számos más zenetörténezs érdeklődését is felkeltette: Tallián Tibor és Péteri Lóránt munkái egyaránt Szabolcsi ötvenes évekbeli szerepvállalásáról, a zenepolitikában elfoglalt szerepéről és a Szabolcsi-féle zenetudományi gondolkodás szimbolikus, részben marxista, a korszak elvárásaihoz igazodó, illetve azokat formáló elemeket is felmutató műveléséről szólnak.² Hasonló kérdéseket járt körül az a vita, amelyet Wilhelm András a *Holmi* hasábjain megjelent megemlékező írása váltott ki,³ Somfai László a „zenei köznyelv”-teória nemzetközi szakmai fogadtatásának akadályairól elmélkedett,⁴ Frigyesi Judit pedig Szabolcsit, mint a zsidó zene kutatóját értékelte.⁵

¹ Kroó György, *Szabolcsi Bence I–II* (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 1994).

² Tallián Tibor, „Termékeny közszellemet, szabad polifóniát, felszabadult tavaszi légkört...»: Szabolcsi, a zenepolitikus”, *Magyar Zene* 21 (1980/4): 402–410; Péteri Lóránt, „Szabolcsi Bence és a magyar zeneélet diskurzusai (1948–1956)”, *Magyar Zene* 1. rész: 41 (2003/1): 548, 2. rész: 51 (2003/2): 237–256.

³ Wilhelm András, „Prolegomena Szabolcsi újraolvasásához”, *Holmi* 9 (1999/9): 1100–1108; Fodor Géza válasza: „Levél Wilhelm Andrásnak”, *Holmi* 9 (1999/9): 1202–1204. Breuer János válasza: „A múltat végképp eltörölni?»: Wilhelm András Szabolcsi-értékelésének margójára”, *Holmi* 11 (1999/12): 1504–1508; Papp Márta válasza: „Levél Breuer Jánoshoz”, *Holmi* 12 (2000/3): 382–383.

⁴ Somfai László, „Zenei köznyelv a 18. században. Kutatótörténeti visszatekintés Szabolcsi Bence gondolatának utóéletéről”, in: *Zenetudományi Dolgozatok 2000*, szerk. Sz. Farkas Márta. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2000), 25–29.

⁵ Frigyesi Judit, „Bence Szabolcsi’s Unfinished Work: Jewish Identity and Cultural ideology in Communist Hungary”, *Musical Quarterly* 88 (2005/4): 496–522.

Kevésbé szisztematikus elemzések jelentek meg Bartha Dénes, Gárdonyi Zoltán, Kókai Rezső, Molnár Antal és Rajeczky Benjamin zenetudományi tevékenységéről. Gárdonyi Zoltánról születésének 100. évfordulója alkalmából tanítványai emlékeztek meg,⁶ Hamburger Klára szintén tanítványi odaadással összegezte kétszer is Kókai Rezső tudományos – és zeneszerzői – életművét.⁷ Gombosi Ottóról Waldbauer Iván írt értékelő összefoglalást.⁸ Bartha Dénes munkásságának elemzésére a zenetudós zenekritikáinak évfordulós közreadása teremtett alkalmat,⁹ és az ugyanabban az évben megtartott Bartha-emlékkonferencián több muzikológus – Breuer János, Kelemen Éva, Komlós Katalin, Somfai László, Tari Lujza, Vikárius László – is foglalkozott a zenetörténet tudományos tevékenységével.¹⁰ Molnár Antal zeneesztétikai gondolkodását Ujfalussy József vizsgálta részletesen,¹¹ Molnár Beethoven-képét Mikusi Balázs értékelte összefoglaló tanulmányban.¹² Az Akadémiai Kiadó gondozásában, A múlt magyar tudósai sorozatban Bartók Béláról, Kodály Zoltánról és Lajtha Lászlóról jelent meg egy-egy kötet.¹³ A legnevesebb, nemzetközi elismertségnek is örvendő magyar analitikus, Lendvai Ernő elméletének értelmezésére ugyan többen is kísérletet tettek, szisztematikus és elfogultságtól mentes megközelítés tárgyává eddig csak kis mértékben vált.¹⁴ Rajeczky

⁶ Berlász Melinda, közr., „Emlékfűzér Gárdonyi Zoltán centenáriuma”, *Magyar Zene* 44 (2006/3): 241–262. Az emlékezők: Eckhardt Mária, Hamburger Klára, Karasszon Dezső, Komlós Katalin, Mező Imre, Somfai László és Szabó Miklós.

⁷ Hamburger Klára, „Kókai Rezső 75. születésnapjára”, *Magyar Zene* 21 (1980/4): 411–413; Uő., „Kókai Rezső, Koessler kései tanítványa”, in *A nemzeti romantika világából. Magyar zenetörténeti tanítványok*, szerk. Bónis Ferenc (Budapest: Püski, 2005), 268–274.

⁸ Waldbauer Iván, „Gombosi Ottó (1902–1955). Egy tanítvány visszaemlékezései”, *Magyar Zene* 40 (2002/3): 253–262.

⁹ Lásd Wilhelm András tanulmányát: „Bartha Dénes zenetudományi munkássága és tudományos munkásságának bibliográfiája”, in *Bartha Dénes emlékkönyv*, közr. Gábor Ágnes, Szirányi Gábor (Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2008), 157–173.

¹⁰ Somfai László, „Bartha Dénes (1908–1993). Egy magyar zenetudós Amerikában”, *Magyar Zene* 46 (2008/4): 349–352; Uő., „Strófaszerkezet, témák, quatrains, Liedform. Bartha Dénes elméletéről”, *Magyar Zene* 46 (2008/4): 383–393. Vikárius László, „A zenetörténet antológiája vagy régi zenetörténet-írás? Megjegyzések Bartha Dénes munkájának eredeti kiadásához”, *Magyar Zene* 47 (2009/1): 33–53. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Bartha Dénes-emlékkonferenciáján (2008. október 3–4.) három további előadás foglalkozott a zenetörténet munkájával: Breuer János: „Bartha Dénes, a lexikográfus”, Komlós Katalin: „Beethoven-portré 1939-ből – Bartha Dénes monográfiája”, Tari Lujza: „Bartha Dénes, a 18–19. század magyar zenéjének kutatója”. Lásd a Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság honlapját: http://mzzt.hu/index_HU.asp

¹¹ Ujfalussy József, „Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1999*, szerk. Sz. Farkas Márta. (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1999), 305–310.

¹² Mikusi Balázs, „»Sokat olvastam, sokat írtam Beethovenról.« – Molnár Antal Beethoven-képei”, *Magyar Zene* 41 (2003/4): 377–390.

¹³ Lampert Vera, *Bartók Béla* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1976), Eöszé László, *Kodály Zoltán* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971), Berlász Melinda: *Lajtha László* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1984).

¹⁴ A Lendvai Ernő emlékére rendezett konferencia anyagát a *Magyar Zene* közölte: „Lendvai Ernő emlékezete”, *Magyar Zene* 35 (1994/1): 23–60. A referátumok szerzői: Soproni József, Karl Anton Rickenbacher, Hajdú András, Vitányi Iván, Mohay Miklós, Ittész Mihály, Szabó Helga.

Benjamin munkásságát mind nézpenekutatóként, mind pedig a régi magyar zenetörténet kutatójaként elemezte Wolfgang Suppan, Tari Lujza, Dobszay László, Szendrei Janka és Kiss Gábor.¹⁵ Nem egy személy tudományos munkásságát, hanem a magyarországi Haydn-kutatás történetét dolgozta fel Somfai László egy konferencia-előadásában.¹⁶ Szalay Olga Kodály nézpenekutatói műhelyét elemezte,¹⁷ és ő készítette el a Kodály-tanítványok magyar nézpenetudományi bibliográfiáját is.¹⁸

Ezek az összefoglaló, illetve résztanulmányok egyfelől világosan körülhatárolják a magyar zenetudományi kánont és kijelölik a magyar zenetudományosság vezéralakjait, másfelől viszont meghatározzák azokat a témákat – Haydn-, Liszt- és Bartók-kutatás, népzene- és gregoriánkutatás –, amelyek a magyar muzikológiát a nemzetközi élvonalba helyezik. Jellemző módon, eltekintve az első, forradalmi nemzedék tagjaitól (Bartók Béla, Kodály Zoltán, illetve a náluk valamivel fiatalabb Molnár Antal), a kánonban épp azok a tudósok játszanak vezető szerepet – Szabolcsi Bence, Bartha Dénes, Kókai Rezső, Gárdonyi Zoltán, Gombosi Ottó –, akik a huszas-harmincas években külföldön, Németországban szereztek zenetudományi diplomát, illetve akiknek – Bartha Dénes, Gombosi Ottó, Lendvai Ernő – jelentős nemzetközi reputációja is volt. A magyarországi kánonnal összhangban a Grovelexikon *Musicology* szócikke is nagyrészt ugyanezen muzikológusok tevékenységét emeli ki az első zenetudós-nemzedékből.¹⁹ E kánonképzés – különösképpen a vezéralakok meghatározásának – forrása mindazonáltal az intézményes zenetudományi oktatás²⁰ létrejöttével kialakuló tanár-diák viszony is lehetett; azaz: a zene-

Lendvai pályakezddéséről és a magyar analízis kezdeteiről lásd megjelenés előtt álló tanulmányomat: „Ernő Lendvai und seine Zeitgenossen. Die Anfänge der Musikanalyse in Ungarn (1921–1955)”, előadás Pozsonyban, a Wege der Musikwissenschaft in Mitteleuropa elnevezésű konferencián (2011. szeptember 15–16.).

- ¹⁵ Wolfgang Suppan, „Benjamin Rajeczky und die hitorische Volksmusikforschung”, *Studia Musicologica* 42 (2001/3–4): 272–278. Tari Lujza, „Benjamin Rajeczky the ethnomusicologist”, *Studia Musicologica* 42 (2001/3–4): 213–252. Szendrei Janka, „Benjamin Rajeczky als Forscher des Mittelalters”, *Studia Musicologica* 42 (2001/3–4): 253–258. Dobszay László, „Rajeczky Benjamin, az egyházzeneész”, *Magyar Egyházzene* 6 (1998–1999/4): 471–474. Kiss Gábor, „Kyrie ungaricum – Data on Research History and the History of Melody”, *Studia Musicologica* 44 (2003/1–2): 19–28. Uő., „Az új *sensus communis* – Kodálytól Rajeczkyig”, *Magyar Zene* 48 (2010/3), 317–327.
- ¹⁶ Somfai László, „Ötven év a Haydn-kutatásban. Visszaemlékezés kritikával”, *Magyar Zene* 47 (2009/4): 345–355.
- ¹⁷ Szalay Olga, *Kodály, a nézpenekutató és tudományos műhelye* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2004).
- ¹⁸ Szalay Olga, „A Kodály-tanítványok nézpenetudományi bibliográfiája (1913–2005)”, in *Kodály Zoltán és tanítványai: a hagyomány és hagyományozódás vizsgálata két nemzedék életművében*, szerk. Berlász Melinda. (Budapest: Rózsavölgyi, 2007), 333–478.
- ¹⁹ Milos Velimirović, „Musicology. Eastern Europe”, in *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, 11, szerk. Stanley Sadie (London: Macmillan, 2001), 520–521. A szócikk hivatkozik még Rajeczky Benjaminra, illetve a második nemzedékből Dobszay Lászlóra és Somfai Lászlóra.
- ²⁰ Péteri Lóránt, „Zene, tudomány, politika. Zenetudományi Gründerzeit és államszocializmus (1951–1953)”, *Muzsika* 45 (2002/1): 16–22.

tudomány történetében betöltött pozíció nagymértékben függ attól is, hogy voltak-e olyan tanítványok, akik írásos formában érvelhettek mesterük tudományos jelentősége mellett.

Az így kialakult kép létrejöttének hátterében ugyanakkor nem állt szisztematikus kutatás: mindeddig nem került sor a magyarországi zenetudományi tevékenység aktivitásának és volumenének felmérésére, bár Rajeczky Benjámint 1961-ben közreadott egy bibliográfiai kísérletet az 1936 és 1960 között megjelent magyar zenetudományi munkákról.²¹ A Magyarország Zenetörténete V. (20. századi) kötetének előmunkálatai, a megírni tervezett zenetudomány-történeti fejezetek azonban szükségessé tették a magyar zenetudományi tevékenység feltérképezését, s ezzel egyidejűleg az 1900 és 1950 közötti magyar zenetudományi termés könyvészeti feldolgozását. 2009 óta több mint hatezer adatot gyűjtöttünk, s ezeket folyamatosan töltjük fel az MTA BTK ZTI „Lendület” 20–21. Századi Magyar Zenei Archívum és Kutatócsoport által működtetett „A magyar zenetudomány bibliográfiája” elnevezésű internetes adatbázisba.²² Az adatbázisban jelenleg közel kétezer bibliográfiai leírás található. Az összegyűjtött adatok nagy száma egyértelművé teszi, hogy Magyarországon már a 20. század első évtizedében is jelentős zenetudományi tevékenység folyt, mégpedig a muzikológia számos szakágában, s hogy a zenéről, zenetörténetről, zeneesztétikáról szóló írás természetes része volt a zenei és kulturális közbeszédnek.

A gyűjtés eddigi szakaszai, szempontjai

A gyűjtés kezdetén természetesen több alapelvben kellett megállapodnunk. Első és legfontosabb kérdésként az merült fel, pontosan mit értünk *magyar* zenetudomány alatt, tehát hol húzzuk meg a szerzők és kiadványok nemzeti hovatarozásának határát. A gyűjtés tartalmaz minden magyar nyelven megjelent zenei írást, függetlenül attól, hogy szerzője magyar-e vagy sem. Szintén rögzítettük magyar zenetudósok idegen nyelven publikált tanulmányait-munkáit, ezeket azonban már meg kellett rostálnunk: Paul Arma (Arma Pál/Weisshaus Imre) és Yvonne Tiénot zenei lexikonja, a *Nouveau dictionnaire de musique*²³ például bizonyosan nem tartozik a magyar zenetudomány körébe, annak ellenére, hogy egyik szerzője magyar származású. Hasonlóképpen a magyar nevű, de egyértelműen osztrák–német nemzetiségű zenetudósok munkáit sem tekinthettük a magyar zenetudomány eredményének (Ernst Decsey, Hans Gál), és a külföldi szerzők magyar tárgyú írásai sem kerültek be a gyűjtésbe. Ugyanakkor a trianoni békeszerződés után elcsatolt magyar területeken megjelent magyar vagy magyar nyelvű zenetudományi munkák a magyar zenetudomány részét képezik.

²¹ Rajeczky Benjámint, „Musikforschung in Ungarn 1936–1960 (Bibliographischer Bericht)”, *Studia Musicologica* 1 (1961/3–4): 225–249.

²² http://db.zti.hu/mza_biblio/biblio_Kereses.asp

²³ Arma, Paul-Tiénot, Yvonne, *Nouveau dictionnaire de musique* (Paris: Editions Ouvrières, 1947).

Tisztáznunk kellett azt is, hogy pontosan mit tekintünk *zenetudománynak*. A gyűjtés kezdetén egyértelművé vált, hogy a különböző évkönyvek, intézmények dokumentumai, közgyűlési jegyzőkönyvek, plakátok nem részei a szorosabban vett zenetudománynak, hanem inkább tárgyai annak, vagyis a zeneélet dokumentumaihoz kapcsolódnak. Ugyanakkor a városi zeneélet, valamint a zenei intézmények történetét vizsgáló tanulmányok-kötetek bekerültek a gyűjtésbe, mi több, a zenei intézménytörténet abban önálló kategóriát képez. A zenei folyóiratokban megjelenő interjúk, tárcák, kis színes történetek sem tartoznak a zenetudomány körébe. A zenepedagógián belül is el kellett választanunk a tisztán zenepedagógiai jellegű írásokat-tankönyveket azoktól a munkáktól, amelyeknek lehet zenetudományi relevanciája: a zeneszerzéstani tárgyai (összhangzattan, formatan, ellenponttan, hangszereléstan) éppúgy a zenetudomány diszciplínái, mint ahogy a zenetörténet tankönyv is az általános zenetörténet és a zenei historiográfia része lehet. Ugyanakkor a szigorúan vett metodikai munkák, illetve az ének- és hangszertanítás tankönyvei nem kerültek be a gyűjtésünkbe.²⁴

A népdalkiadványokat csak akkor tekintettük a zenetudomány részének, ha közreadásként voltak értelmezhetőek, illetve ha kapcsolódott hozzájuk tudományos jellegű bevezető – az ismertető funkciójú, nevelő célzatú népdalgyűjteményeket kihagytuk a gyűjtésből. A zene és orvostudomány körébe tartozó kiadványokat ugyanakkor a zenetörténetírás részeként értelmeztük, annak ellenére, hogy bennük az orvostudomány módszerei éppúgy érvényesülnek, mint a zenetudományé. A zenepszichológia természetesen önálló diszciplínaként, a szisztematikus zenetudomány egyik ágaként jelenik meg. A zenekritika műfaját szintén kizártuk a gyűjtésből, elsősorban azért, mert jelentősen megnövelte volna a gyűjtendő anyagok mennyiségét, és a gyűjtés körét is túl szélesre (például napilapokra is) tágította volna. Kivételt kizárólag a zenei szakkönyvekről szóló recenziók, illetve az analitikus jellegű, kortárs zenéről szóló szakkritikák esetében tettünk.

A gyűjtés megkönnyítése érdekében a zenetudomány szakágait követve tematikus csoportokat alakítottunk ki (*1. táblázat*).

Kétségtelen, hogy az effajta tematikus csoportosítás a gyűjtéskor eleve az értelmezés kényszerét vonja maga után; ennek hátrányait az adatbázisban való elrendezéskor meg is tapasztaltuk. Ugyanakkor az anyag áttekinthetőségét mégiscsak elősegíti, miközben műfaji kérdéseket is felvet. A műfaji bizonytalanság a korabeli szóhasználatból, elsősorban a zeneesztétika fogalmának értelmezéséből fakad. A korszak ugyanis – s erre látványos példával szolgálnak Járosy Dezső tanulmányai²⁵

²⁴ A magyar ének-zene tanítás bibliográfiája megtalálható a következő honlapon: <http://www.kodaly-inst.hu/learn/zeneped.htm> (utolsó megtekintés: 2011. december 22.).

²⁵ Járosy Dezső, *A hagyományos gregorián korális esztétikai méltatása* (Temesvár: Csanád-Egyházmegyei Könyvnyomda, 1906); Uő., *Grieg Edvárd (1843–1907) Zeneesztétikai Méltatása* (Temesvár: Csanád-Egyházmegyei Könyvnyomda, 1907); Uő., *Brahms János (1833–1897) Zeneesztétikai Méltatása* (Temesvár: Csanádegyházmegyei Könyvnyomda, 1908); Uő., *Rimsky-Korsakoff (1844–1908). Zeneesztétikai Méltatása* (Temesvár: Csanádegyházmegyei Könyvnyomda, 1909); Uő., *Liszt Ferenc esztétikai méltatása* (Temesvár: Csanádegyházmegyei Könyvnyomda, 1911).

I. Történeti zenetudomány

- I.1. Általános összefoglalások
 - I.2. Műfajtörténet
 - I.3. Lexikonok, szótárak, kézikönyvek
 - I.4. Korszakok
 - I.5. Egyes zeneszerzők
 - I.6. Regényes életrajzok, önéletírások
 - I.7. Operaismertető
 - I.8. Magyar zenetörténet – általános összefoglalások
 - I.9. Magyar zenetörténet – rész tanulmányok
 - I.10. Népzene kutatás
 - I.11. Egyházzene
 - I.12. Bibliográfiai alpmunkák
 - I.13. Zeneélet-történet
 - I.14. Paleográfia
 - I.15. Ikonográfia
-

II. Szisztematikus zenetudomány

- II.1. Organológia
 - II.2. Zeneesztétika
 - II.3. Zenepszichológia
 - II.4. Zenezociológia
 - II.5. Analízis
 - II.6. Általános zeneszerzésttan (II.6.1–6. Formatan, Összhangzattan-zeneelmélet, Ellenpont, Hangszerelésttan, Dallamtan, Ritmuselmélet)
 - II.7. Zene és természettudomány
-

1. táblázat. A magyar zenetudomány bibliográfiájának tematikus csoportjai

– zeneesztétikai értelmezésen elsősorban a tudományos ismeretterjesztő előadásokat értette, tehát olyan munkákat, amelyek életrajzi és keletkezéstörténeti bevezetők mellett műértelmezéseket is tartalmaznak. Szigorúan vett szisztematikus és nagyigényű zeneesztétikai összefoglaló munkák Molnár Antal és Kókai Rezső könyvei előtt nem születtek Magyarországon.²⁶

²⁶ Molnár Antal, *Zeneesztétika és szellemtudomány* (Budapest: A szerző kiadása, 1935); Uő.: *Zeneesztétika. I. Általános rész* (Budapest: A szerző kiadása, 1938); Kókai Rezső: *A rendszeres zeneesztétika alapelvei. 1. rész: Gyakorlati zeneesztétika* (Budapest: Zeneművészeti Főiskola Segítő Egyesülete, 1939). Ugyanakkor kétségtelen, hogy már Molnár Antal és Kókai Rezső előtt is jelentek meg zeneesztétikai összefoglalások magyar nyelven, például Hugo Riemann, *A zeneesztétika elemei*, ford. Eckerdt Elek (Szeged: [Eckerdt E.], 1919), vagy Arthur Schopenhauer, *A zeneesztétikája*, ford. Bogáti Adolf (Budapest: Franklin-Társulat, 1913). Magyar szerzők tollából

A tematikai csoportosítás természetesen a gyűjtéssel párhuzamosan még bővílhet, illetve módosulhat. Kezdetben például úgy gondoltuk, hogy a népzene kutatás kizárólag a magyar népzene-re vonatkozik majd, így ennek dokumentumai a magyar zenetörténet elnevezésű tematikai csoportba kerültek. Ám a magyar nyelven megjelent népzene tudományi munkák nemcsak a magyar népzene-re koncentrálnak: a Gunda Béla szerkesztésében megjelent Kodály-émlékkönyv számos külföldi szerző külföldi népzenei témájú tanulmányát tartalmazza magyarul,²⁷ ugyanakkor Bartók népzene-kutatói tevékenységének is meghatározó szegmense a szomszéd népek zenéje.²⁸

A gyűjtés, amelynek orosz-lánrészét a Zeneakadémia Zenetudományi Tanszékának és Zenetudományi Doktori Iskolájának növendékei végezték, több fázisból épült fel, alapjául a Zeneakadémia könyvtárának szakkatalógusa szolgált. Az itt összegyűjtött összes zenei tárgyú írás képezte azt a „munkapéldányt”, amelyhez a további gyűjtések igazodtak.²⁹ Az összegyűjtött adatok természetesen korrekcióra szorultak: hiányzó adatokat kellett pótolni, és sok esetben ellenőrizni, valóban zenetudományi munkáról van-e szó, illetve milyen tematikai kategóriába való az adott írás.³⁰ A munkapéldány adatai a második gyűjtési fázisban különböző könyvtárak online keresőrendszere segítségével egészültek ki: egyrészt a Zeneakadémia könyvtárának, a szakkatalógusnál lényegesen több adatot tartalmazó katalógusára, másrészt a Magyar Országos Közös Katalógusra támaszkodva bővítettük a munkapéldányt, és kerestünk további adatokat az abban megjelenő szerzőkről.³¹

A gyűjtést az Országos Széchényi Könyvtár Zeneműtára katalógusainak áttekintésével folytattuk: a folyóirat-katalógusra támaszkodva írtuk össze *A Zene*, a *Zenei Szemle*, a *Muzsika*, a *Magyar Zenei Szemle*, a *Szimfónia* és a *Crescendo* számaiban

látott napvilágot Lavotta Rudolf, *Zeneesztétika*. Zenetudományi Könyvtár, 20 (Budapest: Németh József, 1916), illetve Kabay Kálmán, *Prolegomena a zene esztétikájához* (Budapest: Pfeiffer F., 1917.) című munkája.

²⁷ Gunda Béla, szerk., *Emlékkönyv Kodály Zoltán 60. születésnapjára* (Budapest: Magyar Néprajzi Társaság, 1943); Ferruh Arsunar, „Kisázsiai török pentaton dallamok”, 322–328; Constantin Brailoiu, „A román népzene”, 300–307; Henry George Farmer, „Zenei kölcsönhatások Kelet- és Közép-Ázsia között”, 32–42; Raina Kacarova-Kukodova, „Három bolgár nemzedék népdalénekesnői”, 235–244; Marius Schneider, „Egyiptomi parasztdalok. Dallamtípusológiai tanulmány”, 154–183; Armas Otto Väisänen, „A vepsze kantele”, 337–342.

²⁸ Bartók Béla, *Népzene és a szomszéd népek zenéje*, 127, *javarészt kiadatlan dallammal*. Népszerű zenefüzetek, 3 (Budapest: Somló Béla kiadása, é. n.); Uő., *Cantace populare romanesti din comitatul Bihor (Ungaria)*. *Culese si notate Béla Bartók*. – *Chansons populaires du département Bihar /Hongrie/* (Bucureşti [Bukarest]: Socce si Sfetea, 1913); Uő., *Volksmusik der Rumänen von Maramures*. *Sammelbände für vergleichende Musikwissenschaft*, 4 (München: Drei Masken Verlag, 1923); Uő., *Melodien der rumänischen Colinde*. *Weihnachtslieder*. 484 *Melodien, mit einem einleitenden Aufsatz* (Wien: Universal Edition, 1935).

²⁹ Tóth Endre munkája.

³⁰ Zsovár Judit munkája.

³¹ Nagy Dániel munkája. A Magyar Országos Közös Katalógus (<http://www.mokka.hu/>) tartalmazza a Szabó Ervin könyvtár zenei gyűjteményének és számos vidéki egyetem könyvtárának adatait is.

megjelent tanulmányokat-írásokat,³² s ezek adatait a kiadványok alapján már pontosítottuk is: a katalógusok ugyanis nem tartalmazzák a mi bibliográfiánkban feltüntetett összes bibliográfiai adatot.³³ A bibliográfiai leírás szabályait követve a gyűjtők lehetőség szerint minden lényeges adatot rögzítenek: szerző neve, mű címe, alcíme, megjelenés helye, időpontja, kiadó neve, tanulmány esetén folyóirat, tanulmánykötet címe, a folyóirat neve mellett a folyóirat évfolyama, száma, a megjelenés évszáma és a hónap, a könyvsorozat címe, szerkesztő, közreadó, fordító neve, oldalszám. Külön jelöljük a második (harmadik stb.) kiadásokat. Azoknál a kiadványoknál, amelyeknél nincs megadva a megjelenés pontos dátuma, igyekszünk más forrásokból megkeresni az adatot (szögletes zárójellel jelezve az adat feltételezett mivoltát), és törekszünk arra is, hogy minden egyéb hiányt pótoljunk. Az adatok pótlása egyébként jelenleg is folyamatban van, sőt a már működő adatbázist is folyamatosan korrigáljuk, hiszen sok hiányosságra csak az adatbázis használata során derült fény.³⁴ Egyes folyóiratok szisztematikus áttekintése is megkezdődött: adatokat gyűjtöttünk a Magyar Zenetudomány 1907-es, illetve a Katolikus Kántor 1907 és 1940 közötti számaiból.³⁵

Áttekintettük az OSZK Zeneműtárának könyvkatalógusát is, és az itt nyert adatokkal bővítettük tovább az összegyűjtött információkat.³⁶ Hasonló gyűjtés készült az MTA Zenetudományi Intézete szakkönyvtárának könyvkatalógusa,³⁷ illetve a Legány Dezső irányításával, szintén a Zenetudományi Intézet számára készített szakkatalógus alapján is.³⁸ Kiegészítésképpen számba vettük jelentős zenetudósok-muzsikások – Bartha Dénes, Bartók Béla, Farkas Ferenc, Járdányi Pál, Kodály Zoltán, Lajtha László, Szabolcsi Bence – tanulmányait, egyrészt bibliográfiájuk,³⁹ másrészt összegyűjtött írásaik kiadása alapján,⁴⁰ továbbá feldolgoz-

³² Juhász Zsuzsa és Surján Eszter munkája.

³³ Várkonyi Tamás munkája.

³⁴ Kabdebó Noémi és Nagy Dániel munkája.

³⁵ Tóth Endre és Zsovár Judit munkája.

³⁶ Biró Viola és Tóth Endre munkája.

³⁷ Zsovár Judit munkája.

³⁸ Belinszky Anna munkája.

³⁹ Wilhelm, „Bartha Dénes zenetudományi munkássága...”, 169–173. Szabolcsi műveinek bibliográfiáját három különböző kiadványból lehet összegyűjteni: Berlász Melinda–Homolya István, „Szabolcsi Bence félévszázados munkássága”, in *Magyar zenetörténeti tanulmányok Szabolcsi Bence 70. születésnapjára*, szerk. Bónis Ferenc. (Budapest: Zeneműkiadó, 1969), 7–42; Bónis Ferenc, „Szabolcsi Bence művei. Bibliográfiai kiegészítés”, in *Kodály Zoltán és Szabolcsi Bence emlékezete. Magyar zenetörténeti tanulmányok* (Kecskemét: Kodály Intézet, 1992); Kroó, *Szabolcsi Bence*, 2. kötet, 652–654.

⁴⁰ Szöllősy András, közr., *Bartók Béla összegyűjtött írásai I* (Budapest: Zeneműkiadó, 1966); Tallián Tibor, közr., *Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról. Bartók Béla írásai I* (Budapest: Zeneműkiadó, 1989); Révész Dorrit, közr., *A magyar népdal. Bartók Béla írásai 5* (Budapest: Zeneműkiadó, 1990); Lampert Vera, közr., *Írások a népzeneről és a népzenekezelésről I. Bartók Béla írásai 3* (Budapest: Zeneműkiadó, 1999); Kodály Zoltán, *Visszatekintés. Összegyűjtött írások, beszédek, nyilatkozatok*, 3 kötet, közr. Bónis Ferenc (Budapest: Argumentum, 2007); Berlász Melinda, közr., *Járdányi Pál összegyűjtött írásai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, é.n. [2000]); Farkas Ferenc, *Vallomás a zenéről*, közr. Gombos László (Budapest: Püski, 2004); Berlász Melinda, közr., *Lajtha László összegyűjtött írásai I* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1992).

tuk a Bartha-féle zenei lexikonnak,⁴¹ illetve a Brockhaus–Riemann zenei lexikon magyar nyelvű változatának⁴² magyar zenetudósokról szóló szócikkeit, különösen a hozzájuk tartozó bibliográfiákat.⁴³

A gyűjtés során igen gyakran talákoztunk olyan tanulmányokkal, amelyeknek csupán különnyomata volt megtalálható az adott könyvtárban. A bibliográfiai adatbázisban azonban arra törekszünk, hogy minden kiadvány eredeti megjelenési adatait rögzítsük, külön feladat tehát a különnyomatokról hiányzó, az eredeti forráshoz kapcsolódó adatok pótlása. A zenei folyóiratok, zenei tárgyú kötetek mellett e különnyomatok forrásai igen gyakran kulturális-irodalmi folyóiratok, amelyek időről-időre zenei tárgyú írásokat is közöltek. Ezeket – *Budapesti Szemle, Napkelet, Nyugat, Athenaeum, Erdélyi Tudományos Füzetek, Magyar Könyvszemle, Katolikus Szemle, Fővárosi Könyvtár Évkönyvei, Corvina, Sorsunk, Magyarságtudomány, Népművelés, A Cél, Hittel, Magyar Szemle, Irodalomtörténeti Közlemények, Szép Szó, Huszadik Század, Láthatár, Páosztortűz, Soproni Szemle* – szintén igyekeztünk áttekinteni, bár ez a munka még nem zárult le.⁴⁴ Többségüknek szerencsés módon legalábbis repertórium – de számos esetben a lapok teljes tartalma is – fellelhető az interneten, ami lényegesen elősegíti az anyaggyűjtést.

Hasonlóképpen folyamatban van jelenleg is a külföldi szakfolyóiratok, illetve magyar vonatkozású nemzetközi kiadványok áttekintése (*The Musical Quarterly, Zeitschrift für Musikwissenschaft, Archiv für Musikwissenschaft, Melos, Revue Musicale, Acta musicologica, Ungarische Jahrbücher/Ungarische Bibliothek*).⁴⁵ Az ezekben való gyűjtés feltehetően már nem szolgál sok új információval az eddigi gyűjtésekhez képest, feldolgozásuk mégis szükséges a magyar zenetudomány nemzetközi kapcsolatainak és jelenlétének értékeléséhez.

A gyűjtés és az adatbázis feltöltésének következő fázisai

Mivel a gyűjtésnek ezen a pontján, 2012–2013 fordulóján, az adatbázis előkészítése már folyamatban volt,⁴⁶ a munkapéldány és az új gyűjtések egyesítése, összefésülése szükségtelenné vált. Az adatbázis jelenleg a „munkapéldány” adatait tartalmazza.⁴⁷ Az adatok bibliográfiai leírása korrekt, a sok esetben hiányzó információk, bizonytalan adatok azonban kiegészítésre-pontosításra szorulnak. Reményeim szerint fél éven belül ezek a korrekciók is bekerülhetnek az adatbázisba, amely

⁴¹ *Zenei lexikon*, 3 kötet, szerk. Bartha Dénes (Budapest: Zeneműkiadó, 1965).

⁴² *Brockhaus–Riemann: Zenei lexikon*, 3 kötet, szerk. Boronkay Antal (Budapest: Zeneműkiadó, 1983, 1984, 1985).

⁴³ Zsovár Judit munkái.

⁴⁴ Juhász Zsuzsa munkája.

⁴⁵ Tóth Endre munkája.

⁴⁶ Az adatbázis számítógépes kialakítását Kemecei Zsolt vállalta magára.

⁴⁷ A „munkapéldány” és az online katalógusok tartalmának egybeolvasztása Surján Eszter munkája – ennek az egyesített „munkapéldánynak” az adatait tartalmazza jelenleg az adatbázis.

hamarosan további 1500 adattal bővül. Az adatbázis „tageléses” technikával készült: minden egyes adattípushoz hozzárendeltünk egy kódszámot; a kódszámok jól áttekinthető hierarchikus rendbe illeszkednek, biztosítják az egyes adatok helyét, illetve lehetővé teszik a keresést az adatbázisban.

Nagyon valószínű, hogy e bibliográfiai gyűjtés sohasem zárható le véglegesen, csupán megközelítheti a teljességet. Sok időt vesz igénybe az adatbázis optimális működésének elérése is. Ennek ellenére a következő időszakban tovább kívánjuk bővíteni az adatbázisban fellelhető dokumentumok számát, betöltve azokat a hiátusokat, amelyekről tudomásunk van:

1) Szisztematikusan át kell tekintenünk az időszak zenei folyóiratait: az alábbi szaklapokat, amelyeknek tartalmát nem rögzíti az OSZK Zeneműtárának folyóirat-katalógusa: *Magyar dal* (1895–1944), *Magyar dal- és zeneközlöny* (1900–1944), *Etnographia* (1900–1950), *Zenevilág* (1900–1917), *Zeneközlöny* (1901, 1917, 1918–1925; 1927–1944), *Protestáns zeneközlöny* (1906–1914), *Magyar zenészek lapja* (1904–1914, 1917–1938), *Református zeneközlöny* (1905–1906), *Egyházi zene* (1906), *Hangszerkészítők lapja* (1907–1908), *Magyar zene újság* (1908–1909), *Magyar zenetudomány* (1911), *Zenészek lapja* (1912–1913), *Zenei hét* (1920), *Magyar zenei hírlap* (1927–1928), *Magyar kórus* (1931–1950), *Énekszó* (1933–1949), *Zenekultúra* (1933) *Magyar muzsika* (1935–1936), *Zenevilág* (1935–1936). Mivel e folyóiratok többsége valószínűleg nem tartalmaz nagy számban szorosabban vett zenetudományi tanulmányokat, a gyűjtőnek válogatnia kell a megjelenő írásokból.⁴⁸

2) Külön figyelmet kell szentelnünk a Zeneművészeti Főiskola évkönyveiben megjelent tanulmányoknak (köztük például Siklós Albert nagyszámú írásának), amelyeknek jelentős része nem került be a Zeneakadémia könyvtárának szakkatalógusába, illetve az online katalógusba sem.

3) A munkapéldányban fellelhető népzene tudományi szakirodalom adatait mindenképpen össze kell vetni Szalay Olga bibliográfiájával annak érdekében, hogy a népzene tudományi írások esetében lehetőség szerint a teljességre törekedhessünk.⁴⁹ Hasonlóképpen szükséges, hogy Lakatos István 1943-ban megjelent bibliográfiájának anyagát is bedolgozzuk a gyűjtésbe, amely az 1919 és 1940 között erdélyi magyar szerzőktől megjelent magyar zenei vonatkozású munkákat tartalmazza.⁵⁰

A bibliográfiai gyűjtés végeredményben a magyar zenetudomány 1900 és 1950 közötti időszakának újraértékeléséhez vezethet el. Ez az újraértékelés természetesen

⁴⁸ Az MTA BTK Zenetudományi Intézetének Magyar Zenetörténeti Osztályán a következő folyóiratok katalógus-feldolgozása található meg: *Magyar dal- és zeneközlöny* (1913–1918, 1920–1925, 1942–1944), *Zeneközlöny* (összes évfolyam), *Magyar zenészek lapja* (összes évfolyamból szórványosan), *Énekszó* (összes évfolyam).

⁴⁹ Szalay, *Kodály, a népzene kutató és tudományos műhelye*, 15. lj.

⁵⁰ Lakatos István, *Bibliográfia az 1919–1940 között erdélyi szerzőktől önállóan megjelent magyar zenei vonatkozású munkákról* (Kecskemét: Láthatár, 1943).

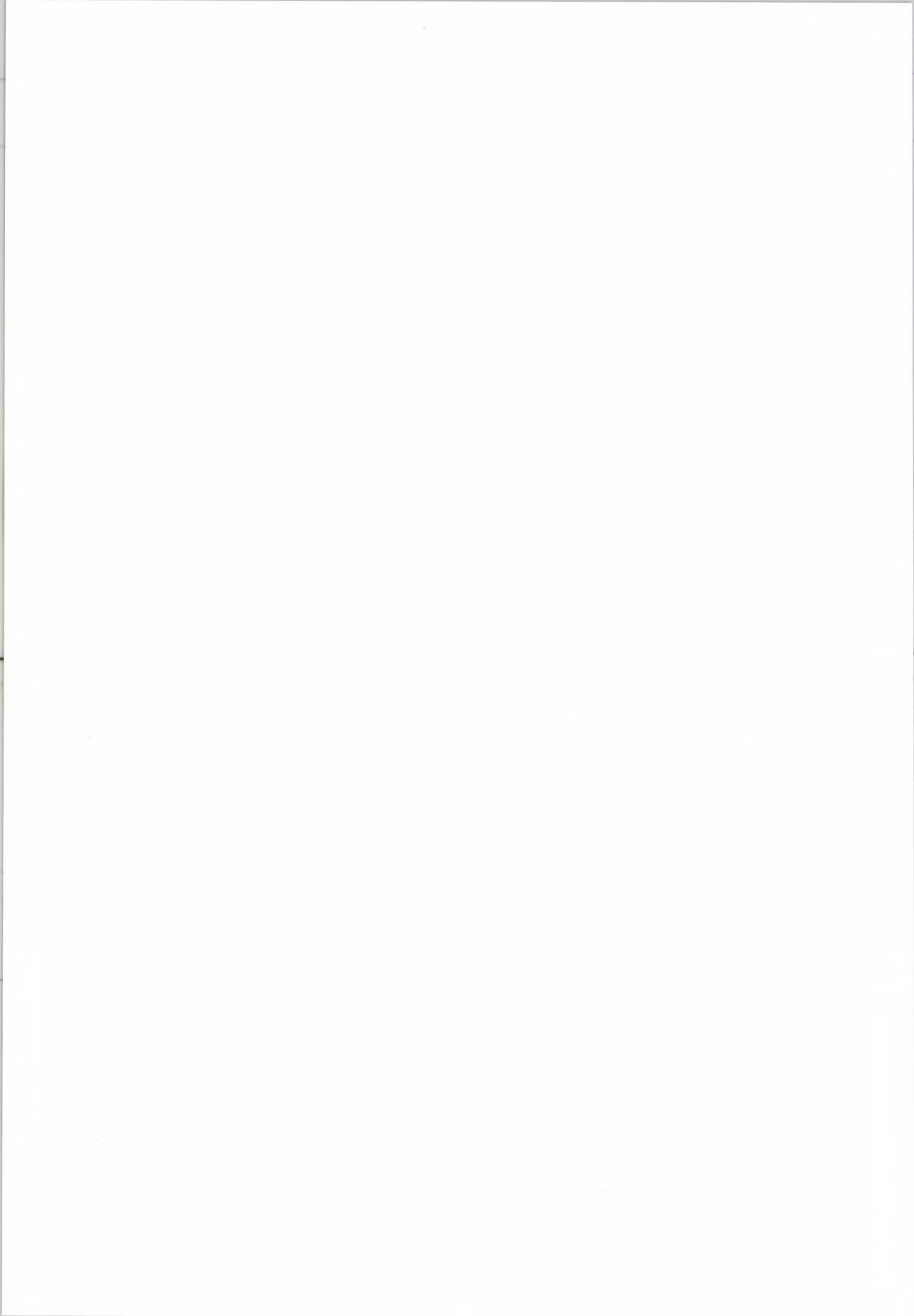
nem vonja kétségbe a magyar zenetudomány eddigi nagyjainak teljesítményét. A cél sokkal inkább az, hogy feltárjuk azt a tudományos kontextust, amelyben Szabolcsi Bence és számos nemzedéktársa tevékenykedett, amely kutatásaik előzményeként, fundamentumaként, vagy éppen vitaalapként szolgált. A gyűjtés rávilágíthat arra is, milyen nemzetközi kapcsolatai, előképei voltak a magyar zenetudománynak, milyen mértékig fogadta be a nemzetközi muzikológia eredményeit, s hogy általában véve miképpen alakult idehaza fél évszázad alatt a zenéről való nyilvános beszéd. A bibliográfiai gyűjtéshez és a belőle létrejött zenetudományi adatbázishoz újabb projektként társul a közeljövőben a magyar zenei folyóiratok digitális gyűjteménye, a korszak zenei periodikáinak mindenki számára elérhető internetes deponitória, illetve a távolabbi jövőben a bibliográfiai adatbázis kibővítése a 20. század második felének anyagával.

ANNA DALOS

A Bibliography of Hungarian Music Literature (1900–1950)
An Account of the State of Research

Hungarian musicology failed to compile a summary of the history of Hungarian musical writing in the 20th century so far. Though the book series *Music History of Hungary*, one of the central projects of the Institute of Musicology, aims at presenting every aspect of musical life in Hungary, research into the history of Hungarian musical writing concentrated primarily on the leading figures of Hungarian musicology. Creating the database, *Bibliography of Hungarian Music Literature (1900–1950)* (http://db.zti.hu/mza_biblio/biblio_Kereses.asp), which includes more than 2000 data already, may give a more comprehensive picture of the volume of this literature and can inspire further researches.

NÉPZENE, NÉPTÁNC



RICHTER PÁL

Analóg felvétel – digitális adat

A Zenetudományi Intézet Népzenei és Néptánc Archívuma

A Zenetudományi Intézet Népzenei és Néptánc Archívuma a magyar népzene- és néptánc kutatás segédanyagaként jött létre az elmúlt évszázad alatt. Gondozását és fejlesztését 1953-tól az MTA Népzene-kutató Csoportja, majd 1974, az egyesített Zenetudományi Intézet létrehozása óta az intézet különböző elnevezéssel működött folklórosztályai végezték. A Magyar Tudományos Akadémia Bölcsészettudományi Kutatóközpont¹ megalakulása előtti évig a táncfilmeket a Néptánc Osztály, a hangzó felvételeket a Népzenei Archívum, a papíralapú gyűjteményrészeket pedig a Népzenei Osztály gondozta. A BTK megalakulásával a folklórosztályok Népzene- és Néptánc-kutató Osztály és Archívumként egyesültek, aminek köszönhetően a gyűjtemények kezelése újból egy szervezeti egység feladata lett. Az 1960-as évek óta archívumunk a magyar népzene és néptánc központi gyűjteményévé vált, ahová sokan adták, adják le gyűjtéseiket. Célunk az, hogy e központi archívumban lehetőleg minden gyűjtött népzenei anyag valamilyen szinten dokumentálva legyen.

Az elmúlt 50 évben a népzenei hangfelvételek és népi táncfilmfelvételek archívumának szisztematikus kiépítése európai összehasonlításban is kimagasló jelentőségre tett szert (*1.a és 1.b táblázat*).² Archívumunk hangzó felvételből mintegy 18 500 órányi anyagot őriz, amelyből körülbelül 13 000 óra olyan saját tulajdonú felvétel, amelynek a forrásanyaga is a Zenetudományi Intézetben található.

Nagyjából 3500 órányit tesznek ki a valamely más gyűjtemény tulajdonában lévő, de eredeti hordozójukon átkerült felvételek, és 2000 órát a más gyűjtemények felvételeiből származó másolatok. Ez utóbbiba tartoznak többek között a Néprajzi

¹ Az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpont, amely korábban független kutatóintézetek összevonásával jött létre, az MTA közgyűlésének döntése értelmében 2012. január 1-jétől kezdte meg működését.

² A táblázatok adatait Németh István hangtechnikus szolgáltatta, aki több mint 4 évtizeden át volt a hangarchívum munkatársa, majd Sztanó Pál halála után (róla lásd alább) technikai vezetője (1996–2013).

Eredeti hordozó	Összes (tétel, db)	Összes (óra) (becsült adat)	Digitalizálva (tétel, db)	Digitalizált (óra)	Digitalizálva (%)
Magnetofonszalag	6 631	8 600	4 000	4 861	55
Webster magnetofondrót	297	140	277	123	88
Minidisc	255	380	251	364	96
Dat	289	500	280	485	97
Magnetofon-kazetta	1 200	1 500	510	612	40
Röntgen-lemezek & Pyral-lemezek	400	100	250	34	34
Videokazetta	162	400	0	0	0
Vegyes külső hanghordozóról (Dunaszerdahely, Jeruzsálem, Néprajzi Kutató Intézet, Néprajzi Múzeum, Vidéki múzeumok...)	2 800	3 748	2 800	3 748	100
Beletráztatlan magnetofon szalagok	800	1 200	0	0	0
Összes eredeti hordozó	12 834	16 568	8 368	10 227	62
Másolatok					
Edison fonográfhangerek:					
Néprajzi Múzeum	4 551	370	4 300	350	94
Kodály Zoltán (Kodály Archívum)	425	35	400	33	94
ZTI	370	30	300	25	83
Összes másolat	5 346	435	5 000	408	94
Leltáratlan CD-k (Utolsó óra, HH) (Becslés)	1 000	~ 1 500	1 000	~ 1500	100
Összes leltározott és leltáratlan hangfelvétel	19 180	18 435	14 368	12 135	67
Fénykép (kocka)	70 000		7 000		10
Támlap	250 000		45 000		18
Film (méter, tartalmilag)	250 000	700			5
Video (táncfelvételek)		200			70

1. a táblázat

Nem magyar anyagot tartalmazó gyűjtések	Mennyiség (óra)	Digitalizálva (%)
Együttélő népek (cigány, horvát, német, román, szerb, szlovák stb.)	~ 1500	66
Rokon népek (finnugor, török)	~ 500	70
Bru törzs (Vietnam)	252	100
Piaroa törzs (Venezuela)	70	0
Indiai népzene (É-Ny)	50	100
Kopt liturgikus zene	40	100
Zsidó liturgikus zene	70	100
Egyéb: Pápua (a XX. század elejéről), Korea, Pakisztán, Szíria, Libanon, örmény, ujjur, Angola, Ghána, Etiópia, Biskra, lapp, cigány (Európa számos országából)	~ 300	10
Összes	~ 2782	

1. b táblázat

Múzeum fonográfhengerei, amelyek zenei anyaga analóg és immár digitalizált formában is megtalálható nálunk.³

Néptáncfelvételeink zömét filmen őrizzük. Mintegy 700 órányi értékes filmfelvételünk van az 1930-as évektől, Gönyei Sándor és Molnár István klasszikus felvételeitől, az 1950-es évek nagyszabású gyűjtésein, Martin György, Pesovár Ernő és Ferenc, Andrásfalvy Bertalan, Maác László, Erdélyben Kallós Zoltán, majd később Tímár Sándor filmfelvételein át az 1990-es évek kezdetéig bezárólag, ami tartalmilag összesen mintegy 250 000 méter (a fordítós filmek miatt valójában 400 000 méter) hosszú filmszalagot jelent. Ezenkívül még 200 órányi analóg és digitális videó felvétellel rendelkezünk. Népzenei gyűjteményünkben jelentős állományt képviselnek a papíron őrzött adatok, például hangfelvétel nélküli helyszíni lejegyzések, gyűjtőfüzetek, a 19. századi kiadványok átmásolt adatai, hangfelvételek lejegyzései, összességében körülbelül 250 000 oldal terjedelemben. Emellett nagy mennyiségben (nagyságrendileg 80 000 képkocka) őrzünk fotókat (főként fekete-fehér negatívokat, kisebb számban diapozitívokat, illetve színes negatívokat).⁴

Egy archívum fenntartása, az archiválás folyamatos munkát igényel, még akkor is, ha valamilyen tevékenység, esetünkben a kutatás járulékaként jött létre. Nem elegendő gyűjteni, az összegyűlt anyagról gondoskodni kell, meg kell őrizni a ké-

³ A Néprajzi Múzeum hangfelvétel-gyűjteményéről lásd Pávai István, „Népzenei gyűjtemény”, in *A Néprajzi Múzeum gyűjteményei*, szerk. Fejős Zoltán (Budapest: Néprajzi Múzeum, 2000), 813–851; <http://www.neprajz.hu/gyujtemenyek.php?menu=7&kategoria=Hangtar> (utolsó hozzáférés: 2014. április 25.)

⁴ A néptánc archívum, benne a fotótár részletes leírását lásd e kötet 195–208. oldalán.

sőbbi korok kutatói számára, valamilyen formában nyilvántartást kell vezetni róla, biztosítani kell a különböző korszakokban különböző eszközökkel készített felvételek mindenkori lejátszhatóságának sajátos technikai feltételeit. A kutatás első nagy időszakában, 1896-tól, Vikár Béla első gyűjtéseitől az 1950-es évekig készült hangfelvételeket (jellemzően fonográf hengereken), valamint az 1936-tól beindult Pátria-lemezsorozat fémmatricáit a Néprajzi Múzeumban őrzik (mintegy 4500 henger, 250 órányi felvétellel, illetve 200 lemez, 150 órányi felvétel).⁵ 1953-tól, az MTA Népzene kutató Csoport megalakulásától a központi népzenei gyűjtemény szerepét fokozatosan átvette az akadémián összegyűjt anyag.⁶ 1955-ig mintegy 150 órányi felvétel készült magnetofon dróttekercekre, majd azt követően indult meg a magnetofonszalagra történő gyűjtés. Mivel a hangfelvételeink nagy része magnószalagra és kazettára készült, amelyek idővel átmágneseződnek, illetve demagnetizálódhatnak, ezért a felvételeket át kellett és át kell menteni más adathordozóra. Korábban úgynevezett AP (Akadémiai Pyral) lemezre írták át, vagyis egy fémre öntött műanyag felületre vágták a hangfelvételt, amelyet hagyományos fekete lemezként LP-lejátszóval le lehet játszani. A kutatók számára csak a másolatok, az AP lemezek voltak hozzáférhetőek, az eredeti magnószalagokat elzárt raktárban tárolták. Mintegy 150 órányi értékes anyagról az 1970-es években fémlemezket is készítettek, amelyek egy hagyományos pickuppal bármikor lejátszhatók. A durva, külső mechanikus hatásoktól eltekintve ezek a lemezek az „örökkévalóságnak” készültek, de fajlagosan nagyon drágán, ezért az archívum egyik alapfeladatát, a hangfelvételek hosszú távú megőrzését nem lehetett velük megoldani. Az akadémiai kutatócsoport technikai felszereltsége és felkészültsége miatt az 1960-as évektől más intézmények is ideadták hangfelvételeiket másolat készítése, illetve megőrzés céljából, valamint hogy a felvételek a népzene kutató csoport fő munkáját, a zenei rend kialakítását segítsék. Ennek során a Néprajzi Múzeum teljes fonográf és

⁵ „A Néprajzi Múzeum először 1914-ben kísérletezett a gramofonlemez muzeológiai alkalmazásával, majd 1936-ban került sor a Magyar Tudományos Akadémia támogatásával négy dunántúli magyar anyagot tartalmazó hanglemez elkészítésére. Ezt követte a Néprajzi Múzeum és a Magyar Rádió közös akciója, Ortutay Gyula szervezésében, amely a teljes magyar zenei és szöveges folklórananyag rögzítést tűzte ki célul. A zenei felvételek szakmai irányítását Bartók Béla, Kodály Zoltán és Lajtha László végezte. [...] Az akciót tudományos szempontok vezették, ám a gramofon használata a megbízhatóbb archiválási módszerek mellett a sokszorosítás lehetőségét is magában foglalta, ami lehetővé tette a gyűjtött anyag kereskedelmi forgalmazását. Kilenc év alatt 125 lemez készült; ezek közül 107 került kereskedelmi forgalomba. Az így létrejött lemezgyűjtemény Pátria-sorozat néven vált ismertté a szakmai köztudatban. [...] A háború után készült ugyan még mintegy száz hanglemez, részben már magnetofonfelvételek archív másolataként, de ezek már nem kerültek kereskedelmi forgalomba. [...] A teljes anyag 2001-ben három CD-ROM-on kiadásra került a Fonó Records gondozásában, Sebő Ferenc szerkesztésével.” Lásd http://www.neprajz.hu/gyujtemenyek.php?menu=7&gyujtemeny_id=32 (utolsó hozzáférés: 2014. április 25.); *Pátria*. Magyar népzenei gramofonfelvételek, szerk. Sebő Ferenc, Fonó Records Ltd., FA-500-3, 2001, CD-ROM.

⁶ A Népzene kutató Csoport történetéről lásd *Zenetudományi Dolgozatok 2003 I–II*. Tanulmányok az MTA Népzene kutató Csoport megalakulásának 50. évfordulójára, szerk. Richter Pál, Rudasné Bajcsay Márta (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2003).

gramofonlemez-állományát is magnószalagokra másolták.⁷ 1970-ben az akadémian (akkor még Népzenekutató Csoportban) már 1700, 1975-ben 2900, 1980-ban 3700 magnótekerccs volt eredeti népzenei felvételekkel, 1998-ban pedig már 6100 szalagtekerccset, 275 Webster-féle drót-tekerccset, 120 DAT kazettát, 150 videokazettát, 1000 magnókazettát, mintegy 10000 órányi hangfelvételt őriztek a Zenetudományi Intézet klimatizált és megfelelő páratartalmat biztosító raktárhelyiségében. Az 1980-as években technológiai korszakváltás történt a hangrögzítésben: megjelentek az első audio CD-k, és 15 év leforgása alatt teljesen kiszorították a feketelemezeket, az analóg technikát felváltotta a digitális. A népzenei gyűjteményben is viszonylag hamar megtörtént a váltás: leálltak az AP-lemezek készítésével, és 1996-tól a már digitalizált felvételeket CD-kre másolták, mentették át. A legújabb technika korszakában megkezdődött tehát az analóg felvételek digitalizálása, mely archívumunk egyik fő tevékenysége lett az utóbbi 15 esztendőben.⁸

Ma már felvételeink túlnyomó része, nagyjából 75%-a (köribelül 10 000 óra) digitalizálva van (lásd az *1. a táblázatot*). Korábban a folyamat során először elkészült az analóg felvétel digitalizált változata WAV hangfájl formátumban, majd rákerült egy merevlemezre, amelyről azután CD-másolatokat készítettünk. Tárolási kapacitásigényük miatt a felvételeket törölni kellett a merevlemezekről, hogy helyet biztosítsunk az újabb fájlok számára, így csak a CD lemezek maradtak meg forrásként. Minden felvételtől minimum két darab CD-t készítettünk: egy úgynevezett „nyúzópéldányt”, amit a kutatók használhatnak, valamint egy archívális példányt. A CD-k adatvédő filmréteg bevonatának az időtállósága sem végtelen, gyártmánytól függően vannak pozitív és negatív tapasztalataink. Jóllehet összességében a CD-k adatmegőrző képessége időben tartósabb, mint előzetesen vártuk, a digitalizált változatok CD-n való tárolása mindenképpen csak „pillanatnyi”, átmeneti megoldást jelentett. A tárolási kapacitások ugrásszerű megnövekedésének köszönhetően a közelmúltban megkezdtük a teljes anyag háttértárrakra, szerverekre, esetleg más adathordozókra való átjátszását. További probléma, hogy a digitalizálás technikai paraméterei az elmúlt 15 év alatt megváltoztak. 2008-ig a digitalizálás 44,1 kHz-en történt, az adatok felbontási részletzettsége 16 bites volt. Ez jelentette akkoriban a piacon forgalmazott audio CD-k minőségét. Ma már a nemzetközileg javasolt 96 kHz-en, 24 bites részletzettséggel digitalizálunk, de digitális másolataink túlnyomó része még a régi

⁷ A ZTI-n és korábban a Népzenekutató Csoporton belül a technikai részleget, mely utóbb Informatikai osztály néven is működött Sztanó Pál hangtechnikus és hangrestaurátor vezette. Sztanó majdnem 4 évtizeden át (1958–1996) segítette a magyar népzene- és néptánc kutatás archiválási munkáját számos új módszer és restaurálási eljárás kidolgozásával.

⁸ Az adatállomány méretének rohamos növekedésével az adatkezelési költségek is évről-évre növekednek, amit előbb-utóbb az intézet költségvetésében is érvényre kell juttatni. A digitalizáláshoz a költségvetés rendszeres támogatást nem biztosított, ezért azt pályázati forrásokból voltunk kénytelenek végezni. Az adatállomány biztonságos megőrzését, szükséges kezelését, azonban nem lehet a pályázati forrásokat jellemző bizonytalanságnak kitenni, digitális archívumunk létét ily módon veszélyeztetni.

paraméterek szerint készült. Ezek felülírása, újradigitalizálása már csak akkor merülhet fel, ha a teljes gyűjtemény digitalizálását elvégeztük.

Nagy hangsúlyt fektetünk arra, hogy a digitalizáláshoz minél jobb minőségben szolgáltatassuk az analóg jeleket. Féltve őrizzük a különböző régi típusú hanghordozók lejátszó berendezéseit, amelyek közül nem egyet, többek között a stúdiómagnót, saját igényeinknek megfelelően átalakítottuk. Mindenképpen meg kell említeni Sztanó Pált, akinek a nevéhez és munkásságához nagyon sok olyan ötlet és archiválási megoldás fűződik, amely segítette az értékes felvételek és anyagok fennmaradását. 1997-ben bekövetkezett halála után asszisztense, Németh István, aki Sztanó irányítása alatt járt el gyűjtésekre, s tanult bele a szakmába, vette át a technikai részleget és vezette a kutatók legnagyobb meglepetésére egészen 2013-ig, nyugdíjba vonulásáig.

Filmgyűjteményünk hosszú távú megőrzésénél tulajdonképpen szükséghelyzetben voltunk és vagyunk. A cellulóz filmek képezik a legveszélyeztetettebb állományt. A cellulóz zsugorodik és ecetesedik, mely folyamatok idővel a szakszerű tárolás ellenére is bekövetkezhetnek. Korábban, amíg folyamatos volt a 16 mm-es filmek gyártása, lehetett másolatokat készíteni, a gyártás megszűnését követően azonban az egyetlen lehetséges hosszú távú megőrzési mód a digitalizálás maradt. Vannak 80 éves cellulóz szalagjaink is, ám a filmdigitalizálás tetemes költségei miatt eddig még csak az állomány 5%-át sikerült digitalizálnunk. A digitális archiválás alapszabálya, hogy a digitális másolat legalább egyenértékű legyen az analóg eredetivel. Ez a hangfelvételeknél ma már könnyen elérhető, a filmeknél azonban nem. Archiválási szempontból csak a minőségromlás nélküli, kockánkénti, 4800 dpi-vel történő szkennelés az elfogadható, amelyet külső laborokban elvégeztetni milliárdos nagyságrendű költséget jelentene. Szerencsére a 2012-ben, erre a halaszthatatlan feladatra benyújtott eszközbeszerzési pályázatunk megkapta a támogatást, így 2014 elejétől már belső erővel, további költségteher nélkül tudjuk elvégezni páratlan értékű táncfilmjeink digitalizálását.⁹

Népzenei gyűjteményünkben csak a hangzó felvételek, valamint a helyszíni gyűjtések lejegyzései (ez alatt csak az adatok kottaképét és a szövegek leírását érttem) körülbelül 250 000 oldalt tesznek ki. Ehhez jön még a gyűjtések egyéb dokumentációja, gyűjtőfüzetek, jegyzőkönyvek, fényképek. A kilencvenes években a figyelem elsősorban a hangdokumentumok digitális archiválása felé fordult, de emellett megindult a kottás lejegyzések digitalizálása is. Eddig a jegyzőkönyvek jelentős részének és a történeti rendeknek (Bartók- és Kodály-rend) a digitalizálását, szkennelését sikerült megoldanunk.

Az archiváláshoz természetesen hozzátartozik, hogy a felvételek adatait megfelelő módon tároljuk, illetve biztosítsuk az adatok visszakereshetőségét. Másik fontos tevékenységünk ebből adódóan a gyűjtések, illetve felvételek leíró adatainak számítógépre vitele. Nemcsak az adatok nagy mennyisége okozza azonban, hogy az archívum teljességének széleskörű hozzáférhetővé tétele hosszas, szinte

⁹ Lásd a néptánc archívumot bemutató tanulmányban, e kötet 196–199. oldalán.

vég nélküli munkának tűnik. Történetileg úgy alakult, hogy a magyar népzene-tudomány legnagyobbjai egyben kiváló zeneszerzők, nagy műveltségű zenészek is voltak (Kodály Zoltán, Bartók Béla, Lajtha László, Járdányi Pál stb.), ezért már a kezdetektől fogva nagy hangsúlyt kapott a gyűjtött anyag zenei értelmezése, zenei alapú elrendezése. Zenetudományi, illetve népzene-tudományi szempontból ez az elemző, összehasonlító feldolgozás számos új és jelentős tudományos eredmény megszületését tette lehetővé. Segített meghatározni a magyar és a vele együtt élő, valamint a rokon népek zenéjének kapcsolatát, feltárta a magyar népzenei belüli stílusrétegeket, és igyekezett választ adni a különböző stílusok eredetére, elterjedtségére. A hatalmas anyag közreadását is kezdetektől fogva zenei alapokra helyezve képzelték el. Ennek tudománytörténeti dokumentuma a Bartók- és a Kodály-rend, de jelenleg is zenei kritériumok szerint folyik a magyar népzene kritikai kiadása *A Magyar Népzene Tára* (Corpus Musicae Popularis Hungaricae) sorozat keretében.¹⁰ A gyűjteményi egységek rövid leírását a 2.a, 2.b, 2.c és 2.d táblázatok mutatják.¹¹

A rendezésnek különböző célokot kell szolgálnia:

1. a hatalmas mennyiségű anyag kezelésének megkönnyítését, az adatok gyors visszakereshetőségének biztosítását;

2. az anyagban felismert összefüggések szemléltetését, ezért egy jó rendszer legnagyobb értéke nem az, hogy logikus, hanem hogy rendezett anyagának zenei tartalmát mutatja meg;

3. mivel a népzeneben minden adat egyedi, azaz egy adott dal adott pillanatban történt elhangzásának rögzítése, a rendezés az azonos dallamok, a sok-sok egyedi megszólalás egymás mellé helyezésével rámutat a típust meghatározó mozzanatokra, a típusalkotó elemekre, a teljesen egyedi jelenségekre, illetve az esetleges tévesztésekre is.¹²

¹⁰ Bartók Béla és Kodály Zoltán által alapított kritikai összkiadás (forráskiadvány) sorozat, amelyben eddig 12 kötet jelent meg (I. *Gyermekjátékok* 1951, II. *Jeles napok* 1952, III. *Lakodalom A–B* 1955, IV. *Párosítók* 1958, V. *Síratók* 1965, VI. *Népdaltípusok* 1. 1973, VII. *Népdaltípusok* 2. 1987, VIII. *Népdaltípusok* 3. A–B 1992, IX. *Népdaltípusok* 4. 1995, X. *Népdaltípusok* 5. 1997, XI. *Népdaltípusok* 6. 2011, XII. *Népdaltípusok* 7. 2011. Ez utóbbi kötet típusai hangzópéldákkal illusztrálva: <http://db.zti.hu/mnt12/mnt.asp>

¹¹ A táblázatok alapjául Szalay Olga, Lázár Katalin és Sipos János leírásai szolgáltak.

¹² A Magyar Népzene Tára sorozat megindulását követően, az első 5 kötet (gyermekjátékok, népszokások, lakodalmi dallamok, párosítók, síratók) után vált aktuálissá az alkalomhoz nem kötött strófikus anyag zeneileg rendezett kiadása. Ennek munkálatait, az anyag rendezését Járdányi Pál kezdte el. Nála a rendezés alapegységévé a típus vált, mely fogalom lehetővé tette, hogy megkülönböztethessük az általánost az egyeditől, a jellemzőt a véletlenszerűtől, a hiteleset a romlottól. A dallamok tízezrei helyett az őket reprezentáló típusok 2-3000 dallamú rendszere keletkezett. A Járdányi-rendet követik *A Magyar Népzene Tára* sorozat típuskötetei. Ezt követően a Dobszay-Szendrei-rend a Járdányi-féle típusok sorba-rendezését nem mechanikus elvek (például dallamrajz stb.) alapján végezte el, hanem bevezette a típusok fölött a *stílus* fogalmát. A rendezés lényege, hogy a stílusok révén – amelyek ugyan érintkezhetnek egymással, de nem vezethetők le egymásból – nem törekedtek a teljes népzene lineáris rendezésére, hanem dallami centrumokat próbáltak felállítani. A stílusok ilyen dallami góccokat, dallami bokrokat, kristályosodási pontokat jelölnek, amelyekhez képest csoportosították a stílus centrumához közelebb, és attól távolabb eső adatokat.

Papíralapú (általában kottás lejegyzésű) gyűjtemények		Központi népzenei gyűjtemény (másként a történeti rendek anyagát is tartalmazza)		Nem strófikus anyagok	
Történeti (lezárt, nem gyarapodó) rendek	Kodály-rend ¹⁴	Dobszay–Szendrei-féle típusrend ¹⁵	Új stílus Bereczky-féle típusrendje ¹⁶	Strófikus anyagok	Nem strófikus anyagok
Bartók-rend ¹³					
Bartók Béla 1919–1938 között dolgozott rajta. A, B és C osztály (régí stílus, új stílus, vegyes osztály) a dallamok ritmusképletének zenei rendjében. Kéziratok forrásértékű lejegyzések (támlapok), körülbelül 13 600 db.	Kodály Zoltán 1907–1957 között hozta létre „szótárszerű” rendjét: négy soros és arról eltérő dallamok, valamint függetlek, a dallamok kadenciaképleteinek, szótagszámának és ambitusának emelkedő rendjében. Kéziratok forrásértékű lejegyzések (támlapok), valamint 19. századi kéziratok és nyomtatott anyagok másolatai vagy felvágott példányai, körülbelül 33 000 db.	Dobszay László és Szendrei Janka által kialakított rend (1975–1980), szótagszám, azon belül ismétlődő stíluskörök és zenei jellemzők szerint kialakított típusokban, altípusokban, alcsoportokban, végül földrajzi rendben. Kéziratok forrásértékű lejegyzések (támlapok), valamint forrásértékű szétvágott forrásértékű szétvágott népdalkiadványok, körülbelül 90 000 adat típusokba rendezve.	Már Bartók Béla elkülönítette az új stílusú dallamokat. A Központi Gyűjteményben jelenlegi zenei elrendezését Bereczky János alakította ki. A ritmika és a sorzárlat alapján 4 nagy csoportba sorolta a dallamokat, amelyeken belül az ambitus és szótagszámok további osztást eredményeznek. Kéziratok forrásértékű lejegyzések (támlapok), valamint forrásközlő, szétvágott népdalkiadványok, körülbelül 60 000 adat 1 600 típusba rendezve.		Ütem- vagy motívumpáros anyag Kifejezetten hangszeres anyag Sírató-gyűjtemény Recitatív dallamok Egyéb

2. a táblázat

- ¹³ A Bartók-rend a későbbi korszakok dallamrendezéseinek következtében (többek között *A Magyar Népzene Tára* kötettszerkesztésének idején) majdnem teljesen megszűnt, anyaga a gyűjteményen belül különböző helyekre került. Az elbeszélések szerint Rácz Ilona segítségével állították vissza 1964-ben, az IFMC konferencia várhatóan nagy külföldi érdeklődésére való tekintettel. Ezt követően az 1960-as években *mikrofilm* készült a rendről, amelynek egy példánya a Bartók Archivumban van. A rend leltározását Lampert Vera, Voit Éva és Tallián Tibor végezték 1975 előtt, ugyanekkor emelték ki a Bartók- és Kodály-kéziratokat, amelyeket másolatokkal helyettesítettek. A rend kritikai kiadása a Bartók-centenáriumot követően elkezdődött, de a második kötet megjelenése után abbamaradt: Bartók Béla: *Magyar Népdalok. Egyetemes Gyűjtemény I–II.*, közt. Kovács Sándor–Sebő Ferenc (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1991, 2007). A digitalizált (szkennelt) teljes rend több szempontú online keresőrendszerrel és hangfelvételekkel magyarul és angolul hozzáférhető: <http://db.zti.hu/nza/br.asp>. Korábbi áttekintő kiadás: Rácz Ilona–Szalay Olga, „Mutatók Bartók dallamrendjéhez”, in *Zenetudományi Dolgozatok. 1981.*, szerk. Berlász Melinda–Domokos Mária (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1981), 353–398.
- ¹⁴ Különleges értéke a beledolgozott, 19. századi kéziratok és nyomtatott gyűjteményekből kigyűjtött történeti anyag, valamint az egyes támlapokra írt Kodály-megjegyzések. Tartalmaz egyházi népekeket, továbbá függelékében ütempáros, sirató és szokásanyagot is. A digitalizált (szkennelt) teljes rend hozzáférhető: <http://db.zti.hu/kr/index.htm>.
- ¹⁵ A rend publikált változata, amelyben a gyűjteményi tárolás szótagszám szerinti típuskialakításával ellentétben a típusok szótagszámokon átnyúló egységeket jelentenek: Dobszay László–Szendrei Janka, *A magyar népdaltípusok katalógusa – stílusok szerint rendezve I.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1988, angol nyelvű kiadása: 1992). A II. kötet kiadásra előkészítése OTKA-pályázat keretében (K 83957) folyamatban. A szótagszám szerinti típuskialakítások rendszere hozzáférhető: <http://nepzeneipeldatar.hu>.
- ¹⁶ A rend típusköteteinek kiadása: Bereczky János, *A magyar népdal új stílusa I–IV.* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2013).

Papíralapú (általában kottás lejegyzésű) gyűjtemények

Tematikus rendek¹⁷

A Központi népzenei gyűjtemény egységeinek duplumaiból

Szokásrend	Hangszeres zenei rend ¹⁸	Történeti énektár ¹⁹	Tánczenei gyűjtemény
Rendezési szempontjai 1) jeles napok; 2) az emberi élet szakaszai és fordulóí; 3) egyéb: foglalkozások (bakter, koldus, árus); munkadalok (nem strófikus); summásdalok, mesterségek, munkák dalai; munkásdalok; társadalmi, politikai vonatkozásúak; ivónóták; hangjelzések, utánzók; halmozó dalok; láncnóták; csúfolók. Ezen belül legelőbbször földrajzi rendben vagy valamilyen zenei szempont szerint. Egységei: támlapok a zenei lejegyzésekkel és a szokások leírásával; körülbelül 4000 adat.	A hangszereken megszólaltatott, helyszínen lejegyzett, illetve hangfelvételtől már lejegyzett dallamokat, valamint eredendően hangszeres, de a gyűjtéskor csak dúdolóva, füttyölve megszólaltatott dallamokat tartalmaz. A támlapanyag kiegészül a Központi Népzenei Gyűjteményben esetleg meg nem lévő hangszeres magyar népzenei kiadványok anyagával. Rendszere: 1) földrajzi rend; 2) zenei stílusrend, amely a hangszeres zene specialitásait figyelembe véve épült ki.	Egyházi népdalok, szokások vallásos énekeinek másolata (dupluma) a Régi Zenetörténeti Osztály történeti énektárába (TE) beosztva.	Hangszeres népi tánczene strófikus, eredendően énekelte és periodizáló (kifejezetten hangszeres) dallamok gyűjteménye. Egységei: támlapok a zenei lejegyzésekkel és a táncok nevének megadásával, olykor leírásával; körülbelül 5000 adat.

2.b táblázat

¹⁷ A kéziratos gyűjteményeken túl a Népzenei és Néptánc Archivum segédkönyvtárának nem magyar, európai dallamgyűjtemény-kiadványain alapszik az úgynevezett *Európai Népdalkatalógus*, a magyar népzeneekutatás 1960 körül indult úttörő vállalkozása. Kezdeményezője Rajeczky Benjamin és Várgyas Lajos voltak. A katalógust, az európai nemzetek népzenejének válogatott, zeneileg rendszerezett gyűjteményét, az összehasonlító kutatások segítése céljából hozták létre. A négy legfontosabbnak ítélt zenei paraméterek szerint csoportosítja a dallamokat: ambitus (3 csoport: 2-4, 5-7, 8-...); terc (4 csoport: kisterc, nagyterc, kétféle terc, nincs terc); a záróhanghoz viszonyított alsó határhang (10 csoport); modus (hangnem, hangsor – modális skálák alapján). Egységei: népdalkiadványok gyűjteménye (23 népcsoporttól származó 300 népdalgyűjtemény), lemásolt gyűjtemények anyaga (kartonokra ragasztva, hivatkozási adatokkal, zenei jellemzőkkel és a négyjegyű kódszámmal. Lásd: Ferenczi Ilona, „Europäischer Melodiekatalog”, *Studia Musicologica*, 20 (1978/1-4), 305–308. Az 1970-es években is intenzíven folyó munka (a gyűjteményt akkoriban Ferenczi Ilona gondozta) az 1980-as évek elején szakadt félbe, és körülbelül 100 000 rendezett dallamot eredményezett. Az 1990-es években a gyűjtemény Kiss Gábor kezelésébe került, aki néhány év alatt körülbelül 20 000 dallam beosztásával gyarapította azt. A gyarapodás részben korábban beosztatlan dallamoknak a rendbe illesztését, részben új gyűjtemények feldolgozását jelentette.

¹⁸ Sárosi Bálint és Tari Lujza egymástól függetlenül a hangszerez gyűjtéseknek két külön rendszert alakított ki.

¹⁹ „A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetében őrzött hatalmas népzenei archívum becsülhetően 25–30 ezer népdalt tartalmaz, fonográf- és magnetofon-felvételeken, illetve a gyűjtők helyszíni feljegyzéseiben.” Dobszay László, *A magyar népdal I.* (Veszprém: Veszprémi Egyetem, 1995), 26. A gyűjtemény részletesebb leírását lásd a jelen kötet 27–30. oldalán.

Papíralapú (általában kottás lejegyzésű) gyűjtemények

Tematikus rendek

Ónálló, vagy részben önálló gyűjtemények (nem, vagy nem csak duplumok)

Nemzetiségi gyűjtemény	Finnugor	Török, törökös népek	Gyermekjáték
Gyűjtőköre kiterjed a teljes történelmi Magyarországra, vagyis a magyar–szomszédnépi együttélés minden területére. A magyarokkal együtt élő követerkező népektől van benne adat: 1) német, 2) cseh, 3) szlovák, 4) lengyel, 5) rutén, 6) bolgár, 7) szerb, 8) sokác, 9) bunyevác, 10) illír, 11) horvát, 12) bosnyák, 13) dalmát, 14) vend, 15) olasz, 16) albán, 17) román, 18) örmény, 19) cigány, 20) zsidó. Mérete miatt a cigány anyag külön gyűjteményben található. Elrendezése nemzetiségenként, az egyes nemzetiségeken belül földrajzi rendben (falvak szerinti betűrendben), majd a szövegkezdetek betűrendjében. Egységei: gyűjtések kéziratos népdallejegyzései, szétvágtott kiadványok támlapokká alakítva; körülbelül 18 000 adat.	A hangarchívumban lévő hanti (oszriák), manysi (vogul), komi (zürjén), udmurt (vojják), mari (cseremisiz), mordvin, inkeri, karjalai, finn és számi (lapp) felvételek lejegyzésein alapul. A hangzó gyűjtemény nagyságrendje körülbelül 154 óra. Schmidt Éva hanti és manysi gyűjtésének nagyobb részét Lázár Katalin jegyezte le, néhányat közülük publikált is. Vikár László cseremisiz és mordvin gyűjtésének egy részét publikálta, Vászolyi Erik zürjén gyűjtésének mintegy felét lejegyezte és a gyűjtővel közösen publikálta Lázár Katalin. ²⁰	Három részből áll: 1) Bartók 1936-os, 103 dallamot tartalmazó anatóliai, 2) Vikár László és Bereczki Gábor Volga-Kama-Bjeleja vidéki török (csuvas, tatár, baskír 1958–1979), 3) Sipos János törökségi (1987-től napjainkig) gyűjtéseiből. Összeségében körülbelül 10 800 dal. Az anyagok egy jelentős része monográfiákban és különböző publikációkban is megjelent. ²¹	Létrehozója és kezelője Lázár Katalin. Néprajzi megközelítésű rendszer, nemcsak énekel, hanem mindenfajta játékot (szöveget és szöveg nélkülit is) tartalmaz a játéktípusok szerint csoportosítva. Nagyságrendje körülbelül 34 000 játék (ebből 3736 játék hangfelvétellel együtt), 4600 játéktípusba rendezve.

- ²⁰ Fontosabb monográfiák: László Vikár – Gábor Bereczki, *Cheremis Folksongs* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1971); uő., *Votyak Folksongs* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1989); Lázár Katalin, *A keleti hantik vokális népzeneje* (Budapest: Néprajzi Múzeum, 1996); Vászolyi Erik–Lázár Katalin, *Sudár fényő nőtt az erdőn. Énekek Komjafőldről* (Budapest: Tinta Könyvkiadó, 2008).
- ²¹ Fontosabb monográfiák: László Vikár – Gábor Bereczki, *Chuvash Folksongs* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1979); uő., *Tatar Folksongs* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1999); Vikár László, *Volga-Kama-Bjelaja vidéki finnugor és török népzenei gyűjtés* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1986); uő., *A Volga-kámai finnugorok és törökök dallamai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1993); Sipos János, *Török Népzene I–II. Műhelytanulmányok a magyar zenetörténethez 14–15.* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1994, 1995); uő., *Kazakh Folksongs from the Two Ends of the Steppe* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001); uő., *Azeri folksongs – At the Fountain-Head of Music* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 2001); János Sipos–Ufuk Tavkul, *A régi magyar népzene nyomában – A kaukázusi karacsójok népzeneje* (Budapest: l'Harmattan Publishing House, 2012).

Papíralapú (általában kottás lejegyzésű) gyűjtemények

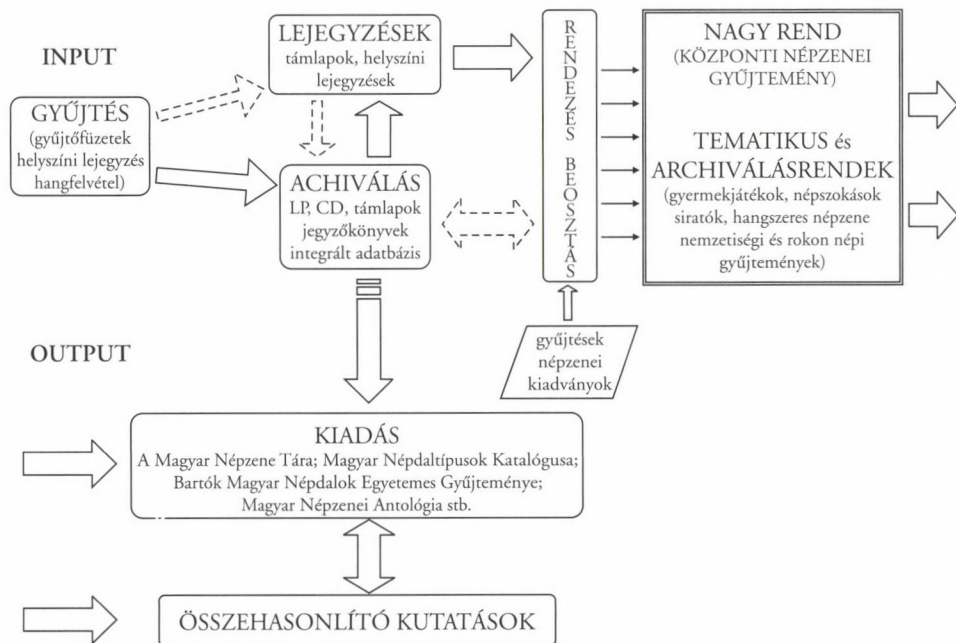
Archivális rendek

Hangzó anyagok lejegyzései	Leltári rend
Az AP lemezekről és egyéb hanghordozókról készült dallamlejegyzések egyik példányát tartalmazza mechanikus számsorrendben. Korábban a lejegyzések indigós, majd fénymásolata, 2001 óta eredeti példánya kerül ide. Jelenleg az eredeti példányok többsége még a típusrendben, a másolatok kicserélése az eredeti kéziratokra folyamatban van. Jelenleg körülbelül 45 000 adat.	A hangforrás nélküli, helyszíni lejegyzések, leltári számmal ellátott kéziratok lejegyzések, számsorrendben. Korábban a másolatokat, 2001 óta az eredeti kéziratokat tartalmazza. Jelenleg az eredeti példányok többsége még a típusrendben, a másolatok kicserélése az eredeti kéziratokra folyamatban van. Jelenleg körülbelül 77 200 adat.

2.d táblázat

E hármas cél elérése ellentmondásokat rejt magában, ezért a rendezés során folyamatosan kompromisszumokra kényszerülnek és kényszerültek a kutatók. Az eddigi rendezések, miután támlapok sokaságát, azaz papírlapokat kellett fizikai valóságukban rendezzenek, csak lineárisan tudták az anyagot bemutatni – úgy, mintha egy nagy könyvet lapoznánk – még akkor is, ha maga a rendszer nem törekedett a népzenei anyag lineáris rendezésére. Legfeljebb utalókkal tudták jelezni a felállított sorrendtől eltérő kapcsolódási irányokat. Ma már a korszerű számítástechnika lehetővé teszi térbeli kapcsolódási rendszerek használatát, annak bemutatását, ha egy adott ponttól kezdve két vagy több irányba léphetünk tovább.

A különböző időkben véghezvitt zenei típusú rendezések egyúttal komoly feladat elé állították az archiválást végzőket is. A II. világháborút követően az összegyűjtött anyag nagymértékű gyarapodása miatt már nem volt folytatható Bartók és Kodály gyakorlata, hogy minden egyes adatot lemásoltattak a másik számára. A 1960–70-es években, amikor még nem volt fénymásológép, csak korlátozott számban készítettek másolatokat, így minden egyes rendezés a papírra (támlapokra) lejegyzett teljes anyagot érintette. A hangzó felvételek esetében az egyes gyűjtések a hanghordozó miatt egyben maradtak, de a gyűjtések alatt, a helyszínen végzett, hangfelvétel nélküli lejegyzések teljesen szétszóródtak az egyre növekvő és hatalmasabbá váló anyagon belül. Ráadásul a helyszíni lejegyzések azonosítására szolgáló leltári számozás sem a gyűjteménybe való beérkezés szerint történt, hanem már a rendezések során. Kezdetben a leltári számozás szerepe sem volt tisztázva, így előfordult, hogy hangfelvétellel rendelkező adat is kapott leltári számot. Valójában a fő probléma az volt, hogy különbözőképpen kezelték a gyűjteménybe beérkező hangfelvétellel rendelkező és nem rendelkező adatokat: a hanghordozók (henger, magnószalag, kazetta stb.) beérkeztetése szabályos leltárkönyvben történt, a hangfelvétellel nem rendelkező adatokat pedig a zenei rendbe beosztandóként tárolták. Az adatok biztos visszakereshetősége és számontartása az egységes leltárkönyv hiá-



1. ábra

nya miatt nem valósulhatott meg. Ebből adódik, hogy még ma sem tudjuk pontosan megmondani, hogy gyűjteményünk végül is hány adatot tartalmaz.

Az áttekinthetőséget tovább bonyolítja, hogy a zenei alapú rendezések mellett, amelyek főképpen a strófikus vokális adatokat kezelik, további tematikus gyűjteményi egységek kialakítására is szükség volt, mind tudományos szempontból, mind az anyag természetéből adódóan. Ezek a tematikus gyűjteményi egységek (szokások, gyermekjátékok, hangszeres népzene, szomszédos népek, illetve nemzeti kisebbségek zenéje, siratók) részben vannak csak átfedésben a központi zenei renddel, mert van bennük olyan anyag, amely nem strófikus, nem vokális. A papír alapú gyűjtemény létrejöttét a népzenei adatok feldolgozásának munkamódszere is befolyásolta, ahogy ezt a beérkezett anyagok feldolgozásának folyamatábrája is mutatja (1. ábra).

Az 1990-es évek első felében Sebő Ferenc kezdeményezésére indította el Dobszay László a számítógépes adatbevitelt, a gyűjtemények számítógépes katalogizálását – azzal a szándékkal, hogy e hatalmas nemzeti kulturális kincs hozzáférhető legyen, az adatok több szempont alapján kereshetővé váljanak.²² Kezdetben az

²² Sebő Ferenc: „Az MTA Zenetudományi Intézet népzenei gyűjteményének áttekinthető katalógusa. Beszámoló az NK (»Népzenei Katalógus«) programról”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1990–1991*, szerk. Felföldi László–Lázár Katalin (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1992), 241–247.

adatbevitel szerkezetében nem különbözött a gyűjtemény nehezen áttekinthető felépítésétől. Az egyes gyűjteményi egységek első azonosítója a zenei rendezések szerinti rendszerszám volt, és emellett nagyon kevés leíró (úgynevezett metaadat) bevitelére nyílt lehetőség az adatbáziskezelés akkori lehetőségei között (az adatbevitel dbase formátumú adatbázisban történt). Az 1990-es évtized közepétől Pávai István elképzelése alapján kezdődött el a korábban bevitt adatok egységesítése, és a 2000-es években egy kifejezetten a folklóradatok kezelésére készült adatbáziskezelő szoftver fejlesztése, amelynek segítségével megvalósulhat a teljes gyűjtemény áttekinthetősége, az adatok teljességének nyilvántartása.²³ A különböző gyűjteményi egységekre általánosan érvényes adatbeviteli mezőszerkezetet alakítottunk ki (Excel formátumban), az ennek segítségével létrehozott adattáblákat az ellenőrzésüket követően importáljuk az adatbáziskezelő-rendszerbe.

A Zenetudományi Intézet népzenei és néptánc archívuma elsődlegesen a népzene és a néptánc tudományos kutatását és közreadását szolgálja. E szolgáltatásban legfontosabb feladata az intézet tulajdonát képező, gazdag népzenei és néptánc gyűjtemény megőrzése az utókor, valamint rendezett formában hozzáférhetővé tétele a kutatás és a közreadás számára. Archívumunk felelőssége még az általa felügyelt és gondozott gyűjtemény központi jellegének biztosítása, a Kárpát-medence magyarsága népzenei és néptánc hagyományának teljességre törekvő összegyűjtése. Elengedhetetlen, hogy értékeinkkel, eredményeinkkel nemzetközi szinten is megjelenjünk, ezért nagy hangsúlyt kell fektetni a nemzetközi kapcsolatok ápolására és fejlesztésére. Hasonlóan fontos, elegendő csak a táncházmozgalom hagyományára utalni, a közművelődési területtel való folyamatos kapcsolattartás. Eddig elért eredményeink már részben megtekinthetők az interneten, különböző gyűjteményi egységek váltak online hozzáférhetővé a ZTI honlapján, elérhetővé vált a Hagyományok Házával közösen működtetett Folklór Adatbázis, valamint a Dobszay–Szendrei típuskatalógusa szerinti Népzenei példatár.²⁴

Archívumunk nemzetközi szinten képviselteti magát különböző szakmai szervezetekben. Egyik alapítója a népzenei archívumok 2010-ben életre hívott európai szintű szakmai szervezetének az Open Network of European Ethnomusicological Archives-nak.²⁵

Az elmúlt 6 évben pedig két európai uniós pályázaton is részt vett: Az EU 6 keretprogram keretében az *ethnoArc* pályázat (Linked European Archives for Ethnomusicological Research) célja népzenei archívumok adatbázisainak összekapcsol-

²³ Pávai István, „A néprajzi adatbázis-építés akadályai”, *Néprajzi Hírek* 25 (1996/1–4), 86–89.

²⁴ <http://db.zti.hu>; <http://www.folkloredb.hu>; <http://nepzeneipeldatar.hu>

²⁵ A szervezetben résztvevő népzenei archívumok: Phonogrammarchiv Berlin, Phonogrammarchiv Bécs, ISPAN Institute of Art archívuma Varsó, Szlovén Tudományos Akadémia Scientific Research Centre archívuma Ljubljana, Centre for Swedish Folk Music and Jazz Research archívuma Stockholm, Fondazione Cini archívuma Velence és az MTA BTK ZTI Népzenei Archívuma Budapest.

lása, illetve online keresési lehetőség biztosítása volt egyszerre több archívumban.²⁶ Az EU 7 keretprogram keretében létrejött pályázat (EuropeanaConnect) célja pedig az audio tartalomszolgáltatás lehetőségének megteremtése és az adat-szolgáltatás biztosítása volt az EDL (European Digital Library) nagyprojekt keretében. A szolgáltatói szervezetek között több népzenei archívum is megtalálható volt, a Zenetudományi Intézet archívumán kívül a pályázatban aktívan lengyel, litván és szlovén archívumok vettek részt, a pályázati konzorciumot a bécsi Österreichische Nationalbibliothek vezette.²⁷

²⁶ A pályázatban a konzorciumot vezető tudományos szervező intézet (Wissenschaftskolleg zu Berlin) és a számítástechnikai feladatot vállaló cég (FOKUS Fraunhofer Institut für Offene Kommunikationssysteme, Berlin) mellett több hangarchívum is részt vett: Institutul de Etnografie și Folclor „Constantin Brailoiu” (Bukarest); Archives Internationales de Musiques Populaires (Genf); Ethnologisches Museum Staatliche Museen zu Berlin (Phonogrammarchiv Berlin), Zenetudományi Intézet Népzenei Archívuma (Budapest).

²⁷ A pályázat keretében archívumunk 2031 hangzó felvételnél és azok metaadatainak exportálását, valamint további archívumok meghívását vállalta. A pályázat eredményeképpen felvételeink az alábbi internetes felületeken jelentek meg:

- DISMARC (Discovering Music Archives <http://www.dismarc.org/index.php>) 2031 hangfelvétel, 15 fotó és 12 videófelvétel, összesen 2058 fájl
- Europeana <http://www.europeana.eu/portal/>
- Audio Exhibition – Weddings in Eastern Europe (<http://econnect.ait.co.at/wedding-exhibition/>) 34 hangfelvétel, 15 fotó és 12 videófelvétel.

PÁL RICHTER

Analogue Recording – Digital Data
Folk Music and Folk Dance Archives of the Institute of Musicology

The folk music and folk dance collection of the Institute of Musicology (Research Centre for the Humanities, Hungarian Academy of the Sciences) is one of the most significant ones in East-Central Europe. Its importance is due to its complexity, wide geographic range and historical origin of its material, its systematic arrangement and the theoretical-methodological background ensured by an academic research institute. It comprises 18 500 hours of sound recordings, 400 000 m films, more than 250 000 pages of musical transcriptions and 80 000 photos. Besides the Hungarian folk music and folk dance documents, it contains invaluable, unique and irreplaceable recordings of traditional music, dances and games of almost fifty cultures from all over the world (mainly Europe, Asia, Oceania, Africa, South America) in the time frame of 1896–2014.

The archive was built on Béla Bartók's, Zoltán Kodály's collections compiled in the first half of the 20th century. Since then, pupils of Bartók and Kodály continued to enlarge, systematize and make accessible the material of the continually growing collection.

The material of the academic collection, its arrangement and preservation methods reflect the most modern scientific and technological standards of its age and manifest the European development of the research in ethnomusicology and ethnochoreology. It serves scientific as well as cultural purposes in the sense that its material is accessible to a wide range of visitors from home and abroad, in original, printed, digital or electronic form, on PC or via internet. Thus, it provides a firm basis for the preservation, study and revitalization of the respected part of the intangible cultural heritage (music, dance and game) on local, regional and international levels.

Az MTA BTK Zenetudományi Intézet Néptánc Archívuma

Felföldi László: Általános ismertetés

A Néptánc Archívum őrzi Európa egyik legnagyobb néptáncgyűjteményét, amely magában foglalja a II. világháború előtti szórványos gyűjtések és háború után intézményesen megindult tánckutató munka anyagát. Az alábbiakban részletesen is bemutatásra kerülő gyűjteményi egységek (Filmtár, Kézirattár, Fotótár, Táncírástár, Motívumtár) legnagyobb részét a Kárpát-medence magyarságának táncaira, tánczenéjére és táncéletére vonatkozó gyűjtött és feldolgozott anyagok teszik ki. E törzsanyag a magyar néptáncok tudományos földolgozásának, közreadásának, történeti és összehasonlító értelmezésének alapja. A gyűjtemény a magyarság táncain kívül kiterjed a magyarországi kisebbségek és a szomszédos népek táncaira is, jelentősek a cigány, a román és a szlovák, s számottevők a délszláv, kárpáti lengyel (gorál) és a német (sváb) táncokra vonatkozó táncadatok. Az archívumban mindemellett kisebb mértékben található gyűjtött anyag szinte minden európai nép, sőt, egyes ázsiai és afrikai népek táncairól is. Ez utóbbiak közül kiemelkedik az 1965. évi nemzetközi jelentőségű etiópiai táncgyűjtemény. Az 1990-es évektől a kutatások kiterjedtek a Volga vidéki finnugor és törökös népek táncaira is.

A gyűjtemény megalapozása az 1940-es években az egykori Néptudományi Intézetben kezdődött, majd a gyűjtést a Népművészeti (1956 után Népművelési) Intézetben folytatták az amatőr művészeti mozgalom dokumentációjával. Az intenzív terepmunkák nyomán az egyre gyarapodó gyűjtemény 1954-ben vált a néptánckutató műhely tudományos forrásává, a kutatók ekkor alakították ki az archívum tematikus rendjét. Kodály Zoltán kezdeményezésére a gyűjtemény 1965-ben az MTA Népzene Kutató Csoportjához került, majd a zenekutatás intézményeinek egyesítésével 1974-ben az MTA Zenetudományi Intézetébe, ahol a kutatást és a gyűjtemény gyarapítását Martin György vezetésével a Néptánc Osztály keretében folytatták. Martin György és munkatársai áldozatos

munkájának eredményeként erre az időszakra a gyűjtemény már a nemzeti néptánc archívum rangjára emelkedett. A korai és megismételhetetlen, ezért különleges értéket képviselő gyűjtéseknek köszönhetően az archívum a mai napig megtartotta ezt a státuszát, jóllehet az 1990-es évek közepétől az újabb és könnyen hozzáférhető mozgókép rögzítő technológiák (videó, digitális kamera) elterjedésével a magánkézben és más intézményekben fellelhető kollekciónak száma megnőtt. Az 2012-es újabb szervezeti váltás nyomán az MTA Zenetudományi Intézete beolvadt az MTA Bölcsészettudományi Kutatóközpontba, azonban a kutatás alapjául szolgáló gyűjteményi egységek „önállóságukat”, a korábban kialakított tematikus rendet mind nyilvántartásukban, mind a feldolgozás módjában megtartották. Hasonlóan rendezett néptánc archívumok léteznek még az európai tudományos és művészeti akadémiák tulajdonában, de a gyűjtemény nagyságát, infrastukturális ellátottságát, s a folyó kutatások volumenét tekintve a Zenetudományi Intézet Néptánc Archívuma kiemelkedik közülük.

Karácsony Zoltán: Filmtár

A Néptánc Archívum¹ legjelentősebb és legértékesebb gyűjteményi egysége a MTA BTK Zenetudományi Intézetében található Filmtár. Egyedülállóságát és rendkívüliségét a viszonylag kis területen, nagy intenzitással végzett terepmunka során előállított táncfilmeknek köszönheti. A Filmtár kutatástörténeti jelentőségét az adja, hogy sikerült azoknak a 19–20. század fordulóján, illetve a két világháború között született nemzedékeknek a folklór táncinkscét rögzíteni, akik még hagyományos keretek közt sajátították el táncművészetüket. Ez a jelentős táncgyűjtemény teljes keresztmetszetet nyújt a 20. századi magyar népi kultúra jellegzetes táncműfajairól, típusairól és azok regionális tagolódásáról.² Nincs még egy olyan néptánc archívuma Európának és a világnak, ahol ekkora területről ilyen mennyiségű filmanyag állna a kutatók és érdeklődők rendelkezésére. A hasonló jellegű állománnyal is rendelkező göttingeni³ és New York-i⁴ filmarchívumok ugyan a világ minden tájáról rendelkeznek táncfilmekkel, de a kutatópontok megoszlásának aránytalansága miatt e felvételek tudományos feldolgozásra, történeti összehasonlításra és hiteles következtetések levonására kevésbé alkalmasak. Ugyanakkor a kelet-európai (román, szlovák, szerb, horvát, bolgár) néptánc archívumok, amelyek a szomszéd népekhez fűződő kapcsolataink vizsgálatához elengedhetetlenül szükségesek volnának, a rendszerváltással

¹ Martin György, „A Survey of Hungarian Folk Dance Research”, in *Dance Studies*, Vol. 6, ed. Roderyk Lange (Les Bois, St Peter, Jersey: Centre for Dance Studies, 1982) 17–18.

² Martin György, „A magyar néptánc kutatás egy évtizede 1965–1975”, *Ethnographia* 88 (1977/1), 173.

³ Institut für den Wissenschaftlichen Film.

⁴ New York Public Library.

együtt járó intézményes ellehetetlenülés nehézségeivel küzdenek, gondozásuk, gyarapításuk és feldolgozásuk megoldatlan.

Az 1951-ben megalakuló Népművészeti Intézetben a táncgyűjtéseknek elsődleges célja az amatőr néptáncmozgalom szakmai anyaggal történő ellátása volt. Természetesen az intézet Néprajzi Osztályán dolgozó fő állású és külsős tánc- és zenefolkloristái a fentiek mellett a filmre vett néptáncok tudományos igényű archiválására és feldolgozására is törekedtek. Leltárkönyvvel is rendelkező, „közgyűjtemény jellegű archívummá”⁵ a Filmtár körülbelül az 1950-es végén vált.⁶ Az első hetven leltári tétel (körülbelül 3000 m.) főleg a 1930–40-es években, Gönyey Sándor, Molnár István és a Néptudományi Intézet valamint a Táncszövetség közös munkaközössége⁷ által készített filmek másolatát tartalmazza. A Népművészeti Intézetben meginduló néptáncutató munka kezdeti korszakában az operatőrök rugós kamerákkal csak táncrészletek felvételére voltak képesek. 1955-től az intézet Néprajzi Osztályán belül megalakuló Néptáncutató Munkaközösség szakemberei⁸ az elektromos kamerák segítségével viszont már teljes táncfolyamatokat is filmre tudtak venni.⁹ A magnetofonon rögzített tánc és a kísérőzene szinkronját az úgynevezett beütés¹⁰ technikájával oldották meg az egykori táncutatók. Ebben az időszakban már más témájú (dramatikus szokás, gyermekjáték, sportjáték) filmekkel is gyarapodott a gyűjtemény.¹¹ 1958 és 1964 között a Népművészeti Intézet jogutódjában, a Népművelési Intézetben a tudományos igényű táncgyűjtés anyagi és személyi feltételei a korábbinál még kedvezőtlenebbekké váltak, de a kutatók önzetlenségének és sokszor az anyagi nélkülözéseket is vállaló kitartásának köszönhetően a néptáncok filmezése, kutatása és a gyűjtemény gondozása nem szűnt meg.

⁵ Maács László, „Rendezésre vár a néptáncutatóhelyzet”, *Táncművészet* (1954/10), 321.

⁶ Legkésőbb 1960-ban. Pálffy Gyula, „Az MTA Zenetudományi Intézete filmtárának rövid története és a hosszú távú megőrzés kérdései”, *Néprajzi Értesítő* 79 (1997), 207.

⁷ A kutatócsoportban dolgozó operatőrök a következők voltak: Erdős Lajos, Gönyey Sándor, Keszi Kovács László, Lugossy Emma és Teuchert József. Morvay Péter, „A népi tánc-kutatás két esztendeje”, *Ethnographia* 60 (1949/1–4), 390.

⁸ A munkaközösség 1954-ben jött létre Pesovár Ernő vezetésével. Pesovár Ernő, „A Néptáncutató Munkaközösség módszeréről”, *Táncművészet* (1955/7), 312–313. A munkaközösségben dolgozó operatőrök névsora: Bene Zsuzsa, Erdős Lajos, Kápolnai Imre, Kiss Márta, Kisgyörgy Pál, Keszi Kovács László, Raffay Anna, Szóts István, Vásárhelyi István. Rajtuk kívül az operatőri munkát igen gyakran maguk táncutatók látták el. Martin György, „Beszámoló a Népművészeti- és Népművelési Intézetben végzett táncutató munka eredményeiről”, *Ethnographia* 76 (1965), 251.

⁹ Különösen két kamera úgynevezett ölelkező módon történő együttműködésekor.

¹⁰ Ilyenkor az operatőr az új dallamok kezdetekor a szabad kezét elhúzta az exponáló kamera objektívje elé. E két-három (normál lejátszási sebességnél észre sem vehető kockányi) sötét folt alapján a filmre vett tánc és a magnón rögzített tánczene lejegyzése után az eredeti szinkront meg lehetett állapítani. Martin György, „Tánc”, in *A magyar folklór*, szerk. Ortutay Gyula (Budapest: Tankönyvkiadó, 1979), 525.

¹¹ Az egyéb néprajzi témájú filmek terjedelme nem haladja meg az egész gyűjtemény nagyságának 5%-át.

Kodály Zoltán és Ortutay Gyula közreműködésének köszönhetően Martin György a nemzeti táncgyűjteménnyel (köztük a filmtárral) együtt 1965. február 2-án került át a Népművelési Intézetből a MTA Népzenekutató Csoportjához, ahol már kizárólag tudományos célkitűzéssel folyt a néptánckutatás. Ekkor a körülbelül 53 000 méter terjedelmű filmgyűjtemény 555 leltári tételből állt. Az intézményi munka és a képi rögzítőtechnika fejlődése kihatott a gyűjtemény mennyiségének gyarapodására és minőségének javulására.¹² A csoport táncfolkloristái – Kodály Zoltán UNESCO-tól kért segítségének köszönhetően – 1965-ben megkapták az első olyan kamerájukat,¹³ amellyel már hangosfilmeket is lehetett készíteni. Ettől kezdve párhuzamosan néma és hangos(ítható)¹⁴ filmek is készültek. A gyakorlatban ez azt jelentette, hogy a néptáncgyűjtők az előkészítő gyűjtések során továbbra is a némafilmeket előállító kamerákat használták, s csak a jól megszervezett, reprezentatív táncfilmek elkészítését is biztosító gyűjtési alkalmakkor készítettek hangos(ítható) felvételeket. Az 1980-as évek második felétől már a több ilyen film készült, mint néma. A Zenetudományi Intézet új székházba költözése után (1984) a klimatizált raktárnak köszönhetően a filmek megfelelő tárolása is megoldódott.

A Filmtár állományának döntő többségét a 16 mm-es fekete-fehér, negatív-pozitív kópiapárból álló filmek képezik. A negatív filmre rögzített felvételtől pozitív kópia készült a lejegyző munka számára. Ez a technológia az esetlegesen sérült pozitív példány ugyanolyan minőségű pótlását tette lehetővé.¹⁵ Anyagi nehézségek, illetve nyersanyagbeszerzési gondok miatt olykor készültek normál és super 8-as valamint 16 mm-es úgynevezett fordítós¹⁶ nyersanyagra exponált felvételek is, de Martin György a megnyugtató, hosszú távú eltarthatóság érdekében ezekről a filmekről is igyekezett 16 mm-es negatív-pozitív másolatokat készíttetni.¹⁷

¹² A Népzenekutató Csoportban és annak jogutódjában a Zenetudományi Intézetben a legtöbb táncfilm exponálását Sztanó Pál, Csapó Károly, Pálffy Gyula Csonka László, Teszár Miklós, Szöllősy Mihály és Fügedi János végezte el.

¹³ Ezzel a francia gyártmányú Debrie Sinmore típusú kamerával készítették az első hangosfilmet a Heves megyei Ecséden. A gép megérkezése (1965) és az első hangos felvétel elkészülte (1967) közötti időszakban Martin György az Etiópiában készült filmek archiválásával, rendezésével publikációra való előkészítésével volt elfoglalva. Pálffy Gyula, „Az MTA Zenetudományi Intézete filmtárának rövid története és a hosszútávú megőrzés kérdései”, in *Néprajzi Értesítő* 79, szerk. Selmecei Kovács Attila (Budapest: Néprajzi Múzeum, 1997), 208.

¹⁴ A hangos(ítható) megfogalmazás azt jelenti, hogy sok filmnek – anyagi források híján – nincs hangos kópiája. Ez a hiányosság a digitalizálás során talán pótolható.

¹⁵ Martin, „Tánc”, 525.

¹⁶ A kisméretű, könnyen hozzáférhető normál 8-as filmek hátránya, hogy csak néma felvételekre alkalmas. A super 8-as filmekkel már hangos felvételeket is lehetett készíteni, mindkét kategóriában csak fordítós technológia létezett. A fordítós filmeknek nincs negatív alapkópiája. Az exponált filmet egy technikai eljárás során rögtön pozitív kópiára „fordítják”. Ezeket az „egypéldányos” felvételeket egy esetleges sérülés következtében nem lehet pótolni. Lásd Pálffy Gyula, „A különböző filmtípusok és a video alkalmazásának előnyei és hátrányai az arhivális célú rögzítésnél”, in *Zenetudományi dolgozatok 1990–1991*, szerk. Felföldi László–Lázár Katalin (Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1991), 270.

¹⁷ Anyagi korlátok miatt sajnos ez a fajta utólagos állagvédelem sem lehetett teljes körű.

Az 1980-as évek közepétől elterjedő videó technikával készült felvételek élet-tartama a demagnetizálódás miatt rövid. Időközönkénti másolásuk vagy celluloid filmre történő átírásuk jelentős minőségromlással jár.¹⁸ Ezért a Zenetudományi Intézet videófelvételeket csak igen indokolt esetben vett állományba.¹⁹ Annak ellenére, hogy a celluloid film a felvételek hosszú távú megőrzése szempontjából igen időálló technikának bizonyult, napjaink digitális mozgóképrögzítési technikáinak elterjedése miatt e filmek iránti piaci kereslet megcsappant, a filmek gyártása szinte megszűnt, a nyersanyag ára megsokszorozódott. Ennek következtében Filmtár hagyományos celluloid filmes állományát az elmúlt években csak a különböző hagyatékokból (Martin György, Pesovár Ernő, Lugossy Emma) és adományokból bekerült filmek gazdagították.²⁰ Celluloid filmjeink elöregedése miatt napjaink legsürgetőbb feladata az ezekről készült digitális másolat minél hamarabbi elkészítése. Mai technológiával ez csak a tömörítés nélküli filmszken-neléssel kivitelezhető.

A Filmtár jelenleg 1464 gyűjtési egységet tartalmaz. Ez mintegy 400 000 méter negatív, pozitív és fordítós filmen majdnem 700 óra terjedelmű anyagot jelent. A több mint másfélezer helységről több tízezer táncfolyamatot sikerült rögzíteni. A filmtárhoz leltárkönyv, leíró leltárkönyv és kétféle földrajzi katalógus kapcsolódik. A leltárkönyv a legfontosabb szakmai, technikai információkat, az állományrevíziók bejegyzéseit és a becsült értéket tartalmazza. A leíró leltárkönyvben található a filmre vett táncok legfontosabb néprajzi adatait, valamint más gyűjteményi egységekhez (népzenei tár, kéziratár, táncírástár, fotótár stb.) fűződő kapcsolatait (27 féle adat). A filmtári gyűjteményben a gyors eligazodást a falvak és megyék (1913-as) szerinti földrajzi katalógusok segítik.²¹

A Filmtár napjainkban is gyarapodik. A kutatók már digitális technikával rögzítik a táncokat. Annak ellenére, hogy e technológiának számos előnye (gyors, jó minőségű másolás, internetes megosztás stb.) van, a felvételek hosszú távú megőrzése még ma sem megnyugtató. A képlemez (CD, DVD) a felületét beborító műanyag réteg elöregedése, s az ebből bekövetkező repedezettsége miatt archiválás céljára nem alkalmas. A digitális mozgóképrögzítési technikák közül egyelőre az úgynevezett LTO szalagra történő tárolás tűnik a legmegbízhatóbbnak. Mágneses hordozó felületük miatt ezek sem állnak el az idők végezetéig, de másolásuk már minőségromlás nélkül kivitelezhető.

¹⁸ A magas költségű celluloid filmre történő másolás ritkán alkalmazott, nehezen kivitelezhető eljárás. Bővebben Pálffy, „A különböző filmtípusok...”, 270–271.

¹⁹ Ez a néhány, különböző eredetű és rendszerű videofelvétel ma már gyakorlatilag lejátszhatatlan. Lásd Pálffy, „Az MTA zenetudományi Intézete filmtárának rövid története...”, 207.

²⁰ Ezeknek a különböző hagyatékokból és adományokból bekerült filmeknek a filmtárba történő betagolása még nem történt meg.

²¹ Mind az újabb analóg-videós, mind a digitális felvételi technológiaváltást követő felvételek a kezdetekben kialakított nyilvántartási rendszerben lettek besorolva.

Varga Sándor: Kézirattár²²

A Kézirattár a táncokra és táncéletre vonatkozó, általában szöveges anyagot tartalmaz. A gyűjtemény tudományos értékét növeli, hogy adatai nemcsak az etnokoreológia, hanem egyéb folklorisztikai, tárgyi, vallás- és társadalomnéprajzi, valamint szociológiai és történeti kutatások számára is használhatók.²³

Az adatok tematikailag több csoportra oszthatók. Egy részük a különböző táncok (elsősorban néptáncok, kisebb részben népies műtáncok, polgári táncok, történeti párostáncok és modern táncok stb.) formai, strukturális megjelenésére vonatkozó leírás, amelyek alátámasztják, illetve kiegészítik a filmes – tehát vizuálisan értelmezhető – gyűjtéseket. Ez kiemelten igaz azokra a dokumentumokra, amelyek mellékletükben táncjelírást is tartalmaznak.²⁴ A gyűjtemény több olyan táncról tartalmaz adatot, amelyet a kutatók filmen már nem tudtak rögzíteni, de emlékezetben még elérhetőek voltak. Mindez a történeti kutatásokhoz nyújt elengedhetetlenül fontos adalékokat. Szintén ebbe csoportba tartoznak a tánckészletre és az egyes táncokra vonatkozó közvetlen adatok, mint például a táncnevek, vagy egyes motívumok elnevezései, valamint a táncokhoz és a tánczenéhez kapcsolódó egyéb nyelvi adatok is. Ide sorolhatók még az előadás stílusára vonatkozó leírások, megjegyzések is, amelyek fontos információkat hordoznak az adott tánc kultúrára vonatkozó énikus (tehát az adott kultúrába szocializálódott személy által birtokolt) tudásról, illetve az adott közösség esztétikai elvárásairól.

A következő tematikus csoportba sorolhatók a táncéletre vonatkozó interjúszövegek, leírások, helyszíni megfigyelések. A különböző táncalkalmakra, tánchelyekre, táncos szokásokra és viseletre, a táncos szocializációra, valamint a munkavégzéshez, illetve a különböző naptári, vagy az emberélet fordulóihoz kapcsolódó jeles napok táncos jelenségeire vonatkozó adatok nélkülözhetetlenek a táncok társadalmi és tudati hátterének, szociális környezetének, funkcionális körülményeinek megvilágításához.²⁵ A polgári és paraszti világ kulturális kapcsolataihoz szolgálnak fontos kutatási segédanyagot a városi revival-mozgalmakra (Gyöngyösbokréta, táncházmozgalom) és a tánciskolákra vonatkozó leírások. Különösen jelentősek a Kárpát-medencei interetnikus kapcsolatokat jól bemutató cigány, német, román,

²² A kézirattár történetére vonatkozó adatokat lásd Morvay Péter, „A népi tánc kutatás két esztendeje”, *Ethnographia* 60 (1949), 392–393; Martin, „Beszámoló a ... tánckutató munka eredményeiről”, 252–253, 255; Uő., „A magyar néptánc kutatás...”, 173–174; Martin György–Pesovár Ernő, „A Szabolcs-Szatmár megyei monografikus tánckutatómunka eredményei és módszertani tapasztalatai”, *Ethnographia* 69 (1958), 425; Pesovár Ernő, „A magyar tánc kutatás 25 éve”, in *Tánc tudományi Tanulmányok 1969–1970*, szerk. Dienes Gedeon–Maác László (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1970), 94.

²³ Vö. Martin, „Beszámoló a ... tánckutató munka eredményeiről”, 255; Martin György, „A magyar néptánc kutatása”, in *A magyar nép és nemzetiségeinek tánc hagyományai*, szerk. Felföldi László–Pesovár Ernő (Budapest: Planétás, 1997), 9.

²⁴ Martin, „Beszámoló a ... tánckutató munka eredményeiről”, 255.

²⁵ Martin, „A magyar néptánc kutatása”, 9.

délszláv és szlovák tánckultúrára vonatkozó beszámolók, de számottevőek a távolabbi európai nemzetiségek (például kárpáti lengyel) táncos adatai is. Mindezek jól használhatók különböző összehasonító kutatások során.

A néprajzi és antropológiai jellegű kutatás szempontjából a Kézirattár kiemelten fontos tételei az egyes adatközlők tollából származó leírások, táncos önéletírások, amelyek olvasása, értelmezése során fontos képet kaphatunk az egyes táncosok kulturális önképéről.

A kéziratári gyűjtemény önállóan kezelt része a táncörténeti adatgyűjtemény, amely főként múlt századi folyóiratok, hírlapok jelentős táncvonalozású anyagát foglalja magába.²⁶ Ebből önálló táncörténeti adattár kialakítását tervezzük.

A Kézirattár tartja nyilván a külső és belső kutatók gyűjtőútjairól szóló jelentéseket, valamint az amatőr gyűjtők kiadásra vagy pályázatra szánt műveinek eredeti kézirateit is. A gyűjteményben elszórva található olyan leírások is, melyek csak közvetett kapcsolatban állnak a tánckultúrával – itt főleg szokásleírásokról van szó (Lucázás, karácsonyi köszöntés stb.)

A felsőfokú néptáncpedagógus-képzés 1990-es évek elejére eső megindulásával a Kézirattár gyűjteményi köre kibővült azokkal a főiskolai szakdolgozatokkal, amelyek a fent említett területek valamelyikét érintik. Ugyancsak ebbe a kategóriába tartoznak a néptánc kutatás terén az amatőr gyűjtők számára indított pályázatokra benyújtott kéziratok, kutatási anyagok is.

A kéziratgyűjtemény közel 1800 tételben több százezer lap terjedelmű írott anyagot tartalmaz. A gyűjteményi tájékozódást tematikus és földrajzi katalógus segíti. A Kézirattár leltárkönyve föltünteti az egyes dokumentumok leltári számát, a gyűjtés helyét, idejét, a gyűjtő nevét, a kézirat terjedelmét, példányszámát, származását és a gyűjtemény más egységeivel való kapcsolódását.

Dóka Krisztina: Táncfotótár

A Táncfotótár az MTA Néptánc Archívumát alkotó más gyűjteményrészekkel (Táncfilmek, Táncírástár, Motívumtár, Kézirattár, Tánczenei gyűjtemény) összefüggő, azokkal keletkezéstörténetében és a dokumentumok tartalma szempontjából is szoros kapcsolatot mutató egység. Ez Magyarország egyik legjelentősebb néptánc tematikájú fényképgyűjteménye, mely a 2. világháború után fellendülő, intézményszerű néptánckutató munka eredményeként jött létre.²⁷ Törzsanyaga 1951-től a Népművészeti, majd Népművelési Intézetben (1955–58) folyó terepmunka során alakult ki, s az állomány azóta is folyamatosan gyarapodott. A gyűjtemény 2012

²⁶ Vö. Martin, „A magyar néptánc kutatás...”, 171.

²⁷ Az 1945 előtti tánc kutatások fotóanyaga, illetve a későbbi, párhuzamosan zajló néprajzi kutatások ilyen témájú fotódokumentumai a Néprajzi Múzeum Etnológiai Archívumának Fényképgyűjteményében található. Jelentős népzenei és néptánc témájú fotóanyagot őriz a Hagyományok Háza Folklor dokumentációs Központja is.

végén megközelítőleg 39 500 fotónegatívot foglalt magában, amelynek túlnyomó többsége fekete-fehér, jóval kisebb része (körülbelül 2500 db) színes fotó.²⁸

A Fotótár képeinek meghatározó része a néprajzi terepmunkák alkalmával, a táncfilmezésekkel párhuzamosan készült, s az egyes táncok jellegzetes mozdulatait, a zenészeket, a táncos adatközlőket, a néptáncgyűjtőket, a gyűjtés hangulatát, faluképet, a tájat örökítette meg. Előfordulnak népi játékokat, szokásokat, népviseleteket rögzítő képek, s van példa egy-egy hazai vagy külföldi néptáncfesztivál fényképes dokumentációjára is.

A gyűjtemény anyagában mind jelentőségét, mind mennyiségét tekintve kiemelkedik az 1950-es években, a Szabolcs-Szatmár megyei monografikus néptáncutató munka során készült fotóanyag (megközelítőleg 2700 kép). Az Európán kívüli fotós dokumentációt tekintve, a táncfilmekhez hasonlóan e gyűjteményben is jelentős az etióp gyűjtés fotóanyaga (körülbelül 200 kép).

Az 1969-től induló rendszeres erdélyi táncgyűjtések különösen gazdag fényképanyagot eredményeztek Kalotaszeg és a Mezőség táncagyományairól.²⁹ Ezek között már megjelennek a táncházmozgalom kezdetével megélénkülő amatőr tánc- és zenegyűjtések fotóanyagai is.

Az eredeti fotográfiákon kívül a Fotótár része a történeti táncábrázolásokról készült reprodukciógyűjtemény, amely a történeti összehasonlító kutatást segíti. A fentiekén kívül egy kisebb (1600 körüli tételből álló) diapozitív állomány is része a gyűjteménynek. Ehhez, a fotónegatívokhoz hasonlóan, leltárkönyvi nyilvántartás készült, számítógépes nyilvántartása teljes, kereshető. A diaállomány egésze digitalizált.

A Fotótár nyilvántartását a fotónegatív leltárkönyv szolgálja, mely feltünteti a kép leltári számát Tf (Táncfotó) jelzettel, a felvétel tárgyát (ez általában a fényképre rögzített táncok pontos megjelölését jelenti), a legfőbb néprajzi-gyűjtési adatokat, így a gyűjtés/származás helyét (helység és megye megjelölésével), a felvétel idejét, a fényképkészítőt, a meghatározás idejét és a kép technikai adatait (negatív mérete, színes vagy fekete-fehér).

A gyűjteményben való tájékozódást katalóguscédulák segítik, melyek a fényképek legfőbb adatait tartalmazzák: a leltári számot, a gyűjtés helyét, a fotó tárgyát, a gyűjtőt, a gyűjtés idejét, a negatív méretét, alkalmilag más gyűjteményegységekkel (főként a Filmtárral) való kapcsolódásokat. Ezek a megyék betűrendjében, azon belül a helységnevek szerint, továbbá a gyűjtési idő rendjében kereshetők. Emellett a fotónegatívokról pozitív nézőképekkel ellátott mutatókartonok is készültek, melyek a leltári szám szerint rendezettek. Ezek tartalmazzák a fotók leltárkönyvben is szereplő adatait, illetve a kartonokon alkalman-

²⁸ A táncok mozgóképi rögzítésének egyszerűbbé válásával a Fotótár gyarapodása az ezredfordulón látványosan visszaesett, illetve a digitális fotózással napjainkban alakul át.

²⁹ Találunk ebből az időből további gyűjtéseket a Felső-Maros mentéről, a Küküllő mentéről, Szilágyságból.

ként rögzítették a táncok részletes megnevezését, helyi nevét, a motívum/mozdulat elnevezését és az adatközlők adatait is. Utalás történhet a filmtári, esetleg táncírástári kapcsolódásokra, és helyenként publikáció esetén annak bibliográfiai adatait is feltüntették.

Az 1990-es évek végétől a Táncfotótár teljes leltározott anyagáról számítógépes nyilvántartás készült, melynek online változata a Zenetudományi Intézet honlapján a Néptánc Tudástárban lesz a közeljövőben elérhető.³⁰ Az adatbázis lehetővé teszi a képek számos szempont (például helység, tárgy, adatközlő, fotós stb.) szerinti keresését. A gyűjtemény képállományának digitalizálása is folyamatban van, jelenleg elsősorban a publikációs igényeket (nyomtatott és online publikációk, kiállítások) igyekszik kielégíteni.

Fügedi János: Táncírástár és Motívumtár

A Martin György vezette magyar néptánckutatás korai koncepciója volt, hogy Bartók és Kodály népzenei kezdeményezésének mintájára közreadják a magyar néptáncok korpuszát. Feltehetőleg a mozgófilmre vett gyűjtött anyag nagy arányban bővülő mennyiségére, a tánclejegyző munka időigényére és a kiadási költségekre tekintettel e koncepciót módosították, és különböző monografikus formákat választva csupán válogatott notációs anyaggal tervezték írásban közreadni a hagyomány általuk erre méltónak ítélt táncait. E törekvésük érdekében formai vagy zenei elemző tanulmányaikat mindig táncnotációs anyaggal együtt publikálták, egyes összefoglaló munkáiknak és a regionális, típus- vagy személyiség-monográfiáknak pedig lényegi és terjedelmes részeként jelentek meg a lejegyzett táncanyagok.

Annak ellenére, hogy szinte valamennyi jelentős magyar néptánckutató nem csupán ismerte a táncírást, de lejegyzői szinten alkalmazni is tudta, a speciális felkészültséget igénylő tudás és a notáció mennyisége miatt az önállóan intézményesülő néptánckutatás kezdetei óta a feladatra külön tánclejegyzőt alkalmaztak. A feladatot ellátó Lányi Ágoston még a Népművészeti Intézetben kezdte meg, majd az MTA Népzenekutató Csoportjában, később az MTA Zenetudományi Intézetben folytatta notációs munkáját. 1986-ban bekövetkezett távozása után tevékenységét 1987-ben e sorok írója vette át.

A Táncírástár és a Motívumtár jelentősége és a kutatásban elfoglalt szerepe kapcsán érdemes röviden kitérni arra, *milyen rendszerrel* rögzített táncokat tartalmaz a gyűjtemény. A tánc írásbelisége évszázadokkal maradt el a zenéhez képest.

³⁰ Ebben a következő adatok szerepelnek: a táncfotó azonosítója, a gyűjtés ideje, a felvevő/gyűjtő, az adatok érvényességi (származási) helye (helység, esetenként kistélepülés/külterület, továbbá megye, ország), a gyűjtés helye szintén az előző részletességgel, az adatközlők adatai, a felvétel tárgya, a negatív mérete, színes vagy fekete-fehér.

Európai történetének mintegy ötszáz éve alatt több mint száz rendszer megalkotásáról van tudomásunk, de általánosan elfogadott és használt rendszere a mai napig nem alakult ki. A rendszerek zömét, mintegy nyolcvan tánclejegyző rendszert a 20. században fejlesztettek ki, ebből húsz és harminc közé tehető azok száma, amelyek néptáncok rögzítését szolgálták. A rendszerek java része általában egy-egy kutatóhoz köthető, használatuk pedig csak rövid ideig maradt fenn.³¹

Talán a szerencsés történeti véletlen és a két világháború között működő mozulatművészeti műhely, a Szentpál-iskola korai bölcs döntésének következménye volt, hogy e nagy választékból a magyar kutatók a ma már nemzetközileg a legszélesebb körben használt Lábán-kinetográfiát ismerték meg és alkalmazták a kezdetektől a néptáncok lejegyzésére. Magyarországra Lábán rendszere az 1928-as esseni bemutatkozása után mintegy tíz évvel jutott el Lőrinc György, a Szentpál-iskola kiemelkedő tehetségű tanítványa révén, aki a kinetográfiát Kurt Jooss³² angliai iskolájában ismerte meg. Tudását Lőrinc átadta Szentpál Olgának és leányának, Szentpál Máriának, aki később a rendszer nemzetközileg elismert fejlesztőjeként igyekezett a módszert a néptáncok speciális lejegyzési igényeinek kielégítésére is alkalmassá tenni. Albrecht Knustnál,³³ a Lábán-kinetográfia egyik legjelentősebb fejlesztőjénél az 1940-es évek elején szerzett ismereteivel Lugossy Emma szintén hozzájárult a notáció hazai elterjedéséhez. A rendszer magyarországi használata azonban akkor vált általánossá és megkerülhetetlenné, amikor Szentpál Olga és Ortutayné Kemény Zsuzsa tanterve alapján az 1948-ban újjászervezett Országos Magyar Színművészeti Főiskola táncrendező tanszakán kötelező tantárgyként bekerült a felsőoktatásba.

A hazai táncpublikációkban a kinetográfia már 1947-ben megjelent.³⁴ Noha még a 20. század ötvenes éveiben sem volt egyértelmű, hogy a nemzetközi elismerésért egymással versengő tánclejegyző rendszerek közül melyik kerül az első helyre, az etnokoreológusok az 1957-es drezdai kongresszuson már egyhangúlag a Lábán-kinetográfia mellett foglaltak állást, melyet a nemzetközi együttműködés tudományosan

³¹ Például Vera Proca rendszerével olyan jelentős méretű archívum is fennmaradt a bukaresti Néprajzi és Folklor Intézetben; amely tízezernél több táncot tartalmaz (bár e táncok zöme rendszerint csak egy, vagy néhány ütem terjedelmű motívum ismétléséből áll). Sajnálatos módon ma már szinte nincs kutató, aki értené és használni tudná e lejegyzéseket. Lásd Vera Proca, „Despre notarea dansului popular românesc”, *Revista de Folklor* 1 (1956/1–2), 135–171, 2 (1957/1–2), 65–92.

³² Kurt Jooss a korai európai modern táncművészet kiemelkedő jelentőségű koreográfusa volt, Valerie Preston-Dunlop szerint Lábán munkatársaként részt vett a kinetográfia alaprendszerének kidolgozásában. Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban – An extraordinary life* (London: Dance Books, 1998), 131.

³³ Albrecht Knust Lábán tanítványaként és közvetlen munkatársaként, Kurt Jooss, Sigurd Leeder és Dussia Bereska mellett, részt vett a kinetográfia első formájának kifejlesztésében. Az *A Dictionary of Kinetography Laban (Labanotation)* című könyve a rendszer egyik referenciamunkája.

³⁴ Gönyei Sándor–Lugossy Emma, *Magyar népi táncok* (Budapest: Budapest Székesfőváros Irodalmi és Művészeti Intézete, 1947); Szentpál Olga–Volly István, *Parádé. Táncjáték* (Régi balatonszársói népi játékok nyomán) (Budapest: Munkás Kulturszövetség, 1947).

pontos és mindenütt érthető lejegyzési rendszerének tekintettek.³⁵ Az 1959-ben Angliában megalakított Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa (ICKL) ugyancsak hozzájárult ahhoz, hogy a táncművek és egyéb forrásanyagok notációs eszközöként Lábán rendszerét használják.³⁶ Az MTA BTK Zenetudományi Intézet kinetografikus lejegyzéseket tartalmazó Táncírástára és Motívumtára ily módon nem csupán méretét tekintve jelentős gyűjtemény, hanem egyben a választott „nyelv” alapján is példamutatóan illeszkedik a nemzetközi kutatás standardjaihoz.

Táncírástár

A Táncírástár e tanulmány megjelenésekor 1437 leltározott tételt tartalmaz. A legtöbbet a magyar kutatói gyakorlatnak megfelelően mozgóképről (filmről vagy videóról) jegyezték le, mintegy 30-at csak megfigyelés alapján, körülbelül 20 tétel korábban publikált forrás másolataként került a tárbá, és mintegy 40 tétel esetében a származási hely a nyilvántartásból nem állapítható meg. A lejegyzések körülbelül kétharmadát teszik ki az úgynevezett „szinkron táncfolyamatok”, amelyekben a lejegyzés tükrözi a tánc zenéhez való viszonyát. A korai, elsősorban az 1955 előtt készített, a kézi szinkronjelzést (a „beütést”³⁷) is nélkülöző némafilmekről készített lejegyzések esetében a zenei illeszkedést nem tudták megállapítani a kutatók. A körülbelül 250 ilyen jellegű lejegyzést a gyűjteményben „táncfolyamatként” jelölték. További körülbelül 100 lejegyzés rövidebb, 4-10 ütem terjedelmű táncrészlet, azaz még részlegesen sem tekinthető táncfolyamatnak, a tár mintegy 150 tétele pedig csak motívumlejegyzésekből áll.

A lejegyzéseket elsősorban publikációs célra készítették, így a magyar néptánc-kutatás irodalmának megfelelően szinte valamennyi tánc típust és -dialektust képviselik. Az állományban azonban aránylag magas, több mint 600-ra tehető a még nem közölt táncfolyamatok száma.

A legkorábbi lejegyzések 1949-es keltezésűek, ezeket Szentpál Olga készítette a bukovinai székely telepések táncairól. A legtöbb lejegyzés a tárat 1952-től 35 éven át gazdagító Lányi Ágostontól származik, a tételek több mint felét ő írta le.

³⁵ Albrecht Knust, „A táncírás mai helyzete és a jövő perspektívái”, in *Táncstudományi Tanulmányok*, szerk. Morvai Péter (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1958); Ingeborg Baier-Fraenger, „Dance notation and the folk dance research – the Dresden congress 1957”, in *Dance Studies*, Vol. 2, ed. Roderik Lange (Les Bois, St Peter, Jersey: Centre for Dance Studies, 1976), 2: 64–75.

³⁶ Mary-Jane Warner, *Labanotation Scores: An International Bibliography*, Vol. 1–4 (s.l.: International Council of Kinetography Laban, 1984–1999).

³⁷ A „beütés” alkalmazásakor a gyűjtők a dallamstrófák kezdetén, esetleg a strófák periódusainak, vagy egy periódus ismétlésének kezdetekor karjukat a kamera előtt ellendítették. A filmen megjelenő egy-két filmkockányi takarás jelölte meg a tánc és a kísérőzene szinkronját, egyben tette lehetővé a tánc- és a zenei szerkezet viszonyának vizsgálatát. A megoldást először Martin György és Pesovár Ernő említi, lásd „A magyar néptánc szerkezeti elemzése”, in *Táncstudományi Tanulmányok 1959–1960*, szerk. Dienes Gedeon–Morvai Péter (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége, 1960), 213.

Miként munkakörében, a lejegyzések mennyiségében is a jelen sorok írója követi őt, de jelentősebb mennyiségű, körülbelül 100 táncnotáció származik Martin Györgytől, és több mint 60 Manninger György koreográfustól. Személyenként körülbelül 30-ra tehető a Szentpál Olgától, Szentpál Máriától, Lugossy Emmától és Pálffy Gyulától származó tánclejegyzések tételszáma. Érdekességként említhetjük meg, hogy a Táncírástárban a népzene kutatóként és zeneszerzőként ismert Vujicsics Tihamér dél-magyarországi sokac táncokról készített kinetografikus lejegyzései is megtalálhatók.

A Táncírástár elsődleges dokumentuma a kézirat. A táncírók igen sokáig általában négyzethálós papírra ceruzával készítették a lejegyzéseket. Sajnos nem savmentes papírt használtak, így e dokumentumok tartóssága korlátozott. A kéziratok mellett esetenként megtalálható a kiadásra megszerkesztett táncírások fénymásolata is. Mintegy tíz éve a kiadási gyakorlat megváltozott, a táncírások publikációra szánt formátuma számítógépen készül,³⁸ így a Táncírástár ma már kiegészül a lejegyzések digitális változataival is.

A leltározott tételek számából nem következtethetünk a gyűjtemény zenei (időbeli) terjedelmére. A zenei terjedelmet nem, de a megjelenítés módját befolyásolja, hogy milyen „léptékben” jegyezték le a táncokat. A magyar lejegyzői gyakorlatban eltérő léptékű a közép-erdélyi legényesek lejegyzése a más típusú táncokétól, mert a legényesek mozdulatvilága lényesen bonyolultabb, díszítettebb, a testrészhasználat jelentősen gazdagabb, mint például az ugrós, csárdás, vagy verbunk típusába tartozó táncoknál. A legényesek esetében ezért a lejegyzők az ütem egységeként nem a negyedes zenei metrikai szerkezetet veszik alapul, hanem a nyolcadokat, azaz úgy írják le a táncokat, mintha a tánc kíséret metrikai szerkezete 4/8-os lenne. A nyilvántartásban feltüntetett ütemszámokkal kalkulálva a Táncírásban körülbelül 55 000 4/4-es, 27 000 2/4-es, 26 000 4/8-os és a magyar tánc kíséző zene metrikai gyakoriságának megfelelően csak elenyésző számú, körülbelül 500 ütemnyi 3/4-es lejegyzés található. Az anyag terjedelmének becslésekor figyelembe kell venni azt is, hogy esetenként egy-egy kötet publikálásra szerkesztett táncírásanyaga is úgy került nyilvántartásba, hogy korábban már leltározott notációs kéziratot anyagot is magába foglalt, így a leltári egységek között tartalmi átfedések lehetnek. A csökkentő tényezőt is figyelembe véve a lejegyzések mintegy 35 órányi táncot képviselnek, amely a Filmtár 700 órányi anyagához viszonyítva kis mennyiségnek tekinthető. A lejegyzésre a kutatók választották ki a táncanyagot, így a Táncírástár a kutatói publikációs szemlélet értékpreferenciáit tükrözi.

A Táncírástár adatai elérhetőek lesznek a jelenleg fejlesztés alatt álló internetes Néptánc Tudástár *Táncírások* adatbázisában. Az adatbázisban minden lejegyzés-

³⁸ A jelen sorok írója által fejlesztett *LabanGraph* nevű alkalmazás segítségével. János Fügedi, „LabanGraph 4P – An(other) Computer editor for Labanotation”, in *Proceedings of the 2011 ICKL Conference held at the Institute for Musicology of the HAS, Budapest, July 31 – August 6*, ed. Marion Bastien, János Fügedi, and Richard Allan Ploch (s.l.: International Council of Kinetography Laban, 2013), 327–331.

nél feltüntetjük a lejegyzett tánc nevét, származási helyét (helységét, a megyét és az országot), a lejegyzés forrását (a film számát vagy az egyéb forrást), a tánc előadóját, lejegyzőjét, a lejegyzés idejét, valamint a notáció jellegét (táncfolyamat, táncrészlet vagy motívum, utalva a szinkron megállapíthatóságára is). A magyar nemzetiségű táncok esetében megadjuk a kutatás jelenlegi állása szerint megállapított táncdialektus, valamint tánc típus és tánc-altípus szerinti besorolást is. Ugyancsak feltüntetjük, ha a lejegyzés megjelent, felsorolva a publikációkat, amelyekben azt felhasználták.

Motívumtár

A magyar néptánckutatói szemlélet szerint a néptáncok legkisebb szerves egysége a viszonylag rövid, általában egy-két zenei ütem terjedelmű motívum, amelyek sorából a táncosok a mozdulatanyag és egymásutániség variálásával építik fel a táncot. Magától értődőnek látszott, hogy a táncokból motívumgyűjteményt alakítsanak ki, tehát a már lejegyzett és a Táncírástárban regisztrált táncfolyamatot valamely kutatói értelmezés szerint „motivizálják”, azaz részekre, szerves alapegységekre bontsák, és a motívumokat külön tában vegyék nyilván tartásba. A Motívumtár anyagát szemlélve úgy tűnik, eleinte a lejegyzett táncokat rögtön motívumokra bontották és azt helyezték el a Motívumtárban, később már csak a közlési célra elemzett táncokból kialakított motívumgyűjteményeket vették nyilván tartásba.

A Motívumtár jelenleg 13 605 tételt tartalmaz. Egy-egy tétel egy-egy, kartonra kézzel felírt motívumot takar. A lejegyzés gyorsítására a kartonokra egy üres 4/4-es, táncírásra kialakított vonalrendszert pecsételtek. A kézi másolást körülbelül a 7000-ik tételtől felváltotta a kéziratos vagy nyomtatási célra már szerkesztett táncfénymásolatának kivágata. A motívumkartonokon feltüntették a motívum származási helyét (helységét és a megyét), a tánc nevét és a lejegyzés forrását (a film és a táncfolyamat filmtári nyilván tartási számát, amelyről készült), esetenként a motívum ritmusát és a támasztékszerkezetét.

A Motívumtárban a következő néptánckiadványok anyaga azonosítható: körülbelül 1700 tétel a Sárköz – Duna mente monográfia³⁹ motívumanyagából, körülbelül 400 tétel Berkes Eszter szlavóniai tanulmányából,⁴⁰ mintegy 2000 kalotaszegi legényes motívum származik a Martin György szerzőségével kiadott *Mátyás István Mundruc* kötetből,⁴¹ szintén körülbelül 2000 a Karsai Zsigmond és Martin

³⁹ Martin György, *Motívumkutatás, motívumrendszerezés. A sárközi–Duna menti táncok motívumkincse* (Budapest: Népművelési Intézet, 1964).

⁴⁰ Berkes Eszter, „A szlavóniai magyar népszízet táncagyomány”, in *Táncstudományi Tanulmányok 1967–1968*, szerk. Dienes Gedeon–Maácz László (Budapest: Magyar Táncművészek Szövetsége Tudományos Tagozata, 1969), 127–196.

⁴¹ Martin György, *Mátyás István „Mundruc”. Egy kalotaszegi táncos egyéniség vizsgálata*, szerk. Felföldi László–Karácsony Zoltán (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet – Planétás, 2004).

György szerzőpáros *Lőrincréve táncai és táncélete* című kötet⁴² anyagából, körülbelül 500 felső-Tisza-vidéki motívum a Halmos István, Lányi Ágoston és Nagy Judit által készített *Rétköz táncai és tánc hagyománya* című kötetből⁴³ és körülbelül 300 olyan mezőföldi motívum, amelyet Pesovár Ferenc *A juhati kereső pásztor* című kötetéhez⁴⁴ állítottak össze.

A Motívumtár igen nagy részben Lányi Ágoston lejegyzéseit tartalmazza, Martin György nevéhez a fent említett *Mátyás István Mundruc* kötetből származó motívumok köthetők. Mintegy 100 motívumlejegyzésnél szerepel Lugossy Emma neve, de Lugossy motívumainak forrását a tár nyilvántartását készítőik nem jelölték meg.

A kartonokból álló Motívumtár fejlesztése Martin György és Lányi Ágoston halála után leállt. Az új kutatógeneráció a motívumtári koncepciót nem feladni, hanem tartalmát a digitális technológia kínálta lehetőségeket kihasználva kívánja bővíteni. A fejlesztés alatt álló internetes Néptánc Tudástár *Motívumok* adatbázisában elérhetőek lesznek az egyes kartonok adatai, valamint a kartonokról szkenneléssel készített képfájlok is. Az adatbázisban feltüntetjük a táncok nevét, származási helyét (helységét, a megyét és az országot), a lejegyzés forrásául szolgáló film és táncfolyamat számát (amennyiben ez az adat azonosítható volt) és a motívum lejegyzőjét. Miként a *Táncírások* adatbázisban, a magyar nemzetiségű motívumoknál jelöljük a táncdialektus, valamint a tánc típus és tánc-altípus szerinti besorolást.

⁴² Karsai Zsigmond–Martin György, *Lőrincréve táncélete és táncai* (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1989).

⁴³ Halmos István–Lányi Ágoston–Nagy Judit, *Rétköz táncai és zenéje* (Nyíregyháza: Váci Mihály Megyei és Városi Művelődési Központ, 1987).

⁴⁴ Pesovár Ferenc, *A juhait kereső pásztor. Fejér megyei néptáncok* (Székesfehérvár: István Király Múzeum, 1983).

LÁSZLÓ FELFÖLDI – ZOLTÁN KARÁCSONY – SÁNDOR VARGA
KRISZTINA DÓKA – JÁNOS FÜGEDI

The Traditional Dance Archive of the Institute of Musicology

The *Traditional Dance Archive* (TDA) at the Institute of Musicology (Research Center for the Humanities, Hungarian Academy of Sciences) stores one of the greatest folk dance collection in Europe, including films recorded before the 2nd World War, and the results of a systematic field research after it. Most of the documents represent the dance heritage of Hungarians, but the collection holds dances from the minorities of Hungary and from the dance culture of the neighbouring nations as well. A smaller part of the recordings covers the dances of almost all nations in Europe and certain ethnic groups in Africa and Asia.

Most significant part of the TDA is its *Film Collection*. Its uniqueness is due to the fact that the films were recorded intensively during a comparatively short period within a relatively narrow geographical area. The collection represents the dance folklore of generations born between the end of the 19th and the middle of the 20th century, who learned their dances in traditional circumstances. The films provide a complete overview of the characteristic genres of Hungarian traditional dances. The bulk of 1464 registered entries in the TDA was recorded on 16 mm black and white films, representing 700 hours playing time.

The *Manuscript Collection* holds hundreds of thousands of pages of textual data on dance and dance life, representing different thematic groups. One group describes the formal and structural aspects of the traditional dances, another is formed by interviews on dance life or descriptions of local observations. Especially important are the texts and autobiographies obtained from the traditional dancers themselves. Related to but not part of the Manuscript Collection is the Dance History Collection, including typescripts of articles on dance from periodicals and newspapers from the middle of the 19th century up to the first decades of the 20th century.

The bulk of the *Photo Collection* is also the result of an intense field research after the 1945. Most photos were made parallel with the film recordings, representing the characteristic moments of the dances, the milieu of research and the location, and showing the dancers and musicians themselves. The collection includes about 39 500 photo negatives, most of them in black and white.

The *Dance Notation Collection* includes manuscripts of notated dances. The applied notation system is the Laban-kinetography, which is today a generally applied tool for recording dances. About 2/3 of the material represents “synchronized dances”, in which the temporal relation between music and dance can be determined. However, about 250 notations of recordings before 1955 lack this possibility due to missing information required for this. The collection represents all the dance types and dialects of the Hungarian dance heritage, the length of the

notated dances can be estimated about 35 hours. As a result of analyzing notated dances, the scholars identified repetitive sections of the performance called motifs, which are stored in the *Motif Collection*. The entire Motif Collection is now available online in the Traditional Dance Knowledge Base, which in the near future will make possible to reach and search the metadata of all the above introduced collections.

További vizsgálatok a a ritmuskifejező írasmód területén*

A Lábán-kinetográfia elméletében az újabb kutatások nyomán „ritmuskifejező írásmódként” azonosított tánclejegyző módszer felvetése¹ óta a témával kapcsolatban erősen eltérő hozzáállással és véleményekkel találkozhattunk: néhány tánclejegyző magától értődően használta, mások elfogadták és tudatosan alkalmazták, a többség fenntartásokkal kezelte, és akadtak, akik határozott kétségeiket fejezték ki bevezetésének előnyeivel kapcsolatban. A jelen tanulmány a 2011-ben Budapesten megrendezett táncírás konferencia jegyzőkönyvének Technical Report című fejezetében² megjelent, a témát érintő egyes véleményekre kíván reflektálni.

Annak bizonyítására, hogy a ritmuskifejező írásmód megfelel a mozdulatrítmus tudatunkban kialakított, úgynevezett belső kognitív reprezentációjának, a Lábán Kinetográfia Nemzetközi Tanácsa (ICKL) fent említett konferenciáján a Magyar Táncművészeti Főiskola néptáncpedagógia szakos hallgatóval végzett kísérletet értékeltem. A hallgatóknak 12 rövid néptánc részletet (motívumot) mutattam videofelvételen, amelyek érintő és nem érintő gesztusokat (is) tartalmaztak. A résztvevőknek a mozdulatok ritmusát kellett ábrázolniuk. A kísérlet eredménye szerint szinte valamennyien (98%) a ritmuskifejező írásmód elve szerint értelmezték a gesztusmozdulatokat.³ Az előadást követő vitán Judy Van Zile etnokoreológus úgy

* A kutatás az OTKA NK 77922. számú pályázatának támogatásával készült.

¹ Fügedi János, „Az érintő gesztusok időegység írásmódja”, in *Táncagyomány: átadás és átvétel*, szerk. Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter, Varga Sándor (Szeged: Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszék, 2007), 101–116; Fügedi János – Misi Gábor, „A talajérintő lábgesztusok lejegyzési lehetőségei”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2009*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2009), 373–394; Fügedi János, „A táncos mozdulat tényleges és tudatosított ritmikái elhelyezkedésének különbsége”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2011*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA BTK Zenatudományi Intézet, 2012), 367–380.

² Shelly Saint-Smith, „Technical Report”, in *Proceedings of the Twenty-Seventh ICKL Conference held at the Hungarian Academy of Sciences – Institute for Musicology Budapest, Hungary, July 31–August 7, 2011*, ed. by Marion Bastien, János Fügedi, and Richard Allan Ploch (s.l.: International Council of Kinetography Laban, 2012), 16–58.

³ A kísérlet részletes leírását lásd Fügedi, „A táncos mozdulat...”.

vélte, a magyar néptánctechnikán képzett táncosokkal végzett kísérlet eredménye nem általánosítható más technikai háttérrel rendelkező táncosok gondolkodásmódjára.⁴ Miriam Hubermann szerint érdemes lenne olyan csoporttal is elvégeztetni a próbát, akik nem táncosok.⁵ Annak ellenére, hogy már akkor úgy véltem, a kísérlet eredményeként kapott belső ritmus-reprezentáció annyira általános, hogy a vizsgálat még a nem táncos kontrollcsoport esetében sem hozhat más eredményt,⁶ a két fenti megjegyzés arra készítetett, hogy megismételjem a kísérletet.

Az új kísérletbe a Liszt Ferenc Zeneművészeti és Zenetudományi Egyetem 12 népzene tanszakos, valamint 4 zenetudományi doktorandusz hallgatóját vontam be. A mozdulatritmus felismertetésére karmesterek egész karral és pálcával végzett mozdulatait választottam, melyekről feltételeztem, hogy számukra megszokottabbak, mint a táncos mozdulatok. Az alábbi három feladatsort értékeltem: 1. Herbert von Karajan balkarral végzett három lendületes mozdulatát,⁷ amint az 1987-es bécsi újévi koncerten a Radeczky-marsot vezényli, 2. a közönség ritmikus tapsát, amivel Karajan vezényletére a zenekarhoz csatlakozott,⁸ 3. Leonard Bernstein karmesteri pálcájának mozgását, amint a 4/4-es ütemű művek vezénylésének módját magyarázza a *Vezénylés művészete* DVD sorozat Omnibus lemezén.⁹ Minden mozdulatelemzésben jártas megfigyelő egyetérthet abban, hogy a választott példákban a karok vagy a karmesteri pálcák jellegzetesen a mérők *kezdetére* ért véghelyeztetbe, ezért magát a vezénylő mozdulatot csak a mérő *előtt* lehetett előadni.

Az 1. ábrán látható feladatlap hasonló volt az előző kísérletben a táncosok számára összeállított feladatlaphoz, de egyszerűbb, mert az előzőekben feltüntetett láb és kar sorok helyett csak egyetlen, a kar vagy a pálcák mozgására kijelölt vízszintes sort kellett kitölteni. A várakozásnak megfelelően a megoldások igen hasonlóak voltak az előző kísérletben tapasztaltakhoz, különösen a BA hallgatók körében. Ritmikai értelmezésüket legjobban Bernstein pálcamozgását leíró válasszokban lehet megfigyelni, amelyekből néhány megoldás a 2. ábrán látható. Az „a” jelű megoldást adó hallgató még táncírási jeleket is használt, feltehetőleg a foglalkozás elején a számukra tartott mintegy 60 perces elméleti kinetográfiai bevezető eredményeként.

A 3. ábra olyan megoldásokat mutat, amelyek a mozdulat tényleges ritmikai elhelyezkedése szempontjából pontosnak tekinthetők. Azonban valamennyi megoldás ugyanazon résztvevőtől származik, akinek vagy igen jó érzéke van a mozdulatritmus felismeréséhez, vagy már ismerte a feladat jellegét. A kísérletvezető ez utóbbit gyanítja.

⁴ *Proceedings of the 2011 ICKL Conference*, 23.

⁵ I. m., 24.

⁶ I. m., 24.

⁷ Karajan 1998, 15. menüpont: Radetzky Mars (Johann Strauss Sr. Op. 228). A lejegyzésre kijelölt rész a 6 perc 8 másodperc terjedelmű felvétel 0:40–0:42 másodperce közé esett.

⁸ Uo., 0:30–0:35.

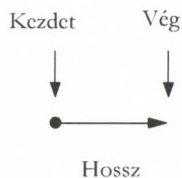
⁹ Berstein 1990, 1 menüpont, 2 fejezet, 0:12:40–0:12:45.

Ábrázolja vízszintes nyilakkal a megfigyelt mozdulat ritmusát.

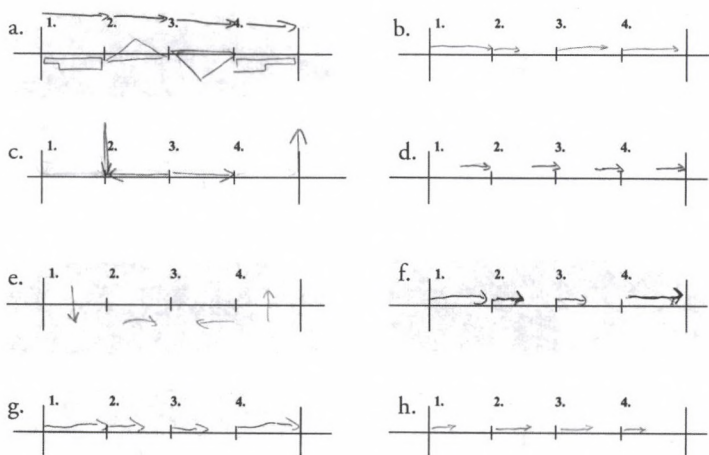
Helyezze a nyilakat a kar vagy a pálca sorába.

Képviselje

a nyíl hossza a mozdulat időtartamát,
kezdet a mozdulat kezdetét
vége a mozdulat végét.



1. ábra



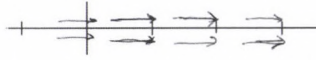
2. ábra

A felmérés összesítése a 4. ábrán látható. Az ábra oszlopainak fejléce a hallgatók által adott megoldások fajtáit mutatja. Az első hat a ritmuskifejező írásmód valamely grafikus kifejezése, az utolsó pedig a mozdulat tényleges időbeli eseménye szerinti lejegyzési elvet tükrözi. Az eredmények alapján megállapítható, az összesen 51 válaszból 46, az összes válasz körülbelül 90%-a felelt meg a ritmuskifejező írásmódnak. (A már önmagában is meggyőző arány még magasabb lenne a feladatot ismerő hallgató válaszai nélkül.)

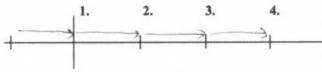
A ritmuskifejező írásmód témáját a fent említett konferencián egyéb megjegyzések is érintették. A jegyzőkönyv szerint: „Marion Bastien arra hívta fel a figyelmet,

Karajan bal karjának mozgása

a közönség tapsa



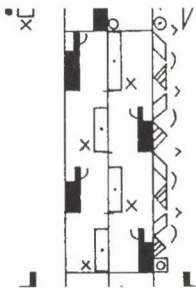
Berstein karmesteri pálcája



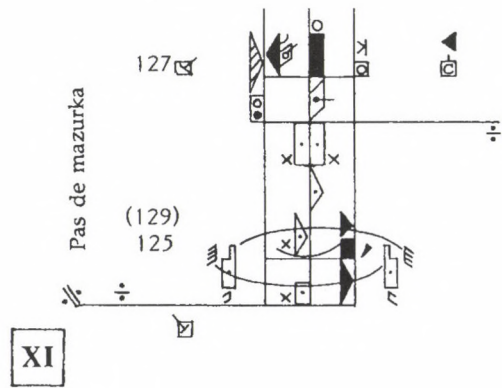
3. ábra

Karajan	8	0	4	0	3	0	2	17
Tapsok	1	5	4	1	1	3	2	17
Berstein	7	0	4	3	2	0	1	17
Összesen	16	5	12	4	6	3	5	51

4. ábra



5. ábra



6. ábra

hogy a láb főjeleket az érintés ívéből származtatták, és mivel az érintés ívének elhelyezése egyben meghatározza az előadás időpillanatát, zavaró, ha a láb főjelek elhelyezése nem kap ritmikai jelentőséget.¹⁰ A felvetés egyik részével, miszerint egy jelcsoport örökölné annak a jelcsoportnak a tulajdonságát, amelyből alakilag származik, nem foglalkozunk, mert ilyen szabályt a notációs rendszer fejlesztői eddig nem fogalmaztak meg, elvárásként nem merült fel, döntés róla nem született. Vizsgáljuk meg azonban a megjegyzés másik, a láb főjelek elhelyezésének időpontjelölő szerepét érintő részét. Ezt a szerepet már publikált táncpartitúrák vizsgálata alapján igyekszünk megtalálni. Meg kell jegyezzük, hogy az alábbiakban semmi szín alatt nem kívánjuk bírálni a megjelölt lejegyzéseket, hanem csak és kizárólag az alkalmazások sokféleségére és az esetleges többértelműsége kívánjuk a figyelmet felhívni.

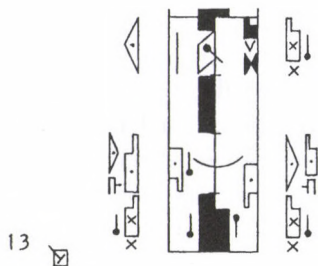
A *The Bournonville Heritage* című könyvben, amelyhez Marion Bastien segédletével Ann Hutchinson Guest készítette a kinetogramokat, a speciális lejegyzési módokat ismertető fejezet (Labanotation Glossary) a notációk időbeliségének értelmezésével kezdődik az alábbiak szerint: „1 – A lejegyzések legtöbbször az időegység-írásmód¹¹ szerint készültek, mint például az *A Folk Tale* 14. üteme. 2 – A mazurka lépést a pontos időzítés módszere szerint írtuk (*La Cracovienne* 125. ütem).¹² Az *A Folk Tale* 14. ütemét az 5., a *La Cracovienne* 125. ütemét a 6. ábra mutatja. A *La Cracovienne*-ből mutatott példa már abból a szempontból is érdekes, hogy míg a 125. ütemben a lejegyző a pontos időzítés módszerét használta az egyik lábbal a másikat érintés leírásakor, szinte közvetlenül utána a 127. ütemben az időegység-írásmód szerint jegyezte le, amint a beforgatott bal láb ujjheggyel megérinti a talajt. Azonban az olvasó bizonytalan lehet, hogy vajon az *A Folk Tale* 1867-es változatából származó, a 7. és a 8. ábrán látható részleteket¹³ az időegység vagy a pontos időzítés módszere szerint írták-e le. Ha a lejegyzéseket általában az időegység-írásmód szerint kell érteni, a 7. ábrán a bal láb hátra irányú gesztusa miért nem ér végig a mérő időtartama alatt és miért nem a mérő végén helyzeték el

¹⁰ *Proceedings of the 2011 ICKL Conference*, 19.

¹¹ Ann Hutchinson Guest 1991-ben az időjelekről írt tanulmányában foglalta össze a táncos mozdulatok ritmusjelöléséit: „Time signs”, in *Proceedings of the Seventeenth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban* (Budapest: MTA Zenetudományi Intezet, 1991), 26–84. Hutchinson Guest szerint a szemléletmódtól függően a mozdulatok ritmusa három módszert követhet, a *relatív*, az *időegység*, illetve a *pontos időzítés* írásmódja szerinti. A jelen tanulmányban többször használjuk majd az időegység és a pontos időzítés írásmódjának fogalmait. Az időegység szerinti lejegyzés lényege, hogy a folyamatos mozdulat egy-egy pillanatát mint „képkockát” írja le, melyet általában megfeleltet a táncot kísérő zene mérőjének. A pontos időzítés módszere a mozdulat tényleges időbeli eseményét igyekszik rögzíteni, így tükrözi ugyan a mozdulat zenei időhöz való viszonyát, de megnehezíti a ritmus felismerését.

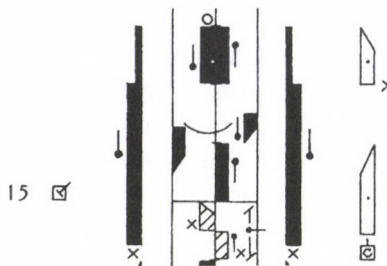
¹² Knud Arne Jürgensen – Ann Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage – A Choreographic Record 1829–1875. Twenty four unknown dances in Labanotation* (London: Dance Books, 1990), 179, 63.

¹³ I. m., 13.



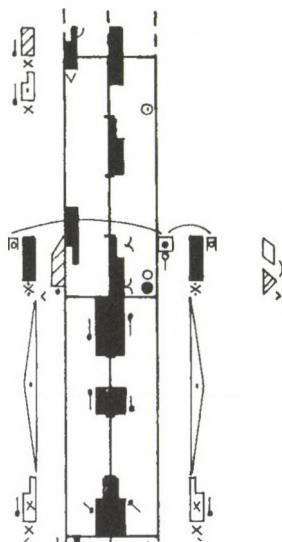
13

7. ábra

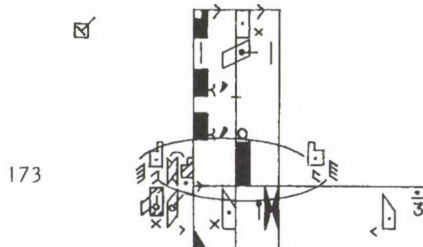


15

8. ábra



9. ábra

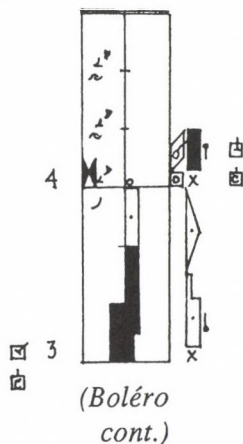


173

10. ábra

az érintést jelölő ívet? Ha a notációt a pontos időzítés módszere szerint kell olvasni, akkor a lejegyzés szabályai szerint a két láb a 13. ütem második mérőjének második nyolcadán érintkezik, de akkor miért nincs erre is mint kivételre utalás a szövegben? (Mindenesetre tudjuk, hogy ebben a stílusban nincs kontrára érintés, tehát ez az értelmezés csupán elméleti feltevés.) A 9. ábrán¹⁴ látható, a *The mountain hat* című koreográfiából származó példa alapján juthatnánk arra a következtetésre is, hogy a könnyben a lábfej talajérintéseit az időegység, míg az egyéb érintést jelölő ívek ritmikái helyét (a 9. ábrán például a kézhát csípőérintését) a pontos időzítés

¹⁴ I. m., 129.



11. ábra

módszere szerint állapították meg. De mit gondoljunk akkor a *La Cracovienne* 173. ütemében¹⁵ található, a 10. ábrán látható megoldásról, ahol a lábőjel az érintés irányát meghatározó irányjel elején jelenik meg? A megoldás nem felel meg sem az időegység, sem a pontos időzítés módszere szerinti notációs szabályoknak. Hasonlót a könyvben más helyen is találunk, miként azt a *Boléro*-ból¹⁶ származó, a 11. ábrán látható példa „4” jelzetű üteme is mutatja (e lejegyzési megoldásokra a későbbiekben még visszatérünk).

A ritmuskifejező írásmóddal szembeni fenntartást tükrözi, ahogy az ICKL Kutatási Bizottságának elnöke összefoglalta az elhangzottakat: „A ICKL tagjai és a fellow-tagok¹⁷ egyetértettek abban, hogy a témát tovább kell vizsgálni – nem feltétlenül azért, hogy a rendszert megváltoztassuk, hanem annak érdekében, hogy a különböző lehetőségekről számot vessünk és így gazdagítsuk a rendelkezésünkre álló forrásokat.”¹⁸ Nem ez volt az első kifejezése annak, hogy a szakértők szívesen tartózkodnának a rendszerbeli változtatásoktól – és így a ritmuskifejező írásmód bevezetésétől. Az ismert amerikai tánclejegyző, Ray Cook hasonló véleményének adott hangot azon a New York-i Tánclejegyző Iroda (DNB) által szervezett elméleti tanácskozáson,¹⁹ amelyen Misi Gáborral Skype kapcsolaton keresztül vettünk részt. Az alábbiakban azt vizsgáljuk, a témánkban végzett kutatás és eredményének bevezetése jelentene-e valóban változtatást a rendszerben.

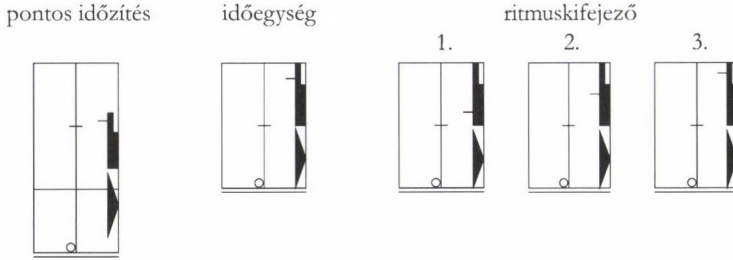
¹⁵ I. m., 65.

¹⁶ I. m., 167.

¹⁷ ICKL fellow a szervezet olyan tagja, aki szavazhat a Lábán-kinetográfia rendszerét érintő változtatásokról.

¹⁸ *Proceedings of the 2011 ICKL Conference*, 27.

¹⁹ DNB Open Theory Meeting, 2012, január 26. http://dnbtheorybb.blogspot.hu/2012_06_01_archive.html – Közreadta Charlotte Wile, 2012. június 6.



12. ábra

A korábbi tanulmányunkban már közölt 12. ábra a talajérintésben végződő lábgesztus három notációs lehetőségét mutatja, összevetve a pontos időzítés és az időegység-írásmód szerinti notációval.²⁰ A tanulmány lezárásakor úgy véltük, még nem lehet eldönteni, hogy a ritmuskifejező írásmód itt látható lehetséges három változata közül melyiket érdemes választani, azaz: az irányjelen hol jelenjen meg a lábőjel, ha egy egyszerű, talajérintésben végződő lábgesztust kívánunk leírni. Az ábrán megfigyelhetjük, hogy a ritmuskifejező írásmód 3. változata megegyezik a rendszerben már amúgy is meglévő időegység szerinti írásmóddal, így a 3. változattal a továbbiakban nem foglalkozunk, mert a megoldás melletti döntés nem kíván a rendszerben sem értelmezési, sem notációs-ortográfiai változtatást.

A 2. változatról a fent említett tanulmány bizonyította, hogy már akkor a rendszer része volt, amikor az időegység-írásmód fogalmát még meg sem alkoták. A 13.a–e ábráson itt megismételjük, miként jelölte az érintést Lábán²¹ (13.a), Hutchinson²² (13.b), Knust²³ (13.c), Szentpál²⁴ (13.d) a korai kiadványokban, és a sort kiegészítettük a DNB *Dance Techniques and Studies* című, 1950-ben publikált könyvéből vett példával (13.e). A talajérintésre utaló lábőjelet a szerzők valamennyi példában az irányjel közepén vagy annak közelében helyezték el, ami megfelel a ritmuskifejező írásmód 2. változatának, tehát az írásmód ebben a tekintetben sem jelentene újdonságot a notációs rendszer számára.

Maradna a ritmuskifejező írásmód 1. változata mint újítás, de erről is bebizonyítható, hogy formailag már megjelent a kintografikus alkalmazások között. A fentiekben a *The Bournonville Heritage* című kötetből származó, a 10–11. ábrán bemutatott példákön már láttunk hasonlót, amikor az érintést jelölő lábőjel az

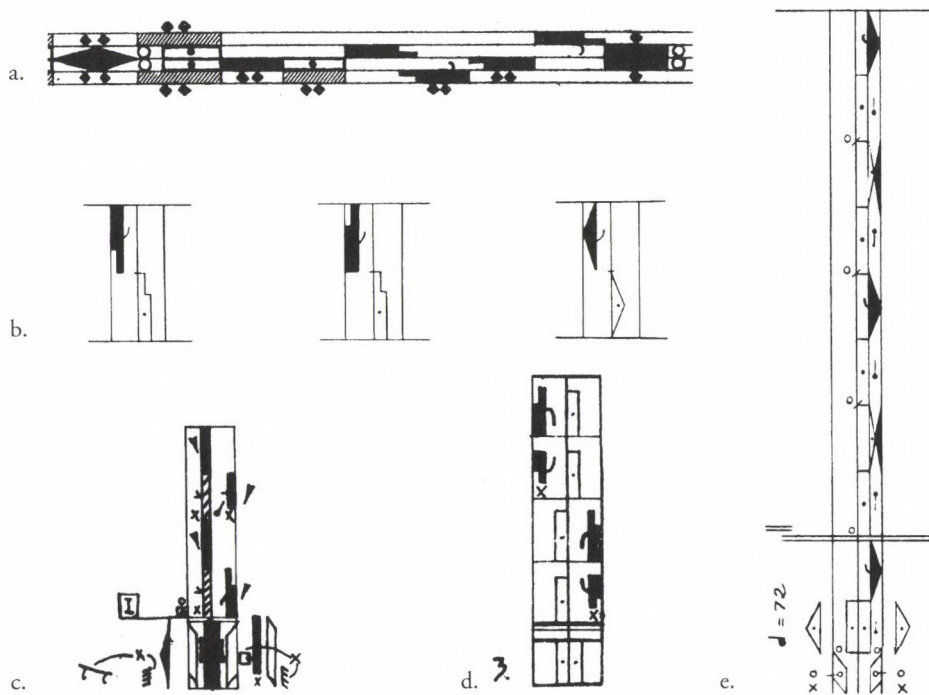
²⁰ Vö. Fügedi–Misi, „A talajérintő lábgesztusok lejegyzési lehetőségei”, 379.

²¹ Rudolf Laban, *Schrifttanz 1. Methodik – Orthographie – Erläuterungen* (Wien–Leipzig: Universal Edition, 1928), 13.

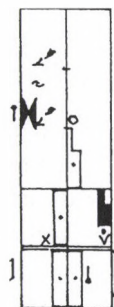
²² Ann Hutchinson, *Labanotation* (New York: New Directions, 1954), 117.

²³ Knust Collection, Knust_P_04a_01, 1. oldal.

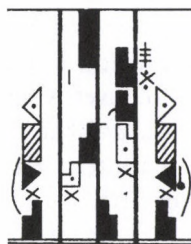
²⁴ Sz. Szentpál Mária, *Táncjelírás I. rész* (Budapest: Népművészeti Intézet, 1955), 61.



13. ábra



14. ábra



15. ábra

irányjel elején jelent meg, és az érintés minden bizonnyal *érintésben végződő* gesztust jelölt. Ugyanezen kötetben további hasonló példát találunk a *Pas du Fandango*²⁵ notációjában, amelyet a 14. ábra mutat be. De alkalmazta e megoldást Nadia Chilkovsky is a *Ten Dances in Labanotation* című könyvének *Dance Fragments*²⁶ lejegyzésében, amely a 15. ábrán látható, valamint Gisella Reber a *Farruca*²⁷ című koreográfia közreadásakor, amelyből két példát a 16. és a 17. ábrán közlünk. Reber megoldása azért különösen érdekes, mert a lejegyző a Lábán-notáció azon dialektusának képviselője, amely elveti az időegység-írásmódot és elvileg szigorúan a pontos időzítés módszerét követi.

A ritmuskifejező írásmód újításának tekintették azt a 2007-ben bemutatott, itt a 18. ábrán szemléltetett megoldást, amely egyesíti az időegység és a pontos időzítés szerinti írásmódot akkor, amikor az érintő mozdulat leírásához mind a testrészirányokra, mind az érintés ívére szükség van. A 18. ábrán látható két tapsot a két mérőre kell előadni, a tapsot jelölő vízszintes ívet a pontos időzítés elve szerint a mérő elején helyeztük el, a taps karirányait pedig az időegység-írásmódnak megfelelően a mérő terjedelméhez igazítottuk. Hasonló megoldásokra szintén találunk példát a korábbi kiadványokban. A 19. ábra Nadia Chilkovsky *Puppet Dance*²⁸ lejegyzésének rövid részletét mutatja, amelyben a 37. és 38. ütemben a bokához emelt jobb láb sarokkal előlről érinti meg a támasztó bal lábat. Az érintés íve az érintéshez haladó gesztus irányjelének elején jelent meg. A 20. ábra szerint Ray Cook az *Encounter* című koreográfia lejegyzésekor²⁹ az ülésből fekvésbe gurulás után a törzs és a kar számára ideőegység-írásmódot használt, de a vízszintesbe feszített kar talajérintésekor az érintés ívét az irányjel elejéhez írta. Ugyancsak Ray Cook a *The Dance Director* című könyvéből származó, s a 21. ábrán látható *Brandenburg Concerto's Theme* részletében³⁰ a két kéz középső ujjának összeérintésére utaló ívet az irányjelek elejéhez, a kézfelek (majdnem) mellkasérintését az irányjelek végéhez írta. Miként a 22. ábrán megfigyelhető, a DNB fent már említett *Dance Techniques and Studies* című könyvének *Chaconne*³¹ lejegyzésében a notátor ugyancsak a mozdulatot kifejező irányjel elejéhez írta a bal kézzel a jobb vállat érintő gesztust jelölő ívet. Végül említhetjük a 23. ábra példáját is, ahol Noa Eshkol *Tomlinson's Gavot*-jában³² hasonlóképpen a pár oldalt kézfogásához vezető karirányok elején tüntette fel a fogást jelölő ívet, mely kontaktus valójában az irányvok végén jön létre.

²⁵ Jürgensen – Hutchinson Guest, *The Bournonville Heritage*, 171.

²⁶ Nadia Chilkovsky, *Ten Dances in Labanotation* (Bryn Mawr, Pa.: T. Presser, 1955), 25.

²⁷ Gisella Reber, *Farruca*. Documentary Dance Materials No. 5 (Jersey, Channel Islands: Centre for Dance Studies, 1986), 2, 5. Juan Sanches *El Stampio* című koreográfiáját 1953-ban jegyezték le, majd a notációt 1980–81-ben korrigálták.

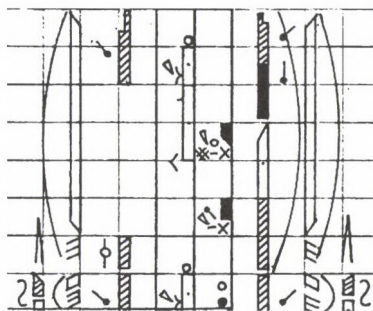
²⁸ Chilkovsky, *Ten Dances in Labanotation*, 5.

²⁹ Ray Cook, *Encounter* (s.l.: s.n., 1981), 2.

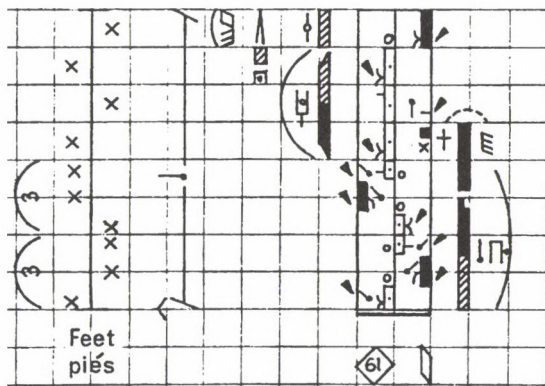
³⁰ Ray Cook, *The Dance Director*. Revised and enlarged 2nd edition (s.l.: s.n., 1981), 162.

³¹ *Dance Techniques and Studies* (New York: Dance Notation Bureau, 1950), 35.

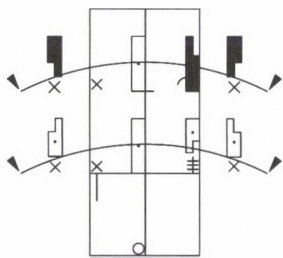
³² Noa Eshkol, *Tomlinson's Gavot* (Tel Aviv: Tel Aviv University, 1984), 34.



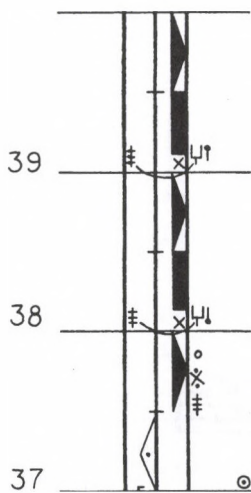
16. ábra



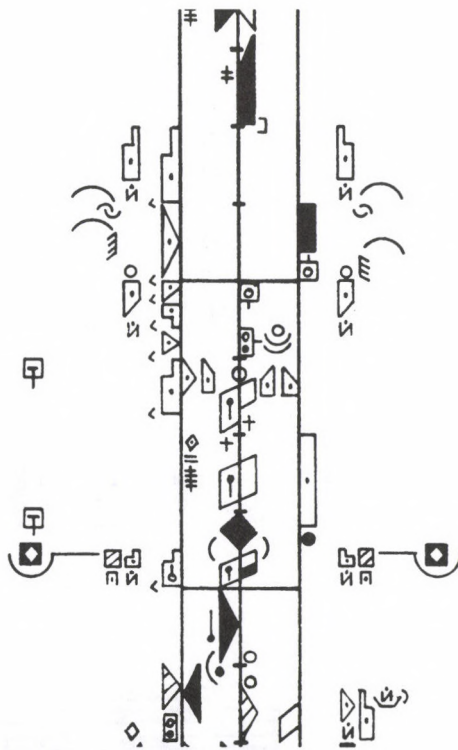
17. ábra



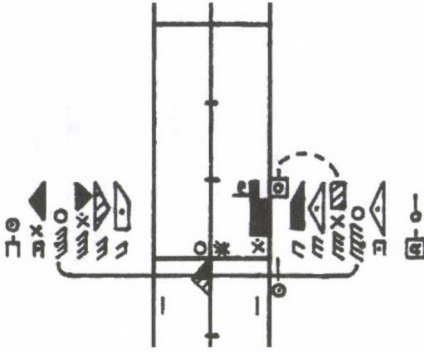
18. ábra



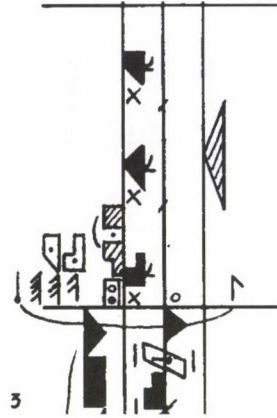
19. ábra



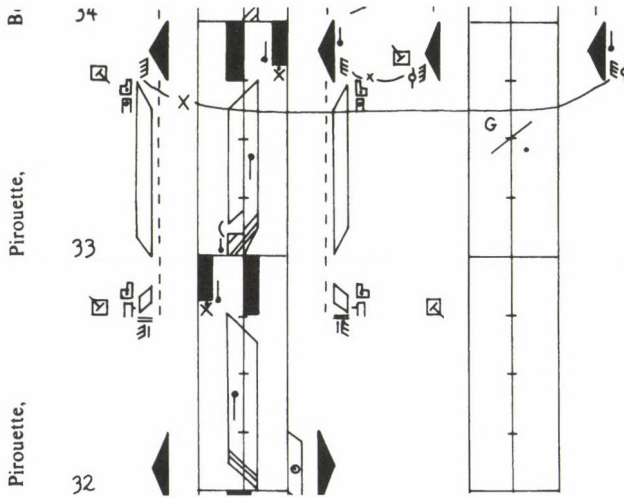
20. ábra



21. ábra



22. ábra

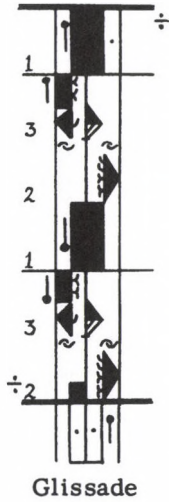


23. ábra

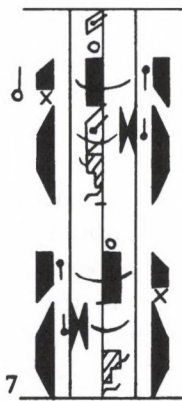


Pas de basque

24. ábra

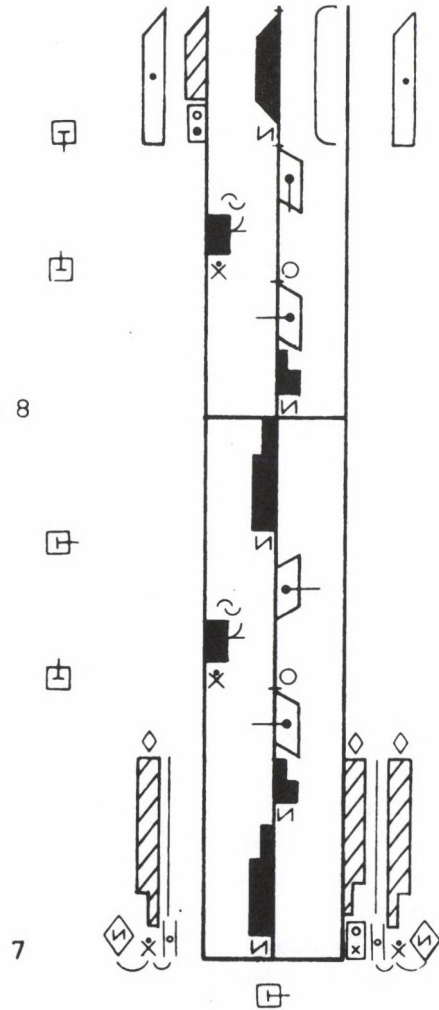


25. ábra



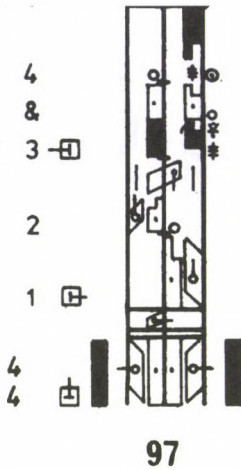
26. ábra

7/4 8

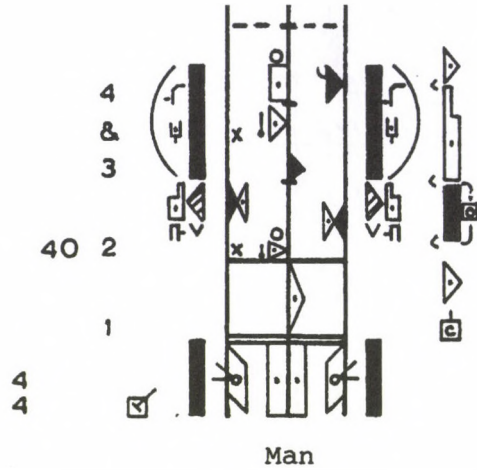


27. ábra

Az ICKL 2011-es konferenciáján felhívtam a figyelmet arra, hogy ugyan széles körben említik és még szélesebb körben használják az időegység szerinti lejegyzés módszerét, magát a fogalmat eddig nem határozták meg. A tankönyvek példáiból csak következtetni lehet arra, hogy az „egység” valószínűleg a zenei mérőnek felel meg. Azt a leírási módszert, amely a mérőnél rövidebb ideig tartó mozdulat esetén követi az időegység szerinti írásmódot, ma ritmuskifejező írásmódnak nevezzük (hozzátehetjük ugyanakkor, hogy maga a ritmuskifejező írásmód sincs még teljes egészében kifejtvén). A további vizsgálat azt is feltárja, hogy valójában a rendszer



28. ábra



29. ábra

első fejlesztői is a ritmuskifejező írásmódot tekintették irányadónak, miként azt a 24. ábrán a *Schrifttanz* 1929-es májusi számából³³ származó példa mutatja, amelyben a *pas de basque* negyed és nyolcad értékű lépései, valamint érintő gesztusai váltakoznak. A 25. ábrán látható, Ann Hutchinson 1954-ben kiadott *Labanotation* című könyvéből származó *glissade* lejegyzésében³⁴ ugyancsak negyed és nyolcad zenei terjedelmű mozdulatok lejegyzését találjuk, amelyben valamennyi érintést jelölő irányjel felezi a mérő értékét, a 26. ábra a *Dance Techniques and Studies* című kötetből származó példájában³⁵ pedig minden mozdulat a mérőt felező időértékű. Míg a fenti példák a Lábán-notáció történetének korai korszakát képviselik, az újabb periódus is bőven szolgáltat hasonló példákat. Időegység-ortográfiát követve jelölt mérőnél kisebb ritmikai értéket Sigurd Leeder Bartók-zenére készített *Dirge III*³⁶ című koreográfiájában (27. ábra), Ray Cook a *116 Modern Dance Classroom Combinations*³⁷ című kötetében (28. ábra), valamint ugyanő a *The Dance Director* című kötet *Lyric Suit*³⁸ darabjának lejegyzésekor (29. ábra).

A fentiekre tekintettel megállapíthatjuk, hogy a bevezetni tervezett ritmuskifejező írásmód *nem* jelent változást a rendszerben. A ritmuskifejező írásmód egyik vagy másik formája számos kiadványban megjelent, de eddig elméletileg a módszer senki nem foglalta össze, bármennyire is szükség van alkalmazási módjának

³³ Joseph Lewitan, „Pas de Basque”, *Schrifttanz* 2 (1929/2), 19–20 (A kinetogram példát lásd a kiadvány mellékletében: Vorübungen zu einem Tanz).

³⁴ Ann Hutchinson, *Labanotation* (New York: New Directions, 1954), 123, 143.

³⁵ *Dance Techniques and Studies*, 35.

³⁶ Sigurd Leeder, *Dirge III* (s.l.: s.n., 1978), 2.

³⁷ Ray Cook, *116 Modern Dance Classroom Combinations* (s.l.: s.n., 1979), 25.

³⁸ Cook, *The Dance Director*, 152.

tisztázására. Vizsgálataink célja tehát visszaemelni a rendszerbe olyan, a gyakorlatban jól alkalmazható megoldásokat, amelyek használata megfelel a mozdulatrítmus megjelenítési kívánalmainak. A megoldást kereső kutatók soha nem állították, hogy a ritmuskifejező írásmód legyen az egyetlen eszköz a mozdulatok lejegyzésére, hanem azt hangsúlyozták, hogy egyrészt mindig a legegyszerűbb módon kell a mozdulatokat leírni, másrészt azonban gondosan ügyelni kell arra is, hogy a lejegyzés során lényegi információt ne veszítsünk el.

A jelen érvelés és a témában írt korábbi tanulmányaink következtetései alapján elegendő indokot látunk arra, hogy a ritmuskifejező írásmódot érdemes alkalmazni. Ez irányú kutatásainkat terveink szerint egy olyan összefoglaló tanulmány zárja, amely a ritmuskifejező írásmód elveinek rögzítését követően a mozdulatok lejegyzésének valamennyi eddig közreadott ritmikai jelenségére igyekszik megoldást adni.

Irodalom

- Bernstein, Leonard. *Omnibus. The Art of Conducting*. Broadcast Live on the CBS Television Network: December 4, 1955. s.l.: Nihon Monitor Co. Dreamlife Enterprise, 1990, DVD video.
- Chadainoff, Atty. *Danse Classique. Sélection d'enchainements de Cours*. Crépy-en-Valois: Centre National d'écriture du Mouvement, 1976.
- Chilkovsky, Nadia. *Ten Dances in Labanotation*. Bryn Mawr, Pennsylvania: Theodore Presser Co, 1955.
- Cook, Ray. *116 Modern Dance Classroom Combinations*. s.l.: s.n., 1979.
- Cook, Ray. *Encounter*. s.l.: s.n., 1981.
- Cook, Ray. *The Dance Director*. Revised and enlarged 2nd edition. s.l.: s.n., 1981.
- Dance Techniques and Studies*. New York: Dance Notation Bureau, 1950.
- Eshkol, Noa. *Tomlinson's Gavot*. Tel Aviv: Tel Aviv University, 1984.
- Fügedi János. „Az érintő gesztusok időegység írásmódja.” In *Táncagyomány: átadás és átvétel*, szerk. Barna Gábor, Csonka-Takács Eszter, Varga Sándor. Szeged: Néprajz és Kulturális Antropológia Tanszék, 2007, 101–116.
- Fügedi János – Misi Gábor. „A talajérintő lábgesztusok lejegyzési lehetőségei.” In *Zenetudományi Dolgozatok 2009*, szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009. 373–394.
- Fügedi János. „A táncos mozdulat tényleges és tudatosított ritmikai elhelyezkedésének különbsége.” In *Zenetudományi Dolgozatok 2011*, szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012, 367–380.
- Hutchinson, Ann. *Labanotation*. New York: New Directions, 1954.
- Hutchinson Guest, Ann (1991): „Time signs.” In *Proceedings of the Seventeenth Biennial Conference of the International Council of Kinetography Laban*. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1991, 26–84.
- Jürgensen, Knud Arne – Hutchinson Guest, Ann. *The Bournonville Heritage – A Choreographic Record 1829–1875. Twenty four unknown dances in Labanotation*. London: Dance Books, 1990.
- Karajan, Herbert von. *New Year's Concert Vienna 1987*. Composer: Johann Strauss Jr., Josef Strauss, Johann Strauss Sr. Performer: Kathleen Battle. Conductor: Herbert von Karajan. Orchestral Ensemble: Vienna Philharmonic Orchestra. s.l.: Sony Pictures Classic, 1998, DVD video.
- Laban, Rudolf. *Schrifttanz 1. Methodik – Orthographie – Erläuterungen* (Wien–Leipzig: Universal Edition, 1928).
- Leeder, Sigurd. *Dirge III*. s.l.: s.n., 1978.

- Lewitan, Joseph. „Pas de Basque.” *Schriftanz* 2 (1929/2), 19–20.
- Reber, Gisella. *Farruca*. Documentary Dance Materials No. 5. Jersey, Channel Islands: Centre for Dance Studies, 1986.
- Saint Smith, Shelly. „Technical Report.” In *Proceedings of Twenty-Seventh Biennial ICKL Conference* held at the Hungarian Academy of Sciences, Institute for Musicology, Budapest, Budapest, Hungary, July 31 – August 7, 2011, ed. by Marion Bastien, János Fügedi, and Richard Allan Ploch. s.l.: International Council of Kinetography Laban, 2012, 16–58.
- Schurman, Nona – Clark, Sharon Leight. *Modern Dance Fundamentals*. New York: The Macmillan Company, 1972.
- Sz. Szentpál Mária. *Tánc-jelírás* I. rész. [Budapest]: Népművészeti Intézet, 1955.

JÁNOS FÜGEDI

Further Investigations in the subject of Rhythm Timing

Former discussions of Rhythm Timing way of notating gesture movements with Laban-kinetography from 2007 up to 2011 at ICKL conferences split opinions: some used the method without knowing its existence, some accepted it, some maintained reservations, while others expressed definite doubts about its practical advantages therefore its introduction. This study continues the topic with reflecting to some views expressed at the 2011 ICKL conference concerning the issue of RT.

Discussing the results of former experiments it was questioned at the 2011 ICKL conference, that every dancer thinks in the same way as those participated and experienced in Hungarian dance. To prove the general validity of the results a new experiment was made with ethnomusic and musicology PhD students at the Hungarian Music Academy presenting them movement examples of conductors' arm and baton movements. Just as formerly, the projected movements arrived characteristically *on* the beat therefore the actual movement had to *precede* the beat. The evaluation of students' rhythmical interpretation showed that about 90% of the participants gave similar results as it could be found in the previous experiments.

Another comment stressed the timing significance of the contact sign for the feet when attached to a direction sign. The present study investigates sources from different dance genres (ballet, modern, traditional dances) on how the timing of the contact signs has been applied in publications. It proves that the uses are diverging, sometimes contradictory even in the same score.

Since the first discussion of the topic on Rhythm Timing many understood the efforts as a proposition for changes in the system and committed themselves against it. The study proves with several examples from scores and textbooks published in the past 80 years that none of the raised methods of Rhythm Timing represent any change of the system. Rhythm Timing has never been regarded an exclusive tool; the aims of research is to bring back a well-working and simple method when its use is enough to express the timing of movements satisfactorily.

BARTÓK-KUTATÁS

VIKÁRIUS LÁSZLÓ

Gyűjteménygondozás és kutatás a budapesti Bartók Archívumban*

Bartók elsőszülött fia, ifjabb Bartók Béla, aki a kutatás számára múlthatatlan érdemeket szerzett apja életrajzának adatolása terén, egyik alapvető dokumentatív kötetét a Zeneműkiadó nagy zeneszerzőknek szentelt sorozata számára írta *Apám életének krónikája* címmel.¹ A szakember számára nélkülözhetetlen munka kezdetben különös benyomást kelthet abban, aki mit sem sejtve veszi kézbe. A „napról-napra” sorozatnak megfelelően kronologikusan elrendezett, naplószerű adattárban zene-történetileg jelentős dátumok és látszólag jelentéktelen események sorjáznak egymás után. Ha például véletlenszerűen felütjük az 1908-as évnél, egymás mellett találjuk a Geyer Stefi hegedűművésznőnek ajánlott fiatalkori hegedűverseny befejezéséről szóló híradást (február 5.), egy bécsi műkereskedésben történt vásárlás említését (február 8.), valamint egy szabószámla rendezésének tényét (február 10.). A három adat közül a sokáig csupán a *Két portréba* átmentett nyitótételből ismert, majd a hegedűművész halálát követően eredeti formájában bemutatott és közreadott „posztumusz”, illetve „korai” Hegedűverseny befejezése zenetörténeti jelentőségű dátum, míg a szabószámla kiegyenlítése hétköznapi esemény. A jelentéktelennek tűnő mondat azonban, mely szerint Bartók „Bécsben az Artaria műkereskedésben, 130,50 K értékben művészi képmásolatokat vásárol [...] és egy Beethoven-

* Előadásként elhangzott a „Megőrzés – Kutatás – Megosztás” konferencián 2013. január 17-én, az MTA BTK Zenetudományi Intézetben. E tanulmány során számos belső használatra szolgáló segédanyagot (katalógusokat, jegyzékeket, táblázatokat) említek, melyeknek elkészülte a Bartók Archívum korábbi és jelenlegi munkatársainak áldozatos munkájával, olykor részben vagy egészében külső megbízással készült. E helyt általában nem adom meg, kik dolgoztak egy-egy jegyzéken, vagy valamely anyagféleség rendezésén és a katalogizálás, dokumentumok és segédanyagok digitalizálásán.

¹ Ifj. Bartók Béla, *Apám életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981; 2. kiad. Helikon, 2006). (A továbbiakban a 2. kiadás oldalszámaira hivatkozom.) A kötet ugyancsak hozzáférhető digitális, kereshető formában CD-ROM-on, lásd *Bartók Béla élete – levelei tükrében, Bartók Béla levelei*, szerk. Demény János, *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. Bartók Béla és Gombocz Adrienne, ifj. Bartók Béla, *Apám életének krónikája* összegyűjtött digitális kiadása, szerk. Pávai István és Vikárius László (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet – Hagyományok Háza, 2007).

1. faksimile. A korai hegedűverseny egyik szólammásolata (BA-N: 4131/c) szerzői bejegyzésekkel

portrét”,² a figyelmes és érzékeny olvasó számára valójában az alkotói út fontos mozzanatát jelzi. A Zeneakadémia 1907 novemberében Budapestre költözött ifjú zongoratanára rendezkedik be otthonában,³ egyúttal a magánélet egyik nagy – talán legnagyobb – érzelmi válságán igyekszik úrrá lenni. Aminek sűrűségéből és intenzitásából őriz valamit egy efféle krónika éppúgy, mint az archívum, mely egyetlen korszakos jelentőségüként számon tartott személy életének és munkásságának állít emléket. Így mintegy a könyv lapjai folytatódnak a zeneszerző magyarországi hagyatékából fia által letétbe helyezett dokumentumok őrzőhelyén, melynek gyűjteménye egyúttal a munka egyik fő forrásául is szolgált. Hegedűművészek zarándokolnak az Archívumba, hogy kezükbe vehessék a korai Hegedűverseny egyik itt őrzött, fontos kéziratát, mely a kiadott változattól eltérő szerzői utasításokat tartalmaz (például a vibrálás nélküli különleges játékmódot a II. tétel kezdetén, lásd 1. faksimile).⁴

² I.m., 99.

³ Ugyancsak nélkülözhetetlen kézikönyv ifj. Bartók Béla másik dokumentatív kötete, *Bartók Béla műhelyében* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982), melyben többek között Bartók lakóhelyeit és lakásait külön fejezet ismerteti, majd tekinti át táblázatos formában, lásd 61–82.

⁴ Lásd Isabelle Faust hegedűművésznő friss felvételét a korai hegedűversenyből, *Béla Bartók, Violin Concertos 1 & 2*, Isabelle Faust (violin), Daniel Harding (cond.), Swedish Radio Orchestra, Harmonia Mundi, HMC 902146.

Egy archívum – jellegéből fakadóan – elvárható és nem várt, akár furcsa, esetleg jelentéktelennek látszó dokumentumok gyűjtőhelye. Az előbbi csoportba sorolhatjuk mindenekelőtt a zenei kéziratokat, az utóbbiak közé pedig a számlákat. Természetesen a számlák sem egyformán irrelevánsak a kutatás számára. Ha szabószámla helyett egy könyv- és zeneműszámlát veszünk példaként, nem kétséges, hogy az élet hétköznapi eseményeinek megismerése mellett a szellemi portréhoz, a zeneszerzői úthoz és a tudós pályaképehez egyaránt páratlan tájékozódási pontokat találhatunk az azon szereplő adatok közt.⁵ Az 1909. március 23-án két tétel híján kiegyenlített, nyilvánvalóan „retrospektív”, összefoglaló számlán (2.a–b fakszimile) Ady-kötet, Flaubert-mű, a *Háború és béke* francia fordítása, majd Schönberg 1. kvartettje és Debussy *Children's Cornere* mellett ott látjuk például Kuhač nagy horvát népdalgyűjteményét is.⁶ Ezek a könyvek és kották maguk is részei a hagyatéknak. Kuhač gyűjteménye, számos további népzene tudományi kiadvánnyal együtt Bartók sajátkezű, részletes elemző jegyzeteit is őrzi.⁷ A bejegyzések közt évtizedekkel későbbiek is lehetnek. A számlákon megjelenő szomszédnépi gyűjtemények beszerzése azonban szorosan összefügg azzal a nagy kutatási lendülettel, melynek egyik első fontos állomása az 1907. évi nyári gyűjtőút Csík megyében, Bartók ekkor ismerte fel a pentaton hangsor jelentőségét, amit egyik Geyer Steffihez írott levele⁸ éppúgy dokumentál, mint a pentaton skála egyik korai népzenei gyűjtőfüzetben található följegyzése (3. fakszimile). E gyűjtőút alatt Bartókot többek között éppen a Hegedűverseny komponálása foglalkoztatta.

A Bartók Archívum állománya szeszélyes gazdagságával csábítja a kutatót. A kutató pedig gyakran szeretne a legeldugottabb adatokhoz és forrásokhoz is hozzáférni. Amit

⁵ A számlák számos esetben segítenek annak meghatározásában, mikor ismerhetett meg Bartók bizonyos zeneműveket, vagy mikor szerzett be valamiből saját példányt. E számlák nyújtotta ismereteket kamatoztatta Lampert Vera Bartók kortárszenei kottatárának vizsgálatakor, vagy Wilhelm András Bartók és Debussy kapcsolatának ismertetésekor. Lásd Lampert Vera, „Zeitgenössische Musik in Bartóks Notensammlung”, in *Documenta Bartókiana* 5, hg. László Somfai (Mainz: B. Schotts Söhne, 1977), 142–168, valamint Wilhelm András, „Bartók találkozása Debussyval”, in *Zenatudományi Dolgozatok 1978*, szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 1978), 107–112.

⁶ Bartók fennmaradt könyv- és kottatárának csak egy része tanulmányozható a budapesti Bartók Archívumban. Mind a könyvek, mind a kották igen jelentős része változatlanul a jogörökösök saját gyűjteményében található. Tanulmányozási céllal, vagy kiállításra azonban a Bartók Archívum többször is kölcsönözhetett fontos dokumentumokat, így például Debussy műveinek azt a kolligátumát, melyben többek között a *Children's Cornere*nek a számlán szereplő példánya fennmaradt, Vásárhelyi Gábor szíves segítségével és hozzájárulásával szerepelhetett a 2010-ben megrendezett „Bartók és Kodály – anno 1910” kiállításon az MTA Zenatudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumában. Lásd *Bartók és Kodály / Bartók and Kodály – Anno 1910*, kiállítási katalógus / An Exhibition Catalogue, a szöveget írta és szerk. Vikárius László és Baranyi Anna (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet – Timp Kiadó, 2010), 18–19.

⁷ Lásd ehhez tanulmányom, „Béla Bartók Studying Kuhač's Collection”, in *Franjo Ksaver Kuhač (1834–1911): Musical Histrography and Identity*, eds. Vjera Katalinić, Stanislav Tuksar (Zagreb: Croatian Musicological Society, 2013), 103–120.

⁸ *Béla Bartók: Briefe an Stefi Geyer* (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1979), 1907. július 14-én kelt levél.

Utánélt

kor. fill. Budapest, 1910. 9. 27. 1912

ROZSNYAI KÁROLY *ZENEKÖNYV* *KÖNYV* *ARTISZTEREK* *ARTISZTEREK* *INDOZÁS* *INDOZÁS*

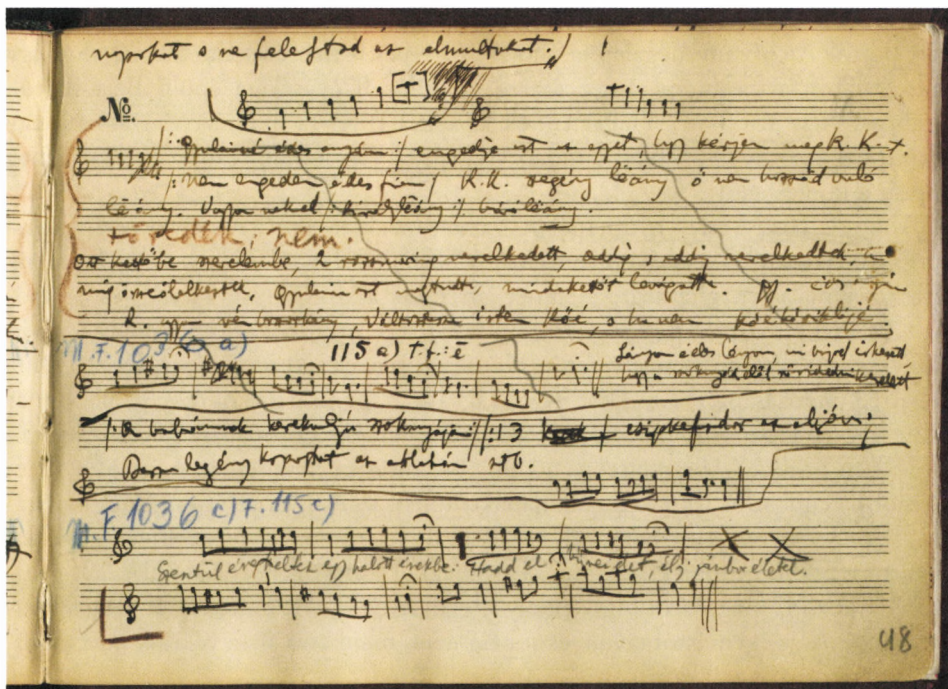
Budapest, IV., Múzeum-körút 13. szám (a létesítési-nyilvántartás szerint)

Magness

Magness

Dr. Rozsnyai Károly zeneekad. tanár, utóélet
Budapest

Kor.	III.	Kor.	III.
1	Musterlök	Anna Janna	228
1	"	Joynde	4
1	"	Theatre II.	12
1	"	Spilaut Eugne, actor	540
1	"	Maurice St. Antoine	4
1	"	Alkan Ovide Etienne	12
1	"	"	1120
1	"	"	12
1	"	"	11
1	"	"	360
1	"	"	720
1	"	"	4320
1	"	"	864
1	"	"	1296
1	"	"	324
1	"	"	432
1	"	"	576
1	"	"	720
1	"	"	864
1	"	"	1008
1	"	"	1152
1	"	"	1296
1	"	"	1440
1	"	"	1584
1	"	"	1728
1	"	"	1872
1	"	"	2016
1	"	"	2160
1	"	"	2304
1	"	"	2448
1	"	"	2592
1	"	"	2736
1	"	"	2880
1	"	"	3024
1	"	"	3168
1	"	"	3312
1	"	"	3456
1	"	"	3600
1	"	"	3744
1	"	"	3888
1	"	"	4032
1	"	"	4176
1	"	"	4320
1	"	"	4464
1	"	"	4608
1	"	"	4752
1	"	"	4896
1	"	"	5040
1	"	"	5184
1	"	"	5328
1	"	"	5472
1	"	"	5616
1	"	"	5760
1	"	"	5904
1	"	"	6048
1	"	"	6192
1	"	"	6336
1	"	"	6480
1	"	"	6624
1	"	"	6768
1	"	"	6912
1	"	"	7056
1	"	"	7200
1	"	"	7344
1	"	"	7488
1	"	"	7632
1	"	"	7776
1	"	"	7920
1	"	"	8064
1	"	"	8208
1	"	"	8352
1	"	"	8496
1	"	"	8640
1	"	"	8784
1	"	"	8928
1	"	"	9072
1	"	"	9216
1	"	"	9360
1	"	"	9504
1	"	"	9648
1	"	"	9792
1	"	"	9936
1	"	"	10080
1	"	"	10224
1	"	"	10368
1	"	"	10512
1	"	"	10656
1	"	"	10800
1	"	"	10944
1	"	"	11088
1	"	"	11232
1	"	"	11376
1	"	"	11520
1	"	"	11664
1	"	"	11808
1	"	"	11952
1	"	"	12096
1	"	"	12240
1	"	"	12384
1	"	"	12528
1	"	"	12672
1	"	"	12816
1	"	"	12960
1	"	"	13104
1	"	"	13248
1	"	"	13392
1	"	"	13536
1	"	"	13680
1	"	"	13824
1	"	"	13968
1	"	"	14112
1	"	"	14256
1	"	"	14400
1	"	"	14544
1	"	"	14688
1	"	"	14832
1	"	"	14976
1	"	"	15120
1	"	"	15264
1	"	"	15408
1	"	"	15552
1	"	"	15696
1	"	"	15840
1	"	"	15984
1	"	"	16128
1	"	"	16272
1	"	"	16416
1	"	"	16560
1	"	"	16704
1	"	"	16848
1	"	"	16992
1	"	"	17136
1	"	"	17280
1	"	"	17424
1	"	"	17568
1	"	"	17712
1	"	"	17856
1	"	"	18000
1	"	"	18144
1	"	"	18288
1	"	"	18432
1	"	"	18576
1	"	"	18720
1	"	"	18864
1	"	"	19008
1	"	"	19152
1	"	"	19296
1	"	"	19440
1	"	"	19584
1	"	"	19728
1	"	"	19872
1	"	"	20016
1	"	"	20160
1	"	"	20304
1	"	"	20448
1	"	"	20592
1	"	"	20736
1	"	"	20880
1	"	"	21024
1	"	"	21168
1	"	"	21312
1	"	"	21456
1	"	"	21600
1	"	"	21744
1	"	"	21888
1	"	"	22032
1	"	"	22176
1	"	"	22320
1	"	"	22464
1	"	"	22608
1	"	"	22752
1	"	"	22896
1	"	"	23040
1	"	"	23184
1	"	"	23328
1	"	"	23472
1	"	"	23616
1	"	"	23760
1	"	"	23904
1	"	"	24048
1	"	"	24192
1	"	"	24336
1	"	"	24480
1	"	"	24624
1	"	"	24768
1	"	"	24912
1	"	"	25056
1	"	"	25200
1	"	"	25344
1	"	"	25488
1	"	"	25632
1	"	"	25776
1	"	"	25920
1	"	"	26064
1	"	"	26208
1	"	"	26352
1	"	"	26496
1	"	"	26640
1	"	"	26784
1	"	"	26928
1	"	"	27072
1	"	"	27216
1	"	"	27360
1	"	"	27504
1	"	"	27648
1	"	"	27792
1	"	"	27936
1	"	"	28080
1	"	"	28224
1	"	"	28368
1	"	"	28512
1	"	"	28656
1	"	"	28800
1	"	"	28944
1	"	"	29088
1	"	"	29232
1	"	"	29376
1	"	"	29520
1	"	"	29664
1	"	"	29808
1	"	"	29952
1	"	"	30096
1	"	"	30240
1	"	"	30384
1	"	"	30528
1	"	"	30672
1	"	"	30816
1	"	"	30960
1	"	"	31104
1	"	"	31248
1	"	"	31392
1	"	"	31536
1	"	"	31680
1	"	"	31824
1	"	"	31968
1	"	"	32112
1	"	"	32256
1	"	"	32400
1	"	"	32544
1	"	"	32688
1	"	"	32832
1	"	"	32976
1	"	"	33120
1	"	"	33264
1	"	"	33408
1	"	"	33552
1	"	"	33696
1	"	"	33840
1	"	"	33984
1	"	"	34128
1	"	"	34272
1	"	"	34416
1	"	"	34560
1	"	"	34704
1	"	"	34848
1	"	"	34992
1	"	"	35136
1	"	"	35280
1	"	"	35424
1	"	"	35568
1	"	"	35712
1	"	"	35856
1	"	"	36000
1	"	"	36144
1	"	"	36288
1	"	"	36432
1	"	"	36576
1	"	"	36720
1	"	"	36864
1	"	"	37008
1	"	"	37152
1	"	"	37296
1	"	"	37440
1	"	"	37584
1	"	"	37728
1	"	"	37872
1	"	"	38016
1	"	"	38160
1	"	"	38304
1	"	"	38448
1	"	"	38592
1	"	"	38736
1	"	"	38880
1	"	"	39024
1	"	"	39168
1	"	"	39312
1	"	"	39456
1	"	"	39600
1	"	"	39744
1	"	"	39888
1	"	"	40032
1	"	"	40176
1	"	"	40320
1	"	"	40464
1	"	"	40608
1	"	"	40752
1	"	"	40896
1	"	"	41040
1	"	"	41184
1	"	"	41328
1	"	"	41472
1	"	"	41616
1	"	"	41760
1	"	"	41904
1	"	"	42048
1	"	"	42192
1	"	"	42336
1	"	"	42480
1	"	"	42624
1	"	"	42768
1	"	"	42912
1	"	"	43056
1	"	"	43200
1	"	"	43344
1	"	"	43488
1	"	"	43632
1	"	"	43776
1	"	"	43920
1	"	"	44064
1	"	"	44208
1	"	"	44352
1	"	"	44496
1	"	"	44640
1	"	"	44784
1	"	"	44928
1	"	"	45072
1	"	"	45216
1	"	"	45360
1	"	"	45504
1	"	"	45648
1	"	"	45792
1	"	"	45936
1	"	"	46080
1	"	"	46224
1	"	"	46368
1	"	"	46512
1	"	"	46656
1	"	"	46800
1	"	"	46944
1	"	"	47088
1	"	"	47232
1	"	"	47376
1	"	"	47520
1	"	"	47664
1	"	"	47808
1	"	"	47952
1	"	"	48096
1	"	"	48240
1	"	"	48384
1	"	"	48528
1	"	"	48672
1	"	"	48816
1	"	"	48960
1	"	"	49104
1	"	"	49248
1	"	"	49392
1	"	"	49536
1	"	"	49680
1	"	"	49824
1	"	"	49968
1	"	"	50112
1	"	"	50256
1	"	"	50400
1	"	"	50544
1	"	"	50688
1	"	"	50832
1	"	"	50976
1	"	"	51120
1	"	"	51264
1	"	"	51408
1	"	"	51552
1	"	"	51696
1	"	"	51840
1	"	"	51984
1	"	"	52128
1	"	"	52272
1	"	"	52416
1	"	"	52560
1	"	"	52704
1	"	"	52848
1	"	"	52992
1	"	"	53136
1	"	"	53280
1	"	"	53424
1	"	"	53568
1	"	"	53712
1	"	"	53856
1	"	"	54000
1	"	"	54144
1	"	"	54288
1	"	"	



3. fakszimile. „V. m.” (= 5. magyar, korábbi bejegyzés szerint „I. Csik”) jelzésű népdallejegyző füzet (BH: I/99), fol. 48

kezébe vesz, azt „önös” (kutatói) céljaira igyekszik kamatoztatni. Egy gyűjtemény kezelője, legyen az könyvtáros, levéltáros, archivárius vagy kurátor, mindenekelőtt a rábízott dokumentumok épségéért és megőrzéséért, illetve megtalálhatóságáért felel; általában nem lehet fő célja az egyes dokumentumok beható tartalmi vizsgálata. Ráadásul gondjaira lehetnek bízva bizalmasan kezelendő, a nyilvánosságtól, külső kutatótól megóvandó dokumentumok is. Úgy is mondhatjuk, hogy a könyvtáros számára elsődleges a gyűjtemény, melynek egyes darabjait az egész alárendelt elemének látja (minél érintetlenebbek az egyes dokumentumok, annál jobb), míg a kutató számára elsődleges az egyes dokumentum, olykor annak is csak bizonyos részlete vagy tulajdonsága. Míg a gyűjtemény anyagának rendezésében sokszor külsődleges jellemzők (például dokumentumtípus, méret) játszanak meghatározó szerepet, addig a kutató gyakran éppen a rendezett anyag rendjével ellentétes elvek szerint terjeszti ki érdeklődését újabb és újabb dokumentumokra (egy számla alapján a könyv- és kottatár, majd esetleg a népzenei gyűjtőfüzet, vagyis egy zenei kézirat izgatja). A két attitűd általában ellentétesnek mondható: az elszánt kutató és a gyűjtemény hűséges őre könnyen válik ellenérdekeltté. A Bartók Archívum megalapítói mégis a kutatóra bízták mind az értékes források rendezését és őrzését, mind pedig a föltárást és kutatást.

A Bartók Béla magyarországi hagyatékának megőrzésére és feltárására létrehozott Bartók Archívum megalapításakor – 1961-ben – már évek óta formálódott egy másik rokon gyűjtemény, a zeneszerző amerikai hagyatékára épülő Béla Bartók Archives New Yorkban.⁹ Habár ennek kezdetei 1953-ra nyúlnak vissza, csak egy évtizeddel később, 1963-ban, a budapesti gyűjtemény létrejötte után nyithatta meg kapuit a kutatás előtt.¹⁰

Ahogy a New York-i gyűjteményt Bartók megbízásából személyes jogi tanácsadója és hagyatéki végrehajtója, Bátor Viktor kezelte, a budapesti gyűjtemény létrehozásánál is meghatározó szerepet játszottak a komponista személyes ismerősei. Az ifjabb Bartók Bélára maradt kéziratokat mindenekelőtt Kodály Zoltán tanácsára a Szabolcsi Bence vezetése alatt frissen alapított intézetben Denijs Dille vehette gondozásába.¹¹ Az akkor már Magyarországon tartózkodó belga pap-tanár Dille kapcsolatban állt Bartókkal a zeneszerző utolsó Európában töltött éveiben. 1937-ben brüsszeli hangversenye alkalmából interjút készített vele, majd a zeneszerzőről flamandul írt monográfiájának műjegyzékét is átnézte a komponistával.¹² Az Archívum megnyitását – akárcsak a New York-i gyűjteményét – éveken át tartó rendező munka előzte meg. Ugyanakkor a Bartók-forrásoknak a két gyűjtemény közötti megosztottsága éppoly meghatározó volt, mint viszonylagos koncentrációjuk az egymástól távoli, és sokáig nem, majd csak igen vékony kommunikációs csatornákon át érintkező két archívumban.

A hagyaték két részének eredendő megosztása a két gyűjteményben, valamint ezek egymás közötti aránya és a másutt (közgyűjteményben, magántulajdonban) található források becsült mennyisége a legjobban Somfai László 1996-ban Amerikában, majd 2000-ben itthon megjelent könyve egyik ábrájának átalakításával szemléltethető (*1. ábra*).¹³ Az átalakítást az teszi szükségessé, hogy a korábbi állapotokhoz képest megváltozott Bartók Péter magángyűjteményének (a korábbi New York Béla Bartók Archives anyagának) őrzési helye: legnagyobb része letéti anyagként a 20–21. századi zenei kéziratok legnagyobb és legértékesebb gyűjteményébe,

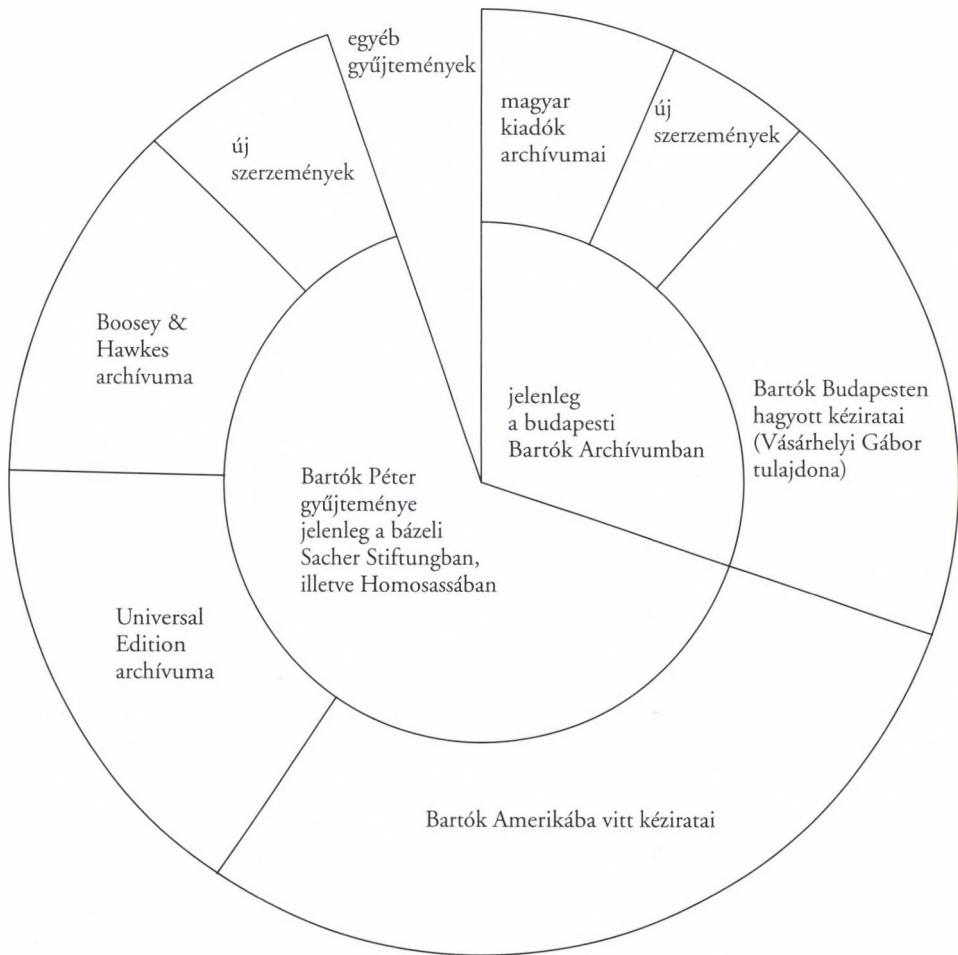
⁹ A New York-i Bartók Archívum történetéről Victor Bator bevezetéssel ellátott katalógusa tájékoztat, *The Béla Bartók Archives: History and Catalogue* (New York: Bartók Archives Publication, 1963). Bátorról újabban lásd Carl Leafstedt, „Rediscovering Victor Bator, Founder of the New York Bartók Archives”, *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3), 349–372. Az intézmény történetéhez lásd még Elliott Antokoletz, „The New York Bartók Archives: Genesis and History”, *uo.*, 341–348.

¹⁰ Megjegyzendő, hogy egy 1953-ban megjelent amerikai kéziratjegyzékben, Otto Albrecht *A Census of Autograph Music Manuscripts of European Composers in American Libraries* című kézikönyvében, még „Estate of Béla Bartók” megjelöléssel utalnak az amerikai hagyaték őrzési helyére.

¹¹ A Bartók Archívumot, mint tudományos kutatóhelyet egy magyar–angol, illetve német–orosz nyelven megjelent brosúra ismertette először a nyilvánosság előtt: *Bartók Archívum* (Budapest: [Bartók Archívum], 1964). A szerzőmegjelölés nélküli brosúra felelős kiadójaként Szabolcsi Bencét, az Archívum igazgatóját nevezi meg.

¹² Denijs Dilléről lásd Yves Lenoir, „Introduction”, *Archives Béla Bartók de Belgique Fonds Denijs Dille: Exposition organisée à la Bibliothèque royale de Belgique du 3 août au 14 septembre 2002*, ed. Y. Lenoir (Brussels: Bibliothèque royale, 2002), 7–10.

¹³ Vö. Somfai László, *Bartók kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord, 2000), 28.



1. ábra. Bartók kompozíció-kéziratainak gyűjtőhely szerinti megoszlása

a bázeli Paul-Sacher-Stiftungba került.¹⁴ Bővült ugyanakkor a budapesti Archivum anyaga: 2006-ban ifj. Bartók Béla gyűjteményéből jogutódja, Vásárhelyi Gábor egy kisebb, de igen értékes – zenei kéziratokat, valamint kiadott művek szerzői javító példányait (*Handexemplar*) tartalmazó – forrásegyüttessel egészítette ki a letétet; emellett értékes dokumentumok, s jelentős fotógyűjtemény érkezett Pásztory Ditta hagyatékából Voit Krisztina letéti anyagaként.¹⁵

¹⁴ Lásd honlapját: <http://www.paul-sacher-stiftung.ch/de/home.html>

¹⁵ Az Archivum alapját képező Bartók Hagyaték teljes anyagát a „Bartók Hagyaték: Leíró jegyzék, az 1967. XII. 31-i állapotról” című belső használatú, számos kiegészítő lapot és az utólagos revíziók bejegyzéseit tartalmazó bekötött jegyzék rögzíti. Ennek 1995. január 31. dátummal készült

Döntően módosul a kép, ha nem az eredeti kéziratok őrzési helye alapján, hanem hozzáférhetőségük szempontjából nézzük a budapesti gyűjteményt, hiszen a külső gyűjteményekben lévő ismert zenei, kompozíciós források itt szinte hiánytalanul hozzáférhetőek másolat formájában. A legfontosabb gyűjtemény, a Bartók Péter tulajdonában lévő zeneszerzői kéziratok és levelek kiváló másolatai az ő ajánlékaként kerültek az Archívum gyűjteményébe.¹⁶ Számolni lehet ugyanakkor lappangó vagy teljességgel ismeretlen kéziratok felbukkanásával, ahogy az előző években is sikerült újabb primer kompozíciós forrásokat föl kutatnunk, illetve addig ismeretlen kéziratok feltűnéséről értesülhettünk.¹⁷

Az Archívum eredeti anyagának¹⁸ alapvető rendje mind a mai napig a Dille időszakában kialakult szerkezetet őrzi, de anyaga – mindenekelőtt a másolatok révén – mára megsokszorozódott. Az amerikai hagyaték másolatai önálló gyűjteményi egységet képeznek. A gyűjteménygondozás számtalan részfeladatával – mint a dokumentumok földértése és megszerzése az állományba vétel, katalogizálás, esetleges restaurálás, tárolás vagy leltározás – itt nem foglalkozom. A dokumentumok tudományos nyilvántartásának, földolgozásának és közrebecsítésének aktuális kérdéseit azonban érdemes itt néhány forrástípusnál röviden megvizsgálnunk.

A legfontosabb források természetesen a kompozíció-kéziratok. Somfai László említett monográfiájának megjelenése óta az abban helyet kapott jegyzék („A művek és elsődleges források jegyzéke”) adja a legjobb áttekintést a kéziratokról; a rendszeresen aktualizált jegyzék jelenleg az Archívum honlapján is megtalálható.¹⁹ A fiatalkori művek kézíratairól részletes leírást Dille katalógusa ad.²⁰ Más művek

egy aktualizált változata „Leltár: ifjabb Bartók Béla letéti anyaga a Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézete Bartók Archívumában. Leíró jegyzék” címmel. A Bölcsészettudományi Kutatóközpont létrehozása után újabb aktualizálásra került e revideált jegyzék immár digitalizált másolata további kiegészítésekkel: „Leltár. Bartók Hagyaték. A magyarországi Bartók Hagyaték Vásárhelyi Gábor tulajdonában lévő dokumentumainak letéti anyaga (eredetileg ifj. Bartók Béla letéti anyaga) a Magyar Tudományos Akadémiai Bölcsészettudományi Kutatóközpont Zenetudományi intézet Bartók Archívumában. Leíró jegyzék, megállapodások, mellékletek” címmel.

¹⁶ Előbb 1988-ban érkeztek meg az egykori New York-i Bartók Archívum anyagának fekete-fehér fotómásolatai, majd 2001-ben az budapesti gyűjteménybe bekerültek a zenei kéziratok és levelek eredeti méretű színes fénymásolatai is.

¹⁷ Példaképpen említhető *A csodálatos mandarin* sokáig lappangó, az Universal Edition archívumában fennmaradt kétkézes autográf zongorakivonata, valamint további értékes források a pantomim későbbi kiadásának történetéhez, vagy a *Négy zenekari darab* nagyrészt Ziegler Mártától származó négykezes leírása, mely egy 2009-es aukción került elő a karmester Walther Straram hagyatékából. A kéziratot a Sacher Stiftung vásárolta meg, s tette a kutatás számára hozzáférhetővé.

¹⁸ A gyűjtemény alapvető részei, illetve dokumentumtípusai: kompozíciós források; népzene-tudományi munka forrásai; írások forrásai; levelezés; egyéb kéziratok; könyvtár; kottatár; koncertműsorok; fotók (az Archívum saját gyűjteménye, valamint Pásztory Ditta hagyatéka); dokumentum-részleg.

¹⁹ Lásd a Bartók Archívum honlapján (Bartók zeneművei, kéziratok): http://www.zti.hu/bartok/ba_hu_06_m.htm?0301

²⁰ Denijs Dille, *Thematisches Verzeichnis der Jugendwerke Béla Bartóks. 1890–1904* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1974).

esetében csak az a kiadatlan, számos elkészült fejezete ellenére befejezetlenül maradt, és mára sok részletében elavult jegyzék ad kimerítő tájékoztatást, amelyet Waldbauer Iván készített az egykori New York-i Bartók Archívumban.²¹ Az egyes források elhelyezéséről az Archívum gyűjteményében belső nyilvántartás²² tájékoztat, amelyet az Archívum tudományos dolgozói kezelnek.

A zenei kéziratok közé soroljuk a népzene gyűjtéshez és a népzene tudományi munkákhoz tartozó kéziratokat is. A dallam- és szöveg-lejegyző füzetektől a támlapokon (elsősorban a korai román támlapokon, valamint arab és török támlapmásokon) át egyes munkák, így *A magyar népdal*, a máramarosi román népzene (*Voksmusik der Rumänen von Maramureş*) és a kolinda-gyűjtemény (*Melodien der rumänischen Colinde*) anyagáig különféle forrásokat őriz az Archívum.

A tudományos munkák anyaga között különösen gyakran találunk Bartók által újra felhasznált dokumentumokat. Így gyakran előfordul, hogy a népzene tudományi munkához felhasznált jegyzetpapír eredetileg egy máshová sorolandó dokumentum, például egy – akár más gyűjtésbe tartozó, s bizonyos ponton túlhaladottá vált, ám történetileg értékes – népzenei támlapmások, vagy – igen gyakran – Bartók által kapott levél, levéltöredék. A máramarosi román gyűjtésről írt monográfia első változatának előkészítéséhez tartozó jegyzetlap például Székely Aladár fényképész levelének második lapjára íródott (lásd *4.a, b fakszimile*).²³

Érdekes a rendszerezés, katalogizálás példájaként egy elvileg homogén dokumentumtípust, Bartók levelezését megemlítenünk. A levelek eleve két csoportra oszthatók, a zeneszerző által írt és a hozzá írt levelekre. (Ezen kívül számolhatunk egyéb „Bartók vonatkozású” levelekkel is.) A két nagy csoport a Bartók Archívumban alapvetően két, elkülönítve és eltérő rendben tárolt egységet képez. Bartók leveleit kronologikus rendben őrizzük, míg a hozzá írt leveleket a levélírók névsora szerint rendezzük. Ha tehát Bartók egy vagy több személlyel folytatott levelezését akarjuk tanulmányozni, akkor a hozzá írt leveleket levélírók szerint rendezve, kényelmesen együtt tanulmányozható formában találjuk, a zeneszerző saját leveleit azonban katalógus segítségével egyenként kell kikeresnünk. Ha viszont egy időszakot vizsgálunk, a zeneszerző saját leveleinek kronológiai rendje van segítségünkre,

²¹ A Bartók Archívumban gépirat fénymásoként őrizzük e fontos műjegyzéket, mely címlapja szerint [Ivan Waldbauer,] *Thematic Catalogue of Bartók Works: Darft No. 3*, belső címlapja szerint pedig: *Bartók: A Thematic and Bibliographic Catalog of His Musical Works (1903–1945)*. A különböző műjegyzékekről lásd Somfai, „Problems of the Chronological Organization of the Béla Bartók Thematic Index in Preparation”, *Studia Musicologica*, 34 (1992/3–4), 345–366 (ide: 345–346).

²² A sokáig nyomtatott füzet formájában kezelt jegyzéket ma már word file formájában használjuk.

²³ E levéltöredék, illetve a másodlagos felhasználás behatárolható időpontja is megerősíti Székely Bartók-portréjának datálását 1913 késő nyarára, kora őszére. Lásd erről tanulmányom: „Két ajándék – Bartóktól: Adalékok a zeneszerző portréjához”, in *Részletek az egészhez: Tanulmányok a 19. és 20. század magyar zenéjéről. Emlékkönyv a 80 éves Bónis Ferenc tiszteletére*, szerk. Ittész Mihály (Budapest: Argumentum – Kodály Archívum, 2012), 220–231 (ide: 228–229). Erről az érdekes, jellegzetesen többfunkciós dokumentumról nem jelent meg reprodukció a tanulmányban, mivel nem tartozott annak fő témájához.

ám az adott időszakban kapott leveleket már külön-külön kell összegyűjtenünk. Ugyanakkor mindkét gyűjteményben jó tájékozódást kínálnak a sok szempontú katalógusok: Bartók leveleit címzettek szerint rendezve, a hozzá írt leveleket pedig kronologikus rendben is listázza egy-egy cédulakatalógus.

Az Archívum saját levélgűjteményének egyik sajátossága, hogy eredetit és másolatokat (fotó, fénymásolat, gép- vagy kéziratos másolat) vegyesen tartalmaz. A legújabb beszerzések esetén azonban már törekedtünk arra, hogy az egy csoportban beérkezett dokumentumok – a proveniencia elve alapján – együtt maradjanak. Ilyen csoportokat alkotnak az egykori Szathmáry-gyűjteményből aukcióra került levelek, vagy Bartók több levele az Arányi testvérekhez.²⁴ A letétként beérkező dokumentumokat természetesen nem soroljuk be a korábbi rend szerint, legföljebb egyfajta belső rend kialakítására törekszünk.²⁵ Az újabb dokumentumokról cédulakatalógus már nem készül, ezek feldolgozásának problémáját egyéb kiegészítő gyűjteményi egységek feldolgozásával kapcsoltuk össze. A legfontosabb kiegészítés az amerikai Bartók-hagyaték teljes levélgűjteményének évtizedekkel az alapítás után beérkezett másolati anyaga, melyben ugyancsak eredeti dokumentumok keverednek különféle kópiákkal. E több ezer levél-fénymásolat bedolgozása a Bartók Archívum hagyományos rendjébe föl sem merült. További kiegészítőnek tekinthetők mindenekelőtt a publikált Bartók-levelek: a Demény János, illetve ifj. Bartók Béla által szerkesztett két gyűjteményes kötet, melyek egymás anyagát és az Archívum saját gyűjteményét csak kis részben fedik, valamint számos elszórt publikáció, melyek olykor, de távolról sem mindig a gyűjtemény anyagára épülnek, s melyek egységes nyilvántartásáról ugyancsak gondoskodni kellett.

A számítástechnika kiváló lehetőséget biztosít a sok gyűjteményi egység áttekinthetőségére és közös kezelésére. Egyrészt jelentős mennyiségű levél került begépelésre kereshető szöveggént különböző gyűjteményi egységekből, például Bartók és kiadóinak levelezéséből. E szövegtárak esetenként már egyesítik és rendezik a különféle formában és gyűjteményi egységben található, tartalmilag összetartozó leveleket. Másrészt digitalizáltuk a két említett gyűjteményes levélkötet teljes anyagát, s tovább folytatjuk a többi levelezés-kötet (például a részben eredeti idegen nyelvű szövegeket közreadó német és angol kötetek) digitalizálását és szövegfelismerteté-

²⁴ E közel egymás után idekerült és részben – az Arányi-levelezés révén – tartalmilag is összefüggő két levélcsoport együtt került közreadásra, lásd Gombocz Adrienne – Vikárius László, „Twenty-Five Bartók Letters to the Arányi Sisters, Wilhelmine Creel and Other Correspondents. Recently Acquired Autograph Letters in the Budapest Bartók Archives”, *Studia Musicologica* 43 (2002/1–2), 151–204.

²⁵ Egységes és rendezett, jegyzékkel ellátott anyagként vette át az Archívum Bartók és magyar kiadói levelezésének jelentős gyűjteményét, mint az Editio Musica Budapest letéti anyagát. 2013-ban érkezett a hegedűművész Waldbauer Imre fia, Waldbauer Iván hagyatéka a zenetörténet-szövegyének ajándékként. Hasonló önálló egységet képvisel a Vásárhelyi Gábor által keresztapja, ifj. Bartók Béla gyűjteményéből 2006-ban átadott, nagyrészt megjelent kották javító példányait, de zenei kéziratokat (így a gyermekkori zongoradarabok Bartók édesanyja által tisztázott kézíratait), könyvkorrektúrákat is tartalmazó dokumentum együttese.

sét. Harmadrészt folyamatos fejlesztés alatt áll egy egyszerű excel-tábla, melyben nemcsak a saját gyűjteményünk állományát és a legkülönbözőbb helyeken publikált leveleket, hanem az aukciós katalógusokban felbukkanó levelemlítéseket is egyetlen egységes, kereshető és különböző szempontok szerint átalakítható rendszerben tudjuk nyilvántartani.²⁶

A rendezés, anyagkezelés további új lehetőségét próbálhattuk ki a két publikált Bartók-levelezéskötet integrált digitális közreadásának készítésekor.²⁷ Ennek elsődleges rendje szigorúan kronologikus, melyben a levelek egy évekre, majd hónapokra és napokra lenyitható „idő-fa” mentén rendeződnek el. Ugyanakkor a teljes kötetekben publikált levelezés szövegében névre, szóra, szótöredékre lehet keresni. A CD-ROM emellett az eredeti kiadványok igen részletes mutatóit is egyesítette. Ennek mintáját is figyelembe véve tervezzük a levelek teljességre törekvő digitális kataszterének olyan módon történő kibővítését, hogy magában a táblázatban az adott dokumentum adataihoz annak valamennyi hozzáférhető egyéb megjelenésformáját (eredeti levél faksimiléje, levél eredeti nyelvű közreadása, közreadás fordításban, eredeti híján levélkópia, szöveg híján említés stb.) hozzárendeljük. Egy ilyen táblázat a dokumentumok sok szempontú keresését, rendezését és közvetlen tanulmányozását tenné lehetővé.

Másik példaként említhetők Bartók írásai. Ezek gyűjtését és közreadását Szöllösy András kezdte meg még az 1940-es években, Demény János levélkutatásaival párhuzamosan és jóval az Archívum létrejötte előtt.²⁸ A Bartók-írások máig nélkülözhetetlen és mintaszerű szövegkritikai igényességgel gondozott közreadásainak előkészítése során Szöllösy egyáltalán nem támaszkodhatott szerzői kéziratokra, annak ellenére, hogy az 1967-ben napvilágot látott monumentális *Bartók Béla Összegyűjtött írásai*²⁹ elkészültekor már működött az Archívum. Szöllösy kiadásai így a publikált szövegváltozatok széleskörű feltárásán alapulnak. Az Archívum által megindított Bartók Béla Írásai sorozatot az hívta életre, hogy a Pásztory Dittánál őrzött kéziratok a Bartók Archívumba kerültek. A mintának számító első kritikai közreadás – Dille közlései után – Somfai László szerkesztésében jelent meg a kutatóhely saját német nyelvű kiadványsorozata, a *Documenta Bartókiana* 5. kötetében.³⁰ A kéziratokban található szerzői javításo-

²⁶ A levelek táblázatos katasztere jelenleg a következő adatokat rögzíti: levélíró, címzett, dátum (formalizálva), elhelyezés, illetve gyűjteményi egység jelzettel, megjegyzés, valamint megjelenésre vonatkozó adatok. A korábbi jegyzékeket (katalóguscédulák, az amerikai gyűjtemény levéljegyzékei) többek között további kiegészítő információk (például szövegkezdet és záradék, tartalom meghatározás) teszik a kutatómunka számára továbbra is nélkülözhetetlenné.

²⁷ *Bartók Béla élete – levelei tükrében*, CD-ROM (lásd 1. jegyzet).

²⁸ *Bartók Béla válogatott zenei írásai*, összeáll. Szöllösy András, bev. és jegyz. Szabolcsi Bence (Budapest: Magyar Kórus, 1948).

²⁹ *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai* I (Budapest: Zeneműkiadó, 1967). A kötet függeléke teljes részletességgel tárja fel a közölt írások addig ismertté vált összes variáns formáját.

³⁰ László Somfai, „Vierzehn Bartók-Schriften aus den Jahren 1920/21. Aufsätze über die zeitgenössische Musik und Konzertberichte aus Budapest”, in *Documenta Bartókiana*, Heft 5 (Neue Folge), hg. László Somfai (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1977), 15–141.

kat, szövegkihagyásokat Tallián Tibor kamatoztatta először,³¹ s ő jelentette meg az új kritikai sorozat első kötetét is,³² melynek sorozatszerkesztője haláláig Révész Dorrit volt.³³ Mivel e kötetek előkészítése jellemző módon anyaggyűjtéssel, anyagválogatással kezdődik, a már megjelent 3. kötet, valamint az előkészületben lévő 4. kötet³⁴ forrásait – átmeneti jelleggel – nem archivális rendben, hanem a közreadás szerinti rendben tároljuk. E közreadási rendet a források teljes körű digitalizálásánál is figyelembe vettük.³⁵

A gyűjtemény kiválasztott dokumentumainak az archiválistól eltérő, átmeneti rendje alakul még ki kiállítások rendezésekor. A Bartók Archívumban kezdettől nagyon fontos megnyilvánulási, mondhatni „publikálási” formának számít a kiállítás. Egymás után több kiállítást rendeztek a frissen megnyílt Archívumban, mely működése első két évtizedében nagyszámú tárgyi emléket, bútorokat is őrzött. Ezeket a Bartók Emlékház vette át 1981-ben történt megnyitásokor. A következő időszakban készült kiállítások, a két egészen eltérő változatban megrendezett „Bartók műhelyében”, a „Bartók klasszikusokat zongorázik”³⁶ vagy a „Bartókné Pásztor Ditta zongorázik”³⁷ lényegében primer kutatási témákat dolgoztak fel a kiállítás sajátos műfajában. Az utolsó évek kiállításai egyensúlyozni igyekeznek a reprezentatív, pedagógiai célú szemléltetés, és az új, eredeti kutatási eredmények bemutatása között.³⁸

Az archívumi kutatást legjobban a gyűjtemény anyagára épülő publikációk jellemzik. A kutatás iránya, a tárgyválasztás, a közlésmód jól mutatja a korszakok változásait. Dille főművének – összefoglaló jellegű munkái, valamint rendkívül nagyszámú tanulmánya és közleménye³⁹ mellett – Bartók fiatalkori műveiről írott részletes tematikus jegyzéke tekinthető. Ugyancsak az addig ismeretlen fiatalkori életműhöz kapcsolódnak posztumusz közreadásai, az 1903-as *Hegedű-*

³¹ Tallián Tibor, „Bartók-marginália”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1979*, szerk. Berlász Melinda, Domokos Mária (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1979), 35–46.

³² *Bartók Béla Írásai* 1 (Budapest: Zeneműkiadó, 1989).

³³ Megjelent továbbá a sorozat 5. kötete, *A magyar népdal*, közr. Révész Dorrit (Budapest: Editio Musica, 1990), majd 3. kötete, közr. Lampert Vera, szerk. Révész Dorrit (Budapest: Editio Musica, 1999).

³⁴ A félbemaradt szerkesztői munkát jelenleg az OTKA „Bartók összkiadás” pályázat keretében és támogatásával folytatjuk.

³⁵ Bartók írásainak, a szövegváltozatoknak és a forrásoknak áttekintését belső használatra készült excel-táblázat segíti.

³⁶ Mindhárom Somfai László kiállítása az MTA Zenetudományi Intézet Zenetörténeti Múzeumban. A kiállításokhoz részletes, tudományos igényű katalógusok készültek: *Bartók Béla klasszikusokat zongorázik* (1986), *Bartók műhelyében. Vázlatok, kéziratok, változatok: az alkotómunka dokumentumai* (1987), valamint *Bartók műhelyében: A kompozíciós munka dokumentumai* (1995).

³⁷ Wilhelm András által 1987-ben rendezett kiállítás.

³⁸ Ide sorolható a Tallián Tibor koncepciójára épült „Bartók útján” (2006), majd az Archívum és a Zenetörténeti Múzeum együttműködésében készült „Édes Dittám” (2007), „Bartók és Kodály – anno 1910” (2010), illetve a jelenleg is megtekinthető „A folklorista Bartók” (2012) kiállítás.

³⁹ Dille munkáinak jegyzékét lásd Yves Lenoir, „Bibliographie de Denijs Dille”, *Studia Musicologica* 35 (1993–94/1–3), 7–33.

zongoraszonáta, a *Zongorás kvintett*, a *Kossuth szimfóniai költemény* és további kiadványok. Bartók népzene tudományi munkáinak faksimile sorozata, az *Ethnomusikologische Schriften. Faksimile Nachdrucke* nemcsak reprint kiadványok, hanem minden esetben fontos források közreadásai. Legjelentősebb természetesen a kolinda-gyűjtemény második, szövegeknek szentelt és kéziratban maradt részének közreadása volt e becses néprajzi szövegek német fordításával kiegészítve.⁴⁰ Dille maga is jelentetett meg zenei hasonmás kiadást, s foglalkozott egyes művek szerzői előadásának, illetve hangfelvételeinek kérdésével,⁴¹ ám mindkét kutatási téma az Archívum következő korszakában, Somfai László kutatásai révén vált nemzetközi jelentőségű, úttörő vállalkozássá. Bartók zongora-hangfelvételeinek kommentált összkiadása⁴² egyszerre jelentette a föltáró-földolgozó munka lezárását és további kutatások és vizsgálatok alapjának megteremtését. A Bartók zenéjének minél tökéletesebb akusztikus megvalósulása iránti érdeklődés is szerepet játszott abban, hogy élénk kapcsolat alakult ki az Archívum és az előadó-művészet között. Mindenekelőtt a nagy hangfelvételsorozatok előkészülésében és tudományos gondozásában játszott szerepet kell kiemelnünk.⁴³ Korszakokon átívelő vállalkozásnak tekinthető Lampert Vera munkájának, Bartók népzenei feldolgozásai forrásjegyzékének közreadása több változatban, legújabban hangzó melléklettel ellátva.⁴⁴ A digitális technika tette lehetővé Bartók részben töredékes arab gyűjtésének közreadását.⁴⁵

⁴⁰ Béla Bartók, *Die Melodien der rumänischen Colinde (Weihnachtslieder)*, Ethnomusikologische Schriften. Faksimile-Nachdrucke IV, hg. D. Dille (Budapest: Editio Musica, 1968). Ezt követte évekkel később Benjamin Suchoff angol nyelvű kiadása a dallamok mellett a szövegeket is rendszerező kolinda-monográfiából: *Carols and Christmas Songs (Colinde)*, Rumanian Folk Music Vol. 4, ed. Benjamin Suchoff (The Hague: Martinus Nijhoff, 1975).

⁴¹ Néhány tanulmány mellett elsősorban az 1906-os *Magyar népdalok* egyes feldolgozásaiból egy 1928-as lemezfelvételhez készült új változatok közreadása említhető, melyhez Dille figyelembe vette a rendelkezésre álló hangfelvételeket. Lásd *Öt magyar népdal*, közr. Denijs Dille (Budapest: Editio Musica, 1970).

⁴² *A Bartók at the Piano és Bartók Recordings from Private Collections* előbb 1981-ben két lemezalbumban, majd két CD-albumban jelent meg. Az utóbbi Hungaroton, HCD 12326-31 (1991) és HCD12334-37 (1995).

⁴³ Lásd a lemezen, majd digitalizált változatban CD-n is megjelent Bartók sorozatot (*Bartók Complete Edition*, Hungaroton, HCD 31881-909) és a *Bartók Új Sorozatot* (Hungaroton, tervezett számozás szerint HSACD 32501-, jelenleg 14 CD jelent meg, köztük két dupla CD, nem a végleges számsorrendben). Az előadóművészettel való kapcsolat példaként kiemelendő a Szombathelyi Nemzetközi Bartók Szeminárium és Fesztivállal való együttműködés.

⁴⁴ Lampert Vera, *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Magyar, szlovák, román, rutén, szerb és arab népdalok és táncok*, 2. javított és bővített kiadás, szerk. Lampert Vera és Vikárius László (Budapest: Hagyományok Háza, Helikon Kiadó, Néprajzi Múzeum, Zenetudományi Intézet, 2005), CD-melléklettel; revideált, bővített angol változata: *Folk Music in Bartók's Compositions: A Source Catalog. Arab, Hungarian, Romanian, Ruthenian, Serbian, and Slovak Melodies* (Hungarian Heritage House, Helikon Kiadó, Museum of Ethnography, Institute for Musicology of the Hungarian Academy of Sciences, 2008).

⁴⁵ *Bartók and Arab Folk Music / Bartók és az arab népzene*. CD-ROM, szerk.: Kárpáti János, Pávai István, Vikárius László (Budapest: Magyar UNESCO Bizottság, Európai Folklór Intézet, MTA Zenetudományi Intézet, 2006).

A magyarországi hagyaték eredeti anyagának legértékesebb részét – a zenei kéziratokat, beleértve a népzenei gyűjtés és tudományos feldolgozás dokumentumait, valamint az írások és részben levelek kéziratait – mikrofilmre vették, majd ezekről munkakópiaként használható nagytáskát készítettek.⁴⁶ Az utolsó évtizedben a digitális gyűjtemények létrehozása áll a középpontban. Folyamatosan készül a zenei kéziratok digitalizálása áttekinthető rendben, melyben a különböző gyűjteményekben található, de összetartozó források egymás mellé kerülhetnek. Az eredeti kéziratok mellett – a kutatás, de az archiválás szempontjából is – ismét fontosnak bizonyul a források valamennyi rendelkezésre álló másolata. Ezeket is érdemes digitálisan feldolgozni, noha a gyűjtemény őreinek elsődleges felelőssége a csak itt hozzáférhető eredeti források megőrkítése. A források értékelésében, így a másolatok „fölrértékelődésében” ismét döntő tényezőnek tekinthető a kutatói tapasztalaton, anyagismereten alapuló tudományos szempont.

Külön vállalkozásként került sor az Archívum gyűjteményében található sok száz műsorlap és műsorfűzet digitalizálására, majd pedig az itt digitalizált képek egyesítésére a Vásárhelyi Gábor saját gyűjteményében található, digitális másolatban általa rendelkezésünkre bocsátott műsorlapokkal. A koncertműsorok hagyományos katalógusai mellett Demény János alapvető fogadtatástörténeti dokumentációjának korábbi jegyzékszerű,⁴⁷ illetve újabb excel-táblázatban kezelt mutatói segítenek e fontos forrástípusban történő tájékozódásban.⁴⁸

Az Archívum anyagára épülő publikációk és kutatási programok érzékeltetik, hogy a Bartók Archívum kezdettől kettős feladatot vállal: egymással elválaszthatatlanul összekapcsolva végzi a gyűjteménygondozás és a kutatás feladatát. A kutatás igényei, a kutatás felismerései állandóan befolyásolják a gyűjteménygondozás munkáját. A kutatás éppúgy sürgetheti a források minél teljesebb digitalizálását, mint a konzerválási igény. A digitális megőrkítés a felbecsülhetetlen értékű, pótolhatatlan dokumentumok megőrzését és kémelését is hatékonyan szolgálja amellet, hogy könnyű kezelést és hozzáférhetőséget biztosít. A különféle nyilvántartások, jegyzékek, katalógusok és adatbázisok sem tervezhető kutatói szempontok nélkül, sőt az ilyen különleges gyűjtemény anyagának gyarapítását sem mindig a gyűjteményi, hanem a kutatói szükséglet irányítja.

Gyűjteménygondozás és kutatás ilyen szoros, egymást feltételező összetartozására a – közreadóként amúgy mindennapi kenyerünknek számító – filológiából

⁴⁶ A nagytáskában hozzáférhető dokumentumok között a „Nyilvántartás a Bartók dokumentumok fotoanyagáról” című nyilvántartási könyv igazít el.

⁴⁷ Jó példa az Archívumi kutatómunka támogatására elkészítettet, gerincén „Demény: Bartók-dokumentumok I–II–III–IV névmutató” feliratú könyvméretű gépirásos index, mely Demény Jánosnak a *Zenetudományi Tanulmányok* II., III., VII. és IX. kötetében megjelent alapvető dokumentumgyűjteményéhez összefoglaló jelleggel pótolja az eredeti kiadványból hiányzó névmutatót. Több hasonló jegyzék (például levélközreadásokhoz) készült az Archívumban belső használatra.

⁴⁸ Eredetileg Kiss Gábor saját fejlesztésű adatbázisa szolgált a Demény-dokumentáció adatainak feldolgozására. Az adatbázis tartalmát jelenleg excel-táblában tudjuk a legkönnyebben kezelni.

kínálkozhat ide illő metafora. Fehér M. István egy szövegkritikai tanulmányában abból a „hagyományos (pozitivist) felfogás”-ból indul ki, mely szerint „a humán-tudományi munka sorrendje két egymásra épülő lépésben artikulálódik. Első lépésben megállapítjuk a szöveget [...] Második lépésben következik az interpretáció [...]”⁴⁹ A tanulmány azonban éppen azt hangsúlyozza, hogy „a sajtó alá rendezés filológiai munkája, a szövegmegállapítás nem laboratóriumi körülmények között, mintegy interpretációmentes térben zajlik”.⁵⁰ E példát metaforaként alkalmazva az archiválás és kutatás dichotómiájára azt vélhetnénk, hogy első lépésben ki kell alakítani a gyűjtemény rendjét, második lépésben következik a kutatás. Csakhogy itt is érvényes, hogy az archiválás, a gyűjteményrendezés nem kutatásmentes térben zajlik. A Bartók Archívum alapításánál mindenesetre világos volt a cél, hogy az anyag megismerése, feltárása, rendezése és hozzáférhetővé tétele egymással szorosan összefonódjék. E gyűjtemény és kutatóhely őrei – a nemzetközi zeneélet folyamatos figyelmétől övezve – mindig is ennek szellemében gondozták és kamatoztatták e becses gyűjteményt.

⁴⁹ Fehér M. István, „Szövegkritika, kiadástörténet, interpretáció. A történeti-kritikai és az életmű-kiadások filológiai-hermeneutikai problémái” (I.), *Világosság* (2009 nyár), 3–32 (ide 3).

⁵⁰ Uo., 6.

LÁSZLÓ VIKÁRIUS

The Archivist and the Scholar in the Budapest Bartók Archives

The Budapest Bartók Archives of the Hungarian Academy of Sciences, founded in 1961, keeps a significant part of Béla Bartók's Hungarian estate, deposited by the composer's eldest son, Béla, Jr., now in the possession of his legal successor, Mr. Gábor Vásárhelyi. For a period of time, the Budapest collection had a counterpart, the New York Béla Bartók Archives whose holdings are now in the possession of Bartók's younger son, Peter, and is presently on deposit at the Basel Paul Sacher Foundation. Figure 1 shows the present division of original sources in the main collections of Bartókiana. Thanks to the generous donation by Peter Bartók of high-quality copies of manuscripts in the American estate and further donations and collecting, practically the entire source material can be studied in the premises of the Budapest Archives. The article briefly sketches the history of these two central Bartók institutions while giving an introduction to the complex source material kept in the Budapest collection, including compositional autographs, documents of Bartók's intensive research into, and extensive editions of, folk music, letters, and part of his library of books and music, as well as various further documents. Apart from basic published handbooks by Denijs Dille, András Szöllősy, János Demény, László Somfai, Tibor Tallián and Vera Lampert, several scholarly devices are mentioned that are only known to those on the staff of the Archives. The article is actually intended to provide an insider's look into the sources and the scholarly apparatus (catalogues, lists, excel tables or data files, digitization projects, etc.) by which researchers can find their way in the maze of such an intricate and varied material representing the life and work of a single person considered to be of great interest in the history of art and scholarship. The illustrations (the composer's unpublished performance instructions for the Violin Concerto, op. post.; an invoice showing the composers purchases of books and music in 1908/09, a page from a folk song collecting music book, testifying the discovery of the significance of the pentatonic scale in Hungarian folk music; and a page filled with notes concerning Bartók's monograph of Romanian folk music from Maramureş written on a letter fragment) show the complexity of some of the documents in the collection. As special examples of archival systematization, the ordering, cataloguing, and edition of letters and writings are discussed. For a relatively small collection of "personal" character, it is vital that the material has been entrusted to the care of scholars. While it is sometimes difficult to harmonize scholarly interest with that of the archivist's, the article argues that it is exactly this "symbiosis" of the two functions that makes both tasks of organizing and evaluation sensible. The work of the archivist and the scholar mutually help and inspire each other.

Párkompozíciók a bartóki életműben¹

„A műsor fénypontja Bartók Béla II. hegedűrapszódiajának bemutatása volt. Alig néhány nappal az I. hegedűrapszódia bemutató előadása után ismerhettük meg ez újdonság párját, aminek már azért is örvendhettünk, mert az időbeli szomszédság az összehasonlítást is megkönnyítette. Már egy ízben rámutattunk arra az érdekes jelenségre, hogy Bartók Béla műtermét újabban párosával hagyják el a nevezetes szerzeményei: a két hegedű-zongora szonátát a két hegedűrapszódia s végül a III. és IV. vonósnégyes követte. Egy-egy műfajból mindig párosával pattannak elő az újdonságok. Különösen érdekes azonban, hogy ezek a párosával termő ikerművek nem hasonlítanak ikerszerűen egymáshoz, hanem inkább ellentétes módon egészítik ki egymást. Nem következnek úgy, mint amikor a zeneszerző a második művében csupán az elsőnél elhullatott forgácsokat, maradékokat dolgozza föl, hanem éppen ellenkezően: mintha Bartók Bélának az első mű kidolgozása közben oly merőben új szempontjai támadtak volna, amelyeket egyazon műben már ki sem hangsúlyozhatott, és amelyek teljesen más szerzeményt tettek szükségessé.”

Jemnitz Sándor írta ezeket a sorokat 1929. november 26-án megjelent kritikájában, a *Népszavában*.² Tóth Aladár és Jemnitz Sándor kritikái, melyek többnyire még a bemutatót követő éjszakán kerültek papírra, a Bartók-zene esztétikai és technikai megértésének immár klasszikussá vált alapművei. Jemnitz fenti észrevételét azonban az azóta eltelt nyolcvan évben a Bartók-irodalom nem fejlesztette tovább, legfeljebb épp csak érintette a jelenséget. Pedig az iker- vagy párkompozíciók sorát a Jemnitz által idézettekhez képest bővíteni lehet, mindenekelőtt időben visszafelé, mivel egyértelműen párkompozíciónak tekinthető a korai *Hegedűverseny* és a *Két portré*, valamint a két dalsorozat. Párkompozíció az *1. és 2. zongoraverseny* is, noha keletkezésüket négy-öt év választja el, és bár apparátus tekintetében különbözik egymástól, több szálon összefügg a Bázeli számára készült *Zene húros-hangszerekre, ütőkre és celestára*, valamint a *Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre (1. táblázat)*. Nézzük meg ezt a sort pontos adatokkal és három nézőpontból.

¹ A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság „In memoriam László Dobszay” című konferenciáján, 2012. október 11-én elhangzott előadás bővített és szerkesztett változata.

² Lampert Vera (szerk.), *Jemnitz Sándor válogatott zenekritikái* (Budapest: Zeneműkiadó, 1973), 152.

Hegedűverseny (op. poszt.) BB 48a	1907–1908
Két portré op. 5 BB 48b	1907–1911
Öt dal op. 15 BB 71	1916. febr.–aug.
Öt dal Ady Endre szövegeire op. 16 BB 72	1916. febr.–ápr.
1. hegedű-zongora szonáta („op. 21”,) BB 84	1921.oct.–dec.
2. hegedű-zongora szonáta BB 85	1922. júl.–nov.
1. rapszódia hegedűre és zongorára BB 94a	1928. júl.–aug.
2. rapszódia hegedűre és zongorára BB 96a	1928. aug.–szept.
3. vonósnégyes BB 93	1927. szept.
4. vonósnégyes BB 95	1928. júl.–szept.
1. zongoraverseny BB 91	1926. ősz
2. zongoraverseny BB 101	1930–1931.oct.
Zene húros hangszerekre, ütőkre és celestára BB 114	1936. szept.
Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre BB 115	1937. júl.–aug.

1. táblázat. Bartók párkompozíciói

Személyes kapcsolatok

A korai hegedűverseny személyes jellege nem szorul magyarázatra; Geyer Stefinek (1888–1956), az 1907-ben megismert rendkívül tehetséges Hubay-tanítványnak komponálta Bartók. Kapcsolatukról nemcsak a kompozíció, de Bartók leveleinek hosszú sora is tanúskodik. A *Hegedűverseny* teljes, kéttételes formája és Bartók levelei csak a hegedűművésznő halála után kerülhettek nyilvánosságra.³

Bartók gondolkodásában élet és alkotás szoros összefüggésben állt egymással. „Azelőtt nem hittem, míg magamon nem tapasztaltam – írta 1909 februárjában Ziegler Mártának és Herminának –, hogy valakinek művei tulajdonképpen életrajznál pontosabban jelölik meg életének nevezetes eseményeit, irányító szenvedélyét [...] Különös, hogy zenében mindeddig csak lelkesedés, szeretet, bánat, legföljebb elkeseredés szerepelt indító okul – vagyis csupán az u.n. magasztos érzelmek –. Míg a bosszú, torzrajz, sarcasmus csak a mi időnkben élnek vagy fogják élni zenei világukat.”⁴ Ezt akkor írta Bartók, amikor éppen kigyógyulóban volt a Geyer Stefi iránt érzett szerelemből és egy új kapcsolatban próbált vigasztalódni. Nem véletlen, hogy annyira hangsúlyozza a bosszú és a sarkazmus szavakat, hiszen ekkoriban sikerült megtalálnia a csalódás okozta fájda-

³ Denijs Dille, „Angaben zum Violinkonzert 1907, den Deux portraits, den Quartett op. 7 un den Zwei Rumänischen Tänzen”, in *Documenta Bartókiana II*, ed. Uő. (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1965), 91–102; *Béla Bartók: Briefe an Stefi Geyer*, ed. Lajos Nyikos (Basel: Paul Sacher Stiftung, 1979); László Somfai, „Perfect Notation in Historical Context: The Case of Bartók’s String Quartets”, *Studia Musicologica* 47 (2006), 297–299.

⁴ Darázs, 1909. febr. 3. *Bartók Béla levelei*, szerk. Demény János (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), no. 177, 145.

lom zenei kifejezését a *Tizennégy bagatell* utolsó, gúnyos „*Ma mie qui danse*” című zongoradarabjában, mely azután „*Torz*” címmel párja lett a Geyer Stefinek ajánlott hegedűverseny első tételéből áttemelt „*Ideális*” portrénak.

A Bartók életében nem publikált op. 15-ös *Öt dal* szövegírójának neve sokáig rejtély maradt, mígnem Denijs Dillének sikerült megtalálnia a költemények szerzőit, Gombossy Klárát és Gleiman Wandát. Az életrajz mai ismeretében már tudjuk, hogy Bartók 1915 nyarán, felvidéki gyűjtése során a Zólyom megyei erdész főmérnök, Gombossy József Kisgaram községben levő házában szállt meg. Ott ismerte meg az erdész tizennégy éves lányát, Klárát (1901–1980), aki szlovák tolmácsolás és a szövegek lejegyzése céljából is több alkalommal elkísérte a zeneszerzőt gyűjtőújtára. Minden bizonnyal ekkor szeretett bele Bartók a költészet és a zene iránt rendkívül érdeklődő, különlegesen érett és érzékeny leányba.⁵ Az ő barátnője volt Gleiman Wanda (1897–1963), később Radvánszky Antal báró felesége, akinek költeménye az öt dal egyikeként szerepel a sorozatban.

Ismeretes, hogy Bartók a két hegedű-zongora szonátát Arányi Jellynek, az Európa-hírű Hubay-tanítványnak (1893–1966) komponálta és ajánlotta. Számos levél tanúsítja, hogy Bartók már zeneakadémiai éveitől kezdve jó kapcsolatban állott az Arányi családdal. Édesanyjának írta 1902 novemberében: „[...] ez az Arányi familia igen érdekes: először mert közeli rokonságban van Joachimmal [...] másodsor mert ebben a családban soha német szó nem hangzik fel. Ebben a tekintetben talán nincs párjuk Budapesten.”⁶ A három Arányi-lányból Adila és Jelly hegedűsként, Hortenzia pedig kiváló zongoraművészként írta be nevét a húszas-harmincas évek európai zeneéletének történetébe. Eleinte Hortenziával alakult ki Bartóknak bensőségebb barátsága, de kapcsolatuk mögött ott áll az idealizált Jelly alakja. Az iránta táplált érzelem egyfajta Geyer Stefi-élményre emlékeztető mozzanat, amely Bartókot új művek komponálására ösztönözte.⁷ A később Londonban élő három Arányi-lánnyal való kapcsolat azért is fontos életrajzi szál, mert elősegítette Bartók megjelenését az angol zeneéletben.⁸ Az első szonáta 1922. februári londoni sikere után április 8-án volt az az emlékezetes házi koncert a *Revue Musicale* főszerkesztője, Henry Prunières párizsi lakásán, ahol Jelly csodálatos játékával bemutatták a művet, s ahol – miként Bartók írta édesanyjának – „*a világ legelső komponistáinak több mint a fele jelen volt, vagyis Ravel, Stravinsky, Szymanowsky és még egy pár fiatal (hírbéd) francia [Milhaud, Poulenc, Honegger, Roussel]*”⁹

⁵ Denijs Dille, „L’Opus 15 de Béla Bartók” (1978), in *Béla Bartók: Regard sur le passé*, ed. Yves Lenoir (Louvain-la-Neuve: Institut Supérieur d’Archéologie et d’Histoire de l’Art, Collège Érasme, 1990), 257–278.

⁶ 1902. nov. 12. *Bartók Béla levelei*, no. 19, 31.

⁷ Vö. Bartók levele Arányi Jellynek 1921. november 9-i dátummal. Hivatkozik rá és részben idézi Somfai László, „The Two Sonatas for Violin and Piano (1921–1922): Avantgarde Music à la Bartók”, *Béla Bartók: La décennie 1915–1925*. Colloque Genève et Lausanne 1–2 décembre 2006, *Annales Suisse de Musicologie* 27 (2007), 91–92.

⁸ Malcolm Gillies, *Bartók in Britain: A Guided Tour* (Oxford: Clarendon Press, 1989), 137–141.

⁹ Páris, 1922. ápr. 15. *Bartók Béla levelei*, no. 404, 280.

A két hegedűrapszódia komponálásának is személyes háttere van. Szigeti Józsefet 1910-ben, Székely Zoltánt 1921-ben ismerte meg Bartók. Találkozásuk idején mindketten 18 évesek voltak, de már olyan művészi fokon álltak, hogy Bartók alkalmasnak találta őket az együttműzikálásra. Zenetörténeti jelentőségüknek tekinthető az az 1921. április 23-án a Zeneakadémia Nagytermében megtartott koncert, melyen a Székely Zoltánnal előadott Debussy hegedű-zongora szonátát megelőzően Bartók Debussy, Stravinsky és Schoenberg-darabokat zongorázott.

Bartók és a két hegedűs kapcsolata a húszas évek számos közös fellépése során barátsággá alakult. 1928 októberében Bartók ezt írta Szigetinek:

„Kedves Barátom!

Engedd meg, hogy így szólítsalak – Már Amerikában is gondoltam arra, hogy ezt proponáljam, de abban a bolond hajszás országban még arra sem ér rá az ember, hogy nyugodtan beszélgethessen! [...] Arról van szó, hogy irtam számodra egy kisebb (kb. 12 perces) kompozíciót (népi táncok felhasználásával); erre vonatkozólag szeretnék egyetmást Veled megbeszélni [...]”¹⁰

Így értesült Szigeti a neki ajánlott *Rapszódia*ról, Székely Zoltán pedig arról számol be memoárjaiban, hogy 1928 késő nyarán, amikor feleségével látogatást tett Bartókék új, Kavics utcai otthonában, a szerző mindkét frissen befejezett rapszodiát megmutatta azzal, hogy még nem döntötte el az ajánlást, tehát Székely válasszon. Ő ekkor a másodikat választotta.¹¹ Hozzá kell tennünk azonban, az elsőt is gyakran műsorára tűzte, zenekari változatában is, Szigeti viszont soha sem játszotta a másodikat.

A két vonósnegyes összetartozásának, párkompozíció mivoltának is van személyi vonatkozása. Jóllehet a harmadik kvartett ajánlása a pályázatot kiíró Musical Fund Societynak, a negyediké pedig a Pro Arte együttesnek szól, Bartók mindkettőt tulajdonképpen az *1. vonósnegyes* bemutatója óta barátnak tekintett Waldbauer–Kerpely Kvartettnek szánta.

Ami pedig a két Bazel számára írott művet illeti, a személyes kapcsolatot Paul Sacher, a Bázeli Kamarazenekar karmestere jelentette, akivel Bartók 1929-ben ismerkedett meg egy ott rendezett hangversenye alkalmával. Paul Sacher nemcsak megrendelője, de barátja is volt Bartóknak. Különös gonddal készítette elő a bázeli előadásokat, s a két darab után még egy vonószekari művet rendelt tőle, melynek komponálásához különleges ellátást és nyugalmat biztosított a zeneszerző számára Gstaad közelében, saaneni faházában. Mint ismeretes, Bartók ott komponálta a *Divertimentót* és a *6. vonósnegyes* első vázlatait.¹²

¹⁰ *Bartók Béla levelei*, no. 521, 355.

¹¹ Claude Kenneson, *Székely and Bartók: The Story of a Friendship* (Portland, Oregon: Amadeus Press, 1994), 112–113.

¹² *Paul Sacher in memoriam* (Basel: Paul Sacher Stiftung, 2000); Levél ifj. Bartók Bélának – Oroszházára, 1939. aug. 18. *Bartók Béla levelei*, no. 970, 635.

Alkotói szándékok

Az első párkompozícióban rejlő szerzői magatartás – minthogy a művek önmagukban is páros szerkezetűek – a szándékok tekintetében egészen nyilvánvaló. „*Megvan már az idealizált G. St. Zenei képe*” – írta Bartók 1907 novemberében a hegedűművésznek, – „*menyországi, bensőséges, megvan a szilaj G. St.-é is – ez humoros, elmés, mulattató. Most meg kellene szerkeszteni a közömbös, hűvös, néma G. St. képét. De ez csúnya muzsika lenne.*” Később azután rádöbben: „[...] az Ön darabja csakis 2 részes lehet. Két ellentétes kép, ez minden.”¹³

Az ellentétesség azonban itt még nem opponáló, inkább variáló, alteráló jellegű, amit a hegedűművész is megfogalmazott késői visszaemlékezésében.¹⁴ A személyesen őrzött és csak a hegedűművész halála után publikált mű tehát ugyanazt a személyt más-más oldalról kívánta bemutatni.

A *Két portré* viszont, amelyben a hegedűverseny első tételéhez a *Tizennégy bagatell* utolsó darabja, az azonos témából alakított szarkasztikus *Ma mie qui dance* zenekari fogalmazása kapcsolódik, a párkötésben a szöveg ellentétességét, az oppozíciót valósítja meg.

Amikor Bartók 1916-ban egy számára addig nem gyakorolt műfajban, a műdalban kísérletezett és dalokat komponált Gombossy Klára *Az én szerelmem*, *Nyár*, *Színes álomban* és *Itt lent a völgyben* kezdetű verseire, valamint Gleiman Wanda *A vágyak éjjele* című költeményére, mondjuk ki, hibázott: felfedezni vélt ifjú költőket, és az érzelmileg telített légkörben nem ismerte fel, hogy a választott szövegek nem az ő művészi magaslatán állnak. Hosszú eltitkolásuk és publikálásuk óta is ritka megszólalásuk mintha azt sugallaná, hogy itt nem jelentős Bartók-művekről van szó. Föl kell figyelniük azonban arra a mozzanatra is, hogy a sorozat legszebb darabja, a Gleiman Wanda szövegére írt harmadik dal később, augusztusban keletkezett.

Közben február és április között elkészült a másik sorozat, ezúttal Ady Endre költeményeire. Aligha véletlen, hogy ez jobban sikerült és bejutott a nagy énekesek repertoárjába. A Bartók-irodalom azonban meglehetősen takarékos volt a két dalsorozatról szóló írások közlésében, ami persze főképp annak tulajdonítható, hogy Denijs Dille már említett publikációjáig az op. 15 szövegírója ismeretlen volt, és még az 1961-es Universal kiadásban sem jelent meg releváns információ. Különleges köszönet illeti Laki Pétert és George Starobinskit, akik a 2006-os genfi Bartók-konferencián Dille életrajzi közlésén túlmenően jelentős zenei adalékokkal gazdagították az op. 15 és 16 párkompozícióról való ismereteinket.¹⁵

¹³ 1907. nov. 29.

¹⁴ Dille, „Angaben zum Violinkonzert...”, 92.

¹⁵ Péter Laki, „Les mélodies op. 15 et 16 de Bartók”; Georges Starobinsky, „Le métronome passionné. Tempo et agogique dans les *Cinq mélodies op. 16* de Béla Bartók”, in *Béla Bartók: La décennie 1915–1925. Colloque Genève et Lausanne 1–2 décembre 2006. Annales Suisse de Musicologie* 27 (2007), 105–150.

Hogy Bartók a dilettánsok után Adyhoz fordult, az kifejezetten korrekciós lépésnek tekinthető: bizonyítani akart, meg kívánta mutatni, hogy a zongorakíséretes dal műfajához társul tudja hívni az általa legnagyobbra tartott magyar költőt. Amikor egyik tanulmányában Dille Bartók és Ady Endre kapcsolatát vizsgálta, elkerülte figyelmét, mit írt Bartók 1912 januárjában román barátjának, Busiția Jánosnak: „Küldök Önnek egy verseskötetet Adytól [...] Különösen felhívom figyelmét a 30, 34, [...] lapon levő versekre. Az első vers azt mondja, hogy a magyaroknak, románoknak és szlávoknak ebben az országban egyesülniük kell, mert mindannyian testvérek az elnyomatásban. Sohasem volt még költőnk, aki ilyet le mert volna írni [...]”¹⁶ Bartók ekkor az Ady-költészet forradalmi vonulatát tartotta izgalmas újdonságnak, és nem lehet tudni, mikor és miért fordult az op. 16-os dalokban felhasznált szerelmi, nosztalgikus és halálvágyó líra darabjai felé. Feltehetően éppen a felvidéki lányokkal való találkozás miatt, hiszen ők nyilvánvalóan Ady hatása alatt kezdtek aktívan is költészettel foglalkozni. Mindenesetre az kétségtelen, hogy a magasabb szintű költői anyag a bartóki megzenésítés színvonalát is magasabbra emelte.

Az Arányi-lányok biográfusa, Joseph Macleod szerint amikor Jelly 1921 októberében budapesti látogatásuk végén egy vasúti sztrájk miatt dunai hajóra szállt, hogy édesanyjával Bécsbe utazzon, Bartók kikísérte őket a hajóállomásra és ezekkel a szavakkal búcsúzott: „Elkezdtem írni egy szonátát magának.”¹⁷ Somfai László kutatásaiból azonban tudjuk, hogy egy hegedű-zongora szonáta néhány ötlete már 1920 nyarán felbukkant Bartók vázlatai között.¹⁸ Ezt tanúsítja Ziegler Márta, anyósának írt levele is: „[...] olyan hálás vagyok Arányi Jellynek, akinek a szép hegedűlése kiugratta Bélából ezt a (mint meséli) régen szunnyadó tervet.”¹⁹ A háromtételes kompozíció azonban nem egyszerűen hegedűművészeknek szánt koncertdarab, hanem Bartók egyik legsúlyosabb kamaraműve, mely az *Etüdök, A csodálatos mandarin* és az *Improvizációk* szomszédságában a Schoenberg-stílushoz egészen közel álló kifejezési formákat mutat. Hogy a második szonáta is közvetlenül az első légkörében született, arra egy újabb felbukkant apró adat is utal. A zongorista Arányi-lánynak, Hortenziának írta Bartók 1922. április 3-án az első szonáta sikeres londoni előadásáról, Párizsba utazva: „[...] Jellynek azt üzenem [...] hogy éppen [sic] Páris előtt eszembe jutott valami a II. szonátára vonatkozólag. De nem volt nálam papír, nem jegyezhettem le és most hamarjában nem emlékszem pontosan, hogy is volt. De a »hangulat«-a megmaradt a dolognak. Talán lesz belőle valami.”²⁰

¹⁶ Rákoskeresztúri-nyaraló, 1912. jan. *Bartók Béla levelei*, no. 253, 185.

¹⁷ Joseph Macleod, *The Sisters d'Arányi* (London: George Allen and Unwin Ltd., 1969), 130.

¹⁸ Somfai László (szerk.), *Bartók Béla Fekete zsebkönyve. Vázlatok 1907–1922* (Budapest: Editio Musica, 1987).

¹⁹ [Budapest,] 1921. okt. 19. Ifj. Bartók Béla (szerk.), *Bartók Béla családi levelei, a szerkesztő munkatársa Gomboczné Konkoly Adrienne* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), no. 416, 325.

²⁰ Adrienne Gombocz–László Vikárius, „Twenty-five Bartók Letters to the Arányi Sisters, Wilhelmine Creel and Other Correspondents: Recently Acquired Bartók Letters in the Bartók Archives”, *Studia Musicologica* 43 (2002/1–2), 169.

Ez is igazolja Jemnitz Sándor szellemes magyarázatát az ikerkompozíciókra, nevezetesen hogy Bartók gyakran a komponálás közben mindjárt egy második, alternatív verziót is megfogalmazott. Ám a második szonáta nemcsak szerkezetét tekintve alternatíva – két tétel, emlékeztető visszatéréssel –, hanem bizonyos letisztulást is mutat és könnyebben játszható. Az Arányi-lányokkal folytatott levelezésből ugyanis tudjuk, hogy az első szonáta egyes fordulatai még Jellynek, a rendkívüli virtuóz hegedűsnek is nehézséget okoztak. Itt merül fel tehát az a gondolat, hogy a bartóki páros komponálás mögött olykor előadási problémák, korrekciós szándékok is rejtőzködhetnek. Maga Bartók igen egyértelműen nyilatkozott erről 1939-ben, a 2. *zongoraverseny* lausanne-i előadása alkalmából:

„Első zongoraversenymet 1926-ban írtam. Ez a mű szándékom ellenére kissé – sőt mondhatni nagyon – nehézzre sikeredett mind a zenekar, mind a közönség számára. Néhány év múlva, 1930–31-ben ezért akartam megírni 2. zongoraversenyemben az elsőnek mintegy ellendarabját: olyan művet, amely a zenekar számára kevésbé nehéz, tematikus anyagai pedig tetszetősebbek [...] Megjegyzem még, hogy két zongoraversenymnek egyikét sem zenekarral kísért zongorára, hanem zongorára és zenekarra írtam; szólistának és együttesnek teljesen egyenrangú szerepet szántam mindkettőben.”²¹

Jól ideillik Somfai megfogalmazása is, aki a két párkompozícióról – a szonátákról és a zongoraversenyekről – szólva így összegezte a szerzői szándékok különbözőségét: *„Hangversenyprogramjai mutatják, hogy míg a Második zongoraverseny saját repertoárjában az Első helyébe lépett, a Második hegedű-zongora szonáta, bár egyes emlékezők szerint Bartók jobban szerette, mint az Elsőt (amellett, hogy jelentősen könnyebb volt a hegedűs számára), nem lépett az Első szonáta helyébe. Ezekről a párkompozíciókról szólva a zongoraversenyek esetében javított koncepcióról, a hegedűszonáták esetében alternatív koncepcióról beszélhetünk.”*²²

A két hegedűrapszódia és a két vonósnégyes esetében egyértelmű az alternáló szándék: két kiváló hegedűművész barátjának két hasonló szerkezetű, hasonló anyagból alakított művet kívánt komponálni, a két vonósnégyes pedig két nagyon különböző struktúrájú, de anyagában egymásra rímelő kompozíció.

Összefoglalóan azt mondhatjuk, hogy Bartókot háromféle mozgatórugó vezethette a művek páros, szorosán összefüggő komponálásában: az alternáló, az opponáló és a korrigáló variáns keresése. Hangsúlyozni kell azonban, hogy egyetlen esetben sem beszélhetünk kizárólagosságról, mert a belső ösztönzések általában keveredtek egymással. A korrigálás szándékát pedig különösen árnyaltan kell értelmeznünk, hiszen nem hibák javításáról van szó, hanem az alternatív megoldás valamiféle előnyéről a korábbival szemben.

²¹ La Radio (Lausanne), 1939. február 17., 280. Magyarul közli: *Bartók Béla Írásai I: Bartók Béla önmagáról, műveiről, az új magyar zenéről, műzene és népzene viszonyáról*. Közreadja Tallián Tibor. Budapest: Zeneműkiadó, 1989. No. 16, 69–73.

²² „The Two Sonatas for Violin and Piano...”, 94.

Ez most a vá - - gyak éj - - - je -
 Das ist der Seh - - sucht schüü - - - le
 This is the night of wild du -

le.
 Nacht!
 sire.
 espr.

mf *pp dim.* *smorzando*

1. kottapélda. Bartók: *Öt dal*, op. 15, BB 71, no. 3.

Zenei megvalósítás

Forduljunk ezek után a párkompozíciók zenei összefüggéseire. A korai hegedűverseny és a *Két portré* kapcsolatát, tematikus összefüggéseit az az emelkedő, tercszerkezetű dallam testesíti meg, amelyet Bartók „*ez a maga Leitmotívja*” megjegyzéssel (még moll formában) le is kottázott Geyer Stefinek írt levelében. Ugyanez a melódia dúr alakban indítja a *Hegedűverseny* első tételét is. Ennek változata az a lefelé irányuló, szextekre vágott dallam is, mely a versenymű második tételében „szilaj, virtuóz” formában, az *1. vonósnégyes* nyitótételében pedig rezignált hangú kétszólamú kánonként tűnik fel. „*Az én halottas dalom*” – így fogalmazta meg Bartók e változat tartalmát Geyer Stefinek írt utolsó, a visszautasítást tudomásul vevő levelében. Bőségesen tárgyalt téma ez az irodalomban.²³

²³ Béla Bartók: Briefe an Stefi Geyer; Tallián Tibor magyar fordításában: „Úgy látszik, az *I. rész témája* engem ábrázol, az én karakteremet fejezi ki. [*Ez a maga Leitmotívja*] [...] *A két tétel két arckép, az első a fiatal lány, akit szeretett, a második a hegedűművész, akit csodált* [...]” Tallián Tibor, *Bartók Béla (Szemtől szemben)* (Budapest: Gondolat, 1981), 77–79.

Judith
Judith
p dolce

3

Ja, ich fol-ge, Her-zog Blaubart.
Me-gyek, me-gyek, Kék-sza-kál-lú.

poco sost. $\text{♩} = 80$
(Schmiegt sich an Blaubart)
(a kékszakállúkos simul)

Jud. *mf*
Her - zog Blau - bart!
Kék - sza - kál - lú!

a tempo $\text{♩} = 128$

17

Her - zog Blau - bart!
Kék - sza - kál - lú!

(*f*)

Jud. *f*
Her - zog Blau-bart!
Kék - sza-kál - lú!

poco allarg.

Jud. *f*
Her - zog Blau-bart!
Kék - sza-kál - lú!

ff

2. kottapélda. Bartók: *A Kékszakállú herceg vára*, op. 11, BB 62.

Részletesebben kell azonban foglalkoznunk egy visszatérő dallamfordulattal, mely az op. 15-ös és 16-os dalok között mutat belső kapcsolatot. Az op. 15-ös sorozat harmadik dalában, „Ez most a vágyak éjjele” szövegre egy ereszkedő, tercszerkezetű dallam szólal meg, mely azután többször is visszatér, nem hangról hangra ismétlődve, de mindenképpen hasonló struktúrával és jelentéssel (*1. kottapélda*).

Ez a nagyívű dallam mindenképpen kiemelkedik abból a recitáló környezetből, mely az op. 15-ös dalok sajátja, s amelyre maga Bartók is felhívta a figyelmet egy Gombossy Klárának írt publikálatlan, csak Dille idézéséből ismert levelében: „[...] *nem a régi értelemben vett dalról van szó [...] Ez inkább egy kisebb fajta zenei dráma, melyben az énekszólam nem más, mint egy recitativo [...]*”²⁴ Úgy látszik, hogy amikor Bartók a zongorás „Lied” műfajához fordult, tulajdonképpen a *Kékszakállú*ban

²⁴ Franciául idézi forrás nélkül Dille, „L’Opus 15 de Béla Bartók”, 268. Magyar fordításban közli: Vikárius László, Modell és inspiráció Bartók zenei gondolkodásában (Pécs: Jelenkor, 1999), 118 (105. jegyzet).

a tempo (tranquillo), ♩ = 104
p, semplice

Jőjj, é - de-sem, lent a ten - ger da-lol, Jőjj, é - de-sem,
 Komm, Lieb - ste, es loc-ken Mee - res - lie-der, Komm, Lieb - ste, es

dolcissimo
pp

poco rit. Tempo I. (vivo), ♩ = 132

lent a ten - ger da-lol.
 loc-ken Mee - res - lie - der.

p subito

3. kottapélda. Bartók: Öt dal Ady Endre szövegeire, op. 16, BB 72, no. 4.

megtalált drámai eszközök voltak segítségével. Ám Judit visszatérő szenvedélyes kiáltásai az operában is kiemelkednek a recitativikus környezetből, és egyértelműen az ereszkedő, tercszerkezetű melódiaívet ismétlik (2. kottapélda).

Az összefüggést az is igazolja, hogy a lényegesen érettebb op. 16-os dalok között, hasonló módon, súlyosan, és a környezet recitáló-szillabikus stílusától elválóan emelkedik ki a negyedik Ady-dal közepén ez a sor: „Jőjj, édesem, lent a tenger dalol” (3. kottapélda).

Ezek alapján megállapíthatjuk, hogy Bartók számára 1911-től, vagyis a *Kékszállútól* kezdve az *ereszkedő* tercszerkezetű melódia válik a szerelmi érzés kifejezőjévé, mondhatnánk „Leitmotív”-jává. Elképzelhető, hogy ilyesmiről is írt Gombossy Klárának, de azok a levelek vagy megsemmisültek, vagy rejtőzködnek valahol.

A két hegedű-zongora szonátában nem található Arányi Jellyre utaló „Leitmotív”, a személyes jelleget ebben az esetben az fejezi ki, hogy Bartók, ahogyan a struktúra és a nyelv tekintetében szabadnak érezte magát a tonalitás kötöttségeitől,

úgy szabadnak érezhette magát a hegedűszólam alakításában, terhelésében is. Amikor ugyanis első együttjátszásaik során megismerte a művésznőt, nemcsak a virtuózt ismerte fel benne, hanem az új zenére való diszpozícióját is. Nem véletlen, hogy Bartókon kívül Ravel is komponált Arányi Jellynek koncertdarabot, az általa híressé vált *Tzigane*-t, és koncertjein gyakran szerepeltek Szymanowski, Vaughan Williams és Elgar művei.

Bartók terve azonban Arányi Jelly hegedűsképeiségeinek és saját zongorastílusának ismeretében kifejezetten arra irányult, hogy valódi *szonátát* komponáljon, a Beethovenól Brahmszon keresztül ívelő hegedű-zongora szonátahagyomány szellemében. Meg akarta komponálni az 1920-as évek „Kreutzer-szonátáját”. Fő eszközét ehhez elsősorban a szonáta szerkezeti rekonstruálása nyújtotta, mivel szonátát ez ideig egyáltalában nem komponált, s a két vonósnegyesben sem a szonátastruktúra volt a vezérlő elv. Viszont egy, a klasszikusokkal épp szembenálló elgondolás is érvényesül: a két hangszer önálló úton jár, nem veszi át egymás zenei anyagát.

Egyrészt Arányi Jelly inspirációjának hatása, másrészt neki tett ajándékozós gesztus – akár vallomás – Bartók részéről a két szonáta rendkívül gazdag, igényes, olykor szinte alig játszható hegedűszólam, olyan kamarazeneszerűen tömény zongoraszólammal alátámasztva, melyben feszült, disszonáns hangközök, táguló-szűkülő vagy tükörszerű mozgások, makacs ellenpontok és meglepő ritmikai fordulatok uralkodnak. Az első szonáta személyes jellegét támasztja alá, hogy elkészült kéttételes párja, amely ugyanúgy megteremti az előző szonátában megismert „szabadságot”, sőt még tovább is növeli azt a hegedűszólam kifejezetten rögtönzésszerű szövéseivel.

Bár ez a két szonáta Arányi Jelly ajándékaként született, a művésznő nem sajátította ki őket. Bartók rendelkezésére állt a kiváló és immár világhírré szert tett magyar hegedűiskola is: Szigeti József, Waldbauer Imre, Székely Zoltán, Zathureczky Ede, akik egy-két éven belül valamennyien repertoárjukba vették a műveket. Sajnálatos, hogy Arányi Jelly Bartók-interpretációjáról nem maradt fenn hangzó dokumentum, viszont annál nagyobb értéket képvisel a meglévő felvétel Bartók és Szigeti washingtoni hangversenyéről (1940. április 13.), a *Kreutzer-szonátával*, Debussy *Hegedű-zongora szonátájával* és Bartók *2. hegedű-zongora szonátájával*.

Ezen a történelmi koncerten még egy Bartók-mű szerepelt a műsoron: a Szigetinek komponált *1. rapszódia*. Itt egymás mellé helyezve – mondhatnánk tömörítve – hallhatjuk azt a kétféle, szinte szögesen ellentétes, de mindenképpen virtuóz hangszerkésztséget igénylő hegedülési stílust, amit a két szonáta és a két rapszódia képvisel. A két rapszódiaiban ugyanis Bartók egyetlen célt látott maga előtt: a paraszti hegedülés koncertterembe hozható műzenei rekonstrukcióját. Székely Zoltántól tudjuk, hogy amikor Bartók megmutatta neki a rapszódia kéziratát, fonográf-felvételeket is lejátszott, hogy Székely megismerhesse ezt a sajátos játékmódot. Minthogy a paraszti hegedülés rekonstrukciója volt a döntő szempont a dalla-

231

RHAPSODY, No. 2, 1928 (BB 96), II (1)

$\text{♩} = 132$

nagy terccel feljebb
[a major third higher]

4. kottapélda. A 2. rapszódia (BB 96a) II. tételének forrásdallama.

mok kiválógatásában, Bartók csakis az 1912/1914-ben gyűjtött román anyaghoz fordulhatott, mert ilyen anyagot magyar falvakban nem talált.²⁵ A két rapszódiában megjelenő 16 dallamból csak egyetlen a magyar, az *Árvátfalvi kesergő*, de mint Somfai László kimutatta, ez is a dallam hangszeres változatából került bele második témaként az 1. rapszódiába.²⁶ Bartóknak ez a két darabja egészen egyedülálló a hegedűirodalomban, mert bár a cím és a struktúra jól kinyomozható hagyományt követ, a paraszti hegedülés cifrázatainak, szabadságának és nyersségének visszaadására egyetlen más zeneszerző sem törekedett. Hozzátehetjük: ha nem álltak volna Bartók rendelkezésére az előadóművészet ilyen magas színvonalú képviselői, talán eszébe sem jutott volna a román paraszthegedülés műzenei rekonstrukciója. Egyébként Enescu is komponált két rapszódiát zenekarra és egy hegedűszonátát „dans le caractère populaire roumain”, de annak ellenére, hogy ő nagy hegedűs volt, meg sem kísérelte, hogy hangszerén olyan effektusokkal kísérletezzon, amilyeneket Medesér, Mureş, Satu-Mare vidékének cigányhegedűsei játszanak. Következzék itt egy idézet a 2. rapszódia egyik forrásdallamából, melyet Bartók 1912-ben vett fonográfra Szatmárnémetiben (Satu-Mare) (4. kottapélda).²⁷

„Talán nem véletlen, hogy a tíz éven át elhanyagolt műfaj, a vonósnegyes épp azt követően jelentkezik ismét Bartók életművében, hogy 1927. július 16-án, *Zongoraszonátájának* Baden-Baden-i bemutatójakor alkalma volt meghallgatni Alban Berg vonósnegyesre írt *Lyrische Suite*-jének bemutatóját is. Feltűnő, hogy e nyári hangversenykörút élménye után hazajött, és első munkájaként vonósnegyes

²⁵ Lampert Vera, *Népzene Bartók műveiben: A feldolgozott dallamok forrásjegyzéke. Második, javított és bővített kiadás* (Budapest: Hagományok Háza–Helikon Kiadó, 2005), no. 222–237.

²⁶ Somfai László, „Az »Árvátfalvi kesergő« Az 1. rapszódiában”, in uő., *Tizennyolc Bartók-tanulmány* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), no. 16, 304–306.

²⁷ Lampert, *Népzene Bartók műveiben*, no. 231.

komponálásába kezdett, melyet azután szeptemberben be is fejezett.²⁸ Éppen ötven éve, 1963-ban jelentek meg ezek a sorok „Bartók és Schönberg” című tanulmányomban. Azóta ez közismert tényként vonult be a Bartók-irodalomba, noha pusztá feltevés, hiszen semmiféle bizonyíték nincs arra vonatkozólag, hogy Bartók a hangverseny többi számát is meghallgatta.

Mindenesetre, az 1927 szeptemberében befejezett 3. és az egy évvel későbbi 4. *vonósnégyes* – a kéttételes és öttételes struktúra különbözősége ellenére – közös stílusjegyeket mutat, és Bartók valamennyi vonósnégyese közül a legközelebb áll a bécsi iskolához. Nem véletlen, hogy a Zwölfton-iskola legjelentősebb esztétái, Adorno, Leibowitz, Perle éppen erre a kettőre fókuszálták vizsgálatukat, és bennük találták meg a Schoenbergéhez hasonló technika legkövetkezetesebb alkalmazását.²⁹ Nemcsak a vonósnégyesek keletkezésének inspirációja és időbeli közelsége, hanem belső anyaguk is igazolja „iker” voltukat. Hozzájárulhat ehhez a benyomáshoz bemutatásuk összefonódása is: bár a 3. *vonósnégyes* Philadelphiában szólalt meg legelőször (a Musical Fund Society pályázatának nyertese számára ez követelmény volt), a Waldbauer–Kerpely Kvartett a 4. *vonósnégyes* ősbemutatójával együtt mutatta be a harmadikat is 1929. márciusi zeneakadémiai hangversenyén, jó alkalmat adva a két jeles kritikusknak, Tóth Aladárnak és Jemnitz Sándornak, hogy a nevezetes eseményről szóló beszámolójukban a két mű szoros összetartozását hangsúlyozzák.

A tekintélyes bécsi folyóirat, a *Musikblätter des Anbruch* 1927-ben kortárs zeneszerzők nyilatkozatait gyűjtötte össze a zongoráról mint hangszerrel. Bartók nyilatkozata furcsán rövid volt: „A zongorahang semleges jellegét régóta felismerték. Nekem azonban úgy tetszik, hogy igazi jellegzetességét csak az a mostani törekvés használja ki, amely ütőhangszerként kezeli [...]”³⁰ Érthető, hogy Bartóknak egy évvel az 1. *zongoraverseny* megalkotása után ez volt a véleménye.

A „korrekciónak” szánt, öt évvel későbbi 2. *zongoraverseny*ben megütött hangpersze szelídebb, a repetáló, doboló effektusok eltűnnek, de azért az ütőhangszerként való kezelés még mindig jelen van; mindkét mű mögött érződik közös forrásuk, Stravinsky zongorára és fúvósokra írt *Concertójának* hatása, melyet Bartók 1926. március 15-én a szerző budapesti hangversenyén ismerhetett meg.³¹

²⁸ Kárpáti János, „Bartók és Schönberg”, *Magyar Zene* 4, (1963/6), 563–585, 5 (1964/1), 15–30. Új közlés: *Bartók-analítika*. Válogatott tanulmányok (Budapest: Rózsavölgyi, 2003). 27–77.

²⁹ Theodor W. Adorno, „Béla Bartók's Drittes Streichquartett”, *Musikblätter des Anbruch* (1929); René Leibowitz, „Béla Bartók ou le compromis dans la musique contemporaine”, *Les Temps modernes* (1947/oct.), 705–731; George Perle, „Symmetrical Formations in the String Quartets of Béla Bartók”, *The Music Review* 16 (1955), 300–312.

³⁰ *Musikblätter des Anbruch* (1927), 8–9, 390; Magyarul: „Nyilatkozat a zongoráról”, in *Bartók Béla Összegyűjtött Írásai I*, közzr. Szöllősy András (Budapest: Zeneműkiadó, 1967), no. 81, 793.

³¹ Vö. „[...] Hétfőn volt a Sztavinsky koncert. – Most már tudom egész pontosan, hogy mi az új irány. [...] Tudod ez olyan csupa ritmus, csupa kalapácsoló, csupa hangszínes valami [...] nagyon élvezték azt az estet, igazán úgy vitte magával az embert abba az ő lüktető ritmusú, csudálatosan szép hangszínezésű gép-muzsikájába [...]”, Pásztory Ditta levele özv. Bartók Bélánénak 1926. III. 18. Bartók Béla családi levelei, no. 502, 375.

The image shows a page of a musical score for Béla Bartók's Concerto No. 1, first movement. The score is arranged in a standard orchestral layout. At the top, there are two staves for Timpani (Timp.) and one for Piano (Pfe.). Below these are staves for Violins (V. 1, V. 2), Viola (Vle.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The top section of the score is marked 'accel.' and 'al' (allegro), with a 'cresc.' (crescendo) marking. The bottom section is marked 'Allegro (♩ 130 - 138)' and features complex rhythmic patterns with time signatures of 3/4, 5/8, and 3/4. Dynamics include f, mf, and sf.

5. kottapélda. Bartók: 1. zongoraverseny, BB 91, I. tétel.

A zongora ütőhangszerként való felfogása egyenesen vezette Bartókot a valóságos ütőhangszerekhez. Ismeretes, hogy amikor Paul Sacher 1936 nyarán zenekari (minden bizonnyal vonós kamarazenekari) mű komponálására kérte fel, Bartók nagyon gyorsan válaszolt, érezhetően egy már fejben alakuló terv tudatában: „[...] *En pedig húros és ütőhangszerekre (tehát a vonósokon kívül zongorára, celestára, hárfára, xylophonra és ütősökre) komponált műre gondolok [...]*”³² Amikor pedig a szeptemberben befejezett mű, a *Zene...* nagy sikerű bemutatója után Sacher ismét kompozíciót rendelt Bartóktól, a zeneszerző ismét az ütőhangszerek felé fordult, mintegy más változatban folytatva – két szólózongorával kombinálva – az ütős hangzásokat.

A két kompozíció között struktúra tekintetében is rokonság figyelhető meg. A *Zene* viszonylag lassú első tétele és a *Szonáta Assai lento* bevezető szakasza egy-

³² Paul Sachernek Baselbe, 1936. június 27. Bartók Béla levelei, no. 791, 526.

aránt fúga-szerkezetű, és mindkettő melodikájában komplementer tizenkétfokúság uralkodik. E nyilvánvaló rokonság mellett – csak emlékeztetésképpen – utalhatunk a két lassú tétel „vonuló” melódiájára, valamint a két zárótétel hasonló skála-tematikájára. A többi ikerkompozícióhoz hasonlóan a harmincas évek e két csúcsponti műve is a legtisztább értelemben párkompozíció, amelyben a művek rokonsága mind a keletkezésük mögötti személyes háttér, mind a bennük megnyilvánuló alkotói szándékok és azok zenei megvalósítása tekintetében tetten érhető és Bartók sajátos alkotói gondolkodásának legmagasabb szintű megvalósulását képviseli.

JÁNOS KÁRPÁTI

Pair Compositions in Bartók's oeuvre

Surveying the chronological list of Bartók's works, there is an apparent frequency of pair compositions written at close intervals, in the same genre, for identical or similar ensemble (Violin Concerto op. posth. and Two Portraits, Five Songs op. 15 and 16, Sonatas for Violin and Piano No. 1 and 2, String Quartets No. 3 and 4, Rhapsodies for Violin and Piano No. 1 and 2, Piano Concertos No. 1 and 2, Music for Strings, Percussion, and Celesta and Sonata for Two Pianos and Percussion). Taken into consideration their structure and sounding material, it is a logical consequence that Bartók frequently approached twice the same creative task, in order to find various, sometimes opposite, sometimes alternative solutions. This study tries to analyse these pairs of compositions according to their personal relationships (e.g. Stefi Geyer, Klára Gombossy, Jelly Arányi), creative intentions (e.g. exploiting the violin's potential) and musical realizations (e. g. "Leitmotiv", peasant violin play).

LAMPERT VERA*

Népdalfeldolgozás-sorozatok rendezése:
fogalmazvány és végleges forma
Bartók *Húsz magyar népdalában*

„Visszaküldöm a skót dalokat. Remélem elfogadja a mellékelt kottalapon található kíséretet, melyet a nekem legjobban tetsző dalokhoz írtam... A 2. szám elragadó kis darab. De a jelenlegi sorrend még nem tetszik.”

Felix Mendelssohn¹

Mendelssohn nem rajongott a népdalokért. Első angliai útjáról ezt a vitriolos riportot küldte haza a húsz éves zeneszerző:

Csak semmi nemzeti zenét! Tízezer ördög vigyen minden népiességet. Itt vagyok Wales-ben, és ah, mily szép, ahogy minden jóhírű fogadó bejáratánál ott ül egy hárfás és úgynevezett népi dallamokat játszik, azaz elviselhetetlen, vulgáris, vacak szemetet, miközben a verklis is nyekergeti dallamait. Kész örület, meg is fájdult a fogam tőle. A skót duda, a svájci alpesi kürt, a welszi hárfa, egytől egyig a maguk vadász kórusait és hajmeresztő variációit darálják [...] Észbontó! Jöjjön csak ide valaki, aki, mint én, még Beethoven népdalfeldolgozásait sem bírja elviselni, és próbálja meg ezeknek a durva, botladozó ujjakkal kísért, fülsértő, nazális hangoknak ordibálását szitkozódás nélkül hallgatni.²

* Lampert Vera 1969–1978 között az MTA Zenetudományi Intézet munkatársa volt, jelenleg a Brandeis University (Massachusetts, USA) zenei könyvtárosa.

¹ „Hiebei erfolgen die Schottischen Lieder zurück. Ich hoffe es ist Ihnen recht, daß ich auf den beigefügten Bogen zu denen die mir am besten gefielen eine Begleitung geschrieben habe [...] No. 2 ist ein sehr köstliches Ding. Die Folge in der sie aber so stehn, gefällt mir noch nicht [...]” Levél a lipcsei Kistner kiadóhoz, Lipcse, 1938. dec. 18, idézi Rudol Elvers, az eredetileg 1839-ben megjelent *Sechs Schottische Nationallieder* hasonmás kiadásának (Lipcse: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1977) utószavában, 20.

² „Nur keine Nationalmusik! Zehntausend Teufel sollen doch alles Volksthum holen! Da bin ich hier in Welschland, und, o wie schön, ein Harfenist sitzt auf dem Flur jedes Wirthshauses von Ruf und spielt in einem fort sogenannte Volksmelodien, d.h. infames, gemeines, falsches Zeug, zu gleicher Zeit dudelt eben ein Leierkasten auch Melodien ab, zum Tollwerden ist es, Zahnschmerzen habe ich leider davon; die Schottischen Dudelsäcke, die Schweizer Kuhhörner, die Welschen Harfen, die alle den Jägerchor mit Variationen als Improvisationen von grässlicher Art vortragen [...] Es ist über die Begriffe! Wenn man wie ich Beethoven's Nationallieder nicht ausstehen kann, so gehe man doch hierher und höre diese kreischenden Nasenstimmen gegröhlt, begleitet von tölpelhaften Stümperfingern, und schimpfe nicht.” Sebastian Hensel: *Die Familie Mendelssohn*, 1829–1847 (Berlin: B. Behr's Verlag, 1906), 1. kötet, 242–243.

Nem meglepő, ha a Mendelssohn-életműben ritka a népdalfeldolgozás. Annál különösebb az a figyelem, amelyet a zeneszerző a lipcsei Kistner kiadó kérésére készített alkalmi mű, a *Hat skót nemzeti dal* elrendezésére fordított.³ Talán joggal feltételezte, hogy e viszonylag rövid sorozat teljes egészében, a kottában megjelenő sorrendben, dalciklus gyanánt kerül majd előadásra. Vannak azonban olyan nagyobb lélegzetű, nagyszámú tételt tartalmazó, antológia-jellegű művek, amelyeknek sorozatszerű előadására szerzőjük, legalábbis a múlt század közepéig, nem számíthatott. Ez mégsem tartotta vissza attól, hogy megpróbáljon egy esetleges sorrend helyett valmiféle tetszetős, logikus rendszert kitalálni. Az így nyert sorrend összetartó ereje nem hasonlítható a klasszikus ciklikus formákéhoz, nem is kötelező érvényű az előadó számára, inkább prezentációs célúnak tekinthető. A pedagógiai jellegű művektől eltekintve, ahol a nehézségi sorrend az irányadó, erre többféle megoldás kínálkozik. Lehet a sorozatot a diatonikus skála fokai szerint összeállítani, mint Bach invencióiban, vagy a kromatikus skála szerint, mint a *Wohltemperiertes Klavier* esetében, a kvintkört követve, mint Chopin prelűdjeiben, esetleg a hangközök növekvő sorrendjében, ahogy Debussy csoportosította a tételeket etűdjeinek első kötetében. De a tételek sorrendjének logikája legtöbbször nem ilyen nyilvánvaló, és csak részletes elemzés tudja feltárni a zeneszerző döntésének mozgatórugóit. Brahms 1894-ben kiadott, hétszer hét dallamot tartalmazó népdalfeldolgozás-ciklusáról például John MacAuslan nemrégiben állapította meg a dallamok és hangnemek sorrendje alapján, hogy a mű narratívja életrajzi vonatkozású.⁴ Bartók Improvizációi esetében pedig Waldbauer Iván mutatott rá a sorozat lezárásakor felismert és érvényesített egységesítő harmóniamenetekre.⁵

Az átrendezés, a végleges forma kialakításának állomásai, mindaz, ami a fogalmazvány és a kész mű között történik, az alkotói folyamat izgalmas része, amiről a zeneszerzők csak elvétve nyilatkoznak. Ritka bepillantást engednek az ideális sorrendet kialakító munkába Beethovennek megbízójához, a népdalgyűjteményeket publikáló George Thomsonhoz írott levelei a *25 skót dallal* (op. 108) kapcsolatban: „Ügyeljen a dalok sorrendjére és amennyire csak lehetséges, vegyítse a különféle karaktereket, hogy elkerülje az ízléstelen egyhangúságot.”⁶ Egy később-

³ Lásd az 1. lábjegyzetet. A feldolgozások a kiadó felkérésére készültek. Mendelssohn szívességet kívánt tenni, de hamarosan elvesztette érdeklődését, és az utolsó két dalban gyakorlatilag változatlanul vette át a kiadótól kapott, egyszerű zongorakísérettel ellátott dallamokat. Mendelssohn, *Sechs Schottische Nationallieder*, 28.

⁴ John MacAuslan, „»The Artist in Love« in Brahms's Life and in His German Folksongs”, *Music & Letters* 88 (2007/1), 78–106.

⁵ Waldbauer Iván, „Bartók: Improvizációk, op. 20. Elemző észrevételek és a sorozat rendezése”, *Magyar zene* 42 (2004/3–4), 461–483.

⁶ „[J]e vous prie [...] de prendre bien garde dans l'ordre com̄e elles se suivent de modifier autant que possible le differents caracteres pour eviter une monotonie degoutante.” 1817. február 15. *The Letters of Beethoven*, ed Emily Anderson (London: Macmillan, 1961), no. 757. Angolul idézi Barry Cooper, *Beethoven's Folksong Settings: Chronology, Sources, Style* (Oxford: Clarendon Press, 1994), 111.

bi levelében pontosabban is elmagyarázza, hogyan gondolta megvalósítani ezt: „Arra kérem, ügyeljen az egyhangúság elkerülésére, azaz keverje a komoly és szomorú dalokat a vidámakkal stb., két dúr, egy moll, egy dúr, egy moll, egy dúr stb. [kövesse egymást], valamint a metrumok is [váltakozzanak, mint például] C 2/4 6/8, vagy 6/8 2/4 C, vagy 2/4 3/4 6/8 stb.”⁷ Thomson azonban nem követte a zeneszerző utasításait, ezért amikor a berlini Schlesinger cég ismét kiadni készült a művet, Beethoven sietett elképzelésének megfelelően átrendezni a dalokat. Először egy eredeti sorrendet tükröző kópián dolgozott, majd miután az a sok javítás következtében egyes helyeken olvashatatlanná vált, lemásolta a 25 dallam incipitjét és tempójelzését, így véglegesítve a többszöri átszámolás után a dalok megfelelő sorrendjét.⁸

Bartók levelezésében nem találunk a Beethovenéhez hasonló közvetlen utalást, és sorozatainak tervezéséről, elrendezéséről általában is kevés a dokumentum. Az 1907-es gyűjtőfüzetben található népdalciklus-tervekről Somfai László nyújtott áttekintést,⁹ egy kottalapon pedig, Beethovenhez hasonlóan, Bartók is dallam- és szövegincipitek formájában rögzítette a *Gyermekeknek* magyar füzetének végső sorrendjét.¹⁰ A népdalok harmonizálása egyébként afféle ujjgyakorlatként is szolgált Bartók műhelyében,¹¹ s az egyes darabokból olykor csak évek múlva állított össze sorozatot. Ha a komponálás kezdete és befejezése között hosszabb idő telt el, a sorozat megformálása olykor több stádiumon mehetett keresztül. A *Nyolc magyar népdal* esetében a kéziratból elhangzó előadások tapasztalata is hozzájárult a nyomtatott forma kialakításához.¹² A fogalmazvány és a róla készült tisztázatok fontos információval szolgálhatnak a mű végső formájának megszületését kísérő, olykor sok fejtevésekről árulkodó folyamatról.

Az énekhangra és zongorára írt *Húsz magyar népdal* fogalmazványa és végleges formája – a negyedik füzetől eltekintve, amely egybekomponált tételként íródott, – annyira eltérő, hogy két különböző elv szerinti elrendezésre gyanakodhatunk. Annak megállapításához, hogy valóban erről van-e szó, elsősorban a mű keletkezésének körülményeit kell közelebbről megvizsgálnunk.

⁷ „[...] aussi je vous remarque, que vous vous faites attention, d’y éviter la monotonie c’est a dir que vous mêlez les sérieux des tristes entre les gais etc en changeant les modes les mesures aussitot deux dur un moll un dur un moll un dur etc aussitot la Mesure C 2/4 6/8, aussitot 6/8 2/4 C, aussitot 2/4 3/4 6/8 C etc.” 1818. február 21. *The Letters of Beethoven*, no. 892. Angolul idézi és javítja Cooper, *Beethoven’s Folksong Settings*, 111.

⁸ Cooper, *Beethoven’s Folksong Settings*, 53.

⁹ Somfai László, „Népdalciklus-tervek Bartók 1907-es gyűjtőfüzetében”, in *Zenetudományi dolgozatok 1990–1991*, szerk. Lázár Katalin–Felföldi László (Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 1992), 89–99.

¹⁰ Említi Somfai László, *Bartók Béla kompozíciós módszere* (Budapest: Akkord, 2000), 308–309.

¹¹ Utolsó népdalgyűjtő útja után, 1918. szeptember 5-én írta Bartók feleségének: „Egyelőre – pour dégourdir mes membres musicaux – megharmonizáltam 7 magy. dalt a nyári gyűjtésből...” *Bartók Béla családi levelei*, szerk. ifj. Bartók Béla (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 282.

¹² Bővebben lásd Lampert Vera, „Egy népdalfeldolgozás-ciklus keletkezéséről: Bartók Nyolc magyar népdalának kéziratoss forrásai”, *Magyar Zene* 42 (2004/3–4), 431–444.

A *Húsz magyar népdal* komponálásának időpontja

Denijs Dille Bartók javításait tartalmazó műjegyzékében a *Húsz magyar népdal* keletkezésének éve: 1929. Bartók 1930. január 1-jén jelentette be a művet a Gesellschaft der Autoren, Komponisten und Musikverleger (A.K.M.) osztrák jogvédő társaságnak.¹³ Már 6-án el is hangzott belőle négy darab a londoni rádióban, 30-án pedig Budapesten tizenhat, mindkét alkalommal Basilides Mária előadásában, Bartók kíséretével. Mint később látni fogjuk, a publikálás előkészítése azonban további munkát igényelt, többek között a végleges sorrend kialakítását is. A komponálás kezdetéhez a Pátria hanglemezvállalat 1928. decemberi stúdiófelvételei jelenthettek fontos impulzust. A felvételeken Bartók és Kodály magyar népdalfeldolgozásai szerepeltek három énekes előadásában, Bartók zongorakíséretével. Összesen 15 lemez készült: 11 Kodály szerzeményeit, kettő Bartókéit, további két lemez Bartók és Kodály műveit vegyesen tartalmazza. Míg Kodály nemcsak a *Magyar népzene* sorozat már akkorra megjelent három füzetéből válogathatott a lemezek számára, hanem tucatnyi publikálásra előkészített és kéziratban lévő műből is (összesen 26 dalt), addig Bartók kénytelen volt az 1906-ban, Kodállal közösen kiadott, már régen túlhaladott, ezért sebtében átdolgozott zongorakísérettel ellátott öt dallal kiegészíteni az Universal kiadónál megjelent *Nyolc magyar népdal* számait. Feltételezhetően ekkor gondolt először újabb vokális magyar népdalfeldolgozások komponálására.

Ha így volt is, az 1929-es év első harmada nem sok időt hagyhatott akár csak a tervezésre is. Január 1-jén Bartók háromhetes körútra indult a Szovjetunióba, onnan egyenesen Svájcba utazott, ahol három hangversenyt adott. Február 3-án érkezett haza, de február 9. és 20. között, majd március 1. és 15. között ismét Nyugat-Európában koncertezett. Március 20-án szerzői estet adott Budapesten, április első hetében négy magyar vidéki városban, április 9. és 16. között pedig három alkalommal Rómában lépett fel. Április 25-én a Bécsben megtartott Bartók–Kodály-est zárta a forgalmas tavaszi koncertszezon.¹⁴ Elképzelhető, hogy a gyakori és olykor hosszadalmas vonatozás közben Bartók már gondolkodott a *Húsz magyar népdal* tervén, de erre vonatkozó utalások vagy feljegyzések hiányában azt kell feltételeznünk, hogy ha tervezte is, az új mű megírását szokása szerint a nyári hónapokra hagyta.

A bécsi hangversenyt követő hetek sem voltak éppen nyugalmasak. Így történetelt, hogy Bartók nem reagált azonnal a Schott kiadó küldeményére, Heinrich Möller *Lied der Völker* című, 13 kötetes nemzetközi népzenei antológiájára, ame-

¹³ Pintér Csilla, „A bánat dalai: egységesítő elvek Bartók *Húsz magyar népdal*ában.” In memoriam László Dobszay. A Magyar Zenatudományi és Zenekritikai Társaság IX. tudományos konferenciáján, 2012 októberében elhangzott előadás. Köszönöm Pintér Csillának, hogy rendelkezésemre bocsátotta előadásának kéziratát, és segített a *Húsz magyar népdal* keletkezésével kapcsolatos adatok felkutatásában.

¹⁴ Ifj. Bartók Béla, *Apám életének krónikája* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981), 271–278.

lyet április végén kapott kézhez.¹⁵ A kiadó egy újabb, háromkötetes változat forgalmazásához keresett neves személyiségektől ajánló sorokat, de Bartóktól csak június 14-i sürgető levele után kapott választ. Bartók a magyar népdalt bemutató kötet áttanulmányozása után ajánló sorok helyett megsemmisítő véleményét küldte el a kiadónak, amelyben a később lezajlott jól ismert vita valamennyi pontjára kitért.¹⁶ Levele végén kijelentette, hogy semmi közösséget nem kíván a kötettel vállalni: töröljék nevét az előszóból, és a kötetben megkérdése nélkül felhasznált kompozícióit helyettesítsék mások, például Bartalus feldolgozásaival.

Vikárius László mutatott rá, hogy Bartók heves reakcióját nem is annyira maga a kötet tartalma, inkább Möller előszava válthatta ki, amely – nevének említése nélkül – bírálja Bartók *A magyar népdal* című, 1925-ben németül is megjelent könyvét, az abban kifejtett népzenei rendszerzést és a magyar népdal fejlődéstörténetéről kialakított elméletet. Vikárius vetette fel azt is, hogy a Möller-féle magyar népzenei antológia megismerése a *20 magyar népdal* elkészülésében is szerepet játszhatott.¹⁷ Ha korábban tervezett is Bartók egy új, magyar népdalokat felhasználó, énekhangra és zongorára szánt művet, Möller kötetének kézbevétele bizonyossá tette számára, hogy a mű időszerű, és egyben az irányt is kijelölte a terv kidolgozásához.

Június végétől Bartók néhány hetet a svájci Montanában töltött. Elvben lehetséges, mégsem valószínű, hogy a nyaralás közben komponálta volna a *Húsz magyar népdalt*. A körülmények nem kedveztek az elmélyült munkának: nem volt egyedül, felesége is vele tartott és lelkes természetbarát lévén igyekezett kihasználni a szokatlanul tartós jó időt. Fiának küldött beszámolójában írta: „Itt továbbra is bámulatosan szép az idő, ilyet még az Alpesebben nem tapasztaltam. Már több mint 2 hete tart a meleg, jóformán mindennap alkalmas nagy kirándulásokra. Én a legnagyobbat tegnap tettem meg a Mont Bonvin-ra (3000). Reggel 6-kor indultam,

¹⁵ Bónis Ferenc, „Zwei unbekannte Bartók-Briefe: Vorspiel zur Polemik »Ungarische Musik? Zigeunermusik?«, *Neue Zeitschrift für Musik* 149 (1988/12), 10–16. Magyarul: „Cigányzene? Magyar zene? Előjáték egy tudományos vitához”, in Bónis Ferenc, *Hódolat Bartóknak és Kodály-nak* (Budapest: Püski, 1992), 59–73.

¹⁶ 1931 júliusában jelent meg Bartók részletes bírálata az *Ungarische Jahrbücherben*, amelyet egy hónappal később, rövidített formában, a *Zeitschrift für Musikwissenschaft* is lehozott. A vita azonban csak egy év múlva ért véget: Möller válaszára (*Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 1931. november) Bartók a *Zeitschrift* decemberi számában válaszolt, majd 1932 áprilisában az *Ungarische Jahrbücher* közölte Möller vitairatát és Bartók válaszát. A teljes vitaanyag magyar fordításban: *Bartók Béla összegyűjtött írásai I*, közreadja Szöllösy András (Budapest: Zeneműkiadó, 1966) [BÖI], 623–645, 865–874. Bartók szövegeinek újabb kiadása: *Bartók Béla Írásai 3, Írások a népzeneről és a népzene kutatásáról I*, közreadja Lampert Vera, lektorálta és szerkesztette Révész Dorrit (Budapest: Editio Musica, 1999) [BBI/3], 345–373, 416–441.

¹⁷ Vikárius László, „A Bartók-Möller vita hasznáról és hasztalanságáról”, A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság Papp Géza és Sárosi Bálint tiszteletére rendezett IV. konferenciáján, 2005. október 8-án elhangzott előadás. Angol nyelvű változata: „Bartók contra Möller or a Hidden Scholarly ars poetica”, *The Musical Quarterly* 90 (2007/1), 43–71. Köszönettel tartozom Vikárius Lászlónak, hogy tanulmányának kéziratát rendelkezésemre bocsátotta.

nagyon kényelmes tempóban és $2 \times 1 \frac{1}{4}$ órás pihenéssel d.u. 3-kor értem a tetőre [...] Most már minden hozzáférhető hegyet megmásztam [...].¹⁸ Ugyanakkor Bartók sürgős munkát is vitt magával a nyaralásra: július 15-én és 23-án küldte vissza bécsi kiadójának a 4. vonósnygyes második korrektúráját, jelezve, hogy hamarosan küldi a 2. rapszódia zenekari átíratát is. Így a népdalok megkomponálása minden bizonnyal a nyaralás utánra maradt.

Bartók augusztus 9-én utazott vissza Budapestre, ahol már várta a Schott kiadó újabb levele, amelyben a szerkesztőség azt javasolta, hogy a *Lied der Völker* magyar kötetére vonatkozó kifogásaival Bartók forduljon egyenesen a szerzőhöz. Erre a levélre Bartók csak egy év múlva válaszolt, amikor elhatározta, hogy könyvrecenzió formájában hozza nyilvánosságra véleményét.¹⁹ Viszont – mintegy jelentősebb, sürgetőbb válaszként – néhány hét alatt megkomponálta a magyar népdal típusait a Möller-kötetnél hívebben bemutató *Húsz magyar népdalt*. Szeptember 11-én már a dalok előadásáról tárgyalt, kétszer is említve a művet a januári londoni hangversenyek programját tervező levelében: „Magyar népdalok (ének), új, kézirat. 12 perc”, és „további magyar népdalok, tőlem, kéziratban”.²⁰ Mint alább látni fogjuk, a teljes sorozat valószínűleg még nem volt készen; befejezése átnyúlhatott az őszi és tavaszi hónapokra, a tisztázat és a végső szerkesztés munkájával együtt.

Bár Bartók egyelőre elhalasztotta a Möller-kötetről tervezett recenzió megírását, egy újabb feladat kapcsán mégis megragadta az alkalmat, hogy álláspontját árnyaltabban megfogalmazza. Októberben kapta meg a magyar népdalról szóló, angol fordításban megjelenő monográfiájának régen várt korrektúra-levonatait. Az első részt október 27-én, a másodikat november 30-án küldte vissza Hubert J. Fossnak, az Oxford University Press szerkesztőjének. Első levelében, nyilván a Möller-sorozat magyar kötetének előszavára célozva ezt írta:

„Eddig nagyon kevés kritikát kaptam a német kiadásról. A szóba hozott kifogások a következők: 1) miért csupán a parasztsztyály zenéjét tárgyalom, miért nem mindenki zenéjét?; 2) miért nem beszélek cigányzenéről? – Ezek a kifogások meglehetősen nevetségesnek tűnnek fel; mindazonáltal hasznos volna, ha az angol kiadáshoz egy további függelék – csupán egy vagy két oldalasat – csatolnánk, hogy ott megválaszolhassam ezt a két kérdést.”²¹

Az angol kötetben megjelent függelék németül fogalmazott szövegét december 11-én el is küldte Bartók a fordítónak. A Möller-kötettel kapcsolatos epizód tehát élénken foglalkoztatta a *Húsz magyar népdal* komponálásának későbbi fázisában is, és döntő szerepet játszott a dalok végleges csoportosításának kialakításában.

¹⁸ Ifj. Bartók Bélának, Montana, 1919. július 23. Bartók, *Családi levelek*, 480.

¹⁹ Bónis, „Zwei unbekannte Bartók Briefe”, 15–16; Uő., „Cigányzene? Magyar zene?”, 70–71.

²⁰ Edward Clarknak Londonba, Budapest. 1929. szeptember 11. *Bartók Béla levelei*, szerk. Demény János. (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 366. Eredetileg németül: *Béla Bartók Briefe*, II, hrsg. János Demény (Budapest: Corvina, 1973), 73–74.

²¹ Idézi Révész Dorrit, „A közreadó utószava”, in Bartók Béla, *A magyar népdal. Bartók Béla Írásai 5* (Budapest: Editio Musica, 1990) [BBI/5], 340. Eredetileg angolul.

A *Húsz magyar népdal* végleges alakja

A Möller-kötet kritikájában²² Bartók elsőként a műdalok és népdalok arányát kifogásolta: előbbi 23, utóbbit 21 dallam reprezentálja a kötetben, holott utóbbiaknak a magyar anyagban „[...] jóval, de jóval nagyobb a jelentősége, mint a népies műzenének, szám szerint is, de még sokkal inkább tartalom szerint”.²³ Azt is felrótta a szerkesztőnek, hogy nem választotta szét a két csoportot, pedig „[...] a szűkebb értelemben vett parasztdalokat nagyon is jól meg lehet különböztetni a magyar népies műdaloktól”.²⁴ Érdekes azonban, és állításának ellentmondani látszik, hogy a hagyatékában fennmaradt jegyzetlapon, amelyet Bartók a Möllergyűjtemény magyar kötetének elemzésekor készített, külön oszlopban számolta össze a műdalokat és népdalokat, egy harmadik oszlopba pedig azokat a dallamokat jegyezte fel, amelyeknek hovatarozásában nem volt biztos.²⁵ Ez az oszlop 9 darabot számlált, ebből Bartók később először ötöt a műdalokhoz, négyet a népdalokhoz osztott át. Második lépésként a népdalokat *A magyar népdal*-ban használt osztályozás szerint elemezte: e tüzetesebb vizsgálat során állapította meg, hogy a népdalok közé sorolt dallamokból további három szám is műdal.²⁶

Ezután a bíráló a népdalok kiválasztását vette nagyító alá. Az egyes osztályokat képviselő dallamok arányához Bartók nem fűzött megjegyzést, de hiányolta a „különösen nagy fontosságú” A (rég) és B (új) osztály egyes, általa „magyar specifikumnak” tekintett típusait, így az A osztályból a 12-es és 11-es szótagszámú, a B osztályból az ABBA formulával jelölhető dallamokat, megjegyezve, hogy ez utóbbi típust „[...] a 16. sz. mutatná be, ha nem volna szinte felismerhetetlenül eltorzítva”. A recenzió hátralévő részében Bartók a dallamok pontatlan lejegyzését és az egyrészt túlságosan szentimentális, másrészt primitív, olykor hibás szólamvezetést tartalmazó feldolgozásokat bírálta. Végezetül sommásan megállapította, hogy „a kötet tudományos és művészi szempontból egyaránt teljesen értéktelen; senki ebből sem a magyar parasztdalról, sem a népies műdalról helyes képet nem kaphat”.²⁷

Vajon hogyan helyesbíti a felrótt hibákat a *Húsz magyar népdal*? Mennyiben tekinthető a mű válasznak Möller magyar kötetére? Népies műdalokat természetesen nem tartalmaz a *Húsz magyar népdal*, csak a legutolsó darab egyik változatáról feltételezte Bartók, hogy eredete „alighanem régi műdal”.²⁸ A Möller-kötet 21. népdalt bemutató példája viszont párhuzamba állítható Bartók új művének húsz dallamával. Bartók a sorozat valamennyi darabját *A magyar népdal* példatárából

²² Lásd a 16. lábjegyzetet.

²³ *BBÍ/3*, 347.

²⁴ *BBÍ/3*, 347.

²⁵ *BBÍ/3*, 361.

²⁶ Bartók népdalgyűjteményében és feldolgozásaiban számos műdal eredetű, népi énekesektől lejegyzett népdal is helyet kapott.

²⁷ *BBÍ/3*, 356.

²⁸ *BBÍ/5*, 70.

választotta ki. Ez biztosította, hogy minden dallam az adott típus hitelesnek tekinthető, reprezentatív példája legyen.²⁹ Tudjuk, hogy a példatár fonográfhangereken is őrzött dallamait a kötet előkészítésekor Bartók ellenőrizte és, különösen a díszítések tekintetében, sokszor javította, tehát a lejegyzések, amelyeket Bartók a feldolgozásban is felhasznált, tükrözik az eredeti népi előadásmódot.

Ami a feldolgozások művészi színvonalát illeti, nyilvánvaló, hogy a Möller-kötet egyik száma sem hasonlítható a *Húsz magyar népdal*nak Bartók húszas évekbeli zongorastílusában fogant, igényes feldolgozásmódjához. Bartók még a Möller-kötetben felhasznált saját két feldolgozását sem kímélte bírálatában: „[...] abszolút művészi szempontból annyira tökéletlen, hogy nem engedélyeztem volna előráncigálását, ha tőlem függött volna [...]”.³⁰ Csak Kodály feldolgozásával tett kivételt: „Az egész kötet egyetlenegy, minden tekintetben kifogástalan száma [...] az egyetlen Kodály-feldolgozás.”³¹ Ez a megjegyzés jellemző Bartóknak Kodály iránt tanúsított lojalitására, hiszen a szóban forgó feldolgozás szintén abból az 1906-ban közösen kiadott dalsorozatból származik, amelynek feldolgozásmódját saját darabjaival kapcsolatban túlhaladottnak érezte. Mellesleg a Möller-kötet összeállításának idejére Kodály is régen túllépett az effajta, szerény kísérettel ellátott, a zongora jobbkez-szólamában az énekszólammal együtt haladó feldolgozásmódon, amint azt az 1928-as Pátia-felvételeken megörökített több mint két tucatnyi kompozíciója bizonyítja.

Ha viszont *A magyar népdal*ban leírt rendszer szerint vizsgáljuk a *Húsz magyar népdal* dallamait, meglepő, hogy az autentikus magyar produktumnak tekintett A és B osztályt kevesebb dallam képviseli, mint Möller kötetében: az A osztályt 5 (ott 7), a B osztályt 3 (ott 5), a C (vagy vegyes) osztályt pedig 12 (ott 9) dallam. Igaz, ezek az arányok lényegesen módosulnak, ha a dallamokat Bartók 1939-ben kialakított, a korábbi rendszer egyes részeinek átcsoportosításával létrehozott új rendszerében keressük (A osztály: 9 dallam; B osztály: 4 dallam; C osztály: 7 dallam (lásd az *1. ábrát*). Az új rendszer A osztályába Bartók beolvasztotta a régi C.I–II és C.V alosztály anyagát, amely így fejlődéstörténetileg pontosabb képet nyújt a magyar anyagról, mert a régi stíluson kívül tartalmazza a régi és új stílus közötti átmeneti stádiumot őrző dallamokat is.³²

Bár az új rendszer kidolgozását egy évtizeddel megelőzi, a *Húsz magyar népdal* négy füzetének elrendezése mégis mintha az új rendszer előfutára lenne. Jóllehet az első két füzet címe („Szomorú nóták”, „Táncdalok”) nem utal a benne foglalt dallamok „régii” voltára (kivéve a második dal magyar címét: „Régi keserves”), azt

²⁹ Pintér Csilla mutatott rá, hogy a válogatás valamennyi magyarlakta földrajzi területről tartalmaz példákat, tehát Bartók „a ciklusterv térbeli kereteit is a lehető legtágasabban határozta meg”. Pintér, „A bánat dalai”, 5.

³⁰ *BBÍ/3*, 353.

³¹ *BBÍ/3*, 354.

³² Béla Bartók, *Hungarian Folk Song. Complete Collection, Vol. I*, edited by Sándor Kovács and Ferenc Sebő (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1993), 29–30.

Tételszám és cím	Sorszám <i>A magyar népdal</i> példatárában	Beosztás <i>A magyar népdalban</i> (1921)	Sorszám a Bartók-rendben (1939)
I. sorozat (Szomorú nóták)			
1. A tömlőcben	10	A.I.	A-I 450a
2. Régi keserves	214	C.I.8.	A-I 1065a
3. Bujdosó ének	15	A.I.	A-I 538m
4. Pásztornóta	7b	A.I.	A-I 438kk
II. Sorozat (Táncdalok)			
5. Székely „lassú”	294	C.IV.11.	C-I 132f
6. Székely „friss”	196	C.I.4.	A-I 751a
7. Kanásztánc	302	C.V.	A-I 1138a
8. Hatforintos nóta	11b	A.I.	A-I 786g
III. Sorozat (Vegyes dalok)			
9. Juhászcsúfoló	174	C.I.2.	A-I 257c
10. Tréfás nóta	312	C.VII.	C-III 1025a
11. Párosító (1)	319	C.VII.	C-III 1065a
12. Párosító (2)	265	C.III.16	C-II 923a
13. Pár-ének	240	C.III.4	C-II 826a
14. Panasz	258	C.III.10.	C-II 484b
15. Bordal	74b	A.VI.	A-I 920i
IV. Sorozat (Új dalok)			
16/I	119	B. (12)	B 1043f
16/II	81	B. (9)	B 239a
16/III	133	B. (15)	B 1343a
16/IV	290	C.IV.11.	C-I 128h
16/V	299c	C.IV.16.	B 1103r

1. ábra

egyértelművé teszi a harmadik és negyedik füzetnek a bartóki osztályozásból ismert elnevezéseket felhasználó címe („Vegyes dalok”, „Új dalok”). A füzetek tartalma ugyan így sem követi szigorúan a dalok stílusok szerinti besorolását, azonban jól tükrözi az új rendszer szerinti történeti folyamatot. A régi rendszer felől nézve a folyamat bemutatása kevésbé meggyőző, mert mind a négy füzet tartalmaz példát a C osztályból, az első három füzetben A osztálybeli, a negyedikben B osztálybeli dallamokkal vegyítve. Az új rendszer szerint viszont az első füzet kizárólag az A osztályba tartozó dallamokból áll, a másodikban több a dallam az A osztályból (3:1 arányban), a harmadikban a C osztályból (5:2 arányban), a negyedik füzetben pedig egy kivétellel csak B osztálybeli dallamok szerepelnek. Az utolsó dallamot Bartók az új rendszerben a C.IV osztályból a B osztályba tette át. A régi C.IV osztály dallamairól, amelybe a 4. füzet egyetlen, az új rendszer szerint is C osztálybeli dallama tartozik, *A magyar népdalban* Bartók megjegyezte, hogy „[...] speciális

magyar ritmusuk következtében elég közeli rokonságban vannak a B) osztálynak hasonló ritmusú dallamaival [...] Némelyikük éppenséggel C) osztálytól B)-hez vezető átmeneti fokot tüntet fel.”³³

Bartók Möller-kritikájának fényében azt váránk, hogy a *Húsz magyar népdal*-ban az A osztály ott hiányolt, 11-szótagú dallamaiból is lesz példa. A tipikusan magyar képződménynek tartott ABBA felépítésű dallamokból is csak egyet találunk, míg az AABA formára kettőt is, az AA⁵BA formára pedig egyet sem. Szerkezetében tehát a *Húsz magyar népdal* tisztábbá teszi a Möller-kötetben megmutatkozó zavaróan vegyes képet, de tartalmában nem kíván minden fontos típus példatára lenni. Az első három füzetben a zenei típusokon túl a dalok funkciója és hangulata is közrejátszott a végleges elrendezés kialakításában. A források tanúsága szerint azonban ez az elrendezés a mű keletkezésének későbbi fázisában öltött formát, mivel a fogalmazványban a dalok sorrendje teljesen más. A 4. füzet anyagától eltekintve nincs két olyan dallam, amely a mű végleges alakjához hasonlóan a fogalmazványban is egymást követné. E korábbi forma és a róla készített autográf tisztázatok bepillantást engednek a zeneszerző eredeti szándékától a mű végleges formájának megszületéséig vezető folyamatba.

A *Húsz magyar népdal* fogalmazványa

A *Húsz magyar népdal* kézirat-együttesében mind a mű fogalmazványa, mind a nyomdának készített metszőpéldány (autográf tisztázat) fennmaradt.³⁴ A fogalmazvány, 20 szisztémás nyomtatott kottapapíron 29 számozott oldallal tartalmazza a teljes művet. Az utolsó lap hátoldala üres. Egy 12 szisztémás lapon (számozása szerint a 30–31. oldal) található Bartók módosításai a 16/III-as dalhoz. A lapszámozás utólagos, nem Bartók keze vonása. Egy számozatlan, 20 szisztémás lap is tartozik a fogalmazványhoz, egyik oldalán a 8. számhoz készített kétsoros vázlattal, másik oldala üres. A kézirat lapjai eredetileg ívek (bifóliók) voltak, amelyeket az archiválás során lapokra vágtak szét. Ez önmagában is megnehezíti a komponálás sorrendjének feltárását, a szétvágott lapokról készült fotók alapján pedig szinte lehetetlen az eredeti sorrend megállapítása. Somfai László a szétvágott lapok tanulmányozása során mégis az alábbi szerkezetet valószínűsítette:³⁵

- | | |
|-------------|-----------------------------|
| 1–4. oldal | eredetileg bifólió |
| 5–6. oldal | egy fólió |
| 7–14. oldal | egymásba rakott két bifólió |

³³ *BBÍ/5*, 70.

³⁴ Bartók Péter gyűjteménye, ma a bázeli Paul Sacher Stiftung anyagában (PB 64 VoPS1 és PB 64 VoPFC1).

³⁵ Köszönöm Somfai Lászlónak, hogy készülő Bartók műjegyzékéből rendelkezésemre bocsátotta a fogalmazvány papírszerkezetének leírását.

- 15–18. oldal egy bifólió
 19–26. lap egymásba rakott két bifólió
 27–29. lap egy bifólió

Az eredeti sorrend rekonstrukciója egyszerű, ha a fogalmazvány egy-egy oldalán több dal található. Ha azonban több bifólió is új dallal kezdődik, ezek akármelyike képviselheti a komponálás kezdetét, hacsak nem fogadjuk el, hogy az archiváláskor megtartották a bifóliók eredeti sorrendjét. A *Húsz magyar népdal* fogalmazványában négy bifólió kezdődik új számmal (2. ábra). Kérdéses például, vajon az 1. oldalon található dal fogalmazványa volt-e a sorozat első végigírt darabja. Az 1–6. oldal (egy bifólió és egy lap) tartalmazza ugyanis a 7., 4., 3. és 15. számot, valamint a 4. oldal alján fordít-

a fogalmazvány lapszáma	a feldolgozás sorszáma a végleges elrendezésben
1	7–
2	–7–
3	–7, 4–
4	–4, 3– (13)
5	–3, 15–
6	–15
7	13–
8	–13, 5–
9	–5
10	8–
11	–8–
12	–8–
13	–8, 11–
14	–11
15	6–
16	–6, 10–
17	–10–
18	–10
19	16/I, 16/II, 16/III–
20	–16/III, 16/IV–
21	–16/IV, 16/V–
22	–16/V, 11jav., 12–
23	–12
24	2–
25	–2, 5jav., 9–
26	14
27	–9
28	1–
29	–1

2. ábra. Bartók: *Húsz magyar népdal*, a fogalmazvány felépítése és tartalma

va és áthúzva a 13. szám két sorát. A nyomtatott márkajelhez képest ezek az áthúzott sorok a lap tetején vannak, vagyis Bartók itt kezdte a munkát, de meggondolta magát, fejtetőre állította a bifóliót és a 7. dal komponálását a másik végén kezdte el. Elgondolkodtatott azonban, hogy a fogalmazvány második papír-csoportja (két egymásba rakott bifólió, 7–14. oldal), amelyen ugyancsak folytatólagosan sorakoznak a 13., 5., 8., és 11. számú dalok, éppen a 13. számmal kezdődik. Bár nincs kizárva, mégis nehéz elképzelni, hogy Bartók néhány ütem után egyszerűen félretette a dalt és új dal komponálásába fogott. Valószínűbbnek tűnik, hogy miután más ötlete támadt az addig komponált résszel kapcsolatban, másik bifólió után nyúlt, s újra kezdte a komponálást, a rontott ütemeket tartalmazó bifóliót pedig megfordítva később használta fel. Ez azt jelenti, hogy inkább a 7–14. oldal anyaga tekinthető a munka kezdetének, az 1–6. oldal pedig a folytatásnak. Új dallal kezdődik a fogalmazvány következő, a 6. és 10. számot tartalmazó bifóliója is (15–18. oldal). Ez ugyan lehet az előző oldalak folytatása, de nincs kizárva az sem, hogy eredetileg a másik csoportot követte, vagy esetleg ez volt a legelőször komponált részlet.

Az utolsó két csoport (a 19–26. oldalak két egymásba rakott bifólión, és a 27–29. oldalak egy bifólión) tartalmazza a 4. füzet anyagát a végleges sorrendben, pótlásokat két korábbi dalhoz, valamint öt újabb feldolgozást. A 22. lapon található, a 4. füzet dalait követő javítások nemcsak azt teszik egyértelművé, hogy a két javított dalt tartalmazó csoport (a 7–14. oldalon) korábban készült, hanem arra is fényt derítenek, hogy a 4. füzet dalai után Bartók szünetet tartott, és átnézte az addig elkészült anyagot.

Nehezebb a másik két fogalmazvány-csoport (1–6. oldal és 15–18. oldal) időbeli viszonyát pontosítani. A 4. füzet (19–22. oldal) vázlatait valószínűleg megelőzik: erre utalhat az 5–6. oldalon található 15. számú darab későbbi transzponálása, amelyet az újonnan készült darabok és a tétel végleges környezete tehetett szükségessé. Elvileg a hangterjedelem is indokolhatta volna a változtatást, ám a közelebbi vizsgálat alapján nem erről volt szó: a 15. dal eredeti hangterjedelmének (c^2-g^2) felső határa ugyan a mű legmagasabb hangja, ám három másik dallamban is megtalálható. Ezzel szemben az új hangnem $a-e^3$ ambitusának alsó hangja egyedül itt fordul elő a műben.³⁶

Nyomósabb ok a 4. füzet anyagát megelőző dalok korábbi datálására, hogy egymásutánjuk nem véletlenszerű, hanem tervszerűen kialakított egységet alkot. Az első csoport (1–6. oldal) négy dalának hangnemei közeli rokonságban állnak egymással ($g-e-esz-g \parallel e \parallel esz \parallel Esz-C-B-Esz$)³⁷ és a tempók-karakterek egymásutánja (Allegro–Andante, parlando–Andante, parlando–Non troppo vivo) szintén tervszerű, a ciklikus gyors–lassú–lassú–gyors formát követi. Ugyanakkor már megmutatkozik benne a dalok népzenei stílus szerinti válogatása: három dallam is a régi Bartók rend szerinti A osztályba tartozik. A hangnemi terv és népzenei tartalom

³⁶ A hangterjedelem miatt nem indokolt a 13. dal transzpozíciója sem. Viszont fogalmazványbeli alakjában (f^2-a^2) a 9. dallam egy nagyszekunddal túllépte volna a teljes mű végleges formájának ambitusát, így ebben az esetben valószínűleg ez magyarázza a transzpozíciót.

³⁷ Némelyik feldolgozásban az egyes versszakok hangneme változó.

Maestoso, $\text{♩} = 84$ poco allarg. - -

sonoro

Zongora
Klavier

mf *f*

1. kottapélda

valószínűsíti, hogy a harmadik fogalmazvány-csoport (15–18. oldal) a megelőző darabok (7–14. oldal) folytatása, azokkal alkot olyan egységet, amelyben a C osztály dallamai dominálnak. Laza hangnemi rokonság itt is kimutatható a dalok között (*cisz-g* || *f* || *d-g-d* || *A-Fisz-A* || *d-f-d* || *b-fisz-d-a-esz-b*), és a karakterek váltakozása (Adagio, ma non troppo–Maestoso–Allegro–Moderato, scherzando–Allegro–Allegro) is értelmezhető egyfajta narratívaként. E második, összevont csoport darabjainak időtartama körülbelül 12 perc: talán éppen ezekre célzott Bartók Clarknak írt szeptemberi levelében.³⁸ A komponálásnak ebben a feltételezett első szakaszában tehát az új stílusú dallamokat bemutató 4. füzetrel együtt az addig elkészült három egység (1–6., 7–18., 19–22. oldal a 16/V. dallal bezárólag) a magyar népdal Bartók kutatásaiban körvonalazott három nagy csoportját illusztrálja, ha nem is okvetlenül a végleges megoldás sorrendjében.

A kéziratos források alapján világos, hogy a 4. füzet megkomponálása után Bartók a tisztázatok leírását is megkezdte. A *Hús magyar népdal* tisztázatával új technikát próbált ki: átvilágítható hártypapírt (lichtpaus) használt, amelyről faksimile kiadást lehetett készíteni. Előnyös volt a lichtpaus papír azért is, mert több példányban készülhettek róla másolatok a szövegek németre fordításához, vagy az előadók számára.³⁹ Bartók Péter gyűjteménye tartalmazza a kiadónak megküldött teljes tisztázatot és némelyik dal fel nem használt, korábbi formáját, valamint egy teljes kontakt-kópiát, amellyel a fordító dolgozott.⁴⁰ A budapesti Bartók Archívumban is fennmaradt két hiányos kontakt-kópia.⁴¹ Ezek egyikén az 5. dalról (Szekely „lassú”) készült tisztázatban a dallamot a fogalmazvány 8. oldalán található kétütemes, egyszerű akkordismétlésekből álló zongoraszólo vezeti be. A későbbi, a fogalmazvány 25. oldalán található hatütemnyi kiegészítést, amely az énekszólam egy baljós motívumának felhasználásával előrevetíti a darab tragikus tartalmát, és egyben a végleges elrendezésben is hatásos bevezetésül szolgál a 2. füzet anyagához, Bartók a záró ütemek után másolta le (1. kottapélda). A metszőpéldányhoz aztán szétvágta, majd a megfelelő sorrendben ragasztotta össze a lapokat.

³⁸ Lásd a 20. jegyzetet.

³⁹ Somfai, *Bartók kompozíciós módszere*, 214–215.

⁴⁰ Bartók Péter gyűjteménye, PB 64 VoPFC1–2.

⁴¹ A BBA 2008-23 és 2008-29 leltári számon.

A tisztázatok fel nem használt lapjai között az 5. dal eredeti formájáról készült másolat mellett megtalálható a 13. és 15. dallam tisztázata is, még fogalmazványbeli hangnemükben, valamint a 8. darab első 35 ütemének korai verziója.⁴² Ez azt sugallja, hogy Bartók eredetileg talán csak 15 dallamból álló sorozatot tervezett, amely a fogalmazvány 1–22. lapjáig terjedő részt foglalta volna magába, és csak az addig elkészült dalok (egy részének?) letisztázása után határozta el, hogy kiegészíti az anyagot. A 4. füzet eredeti, nagyszekunddal magasabb változatát még letisztázta,⁴³ de a 11. dal javítás előtti állapotáról, hacsak nem kallódott el, nincs másolat. Lehet, hogy Bartók itt szakította meg a tisztázatok készítését, átgondolta a sorozat tervét és elhatározta, hogy újabb dalokat komponál. A 11. sz. párosító dallamot javító ütemek után egy másik párosítót dolgozott fel, a végleges forma 12. dallamát. A két párosító a dokumentálható, Bartók zongorakísérétevel lezajlott tíz hangversenyből négy esetben egymás után hangzott el.⁴⁴

A kibővítés folyamatában kulcsszerepet játszott az első füzet számára komponált, s a magyar népdalanyag ősi rétegét reprezentáló két dal. A 2. szám ugyan hangsoránál fogva nem illik a régi A osztályba, de 12-es szótagszámú izometrikus versszakszerkezete és parlando-rubato előadásmódja révén annak közeli rokona; új rendszerében Bartók át is helyezte az A osztály dallamai közé. A *Húsz magyar népdalban* egyedül ez a dallam képviseli a 12-es szótagszámú csoportot, amelynek hiányát a Möller-kötetből Bartók hangsúlyozottan kifogásolta.⁴⁵ Ezt a majdani 9. dal kezdete követi, de a lap hátoldalán új dallam, a 14. szám található, míg a 9. folytatását a fogalmazvány utolsó bifóliója (27–29. oldal) tartalmazza a sorozat első darabjával együtt (no. 1).⁴⁶ E két parlando dallam (no. 1, Lento, parlando; no. 2, Non troppo lento, parlando) hozzáadása inspirálhatta a mű végleges, négy részes formáját: a régi stílusú dalokat Bartók kettéválasztotta egy lassú és egy ritmikusabb csoportra, visszaidézve a régi rapszódiaforma „hallgató-táncdallam” szerkezetét, hasonlóan a 2. füzet első két dallamához („Székely »lassú«”, „Székely »friss«”). A 3. füzetbe kerültek az alkalmakra énekelt vagy tréfás karakterdarabok, a 4.-be pedig a magyar népdalanyag legújabb rétegének példái.

Ez a ma klasszikusnak tűnő, logikus és elegáns megoldás azonban csak a mű keletkezésének viszonylag késői, kiadásra előkészítő fázisában kristályosodott ki. Az A.K.M. számára kitöltött íven a dalok sorrendje ugyan közelít a végleges formához,

⁴² PB 64 VoPFC1, 67–68., 65–66. és 64. oldal.

⁴³ PB 64 VoPFC1, 59–63. oldal

⁴⁴ Ezen az összekapcsoláson kívül csak a 2–3. dal hangzott el többször (három alkalommal) egymás után. Egyszer szerepelt műsoron az 5–6. tételpár, a 4. füzet anyaga pedig mind az öt hangversenyen egy tételként került előadásra.

⁴⁵ Korábban Bartók két 12-es szótagszámú dallamot is feldolgozott a *Nyolc magyar népdal* 2. és 7. számában. Ugyanott a *Húsz magyar népdal*ból hiányzó 11-esekből is van példa (5. szám).

⁴⁶ Kérdéses, miért ékelődik a 14. dal a 9. szám két része közé. Egyik lehetséges magyarázat, hogy a 25. oldalt Bartók talán korrekcióknak tartotta fenn, ezért került a 14. dal a 26. oldalra, de végül mégis kihasználta a megmaradt helyet, és a 9. dalt ott kezdte el. Ebben az esetben a 14. darab korábbi, mint a 9.

de még messze van tőle: három kisebb csoportot nevez meg (Öt újabb magyar népdal, 2 Párosító, 3 régi táncdal), és az Öt újabb népdal után felsorolt három dalból (a későbbi 2., 3., és 14. szám) már körvonalazódik egy lassú tételekből összeállított csokor. A felsorolás folytatása viszont még nagyjából követi a dalok fogalmazványbeli sorrendjét.⁴⁷ Néhány dalnak még nincsen címe, illetve eltér a végleges verzió címétől.

Az új sorrend kialakításának menetéről nincsenek dokumentumaink. Nem maradtak fenn az átrendezést segítő incipitek, mint Beethoven skót dalairól, vagy dal- és szövegkezdetek, mint a *Gyermekeknek* II. füzetében. Minthogy a dalok végleges sorrendjének kialakítását valószínűleg megelőzték az ősbemutató előadások, így a tisztázatoknak is korábban kellett elkészülniük. A mű lichterpaus másolatainak érdekessége, hogy azokon minden dal külön egységet képvisel. A fekvő formátumú kották címlapul is szolgáló első oldalát Bartók üresen hagyta, s ide írta fel a dalok sorszámát. Ez a megoldás különösen előnyös volt az előadónak, ha, mint általában, a dalokat nem a megjelent sorrendben, hanem tetszés szerinti válogatásban kívánta előadni. Nem lehetetlen, hogy az így különválasztott dalok segítették az átrendezés munkáját is. A Bartók Archívumban őrzött egyik kontakt-kópia együttesben a 4. dal címlapján áthúzva egy másik szám (15) is látható.⁴⁸ Ha ez nem egyszerű tollhiba, akkor azt dokumentálja, hogy a végleges sorrend többszöri átgondolás eredménye volt. Erre látszik utalni a félretett másolatok között a 4. dal egy kis terccel feljebb transzponált, de fel nem használt változatának töredéke is.⁴⁹

Bartók 1930. április 24-én kötött szerződést az Universal kiadóval a *Húsz magyar népdal* kiadására. Ez után kezdett hozzá, hogy fórumot keressen a Möller-kötetről írandó kimerítő kritikájához.⁵⁰ A dalok kiadását a német fordítás hosszan elhúzódó, frusztrációval teli munkálatai 1932 nyaráig késleltették. Addigra a német folyóiratokban zajló csatározás is lezárult, anélkül, hogy bármelyik fél meggyőzte volna a másikat a maga igazáról. Nem tudni, vajon Möller valaha is kézbe vette-e a *Húsz magyar népdal* kottáját, és ha igen, megértette-e a benne rejlő üzenetet. A hat évvel később egy másik, Bartók román népzene kutatói munkásságát érintő kritika kapcsán kirobbant vitához Möller is csatlakozott és támogatásáról biztosította a Bartókot támadó román kritikust, Coriolan Petranut. Petranuhoz írt egyik levelében Bartók „bizarr és szélsőséges ízlésű” népdalfeldolgozásait is megemlítette, és nincs kizárva, hogy véleményét részben a *Húsz magyar népdalra* alapozta.⁵¹ Kiadványa magyar kötetének ismeretében Bartók nyilván nem is számított egyébre. De ha Möller nézeteit nem is tudta megingatni, mindenesetre úgy érezhette, hogy a *Húsz magyar népdal* megírásával igazságot szolgáltatott a magyar népdal ügyének.

⁴⁷ Pintér, „A bánat dalai”, 3.

⁴⁸ BBA 2008-29.

⁴⁹ PB 64 VoPFC1, 65. oldal. A hangterjedelem önmagában nem indokolja a transzpozíciót.

⁵⁰ Lásd a 16. lábjegyzetet.

⁵¹ Bartók Béla, „Válasz Petranuék támadására,” A szerkesztő jegyzetei. *BÖI*, 893.

VERA LAMPERT

Arrangement of Folksong Settings:
Draft and Final Form of Bartók's Twenty Hungarian Folksongs

Complete works comprised of a series of short pieces, rather than in traditional cyclical form, were not featured on concert programs until the middle of the last century. Bartók also preferred to present selections, small groups of pieces from his similarly conceived compositions. In spite of this custom, however, composers considered it imperative to present their work in a publication according to some sort of a concept. Bartók arranged his *Twenty Hungarian Folksongs* of 1929 to reflect the historical and morphological categories he established in his studies of the Hungarian folksong. Interestingly, the sequence of the songs in this composition is closer to the modified Bartók System of the late 1930s rather than to the original one, published in the *The Hungarian Folksong* in 1924. The idea of a composition to illustrate his view of the Hungarian folksong was part of the plan since Bartók began working on the *Twenty Hungarian Folksongs*, but as the autograph sources of the work attest, the succession of the songs was finalized at the latest stage of work. My paper is an attempt to disclose this process.

MÓRICZ KLÁRA*

Egy ország, három sors: Bloch, Schönberg és Bartók amerikai emigrációja

Száműzni, számkivetni, deportálni, kiűzni – mind erőszakot szuggeráló igék. A száműzetés gyakran rombol le vagy tör ketté életeket, életformákat, csonkít meg életműveket és választ el attól, ami nélkülözhetetlennek látszott abban az országban, amely a száműzöttet kivetette. Erőszakossága miatt a száműzetés más, mint az emigráció vagy kivándorlás, amely, amint ezt a szó gyökere (vándorlás) is jelzi, lassú, békés mozgást érzékeltet és feltételezi, hogy az emigráns önként hagyta el szülőföldjét. Az amerikai emigrációban élő Bertold Brecht a kettő közötti különbséget nemcsak abban látta, hogy az egyik önkéntes, a másik pedig erőszakos elhagyása a szülőhazának, hanem abban az érzelmi távolságban is, amely a száműzött hazáját és ideiglenes otthonát elválasztja egymástól.

Immer fand ich den Namen falsch, den man uns gab: Emigranten.
Das heißt doch Auswanderer. Aber wir
Wanderten doch nicht aus, nach freiem Entschluss
Wählend ein andres Land. Wanderten wir doch auch nicht
Ein in ein Land, dort zu bleiben, womöglich für immer
Sondern wir flohen. Vertriebene sind wir, Verbannte.
Und kein Heim, ein Exil soll das Land sein, das uns da aufnahm.¹

A száműzetés pszichológiai hatását analizálva Theodor Adorno a megszakítottság érzését hangsúlyozta: „A száműzetésben minden értelmiségi, kivétel nélkül, sérült”, írta *Minima moralia* című aforzima-gyűjteményben, melynek jelentőségteljesen az

* Móricz Klára 1990–1994 között az MTA Zenetudományi Intézet munkatársa volt, jelenleg az Amherst College (Massachusetts, USA) Zenei Tanszékének professzora, a *Journal of Musicology* társszerkesztője.

¹ Nyersfordításban: „Mindig hamisnak éreztem, hogy minket emigánsnak neveztek, / Ami azt jelenti, hogy hazánkat önként hagytuk el. De mi / Nem saját akaratunkból távoztunk, hogy / Új hazát válasszunk. És nem úgy / Léptünk az új országba, mintha ott akarnánk maradni örökre. / Csak menekültünk. Kiűzöttek, kitiltottak. / Nem otthon, hanem a száműzetés helye az az ország, mely minket befogadott.”

„Elmélkedések egy sérült életből” alcímet adta. Adorno szerint a száműzöttek fel kell ismernie megcsönkített állapotát, „ha el akarja kerülni, hogy önbecsülésének szigorúan zárt ajtóit mögött ébredjen állapotának kegyetlen tudatára”.²

Eltérő asszociációik ellenére a száműzetés és a kivándorlás, száműzött és kivándorló között nem mindig könnyű különbséget tenni. Arnold Schönberg, egyike a híres kivándorlóknak, három kategóriába sorolta az emigránsokat. Brechtől eltérően Schönberg a kategóriák közötti különbséget nem a távozás politikai, hanem morális okaiban kereste. Első kategóriájába azok tartoztak akiknek, mint neki is, zsidó származásuk miatt kellett elhagyniuk hazájukat; a másodikba azokat sorolta, akik, bár igyekeztek kiegyezni az új politikai rendszerrel, végül mégis száműzetésbe kényszerültek; végül a harmadik, legkisebb kategóriát Schönberg azoknak a kivételes művészeknek tartotta fenn, akik önként, morális okokból indíttatva hagyták el hazájukat, hogy megőrizhessék „becsületüket, integritásukat és karakterüket”. E külön kategóriák ellenére még Schönberg is, aki általában hajlamos volt kortársai felett erkölcsi ítéletet mondani, elismerte, hogy végső soron az emigráció ténye kiegyenlíti e motivációs különbségeket. Mindazoknak, akik elhagyták hazájukat,

el kellett hagyniuk otthonukat, otthoni pozíciójukat, országukat, barátaikat, üzletüket és vagyonukat. Mindnek külföldre kellett mennie, mindnek új életet kellett kezdenie, általában sokkal alacsonyabb színvonalon, kevesebb befolyással, kevesebb megbecsüléssel; sokaknak meg kellett változtatniuk a hivatásukat és meg kellett alázkodniuk.³

Emigrációban élő művészeknek nemcsak életük és karrierjük drasztikus megváltozása, de új életkörülményeikre, megcsönkített állapotukra való művészi reakciója is hasonló volt. Csalódottságukban, hogy idegen földön nem találtak megértő közön-

² „Jeder Intellektuelle in der Emigration, ohne alle Ausnahme, ist beschädigt und tut gut daran, es selber zu erkennen, wenn er nicht hinter den dicht geschlossenen Türen seiner Selbstachtung grausam darüber belehrt werden will.” Theodor W. Adorno, *Minima Moralia Reflexionen aus dem beschädigten Leben* (1951), at http://www.offene-uni.de/archiv/textz/textz_phil/minima_moral.pdf.

³ „[V]ery few of those who emigrated can ask to be honored for their political or artistic straightforwardness. Most of them had no other chance of being spared, either because of their race, or that of their matrimonial partner. Many had been politically implicated and others came under the ban of »Kultur-Bolschewismus«. There are probably not many who emigrated voluntarily; and even among such »real« emigrés there are some who tried hard to come to an agreement with the powers only to give up in the end.

Yet despite the fact that little personal merit attaches to the inability of many to swim with the official current (*Gleichschaltung*), there is this to be said for them; they all had to abandon their homes, their positions, their counties, their friends, their business, their fortune. They all had to go abroad, try to start life anew, and generally at a much lower level of living, of influence, of esteem; many even [had] to change their occupation and to suffer humiliation.

There may be no merit in all that; still if those who had to do it could do it – why should not others also have preferred to preserve their honesty, their integrity, their character, by taking upon themselves of their own free will the suffering of an emigré, like those who had no other way?” Arnold Schoenberg, „A Dangerous Game”, *Modern Music* 22 (1944/1), 3–5; *Arnold Schoenberg Correspondence: A Collection of translated and Annotated Letters Exchanged with Guido Adler, Pablo Casals, Emanuel Feuermann and Olin Downes*, ed. Egbert M. Ennulat (Metuchen, N. J., and London: The Scarecrow Press, Inc., 1991), 240–41.

ségre kétféleképpen reagáltak: vagy bátortalanul alkalmazkodni próbáltak új környezetükhöz, vagy elzárkóztak a jelentől és nosztalgiába merültek. E negatív vonások az emigráció elkerülhetetlen velejárói. Az emigráció hatása azonban nem kizárólag negatív. Otthonuktól, megszokott körülményeiktől elszigetelve, kényszerűen magukba fordulva, e hazájukból kitaszított művészek gyakran fedeztek fel önmagukban új erőforrásokat, ha mást nem, valami újfajta bölcsességet, amely csak az emigráció idegen kulturális környezetében tudott megnyilvánulni. Mint Lion Feutwangler írta:

A száműzetés sokaknak leszűkítette az életterét, de a jobbaknak nagyobb teret, rugalmasságot biztosított; megmutatta nekik az igazi nagyságot, az élet lényegét, és megtanította őket, hogy ne pazarolják az idejüket trivialisokra [...] Sokan ezek közül az emigránsok közül mélyebb benső érettségre tettek szert, új erőforrásokat felfedeztek fel önmagukban, megfiatalodtak. Nietzsche buzdítása, hogy először „meg kell halnunk, ha valamivé válni akarunk”, amely a mélabús embereket e világ örömteli látogatóivá változtatja, az emigráció kritériumává vált.⁴

Ebben az esszében a száműzetéshez kapcsolódó negatív klisék mellett e látszólag sérült állapot pozitívabb vonásait három zeneszerző sorsával szemléltetem: Ernest Blochéval, aki amerikai emigrációjában identitásainak gyakori változtatása közepette felismerte az identitások esetlegességét; Arnold Schönbergével, aki korai expreszszionista stílusának szorongását a holocaust témájával töltötte ki és ezzel korai műveinek prófétai jelleget kölcsönzött; végül Bartók Béláéval, akit a hazájától való földrajzi távolság a hazájával való érzelmi megbékülésre készítetett. E három zeneszerző életkörülményei, művészi temperamentuma és hitvallása aligha lehetett volna különbözőbb. Felfogásuk radikális különbözőségét jól mutatja, hogy gyakran saját sikertelenségükért a másik (vélt) sikerességét okolták. Száműzött állapotuk mégis hasonlóvá tette sorsukat, és akár akarták, akár nem, mindhárman a száműzöttség bélyegét hordozták magukon.

Bloch, Schönberg és Bartók különböző időben és különböző okból kerültek Amerikába. Otthonuktól való elszakadásukat nehéz lenne egyértelműen a száműzetés vagy a kivándorlás kategóriájába sorolni. Bloch és Bartók emigrációja önkéntes volt, Schönbergé kényszerű. Bloch érkezett elsőnek, 1916-ban. Senki nem kényszerítette Európa elhagyására, New Yorkban zeneszerzői karrierjének új lehetőségeit kereste. Schönberg „mintaszerű” száműzött volt: bár önként távozott, zsidó származása miatt nem volt más választása, ha nem akarta életét kockárra tenni. Bartók egyike volt azon ritka etikus művészeknek, akiket Schönberg az emigránsok legszűkebb csoportjába sorolt. Kivándorló volt abban az értelemben, hogy hazáját önként hagyta el, és száműzött abban az értelemben, hogy úgy érez-

⁴ „For many, exile made their world smaller, but to the better ones it gave breadth and elasticity; it gave them a sense for the grand, the essential in life, and taught them not to waste time with trivialities. [...] Many of these immigrants became inwardly more mature, discovered strengths, became younger. Nietzsche's exhortation to »die in order to become«, which transforms human beings from gloomy into joyful guests of this earth, became their touchstone.” Mark M. Anderson, ed., *Hitler's Exiles: Personal Stories of the Flight from Nazi Germany to America* (New York: New Press, 1998), 172.

te, nincs más választása, minthogy elmenjen, hacsak nem akar erkölcsileg kompromittálódni. Bartók hamar felismerte, hogy Ausztria bekebelezése után

az a közvetlen veszély forog fenn, hogy Magyarország is megadja magát ennek a rabló és gyilkos rendszernek. A kérdés csak az, mikor, hogyan? Hogy azután egy ilyen országban hogyan tudok tovább élni, vagy – ami ugyanazt jelenti – tovább dolgozni, el sem lehet képzelni. Tulajdonképpen az lenne a kötelességem, hogy kivándoroljak, ameddig még lehet.⁵

Bár az emigrációt kétségtelenül erkölcsi kötelességének érezte, hazájának elhagyása nem volt könnyű Bartók számára. Egyrészt úgy vélte: „ha valaki itt marad, holott elmehetne, ezzel hallgatólagosan beleegyezik mindabba, ami itt történik”. Másrészt tudta, hogy veszélyben levő hazája elhagyása egyfajta önzésként vagy gyávaságként is értelmezhető: „bármilyen kátyúba kerül az ország szekere, mindenkinek otthon kell maradnia és segítenie a dolgokon tőle telhetőleg.” „Szóval egyenlőre teljesen tanácstalanul vagyok”, zárta le Bartók saját magával folytatott vitáját, „habár érzésem azt mondja, aki csak tud, menjen el”.⁶ Bartók képtelen volt kompromisszumot kötni, így feleségével 1940. október 12-én elhagyta Magyarországot, hogy Lisszabonon keresztül Amerikába utazzon, s ezzel a „biztos elviselhetetlenségből” a teljes bizonytalanságba vesse magát. „Egyáltalán nem kérdés: így kell-e lennie; mert így kell lennie”, írta búcsúlevelében régi barátjának, Müller-Widmannénak.⁷

Schönberg hét évvel korábban, 1933. október 31-én érkezett New Yorkba, maga mögött hagyva tekintélyes pozícióját a berlini Porosz Zeneakadémián. Ezt a fontos professzori állást Schönberg 1925-ben kapta; 1933. szeptember 20-án hirtelen, magyarázat nélkül bocsátották el. Két nappal az elbocsátása után elkeveredve írta Pablo Casalsnak: „Szerződésemet hirtelen, minden előzetes figyelmeztetés nélkül megsemmisítették. E szabálysértés nélkül két évem lett volna arra, hogy külföldön új életet teremtsék magamnak. Így azonban hirtelen mindent el kell fogadnom, amivel pénzt kereshetek.”⁸

Schönberget New Yorkban úgy fogadták, mint az atonális zene híres mesterét. Interjúk és hosszú újságcikkek foglalkoztak vele, és egy rövid időre a New York-i művészvilág egyik központi alakjává vált. Ernest Bloch egyike volt azoknak, akik érkezését lelkesedéssel várták. Bloch, aki tagja volt a Malkin Konzervatórium tanácsadó testületének, amely Schönbergnek állást ajánlott, valószínűleg az elsők között értesült a híres német zeneszerző áttelepüléséről. Bár Bloch nem tudott Schönberg fogadásán személyesen részt venni, rajongó levélben üdvözölte, amelyben csodálatát

⁵ Bartók levele Müller-Widmann asszonynak, 1938. április 13., *Bartók Béla levelei*, ed. Demény János (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 581.

⁶ Bartók levele Veress Sándornak, 1939. június 3., *Bartók Béla levelei*, 626.

⁷ Bartók levele Müller-Widmann asszonynak, 1940. október 14., *Bartók Béla levelei*, 653.

⁸ „Ganz plötzlich, ohne die geringste vorherige Versündigung hat man meinen Vertrag für ungültig erklärt, der mit ohne diese Verletzung zwei Jahre Zeit gelassen hätte, mir ein neues Leben in Ausland einzurichten. Aber jetzt bin ich infolgedessen gezwungen, zu tun was ich kann, um Geld zu verdienen.” Schönberg levele Pablo Casalsnak, 1933. szeptember 22., Arnold Schönberg, *Briefe*, ed. Erwin Stein (Mainz: B. Schott's Söhne, 1958), 199.

fejezte ki a *Zeneelmélet* szerzője iránt („olyan mély, igaz, és nagy”, írta a könyvről Schönbergnek). E levél azonban azt is elárulja, hogy Bloch Schönberg legújabb zenéjét egyáltalán nem ismerte: „Mivel évek óta nagy kulturális centrumoktól távol élek, sajnos nem hallhattam legújabb műveit. De biztosíthatom arról, hogy szívemben mély tiszteletet, szimpátiát és csodálatot érzek Ön iránt.” Bloch tele volt tanács-csal az újonnan emigrált zeneszerző számára. Figyelmeztette, hogy az amerikaiak általában tapintatlanok: „Remélem az emberek legalább egy kis tiszteletet fognak tanúsítani Ön iránt, és nem ölik meg a kíváncsiságukkal, sznobizmusukkal, és, igen, az eltúlzott kedvességükkel!” írta Bloch Schönbergnek meglehetősen egyéni angol nyelvhasználattal. „Jót akarnak”, folytatta, „de fogalmuk sincs arról, hogy amire egy nagy művésznek igazából szüksége van, az... a csend!” Barátságos levelét Bloch azzal zárja, hogy Schönbergnek „Békét, Ihletet és Boldogságot” (csupa nagybetűvel) kívánt.⁹ Schönberg tudomást sem vett Bloch leveléről.

1933-ra új hazájában Bloch már kivette a részét az eltúlzott reményekből és keserű csalódásokból. Amikor Schönberg menekült Európából, Bloch csendre és békére vágyva éppen visszatérni készült, legalábbis egy időre, a svájci Alpokba. Hajóik akár keresztezhatték is volna egymást, és, mint a viccbeli európai száműzöttek – egyik Amerikába tartva, másik Amerikából jöve –, átkiabálhattak volna egymásnak: „megőrültél”? Az Egyesült Államok fiatal ország volt, telve naiv bámulattal az európai hírességek iránt. A lelkesedés azonban általában hamar alábbhagyott, és az egyik napon ünnepelt művészeket másnapra könnyen elfelejtették.

Lehet, hogy Bloch valóban nem ismerte Schönberg zenéjét az 1930-as években, az 1940-es évekre azonban már eleget tudott róla ahhoz, hogy fenyegetésnek érezze annak dodekafon technikáját, amely, legalábbis Bloch szerint, egyre nagyobb befolyást gyakorolt az amerikai zenei életre. Paranoiás félelmében Schönberg zenéjét „Picasso utolsó festményeizhez” hasonlította, amelyek szerinte a festő korának degenerációját fejezik ki. Bloch tagadta a dodekafon zene művészi létjogosultságát, és a dodekafon zeneszerzőket, érthetetlen módon, profitéhséggel vádolta. A vád nevetéses: a dodekafon zeneszerzőket sok tényező motiválta, de a pénzszerzés – legalábbis ezekben az években – nem szerepelt közöttük. A furcsa vádra mégis érdekes felhívni a figyelmet, mert Bloch e zeneszerzőket zsidóként kategorizálta, s ezzel felidézte (és jóváhagyta) Wagner hírhedt ítéletét a zsidó zeneszerzők profitéhségé-

⁹ „Then I read the book, so deep, so true, so great – and your first and second quartets, piano pieces – later heard your *Verklärte Nacht*, *Kammer Symphony* – Unfortunately, living away from big cities for years, I never heard your later works. But you may be sure that there is deep respect, sympathy, admiration in my heart for you. – Thus, I am glad to send you [kiolvashatatlan] these clumsy words – I do not dare inflicting upon you my bad and forgotten German! – a very hearty and sincere welcome to America, to you, to your wife, to your child – May the people be a little respectful and... reserved... and not kill you through curiosity, snobbishness, and even... exaggerated kindness!!! They mean well – only they do not know that a real artist needs help – and... silence! – [...] And I hope that you and your family may find here, Peace, Stimulation and Happiness.” Bloch levele Schönbergnek, 1933. november 5., Arnold Schönberg Institute, Vienna, microfilm (SatCollL10, rl. 24, fr. 86–89).

ról. „Miután megmérgezték Európát”, írta Bloch keserűen, „idejönnek, és most ezt az országot is megmérgezik. Mindezt Hitlernek köszönhetjük! Szép kis örökség... *R. Wagnernek* igaza volt a »Zsidóság [a zenében]« című írásában – rettentően szomorú – de igaz.” „Míg Hitler a legjobb zsidókat elégette és megkínozta, a legrosszabbak megmenekültek és most megmérgezik Amerikát.”¹⁰

Bloch, aki azért hagyta el Európát, mert úgy érezte, művészetét ott nem becsülik, Amerikában is állandóan alábecsültek és riválisok által üldözöttnek érezte magát. Üldözési mániáját az emigráns lét csak fokozta. Bár természete nagyon különbözött Blochétól, Schönberg pontosan átérezte, mit jelent a művészi élet perifériájára sodródni. Míg Európában élt, büszkén megvetette a közönséget, gyakran hangsúlyozva, hogy „az a zeneszerző, aki a közönségnek ír, nem gondolkodik zenei fogalmakban”.¹¹ Magabiztosan jelentette ki, hogy neki nincs közönsége. Amerikában sokkal fájdalmasabban érintette a közönség hiánya, az, hogy művészetét vákuumban kell művelnie, és lassan hiányolni kezdte, hogy nincs, aki zenéjét értékelje.¹² Az ország vezető karmestereit – Arturo Toscaninit, Sergei Koussevitzkyt és Bruno Waltert – azzal vádolta, hogy műveit tudatosan háttérbe szorítják. 1949. szeptember 13-án, hetvenötödik születésnapján a következő levelet fogalmazta meg Amerika tizenkét vezető karmesterének:

Hetvenötödik születésnapom alkalmából szívből köszönöm Önnek műveim számtalan elmulasztott előadását az elmúlt tizenöt évben. Ön ezzel biztosította tiszteletbeli helyét a zenetörténetben, az életrajzomban, és az általam összeállított tehetségtelen gyáva alakok galériájában.

Ezt a levelet tizenegy társának és tizenkettő speciálisán kiválasztott nemzetközi újságnak fogom elküldeni.

PS. Az ügyvédem azt mondja, hogy Önnek ezt nem kell eltűrnie. Én azonban azt mondom, hogy Ön túl gyáva ahhoz, hogy engem megtámadjon. Álláspontomat azzal is megerősítem, hogy e levelet személyesen írom alá.¹³

¹⁰ „Like the last paintings of *Picasso*, or *Cocteau* (alas, alas, all Jews, who have used the degeneracy of our Time, to cultivate is for *their profit!* After poisoning Europe, they have now come here, to this country, and poison it! We owe this to Mr. Hitler! A fine heritage... *R. Wagner* was right in his »Judenthum« – horribly sad – but *true*.” Bloch levele Albert Elkusnak, 1947. január 26., University of California Berkeley, Ernest Bloch archívum. „The best Jews were burned and tortured by Hitler, when some of the worst escaped and now *poisoned* America!” Bloch levele Samuel Ladermannak, 1930. október 30., David M. Schiller, *Bloch, Schoenberg, and Bernstein: Assimilating Jewish Music* (Oxford: Oxford University Press, 2003), 69.

¹¹ „A composer who write for the audience does not think in music.” Schönberg levele Hans Rosbaudnak, *Arnold Schoenberg Correspondence*, 14.

¹² „If I were asked to say something about my audience, I would have to confess: I don't believe I have one.” „My Audience” (Mein Publikum), *Arnold Schoenberg Correspondence*, 13.

¹³ „On the occasion of my seventy-fifth birthday I most cordially thank you for the numerous performances of my works from which you have refrained in the last fifteen years. You have thereby assured yourselves of a place of honor in the history of music, in my biography, and in my gallery of talentless cowards.

This letter will be sent to the following eleven of your peers and to twelve specially chosen international newspapers.

Arnold Schoenberg.

Bár ügyvédje, úgy látszik, mégis meggyőzte róla, hogy a levelet ne küldje el, Schönberg véleménye nem maradt titokban. „Egy évvel ezelőtt vagy száz előadásom volt csak Európában”, panaszkodott egy 1949-es rádió interjújában. „Európában is voltak zenémnek ellenségei, és erőszakos propaganda hadjáratot folytattak ellenem. De a zenei képzettség elég magas volt ahhoz, hogy ellenálljon ennek az analfabetizmusnak.”¹⁴ Az európai és az amerikai közönség keserű összehasonlításával Schönberg azt a magatartást képviselte, amellyel az emigránsok a „Byundskin” csúfnevet érdemelték ki, mivel túl gyakran utaltak az otthoni jobb állapotokra (a szó a német „bei uns”, „nálunk” kifejezésből származik).¹⁵ Schönberg frusztrációja többet rejtett, mint a régi, kényelmesebb élet utáni vágyakozást. Walter Benjamin utolsó esszéjéről írva Brecht hasonló frusztrációnak adott hangot: „Félelmetes arra gondolni”, írta, „milyen kevés ember van, aki kész akárcsak félreérteni is egy ilyen írást”.¹⁶ Ezek az értelmiségiek boldogan cserélték volna fel közönségük közönyös meg nem értését a kritikusok támadására. Miként Schönberg írta Virgil Thomsonnak 1950. február 25-én: „Egyáltalán nem bánom a negatív kritikát, hiszen képes vagyok ellene harcolni, de a háttérbe szorítással szemben tehetetlen vagyok. A bojkottot személy szerint a leggyávább fegyvernek tartom.”¹⁷

A tizenkétfokúsággal szembeni ellenállásban Schönberg egyrészt „a művészetek természetes evolúciójával” való szembehelyezkedést, másrészt a zenei analfabetizmus jelét látta: „Európában elegendő számú kiváló zenész volt, akik a tizenkétfokú kompozíciós módszer alkalmazásában nyomban felismerték a logika, a rend és szervezettség nagyobb lehetőségét.” A nosztalgia ez után a művelt társadalom után Schönberget négy évvel a második világháború befejezése után a következő váratlan kijelentésre készítette:

Mikor 1933-ban Amerikába jöttem, nagyhírű zeneszerző voltam, olyannyira, hogy az általa szerkesztett „Angiff”-ben maga Mr. Goebbels is megrótt azért, hogy elhagyom Németországot. A legtöbb amerikai karmester hozzáállásának köszönhetően, az élen Toscaninivel, Koussevitzkyvel és Walterrel, műveim háttérbe szorítása hamar kezdetét vette és zeném előadásainak száma rendkívül alacsonyra süllyedt. ... Mint megtudtam, [Németországban] a tizenkétfokú zene még Hitler alatt sem volt elnyomva. Ellenkezőleg, a német zeneszerző

PS. My attorney tells me that you don't have to put up with this. But I say: you are much too cowardly to attack me. And I stand by my opinion by affixing my personal signature to it.” Arnold Schoenberg, „To Twelve American Conductors”, 1949. szeptember 13-a, in Joseph Auner ed., *Schoenberg Reader: Documents of a Life* (New Haven & London: Yale University Press, 2003), 333.

¹⁴ Rádió interjú Schönberggel, 1949. augusztus 22., in *A Schoenberg Reader*, 340–41.

¹⁵ „Bei uns in Deutschland war alles besser.”

¹⁶ Bertold Brecht, in *Hitler's Exiles*, 281.

¹⁷ „I am far from resenting negative criticism, because I am capable of fighting that, but against suppression, I am powerless. I, personally, find boycott one of the most cowardly weapons.” Schönberg levele Virgil Thomsonnak, 1950. február 25., *Arnold Schoenberg Correspondence*, 274.

Paul von Klenau, aki operákat írt ebben a stílusban, a tizenkétfokú módszert a „Führer” ideájához hasonlította.¹⁸

Keserőségében úgy látszik Schönberg úgy élte újra a náci és a szövetségi erők közötti háborút mintha az a tizenkétfokú és tonális zeneszerzők között zajlott volna. „Igazi művészeket nem lehet arra kényszeríteni, hogy lealacsonyodjanak a lehető legalacsonyabb szintre és feladják erkölcsüket, karakterüket és őszinteségüket, hogy feladják új gondolatok keresését. Ez még Sztálinnak sem sikerült, és Coplandnak még kevésbé fog.” – írta Schönberg, furcsa módon egyenlőségjelet téve a Szovjetunió teljhatalmú ura és Amerika egyik vezető zeneszerzője között.¹⁹

Míg zenéjét Bloch a tizenkétfokú zeneszerzőktől érezte fenyegetve, Schönberg szerint a művészet jövőjét a tonális zene veszélyeztette. Blochot, akinek létezéséről Schönberg tudomást sem vett, a tizenkétfokú zene prófétája nyilván nem sorolta ellenségei közé. Sokkal inkább azoktól a zeneszerzőktől tartott (Copland, Stravinsky, Hindemith és Bartók), akiknek művei az amerikai koncertéletben prominens szerepet játszottak. Blochhoz hasonlóan Schönberg is zsidó összeesküvést sejtett zenéje népszerűtlensége mögött. 1950-ben keserűen írta:

Érdekes, hogy a zsidók mindig az utolsók között vannak, akik elfogadják teljesítményeim, akár Izraelben, akár máshol a világon. Mindent előadnak: Debussyt, Ravelt, Hindemithet, Stravinskyt, Shostakovichot, Bartókot stb. – csak engem nem! Teljesítményeim ellenére, ők a legnagyobb ellenségeim.²⁰

Mikor a Jeruzsálemi Zeneakadémia tiszteletbeli elnökévé választották, Pártos Ödönnek hasonló szellemben írta: „[...] a legtöbb zsidó zenész keresztény zenészeket csodál, Stravinskyt, Bartókot, Hindemithet. Ezek mind zeném és elmé-

¹⁸ „When in 1933 I came to America I was a very renowned composer, even so that Mr. Goebbels himself in his »Der Angriff« reprimanded me for leaving Germany. Thanks to the attitude of most American conductors and under the leadership of Toscanini, Koussevitzky, and Walter, suppression of my works soon began with the effect that the number of performances of my works sunk to an extremely low point.... Even under Hitler, twelve-tone music was not suppressed, as I have learned. On the contrary it was compared to the idea of »Der Fueer« by the German composer Paul von Klenau, who composed operas in this style.” Schönberg rádióbeszédét Virgil Thomson idézi a *New York Herald Tribune* 1949. szeptember 11-i számában („Schoenberg Celebrates Seventy-fifth Birthday With Attack on Conductors”), in *Arnold Schoenberg Correspondence*, 260.

¹⁹ „You cannot change the natural evolution of the arts by a command; you may make a New Year’s resolution to write only what everybody likes; but you cannot force real artists to descend to the lowest possible standard to give up morals, character and sincerity, to avoid presentation of new ideas. Even Stalin cannot succeed and Aaron Copland even less.” uo., 261.

²⁰ „It is curious that Jews are always the last ones to accept my achievements, whether in Israel or in the rest of the world. They perform everything: Debussy, Ravel, Hindemith, Stravinsky, Shostakovich, Bartok etc. – but not me! In spite of my contributions, they are my greatest enemies.” Arnold Schoenberg: „Four Statements”, 1950. január 28., in *A Schoenberg Reader*, 340.

leteim ellenségei, mégis több támogatásra találnak a zsidók között, mint én.”²¹ Ezek a kijelentések csak azzal magyarázhatók, hogy zsidó származásuk ellenére Schönberg és Bloch mélyen magukba szívták a háború előtti Európa antiszemita szellemét.

Bár Schönberg meg volt győződve arról, hogy a „keresztény” Bartók sikeres Amerikában, a magyar zeneszerző három éves amerikai emigrációja alatt mindvégig kívülállónak érezte magát. Ahogy kiadója, Hans Heinsmeimer írta, Bartók

New York hatalmas, legyőzhetetlen ellenség volt. Bartókot mélységesen megrémítette a forgalom. Sohasem kelt át az utcán tilos jelzésnél, s még ha a zöld fény szabadot jelzett is, az átkelésnél félénk és zavart volt, rövid, sietős lépésekkel szaladt át, mint az állat, mely elhagyta biztonságos erdejét, s most tágra nyílt szemmel tévelyeg a bizonytalan, tomboló nagyvárosban. [...]”²²

Bartók sérülékenyebb volt, mint Bloch vagy Schönberg, mivel velük ellentétben nem volt hajlandó zeneszerzést tanítani. A kivándorlás lehetőségeiről gondolkodva már 1938-ban kijelentette, hogy ötvennyolc évesen az általa mindig gyűlölt tanítást újratekinteni és a belőle való jövedelemből élni „óriási nehézséget és lelki gyöttrődést jelentene” számára.²³ Márpedig koncertezésből és népzenei kutató munkából szinte lehetetlen volt megélhetést teremtenie magának és családjának. 1941. október 17-én a teljes kétségbeesés szélén írta volt zongoratanítványának, Wilhelmine Creelnek: „Ha elmondom, hogy erre az évadra egy zenekari szerződésünk van, három kézzongorás előadásunk, négy kisebb szerződésünk... és ez minden, akkor könnyen láthatja, hogy mennyire bizonytalan a helyzetünk.”²⁴ Pályafutásának ebben a szakaszában Bartók már nem volt keresett előadó, zenéje pedig egyáltalán nem volt népszerű az Egyesült Államokban. „Hadd jegyezzen meg, hogy az USA zenekarok túlnyomó többsége kifejezetten bojkottálja a zenémet”, írta koncertmenedzserének 1941-ben, hasonló tónusban, mint Bloch és Schönberg. „Ha volna időm, kedvem és lehetőségem (aminthogy hál’ istennek nincs) új zenekari mű megírására”, írta szarkasztikusan, „titkolva elrejténém az új művet, nehogy annak legyek kitéve, hogy irgalomból valahol előadják, vagy pedig mindenünnen visszautasítsák”. Bartók az elutasítottság

²¹ „For years I had observed with sorrow that, among the admirers of my art, of each ten, seven or eight were Christians and at the most two to three Jews. On the other hand most of the Jewish musicians were admirers of the Christian musicians, Stravinsky, Bartók, Hindemith. All these were also enemies of my music and theories and yet they found more support among Jews than I did.” Schönberg levele Pártos Ödönnek, 1951. június 15., H. H. Stuckenschmidt, *Arnold Schoenberg: His Life and Work* (London: John Calder, 1977), 519.

²² „New York was the powerful, unconquerable enemy. Traffic frightened him deeply. He would never walk against a light, and even when he crossed with a green light he was tense and disturbed, hurrying across the street in short hasty steps, like an animal that has left his protecting woods, and faced, wide-eyed, the roaring uncertainties of the metropolis.” H. W. Heinsheimer, *Fanfare for two Pigeons* (New York: Doubleday, 1952), 104–123, idézi Tallián Tibor, *Bartók Béla* (Szemtől szemben) (Budapest: Gondolat, 1981), 275.

²³ Bartók levele Müller-Widmann asszonynak, 1938. április 13., *Bartók Béla levelei*, 581.

²⁴ Bartók levele Wilhelmine Creelnek, 1941. október 17., *Bartók Béla levelei*, 679.

érezése Amerikában is úgy reagált, mint otthon: „Levonom a következtetést: mint zeneszerzőt bojkottáltak, tehát ilyen minőségben visszavonulok a lehetőség határáig, és csak a zenefolklór területén fogok működni.”²⁵

Bartók természetesen nem adta fel a zeneszerzést, ahogy Bloch és Schönberg sem. A száműzetésben, amely a megszokott élet és megszokott kultúra kényelmes védőburkát széthasította, a zeneszerzés rutinja biztosította számukra az egyetlen kapcsolatot előző, hátrahagyott életükkel. Ahogy a száműzetésben élő Walter Goehr megvallotta: mikor komponálni próbált, elmúlt élete tisztán megjelent előtte.²⁶ Az emigráns zeneszerzők zenéje különös keveréke volt egyfelől azon próbálkozáaiknak, hogy új életükhöz alkalmazkodjanak, másfelől kétségbeesett ragaszkodásuknak a régihez és a megszokotthoz.

Bloch ajándéka Amerikának monumentális programszimfóniája, az *Amerika* volt. Ez a nacionalista klisékben gazdag, utópikus jövőt ígérő mű Bloch amerikai pályafutásának tetőpontját jelentette: mint a *Musical America* folyóirat versenyének nyertese, a szimfóniával 3000 dollárt nyert és egyik napról a másikra rivaldafénybe került. 1928. decemberében egy hét leforgása alatt tíz amerikai zenekar adta elő a művet lelkes közönség előtt. A kritikusok negatív reakciója azonban jelezte, hogy az *Amerika* nem feledtette el sem Bloch zsidó származását, sem emigráns státuszát. A következő évben Bloch, legalábbis gondolatban, hazatért és megírta a *Helvetiát* – öt szimfonikus freskót szülőföldjéről, Svájcra, „a hegyekről, az emberről, az ember és szülőföldje egységéről”.²⁷ Amerikából visszanézve minden, ami a Svájcra való távozásra kényszerítette, jelentőségét veszítette és csak a természeti idill, az óriási hegyek és az egyszerű, szabadságot szerető, hősi emberek maradtak meg Bloch emlékezetében, aki az *Amerika* váratlan sikerét követő keserű csalódás után megint csendre és nyugalomra vágyott. A *Helvetia* programja – természet, veszélyben lévő természet, győzelmes háború és visszaállított természet – gyakorlatilag megegyezik az *Amerikáéval*. Míg azonban amerikai szimfóniáját Bloch egy olyan himnusszal

²⁵ „Let me note that the overwhelming majority of US orchestras are virtually boycotting me; that I have here my two new orchestral works (the Concerto for two pianos, and the one for violin), which I can't even so much as hear; there is not even the slightest hope of any kind of acceptable appearance for me in New York. If I had the time, the ambition and the opportunity (as thank God I do not) for the writing of a new orchestra work, secretly I would conceal it, lest I should be exposed to the possibility that they would perform it out of pity, or that they would reject it from all quarters. [...] And these indeed those great possibilities with which you enticed me here with my whole family? [...] I have drawn my conclusions: as a composer I am being boycotted, therefore in such capacity I am as far as possible withdrawing, and shall pursue activities only in the sphere of music-folklore.” Tibor Tallián, *Béla Bartók: The Man and His Work* (Budapest: Corvina, 1981), 219–220, illetve uő., *Bartók Béla*, 278.

²⁶ „Whenever I try to compose... old times appear clearly before me.” Lydia Goehr, „Music and Musicians in Exile: The Romantic Legacy of a Double Life”, in *Driven into Paradise: The Musical Migration from Nazi Germany to the United States*, ed. Reinhold Brinkman és Christoph Wolff (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1999), 66.

²⁷ Joseph Lewinski és Emmanuelle Dijon, *Ernest Bloch: sa vie et sa pensée*, vol. 2, 1916–1930: *La consécration américaine* (Genève: Éditions Slatkine, 2001), 813.

zárta, amelyet új hazájának írt, a *Helvetia* kulminációjául szülővárosának, Genfnek történelmi himnuszát, a „Cé qu’è laino”-t választotta, amelynek szövege, amint Bloch a mű 1956-os genfi karmesterének, Ernest Ansermetnek írta, „önkéntelenül jutottak eszébe szomorú száműzetésében”.²⁸

Bloch leggyakrabban használt identitása nem az amerikai vagy a svájci volt, hanem a zsidó. Első amerikai éveiben erre az identitásra próbálta zeneszerzői sikerét fölépíteni. A gazdag zsidó mecénások azonban nem siettek segítségére, legalábbis nem olyan mértékben, ahogyan Bloch elvárta volna. Csalódására még 1954-ben is keserűen emlékezett: „1917-ben New Yorkban a magas pozíciójú zsidók elutasították Dr. Schillert, Yvette Guilbert férjét, aki, ismerve szomorú, kilátástalan helyzetemet, hozzájuk fordult és *írt nekik*. Két nagy emberük a legkisebb figyelmet sem volt hajlandó egy »megszorult svájccira« fordítani – megőriztem a leveleiket! Egyikük, egy *multimilliomos* fia Lengnauból, akit apám többször is megmentett az éhenhalástól!!!”²⁹ Az identitások bizonytalansága az emigráns Blochot egyre mélyebben érintette. Mikor nagyszabású zsidó liturgikus műve, a *Sacred Service* (1933) Olaszországban negatív kritikát kapott, Bloch egyszer és mindenkorra a hazátlanok és az identitás nélkül élő művészek kategóriájában találta magát:

Svájcban azt mondták, svájci renegát vagyok – Amerikában svájci bevándorlónak számítottak, aki elhalássza a díjakat az ő bennszülött zeneszerzőik elől... Németországban franciának tartanak, mert Debussyért harcoltam! Franciaországban németnek néznek, mert megvédtem G. Mahlert! – és most... a zsidók is kiközösítenek, mondván, hogy nem vagyok „zsidó”. *Hová* mehetek, ahol befognak? A holdra?³⁰

Schönberg kísérlete, hogy új hazájának elvárásaihoz alkalmazkodjon, sokkal kevésbé volt látványos, mint Bloché. Martin Bernsteinnek, a New York Egyetem fiatal tanárának rábeszélésére 1934-ben megírta Vonós szvitjét, hogy az amerikai egyetemi zenekarokat „új kifejezési módokkal” ismertesse meg.³¹ A szvitet a régi tonális idiómában írta és eredetileg *Szvit régi stílusban*-nak nevezte mert, amint a mű irónikus előszavában írta, nem akarta a növendékeket „atonalitással megmérgezni”. Schönberg jó szándékú kiruccanása a régi tonalitásba nem hozta meg a várt eredményt. A *New York Times* kritikusa, Olin Downes, csodálkozásának

²⁸ „Cela m’a décidé à faire une réduction pour piano et voix de *l’hymne final* – où se cristallise toute l’oeuvre – et que j’ai toujours *éperdument* chanté sur les paroles qui... surgissaient, malgré moi... dans mon *triste exil*.” Bloch levele Ansermetnek, Lewinski, *Ernest Bloch 2*, 816.

²⁹ Bloch levele nővérének, 1954. január 18., Lewinski, *Ernest Bloch 2*, 88–89.

³⁰ „In *Switzerland*, they say I am a Swiss renegade – In America: a Swiss expatriate who steals the prizes from *our* native composers... In Germany, I am a »Frenchman« because I fought for Debussy! – in France, I am a »German« because I defended G. Mahler – and now... the *Jews* put me »out«, say I am not a »Jew«... *where* must I go to live and to belong! In the Moon?!!” Bloch levele Samuel Ladermannak, 1950. december 30., idézi Klára Móricz: *Jewish Identities: Nationalism, Racism, and Utopianism in Twentieth-Century Art Music* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2008), 173.

³¹ Milton Babbitt, „My Vienna Triangle at Washington Square”, in *Driven into Paradise*, 33–53.

adott hangot, hogy Schönberg hajlandó volt ilyen „melodikus stílusban”, mi több, „felismerhető hangnemekben” komponálni. Életében először Schönbergeret kompromisszummal vádolták és azzal, hogy behódolt Hollywoodnak. „Ezt tette Hollywood Schönberggel”, jelentette ki Downes. „Ezek után Shirley Tempeltől atonális fűgákat várhatunk.”³² Még elkeserítőbb volt az, amit Downes szerint Schönberg tizenkétfokúságtól való időleges eltávolodása a felszínre hozott. A tonális idióma, írta Downes,

könyörtelenül felfedte [Schönberg zenéjének] szegényességét.... A hihetően diatonikus tematikus anyagok – közhelyek. A régi erő színlelése még megvan, de azon felül csak maró ellenpont, és ennek üres és nem éppen vonzó kiállítása. Mintha egy fáradt ember gimnasztikai gyakorlatokat végezne.³³

Downes a zenét „üresnek” ítélte. „Ersatz csak”, jelentette ki, „zene papíron és papírból!”³⁴ Lawrence Gilmannak, a *New York Herald Tribune* zenekritikusának sem volt jobb véleménye a darabról, és mint Downes, ő is Hollywoodot okolta.

Valami hollywoodi Delila lenyírhatta [Schönberg] fűrtjeit; mert a tizenkétfokúságnak e Sámsona, aki mellett a nagy Richard Strauss úgy hangzott, mint Ethelbert Nevin, az új kornak e legyőzhetetlen szószólója, szalonzene szelíd zeneszerzőjévé vált, egy mai Nevil, aki hajlamos csinos kis dallamokat és veszélytelen harmóniákat írni, amit nosztalgikusan egy kis diszsonáns Tabascóval és egy kis piros paprikával fűszerez.³⁵

Downeshoz hasonlóan Gilman is üresnek találta Schönberg tonális zenéjét:

[Schönberg] eltávolította a professzionális modernista sminkjét; de úgy látszik, alig van valami a smink alatt – nincsenek vonások, alig van valami arc, és nyilvánvalóan nincs ész...

³² „That is what Hollywood has done to Schoenberg. We may now expect atonal fugues by Shirley Temple.” Olin Downes, „New Suite by Arnold Schoenberg: Composition in Old Style for String Orchestra to Be Played by Philharmonic-Symphony – The Atonalist’s Progress”, *New York Times*, 1935. október 13., *Arnold Schoenberg Correspondence*, 221.

³³ „The music, which professes to be in the classic vein, and which is a return by Schoenberg from the method of atonality to the intervals and harmonic relations of the established scales, was mercilessly exposed in its paucity. [...] The thematic material, plausibly diatonic, is commonplace. There is affectation of the old sturdy manner, and thereafter mordant counterpoint. But it is an empty and unbeautiful exhibition. A fatigued person might thus make a show of gymnastics.” Olin Downes, „Schoenberg Suite in Premiere Here: Played by the Philharmonic Symphony Orchestra at Carnegie Hall”, *New York Times*, 1935. október 18., *Arnold Schoenberg Correspondence*, 226.

³⁴ „It is hollow; it is »ersatz«! Ersatz music, music on and of paper.” Uo.

³⁵ „Some Hollywood Delilah must have shorn his locks; for this Samson of the twelve-tone scale, this once horrific atonalist who had made even the mighty Richard Strauss sound like Ethelbert Nevin – this insuperable champion of the New Era has become a harmless composer of salon music, the Nevin of today, apt at pretty tunes and harmless harmonies, edged nostalgically with a little red pepper and a dash of dissonant Tabasco...” Lawrence Gilman, „New Music By Arnold Schoenberg Given Last Night at the Philharmonic Concert”, *New York Herald Tribune*, 1935. október 18., in *Arnold Schoenberg Correspondence*, 229. Ethelbert Nevin, népszerű tizenkilencedik századi amerikai zeneszerző.

semmi nincs, csak üresség és sterilitás, alkalmi reminiscenciával az „Oh ígérd meg” dalra, és néhány csinos dallam, amit Mr. Gershwin türelmetlenül hajtott volna Porgy hamutartójába.³⁶

Pedig Schönberg játékos kirándulása a tonalitásba nem nosztalgikus kitérő volt, ahogy a kritikusok vélték, hanem egy progresszív, gyakorlatias lépés, egyfajta *Gebrauchsmusik*, amelyre egyébként kevés példa akad Schönberg életművében. A múltbéli élete utáni nosztalgia sokkal feltűnőbben érezhető kései tizenkétfokú műveiben. Tragikus kortárs témája és tizenkétfokú stílusa ellenére *A Varsói menekült* (*A Survivor from Warsaw*, 1948) című kantáta is inkább Schönberg korai, expresszionista stílusára visszatekintő mű. Ha a szöveg nem angolul lenne, és ha nem férfi, hanem nő lenne az elbeszélő, *A Varsói menekültet* nem lenne nehéz összetéveszteni Schönberg *Várakozás* (*Erwartung*) című, félelemről és női hisztériáról szóló 1909-es monodrámájával. Amint Kurt List, a kantáta legélesebb kritikusa írta, ebben az újraélesztett expresszionista darabban a Holocaust „Ersatzá”, „tárggyá” és egyben Schönberg zenéjének tökéletes témájává válik. *A varsói menekülttel* Schönberg korai művei végre jelentőséget nyertek: a századforduló szorongása helyett a huszadik század emberi katasztrófájának prófécijává váltak. Aho- gyan Adorno megfogalmazta: „*A varsói menekültben* az *Erwartung* hangjai, a *Music for the Film*, a »fenyegető veszély, szorongás és katasztrófa« megrázkódtatásai végül találkoznak azzal, amit *mindig jósoltak*.”³⁷

Schönberg másik tonális művét, a Téma és variációt fúvószenekarra, szintén iskolai zenekaroknak szánta. A szvithez hasonlóan azonban ez az újabb mű is túl nehéznek bizonyult iskolai használatra, így végül a Bostoni Szimfonikusok mutatták be 1944. december 30-án. Ugyanezen a programon szerepelt egy másik emigráns zeneszerző műve, Bartók *Zenekari koncertója* (*Concerto for Orchestra*) is, amit Sergei Koussevitzky rendelt a magyar zeneszerzőtől. A két modernista zeneszerző új műveit a közönség nem egyformán fogadta, megerősítve ezzel Schönberg rögeszméjét, hogy az Egyesült Államokban a közönség és a karmesterek egyaránt magyar riválisát részesítik előnyben. Warren Story Smith, a *Boston Post* kritikusa szerint mindkét darab meglepte a közönséget maradiságával, Schönberg *Variációja* azzal, hogy „egyszerű volt és nem bonyolult”, Bartók *Concertója* azzal, hogy „romantikus volt, könnyű és üdítő”. De míg a kritikus elutasította Schönberg *Variációit*, Bartók

³⁶ „He has doffed the elaborate costume of atonality, has removed the makeup of the professional modernist; but there seems to be hardly anything underneath – no profile, scarcely a countenance, obviously not a brain. [...] For there is nothing there – noting but emptiness and sterility, savored by an occasional reminiscence of »Oh Promise Me«, and some rather pretty tunes that Mr. Gershwin would have chucked impatiently into Porgy’s ascan.” Uo. Az „O Promised Me”, Reginald De Koven 1889-es dala.

³⁷ „The sounds of *Erwartung*, the shocks of the *Music for the Film*, of »impending danger, anxiety, catastrophe«, finally meet what *they had always prophesied*. Theodor W. Adorno, „Arnold Schönberg (1874–1951)”, in *Prism*, ford. Samuel and Shierry Weber (London: Neville Spearman, 1967), 171–72.

Concertójának nagy jövőt jósolt.³⁸ Schönberg egyszerű stílusa csak meglepetést okozott – Bartóké meghatotta a közönséget. Bartók legújabb stílusa, írta egy másik kritikus,

könnyen érthető. Stílusa egyszerű, diszsonanciái inkább expresszívек, semmint idiomatikusak, az öt tétel egészében vonzóan érzelmes. ...szinte nyomát sem lelni itt a prominens modernista megszokott harmóniai fanyarságának, a kérlelhetetlenül intellektuális szerkesztésnek, amellyel a zeneszerző korábban egyesektől a száraz és excentrikus jelzőket érdemelte ki.³⁹

A kritikusok a *Concertót* főleg Bartók korábbi, kellemetlenül diszsonáns műveivel összehasonlítva dicsérték, hangsúlyozván, hogy a *Concerto* „sokkal könnyebben hozzáférhető”, „populárisabb”, „sokkal tetszetősebb”, „legkevésbé agresszív”, a „szélesebb közönség szempontjából Bartók eddig legkönnyebben megközelíthető darabja”.⁴⁰

A „könnyebb hozzáférhetőség” hangsúlyozása jelzi, a kritikusok arra gyanakodtak, hogy Bartók „a közérthetőséget keresi”.⁴¹ Vagy ahogy Olin Downes írta, „ha Bartók nem lenne oly őszinte művész, még arra is gyanakodhatnánk, hogy éppen-séggel a nagyközönség meghódításának szándékával alkalmaz itt egyszerűbb és dallamosabb modort”.⁴² Mivel Bartók soha nem élt Los Angelesben, senki sem vádolhatta azzal, hogy Hollywood káros befolyása alá került.

A kritikusok bizonytalanok voltak abban, hogy mit jelent Bartók és Schönberg „kilépése az elefántcsont-toronyból”.⁴³ Bartók halála után biztosabbak lettek ítéleteikben. Hans Redlich a *Concertót* „furcsán kompromittáló műnek” nevezte, állítván, hogy benne „Bartók ez egyszer megpróbált népszerű dolgot írni... és stílusát az új amerikai közönséghez igazítani”. Más szavakkal, Redlich számára Bartók *Concertója* azt a „végzetes átalakulást képviselte, amelyen az európai zene a változó politika”, – vagy úgy is mondhatta volna: változó lakhely – „hatására keresztülment”.⁴⁴ Mint tonális műveivel Schönberg, a *Concertóval* Bartók is gyanú

³⁸ „Schönberg harmadzori hallásra kizárólag csalódást hozott. A Bartók-mű javára sokkal több minden szól, és tegnapi egyéni reakcióinktól függetlenül ma is úgy látjuk, hogy helye van a repertoárban.” Warren Storey Smith, *The Boston Post*, 1944. december 30., Tallián Tibor, *Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945* (Budapest: Zeneműkiadó, 1988), 236.

³⁹ „A lényeg, hogy szinte nyomát sem lelni itt a prominens modernista megszokott harmóniai fanyarságának, a kérlelhetetlenül intellektuális szerkesztésnek, amellyel a zeneszerző korábban egyesektől a száraz és excentrikus jelzőket érdemelte ki.” Cyrus Durgin, *The Boston Daily Globe*, 1944. december 2., Tallián, uo., 231.

⁴⁰ Warren Story Smith (*Boston Post*), W. P. T. (*Christian Science Monitor*), Irving Gifford Fine (*Modern Music*), Charles Mills (*Modern Music*), Jules Wolffers (*Musical Courier*), Rudolph Elie (*Boston Herald*), Tallián, uo., 233–36.

⁴¹ *The Musician*, 1945. március, Tallián, uo., 242.

⁴² Olin Downes, *New York Times*, 1945. január 11., Tallián, uo., 239.

⁴³ *Musical America*, 1945. január 25., Tallián, uo., 241.

⁴⁴ „Bartók for once tried to write popular stuff... and to adjust... his style to his new American audience.” In other words, for Redlich Bartók’s *Concerto* represented „the fateful transformation which European music had to undergo under the influence of changing politics”. Hans F. Redlich, „New Aspects of Concerto and Symphony”, *The Music Review* 8 (1947/1), 68–71.

alá került, hogy a közönség kegyeit keresve feladta művészi integritását. A súlyos politikai jelentéssel terhelt „kompromisszum” szó, amely az 1950-es években a dodekafon zeneszerzőknek és zenéjük támogatóinak jelszavává vált, már a hidegháború szellemét idézte. Nem véletlen, hogy René Leibowitz 1947-es Bartók elleni cikkének a „Bartók avagy a kompromisszum lehetősége a kortárs zenében” címet adta.⁴⁵

Bartók kritikusi újra félreértelmeztek egy száműzetésben íródott művet, hiszen a *Concerto for Orchestra* nem az amerikai közönséget meghódítani akaró tipikus darab, hanem Bartók talán leginkább nosztalgikus műve. Az utolsó tétel néhány, jazzre emlékeztető ütemét leszámítva a *Concerto* Bartók korábbi műveinek összefoglalása: a lassú tétel sirató hangvétele az 1911-es *Kékszakállú* „Könnyek tava” jelenetét idézi, a negyedik tétel Román népi inspirációja az 1928-as hegedű rapszodiákkal tart rokonságot, az utolsó tétel gyors, optimista néptánc fináléja pedig az 1923-as *Táncszivhez* tér vissza. Ebben az értelemben Leibowitznak igaza volt: Bartók valóban feladni látszott egy jövőbe néző művészi perspektívát.

Az öt tétel közül a negyedik az, amelyben a zeneszerző leginkább kapcsolódik múltjához. A tételnek Bartók a „Félbeszakított intermezzo” (Interrupted intermezzo) alcímet adta. A száműzetés hatásának e jellemző példája Sosztakovics „Leninigrád” szimfóniájának vulgárisan eltorzított ellenség témájának és egy szentimentális dallamnak a szembeállítására épül. A ki nem mondott program egyszerűen értelmezhető: a háború brutális és vulgáris hangja valami szépet és idillikusat szakít félbe. Nem érdektelen azonban, valójában mi is az, amit ez a negatív zaj félbeszakít. A szentimentális témát Bartók Vincze Zsigmond, külföldön kevésbé ismert operettjéből, a *Hamburgi menyasszony*ból kölcsönözte. Esztétikai értékrendjét figyelembe véve Bartók választása első látásra furcsának tűnik, hiszen mi sem volt távolabb hazájának idealizált képétől, mint az operett alapvetően városi, könnyű műfaja, amely magában foglalta mindazokat a negatív karakterisztikumokat, amelyeket Bartók a városi kultúrában elutasított. Vincze dala, amelyet Magyarországon a „Szép vagy, gyönyörű vagy Magyarország” címmel mindenki ismert, több volt, mint valami elfelejtett operettdallam. Szentimentális, nacionalista módon értelmezhető szövege miatt a dal az 1930-as évek Magyarországon az első világháború előtti boldog, töretlen, Nagy-Magyarország iránti nosztalgia szimbólumaként szolgált. Egy politikai konfliktusoktól és nemzeti depressziótól mentes hazát idézett, és egy olyan országnak a fájdmát dalolta, amely teljesen elmerült a szentimentális önsajnálásban és irredentista nacionalizmusban, két olyan érzelemben, amelyet Bartók megvetett.

A dal politikai konnotációja még inkább furcsává teszi, hogy Bartók éppen ezt választotta hazájával való kibékülésének eszközéül. Mintha az emigráció, a Magyarországtól való időbeli és földrajzi távolság megtisztította volna a dalt a Bar-

⁴⁵ René Leibowitz: „Béla Bartók ou la possibilité du compromis dans la musique contemporaine”, *Les Temps Modernes* 2 (1947/25), 731.

tókot száműzetésbe kényszerítő nacionalizmus és irredentizmus felhangjaitól és átalakította volna valami elveszett szépségnek az emlékévé. Mint a prousti madeleine-sütemény, a dal képes volt egy idealizált emlékezet felébresztésére. Bartók soha nem tért vissza Magyarországra, ahogy Vincze dallama sem, amelyet mint irredentista szimbólumot a háborút követően sietve kitöröltek a nemzet emlékezetéből. Nem nélkülözi az iróniát, hogy a következő generáció, amelyet a dal eredeti konnotációja nem érintett, Vincze dallamát már csak Bartók *Concertójából* ismerhette.

Az emlékezet felerősítheti az érzelmeket, de, mint Bartók példája mutatja, arra is képes, hogy a rossz asszociációkat kitörölje. A cseh Milan Kundera *A lét elviselhetetlen könnyűsége* című regényében egy megrázó példát idéz az emlékezet semlegesítő hatására:

A minap hihetetlen érzelmi megnyilvánuláson kaptam rajta magam: egy Hitlerről szóló könyvet lapozgattam, és némelyik fénykép láttán elérzékenyültem: ugyanis a gyermekkoromat idézték fel bennem, mely egybeesett a háborúval; néhány rokonom Hitler koncentrációs táboraiban pusztult el, de mi volt a haláluk ahhoz képest, hogy Hitler fényképei életem tovatűnő idejére emlékeztettek, az időre, mely nem tér vissza.

Ez a Hitlerrel való kibékülés mélységes erkölcsi perverzió bizonyítéka, mely összefügg a visszatérés tényét lényegileg tagadó világgal, mert az ilyen világban minden előre megbocsátatik, következésképp minden cinikusan meg is engedtetik.⁴⁶

A száműzetés, a vissza nem térés paradigmatis tere, az emlékezet szent helye, amelyből a száműzött – mintha lencsén nézne keresztül – élesebben látja saját múltját. A száműzetésben született nosztalgikus zeneművek nemcsak a befogadó országtól való távolságot érzékeltetik, s nem csupán azt mutatják, hogy a zeneszerzők nem akartak vagy képtelenek voltak új körülményeikhez alkalmazkodni és a múltjukat maguk mögött hagyni. E művészi visszatekintések egyúttal a száműzött zeneszerzők elkeseredett erőfeszítéseit, bizonyos értelemben erkölcsi elkötelezettségét jelzik, hogy megőrizték azt a hátrahagyott kultúrát, amely rohamosan eltűnni látszott a háború barbarizmusa által sújtott Európában. A száműzött Thomas Mann öntudatosan jelentette ki: „a német kultúra ott van, ahol én vagyok”. Romboló pszichológiai hatása ellenére a száműzetés a túlélést is jelentette, nemcsak azok számára, akik elmenekültek, hanem azon kultúra számára is, amelyet a száműzöttek magukkal vittek.

A száműzetés erőszakos aktusa megállítja az időt. Mint az operaáriában, a száműzetésben is leáll a cselekmény, s átadja helyét a reflexiónak. Lydia Goehr az ott-hont úgy határozta meg, mint „folyamatosan átalakuló kötöttségeket, amelyek cselekvések, beszélgetések és kapcsolatok mentén alakulnak ki, olyan kapcsolatok mentén, amelyek követik a múlt emlékeit, meghatározzák a jelen szabványait és

⁴⁶ Körtvélyessi Klára fordítása (Budapest: Európa Könyvkiadó, 1992), online: http://web.tvnetwork.hu/vidaa/books/kundera/a_let_elviselhetetlen_konnyusege.html.

felébresztik a vágyat a jövőre”.⁴⁷ Az otthon elvesztése kitörli a jelen és a jövő jelentőségét a száműzött tudatából. Csak a múlt marad, megdermedve, de egyben újraértelmezve és újraértékelve. A száműzetés nemcsak megcsönkített lét, ahogy Adorno látta, hanem operaáriára emlékeztető idő: a cselekményt képviselő recitativo lezárultával a zene nem áll meg, hanem a cselekményen kívül folytatódik, kitérítve a személyiséget és kultúráját oly módon, amelyre a cselekmény reális idejében nem volna lehetőség. A száműzetés eredendően negatív jelenségében rejlő pozitív lehetőséget Adorno a következőképpen fogalmazta meg: „A szemedben lévő szilánk a legjobb nagyító.”⁴⁸ Bár kegyetlen és nyugtalanító, Adorno metaforája tökéletesen kifejezi a száműzetés fájdmát és bölcsességét.

⁴⁷ „...a continually transforming set of bonds organized by activities, conversations, and relationships that trace memories of past, establish patterns of present significance, and suggest desires for the future.” Lydia Goehr, „Music and Musicians in Exile: The Romantic Legacy of a Double Life”, in *Driven into Paradise*, 66.

⁴⁸ „Der Splitter in deinem Auge ist das beste Vergrößerungsglas.” Adorno: *Minima moralia*, 28. aforizma.

KLÁRA MÓRICZ

One Land, Three Fates: The American Exiles of Bloch,
Schoenberg and Bartók

The verb “to exile” and its synonyms – to cast out, deport, drive out, eject, and evict – imply a violent expulsion from one’s native land. This essay explores two commonly noted aspects of the damage exile causes: artists’ frustration with not finding sympathetic resonance for their art in a foreign land; and their artistic responses to their mutilated state, which include half-hearted attempts to adapt to their new life, and whole-hearted immersion in nostalgia. These aspects of exile are demonstrated on Ernest Bloch, Arnold Schoenberg, and Béla Bartók. Yet as the author shows, exile is not simply a truncated existence, but also an existence equivalent to “aria” time in opera: action time, recitative, ended with a full cadence; and now music resumes beyond time, enlarging aspects of the personality and culture that could never have been expressed in real time.

BÜKY VIRÁG

Serly Tibor beszélgetése Bartókné Pásztory Dittával

(1976. november 10.)

Az alábbi, szerkesztett formában közreadott beszélgetést Serly Tibor 1976. november 10-én vette magnetofonra Pásztory Ditta Krisztina körúti otthonában.¹ Kétségtelen, hogy Serly elsősorban Pásztory Bartók Bélával kapcsolatos emlékeit kívánta rögzíteni, de hosszú monológokká duzzadó kérdéseit és Ditta szűkszavú válaszaihoz fűzött terjedelmes kiegészítéseit hallgatva az az érzésünk, hogy a beszélgetés egyes szakaszaiban inkább az ő emlékei kerülnek túlsúlyba. Ugyanakkor talán nincs még egy olyan riport, amelyben Ditta önmagához képest ennyire felszabdultan nyilatkozott volna. Nyilván hozzájárult ehhez, hogy Serly a család régi ismerőse volt,² de önmagában véve ez még nem indokolja a kötetlenebb stílust.

¹ Az interjú pontos dátumára nézve két forrást vehetünk figyelembe. Az egyik Pásztory Ditta naplója, amelybe 1964-től 1982-ig készített feljegyzéseket nyilvános szerepléseiről: a koncertekről, rádióbeszélgetésekről, rádiófelvételekről, sőt korábbi felvételek, köztük régi Bartók-felvételek közvetítéséről is. A Serly-interjú pontos dátumát azonban csak a felvételtől készült feketelemez borítójának felirata árulja el, Ditta feljegyzéseiben csak annyi szerepel, hogy a beszélgetésre 1976 novemberében került sor. Előtte, november 8-án, és utána, november 15-én, Ditta és Serly Frid Gézával és Volly Istvánnal együtt közös koncertet adott először Debrecenben, majd 15-én Keszthelyen. A hangversenyeken Bartók művei mellett Serly és Frid-kompozíciók is elhangzottak, ez utóbbiak azonban csak felvételtől. Lásd Pásztory Ditta naplója. Pásztory hagyatéka több részletben került a Bartók Archívumba. Legutóbb 2006-ban Voit Krisztina adott át újabb dokumentum-együttest. (A továbbiakban Pásztory-hagyatéka, 2006.) Ehhez a dokumentumcsoporthoz tartozik Ditta naplója is.

² Bartók és Serly ismeretsége valamikor a húszas évek végén kezdődött, igazán szoros kapcsolatba azonban csak a Bartók házaspár amerikai tartózkodása idején kerültek, ekkor Serly már Bartókék legszűkebb baráti köréhez tartozott. A családdal 1978-ban bekövetkezett haláláig baráti kapcsolatban állt. Magyarországra a 2. világháború után is rendszeresen hazlátogatott. Pásztoryval több közös fellépésük is volt, melyeken Ditta többnyire kézzongorás műveket, köztük Serly Bartók-átiratait sőt Serly saját két zongorára írt műveit is előadta. A Harmadik zongoraverseny betanulására és lemezfelvételére is Serly kezdeményezésére vállalkozott. Serly azonban nemcsak Dittával, hanem – legalábbis egy ideig – Bartók Péterrel is munkakapcsolatban állt. A Bartók Records által kiadott Bartók-lemezeken több Bartók művet is Serly vezényletével vettek fel. Serly és Bartók kapcsolatáról bővebben lásd: Bónis Ferenc: „Serly Tibor”, in *Így láttuk Bartókot. Ötvennégy beszélgetés*, szerk. Uő. (Budapest: Püski, 1996), 136–141; Malcolm Gillies: *Bartók Remembered*.

Serly ugyanis már korábban, 1945-ben is készített egy beszélgetést Dittával, azonban ehhez Ditta, szokásához híven, előre megfogalmazta a kérdésekre adandó válaszait.³ Sokkal valószínűbb, hogy a felszabadultabb hang annak volt köszönhető, hogy ez a beszélgetés nem a nyilvánosság számára készült. Hogy miért kerülhetett rá sor, csak találgatni tudjuk.

Pásztor Dittához írt leveleinek tanúsága szerint Serlynek szándékában állt könyvet írni Bartókról, illetve a Bartók-családról, és több esetben is megjegyezte, hogy ezzel kapcsolatban Dittával is szeretne beszélni.⁴ Az 1970-es években Serly leveleinek egyik visszatérő témája volt az életrajz megírásának és közreadásának ügye, amelyhez Yehudi Menuhin közbenjárásában bízva várt anyagi támogatást. Lehetséges azonban, hogy a könyvvel kapcsolatos fejleményekről és a Menuhin nem éppen hatékony közreműködéséről írt rendszeres híradásokkal Serly Ditta támogatását is, vagy legalább az övét szerette volna megnyerni. Afelől azonban semmi kétségünk sem lehet, hogy a könyvet valóban meg akarta írni, ugyanis még a halála előtti napokban, 1978 októberében is a Bartók-könyv ügyében készült tárgyalni a londoni Heinemann kiadóval.⁵ Lehetséges tehát, hogy ez a beszélgetés anyaggyűjtés volt a tervezett Bartók-könyvhöz. Ez megmagyarázná, hogy Serly egy-egy témakör megvitatása után miért ad, már-már módszeresen, még egy rövid összefoglalást az elhangzottakról.

(London – Boston, Faber and Faber, 1990), 191–194.; Jeanne Behrend–Michael Meckna: „Tibor Serly” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, eds. Stanley Sadie, John Tyrall (Oxford University Press, 2007–2013), 127, <http://www.grovemusic.com>. A közös fel-
lépésekről lásd Ditta naplóját (Pásztor-hagyaték, 2006).

³ Pásztor a vele készült riportok előtt elkérte a kérdéseket és válaszait már a beszélgetést megelőzően írásban megfogalmazta. A riport során gyakran ezeket az előre megírt válaszokat olvasta fel, melyektől csak igen nehezen lehetett eltéríteni. Erről bővebben lásd: Büky Virág (közr.): „Somfai László beszélgetése Pásztor Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából”, in *Zenetudományi dolgozatok 2009*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: Zenetudományi Intézet, 2010), 13–31, 13, 26–30.

⁴ „Mostan, hogy végre ki van nyomtatva a »Modus Lascivius« könyvem [sic!], komolyan kezdek gondolni a régen (de ide[i]glesen abba hagyott Bartók Életrajz[ra]– (Biography). Ha erőm (bizony már novemberben 75 éves leszek) és anyagi körülményeim megengedik, szándékomban van hozzá fogni komolyan. Szerintem minden elfogultság nélkül még nem jelent meg egy megfelelő nívós életrajz. Remélem ezekről Veled és rólad is alkalmam lesz bővebben tárgyalni mikor ismét találkozzunk.” Serly Tibor levele Pásztor Dittához, 1976. augusztus 5. (Pásztor-hagyaték, 2006).

⁵ Erről Dittának és ügyvédjének, dr. Vajda Ernőnek is beszámolt. 1978. július 12-i, Vajda Ernőnek szóló levelében hallgatását azzal magyarázta, hogy „Részben vártam, hogy végre eldöntődik a levelezés a londoni William Heinemann Ltd kiadókkal, mielőtt írtam. De még most sincs lekötve a tervelt Bartók-biográfia. Rettenetesen lassan folyik le (az Ó oldalukról) a levelezés. Így nem várok tovább terveimmel. Azt remélem, ha személyesen tudom megbeszélni velük Londonba [sic!], hamarosan eldöntődik a terv.” Serly levele dr. Vajda Ernőhöz. Pásztor-hagyaték. Majd néhány hónappal később, 1978 szeptemberében, Dittát is értesítette erről a szándékáról. „Bár a Bartók könyv ügy még mostan is ingadozik a Londoni Heinemann Ltd. kiadóval [sic!], remélve Londoni találkozás[s]al velük végre valami össze[e]gyezésre találunk.” A kiemelés Serlytől. Serly levele Pásztor Dittához, 1978. szeptember 13. (Pásztor-hagyaték, 2006).

Ezenfelül kortársaihoz hasonlóan Serly is úgy tekintett Pásztoryra, mint Bartók kongeniális partnerére. Számára Ditta életének főbb mozzanatait, így gyermek- és ifjúkorának eseményei is különös jelentőséggel bírtak, és úgy tekintett rájuk, mint kódolt üzenetekre, melyekből már kiolvasható Ditta majdani életfeladata, hogy Bartók felesége és művésztársa legyen. Részben talán ennek is köszönhető, hogy kíváncsi volt Ditta családjára, ifjúkori tanulmányaira és Bartók előtti tanáira. Bármi is legyen azonban Serly kérdéseinek indítéka, a Ditta gyermek- és ifjúkorából származó adatok különösen értékesnek teszik ezt a beszélgetést. Ditta ifjúkoráról, Bartók előtti éveiről ugyan több kiadványban is olvashatunk, többek közt Volly István két részes Ditta-portréjában,⁶ vagy Székely Júlia és Szegő Júlia regényes Bartók-életrajzaiban,⁷ de hitelesebb ha mindezt maga Ditta mondja el.

A beszélgetés menete szempontjából meghatározó, hogy mindkét résztvevő közelről ismerte Bartókot. Ez a személyes érintettség oly mértékben befolyásolta Serly kérdéseit, hogy azok legalább annyit, ha nem többet árulnak el az ő személyéről és Bartókhöz fűződő kapcsolatáról, mint a riport tulajdonképpeni alanyáról, Dittáról. Szerencsére a személyes emlékek felidézése során mindig előbukkant Serly szakmai kíváncsisága is, s olyan dolgokra is rákérdezett, amelyek őt, mint zeneszerzőt és előadót foglalkoztatták. Ennek köszönhetően tudhatjuk meg, hogy Bartók és Pásztory hogyan játszották el négykezes előadásban Bartók 4. kvartettjét és más kamaraműveket, hogy volt-e Bartóknak zongorája Saranac Lake-ben,⁸ hogy New Yorkban ki tudta-e próbálni valahol a Concerto egyes részleteit, vagy használt-e hegedűt a szólószonáta komponálásához.

Serly visszaemlékezéseiben és ezzel kapcsolatos kérdéseiben a legnagyobb hangsúly a Harmadik zongoraverseny keletkezése és bemutatója körüli eseményekre kerül. Érezhető, hogy ezek Serly legfájdalmasabb emlékei közé tartoztak. Némelyikükre, talán a legnyomasztóbbakra, több vele készült interjúban is visszatért. Már az 1963-as, Bónis Ferenc készítette beszélgetésben is elmondta például, hogy a művet Bartók talán azért nem fejezte be, mert ő feleségével, Alice-szel együtt még közvetlenül a kórházba kerülése előtti estén felkereste a zeneszerzőt, és ily módon elvette a versenymű befejezéséhez szükséges időt.⁹

Máskor emlékezetének torzulásai utalnak az ügy iránt érzett mélyebb, személyesebb kötődésre. Ebben a beszélgetésben ezek a bemutató körülményeihez kapcsolódnak. Sándor György felkéréséről, amely szerinte inkább felajánlkozás volt a

⁶ Volly István: „Bartókné Pásztory Ditta. (Pályakép I–II)”, *Életünk* 21 (1984/7–8), 807–824, 873–884.

⁷ Székely Júlia: *Bartók tanár úr* (Pécs: Dunántúli Magvető, 1957), revideált kiadás: (Budapest: Kozmosz, 1978); Székely Júlia: *Elindultam szép hazámból* (Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1970), Szegő Júlia: *Embernek maradni* (Bukarest: Kriterion Könyvkiadó, 1970).

⁸ Erre vonatkozóan lásd Bónis: „Bartókné Pásztory Ditta”, in *Így láttuk Bartókot*, 97–102. 100–102, valamint Malcolm Gillies: „Mrs Béla Bartók (née Ditta Pásztory)”, in *Bartók Remembered*, 196–199, 197.

⁹ Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 141.

zongoraművész részéről, és Ormándy szerepéről Serly meglehetősen homályos leírást ad, azt a látszatot kelteve, mintha ő a két művész erőszakossága miatt hagyta volna, hogy az 1946-os ősbemutató létrejöjjön.¹⁰ Ezzel szemben Sándor György minden vele készített interjúban úgy emlékezett, hogy maga Serly kérte fel erre a feladatra.¹¹ Bármi is legyen az igazság, úgy tűnik, Serlyt később már nagyon bántotta, hogy nem Ditta mutatta be a művet, és talán ez is közrejátszott abban, hogy végül Ditta a Harmadik zongoraversenyt az ő kezdeményezésére, vele együtt tanulta be és vette lemezre 1964-ben.¹²

A közreadás igyekszik minél hívebben visszaadni a beszélgetés eredeti szövegét. Ditta esetében ez nem okozott különösebb nehézséget, Serly szövegrészenek szerkesztése azonban több és nagyobb mértékű beavatkozást kívánt. Ugyan Magyarországon született és zeneakadémiai tanulmányait is itt végezte, Serly életének nagy részét Amerikában töltötte, és az interjú készítése idején magyar nyelvtudása már nem volt tökéletes. Egy-egy bonyolultabb, kényesebb kérdés vagy kommentár megfogalmazása már komoly nehézséget jelentett számára. Ilyenkor mondandóját csak többszöri nekirugaszkodás után, igen nehezen érthető formában, szó- és mondattöredékek halmozásával tudta csak kifejezésre juttatni. A szövegnek ezeket a szakaszait a könnyebb érthetőség kedvéért kénytelenek voltunk jelentős mértékben átalakítani, szélsőséges esetben az eredeti szövegből tartalmi összefoglalást készíteni.



– *Kedves Ditta azt természetesen tudjuk, hogy mikor születtél, hány éves vagy de ezen kívül nagyon keveset tud a világ arról, hogy honnan jöttél? Mikor kerültél Budapestre? Mikor kezdted zongorázni tanulni? Mi egyebet tanultál még, és mikor és hogyan kerültél a Zeneakadémiára? Rögtön Bartókhoz kerültél, vagy más tanáraid is voltak még előtte? Ez ugye sok kérdés így egyszerre, de kezdjük az elejéről. A mai és a jövőbeni közönséget leginkább az érdekli, hogy ki volt Bartók felesége. Lévén, hogy ez nagyon fontos része volt az életének. Először talán arról mondhatnál pár szót, hogy mikor, hány éves korodban kezdted el zenét tanulni?*

– Hét éves koromban kezdtem el zongorázni tanulni. Az anyám tanított zongorázni és az apám tanított elméletre.

– *Az édesapád zenész volt?*

¹⁰ 1946. február 8., Philadelphia: Sándor György, Philadelphiai Zenekar (Philadelphia Orchestra), vez. Ormándy Jenő CD-n: Bartók Béla: *Concerto no. 3 for piano and orchestra*. György Sándor, piano, Philadelphia Orchestra, Jenő Ormandy, conductor, recorded in 19. 04. 1946. American Columbia, 12537/9D [set MM 674] ML 4239, in *Bartók Premiéres* (Wadhurst, E. Sussex, England: Pavilion Records Ltd. GEM 0173, LC 1836, 2002).

¹¹ Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 159. Bővebben lásd a 43. jegyzetet.

¹² Bartók Béla: *Piano Concerto No. 3*. Ditta Pásztor Bartók and the Vienna Symphony Orchestra conducted by Tibor Serly (New York: Keyboard Records Inc. K102-S, SXB-273, 1968).

– Az édesapám zenész is volt, de foglalkozását tekintve fizika-matematika szakos gimnáziumi tanár volt.¹³

– *Remek, de azért mégis értett a zeneesztétikához...*

– Igen, zeneileg is képzett volt.

– *Hát ez nagyon érdekes. No, most menjünk tovább: szóval zeneelméletet az édesapádtól, és zongorát először az...*

– az anyámtól...

– *az édesanyádtól tanultál? Hány éves kortól kezdve?*

– Hét éves koromtól kezdve, néhány évig, körülbelül tizenkét-tizenhárom éves koromig, ez így volt, majd az apámmal feljöttünk Budapestre, Somogyi Mór magánkonzervatóriumába, hogy Somogyi Mór meghallgasson és véleményt mondjon rólam. Ez meg is történt és ő úgy találta, hogy erre a pályára alkalmas vagyok. Sőt, [kifejezetten] ajánlotta is a zenész, zongorista pályát.¹⁴ Ettől kezdve, évről évre, Somogyi Mór konzervatóriumában vizsgáztam. Az anyagot ő írta elő és az anyámék tanítottak.

– *Ez tehát még nem Budapesten volt?*

– Nem, akkor még Rimaszombatban laktam, a szülői házban. [Általában] június tájékán jöttünk fel az apámmal Budapestre Somogyi Mórhoz vizsgázni, és akkor egy-két napot itt töltöttünk...

– *...utána pedig visszamentél, ugye?*

– Igen, utána visszamentem Rimaszombatba.

– *Tehát akkor még nem laktál Budapesten?*

– Akkor még nem.

– *És ez meddig tartott?*

– Ez így ment körülbelül tizenhét éves koromig.

– *Tehát tizenháromtól...*

– Lehet, hogy már tizenkét éves koromtól. Azért erre már nem emlékszem pontosan, de tizenhét éves koromig csak időszakokat töltöttem Budapesten. Tizenhét éves koromban azonban Somogyi Mórnál végeztem, és utána privát tanítványa lettem Székely Arnold zeneakadémiai tanárnak.

– *Igen, de privát.*

– Privát.

– *Nem a Zeneakadémián.*

– Privát tanítványa, igen. Ez így volt 1922-ig, akkor felvételiztem a Zeneakadémiára, és azután már [felköltöztem Budapestre és], mint diáklány, privát házban helyezkedtem el. ... Béla a Zeneakadémia második osztályába vett föl.

– *Ki ajánlotta, hogy Bélához menjél? A tanárod? Vagy valaki más?*

¹³ Pásztory Gyula zenei képességeiről és tanítási módszeréről, lásd Volly: „Bartókné Pásztory Ditta”, 807, valamint Büky Virág: „Bartók örökében. Pásztory Ditta, a »Bartók-interpretátor«”, *Magyar Zene* 50 (2012/3), 282–302; 283/3 jegyzet.

¹⁴ Ezzel kapcsolatban lásd Pásztory 1917-es jegyzetfüzetének feljegyzését (Pásztory hagyaték, 2006). A jegyzetfüzetben található bejegyzésről bővebben lásd Büky: „Bartók örökében”, 284.

– Egy néhány évvel ezelőtt én már foglalkoztam gondolatban Bartókkal. Kis-lánykoromban tanultam a Gyermekeknek darabokat, és volt egy közeli ismerősöm, aki rábeszélte Bartókra. De [ettől függetlenül] engem már évekkkel ezelőtt foglalkoztatott a gondolat, hiszen Bartókról már tudtam.

– *Milyen Bartók darabokat játszottál azelőtt, hogy a tanítványa lettél?*

– Csak a Gyermekeknek-et

– *És mit játszottál a felvételin?*

– Arra nem emlékszem, hogy mi volt a felvételi anyag.

– *Egyre se?*

– ...pedig az egy előírt anyag volt. ... de nem emlékszem rá.

– *Bartóktól nem játszottál semmit?*

– Nem.

– *Szóval ez egy standard vizsga volt.*

– Igen, azt hiszem.

– *Akkor biztos volt Bach, Beethoven meg effélék.*

– Igen.¹⁵

– *Pontosan hány éves is voltál akkor? Tizenhét? Tizennyolc?*

– Tizennyolc.

– *Igen, és akkor...*

– Az akadémia második osztályába vettek fel.

– *Emlékszel, hogy miket játszottál ebben az időben? Mit adott fel Bartók?*

– Igen. Emlékszem. Etűdöket: Gradus etűdöket, Chopin etűdöket, aztán játszottam Bachot, prelúdiumokat és fűgákat, Beethoven szonátákat, Chopin műveket...

– *Chopintól mit, ha szabad kérdeznem?*

– A Barcarolára például nagyon emlékszem.

– *Egyéb?*

– Erre különösen emlékszem.

– *Miért éppen erre?*

– Nem tudom. (Serly nevet) És az etűdökre is élénken emlékszem, a Chopin etűdökre. Játszottam még Lisztet, Brahmsot, és egy Bartók kompozíciót is, az Op. 14-es zongorasztet.

– *Úgy! És még valamit a posztromantikus iskolából, Debussy, Ravel?*

– Nem játszottam, de magyarázott róla.

¹⁵ Pásztor több életrajzírója, így Székely és Szegő is írnak arról, hogy mit játszott Ditta a felvételin, azonban míg Székely a *Pathetique Szonáta* mesteri előadásáról ír, addig Szegő Ditta Mozart-játékát dicséri. Székely: *Elindultam szép hazámból*, 166–167; Szegő: *Embernek maradni*, 286–287. A Zeneakadémia 1922-es évi Szervezeti szabályzatában leírtak szerint a zongora-tanszak felvételi anyaga a következő: „a) Bach J.S. valamely preludiuma és fűgája, vagy valamely más nagybbszabású zongoraművének előadása. b) Egy nagyobb klasszikus műnek (versenynek, szonátának, fantáziának, variációknak stb.) előadása. c) Egy romantikus, illetőleg modern műnek előadása. d) Egy középnehézségű műnek lapról olvasása.” *Liszt Ferenc Zeneművészeti Fűiskola Szervezeti Szabályzat*, 1922, 115–117.

– *Igen. Hát ez egy óriási repertoár, amiről beszélsz. Van benne sok klasszikus mű, elég erős romantikus anyag, igaz eddig csak Chopint és Brahmsot említetted. Más romantikus komponistára nem emlékszel? Schumannt például nem jászottál?*

– De igen, Schumann is.

– *Mi volt az a Schumann, arra emlékszel?*

– Hát, nem emlékszem arra de ... Nem emlékszem.

– *De valamilyen nagyobb mű volt, ugye, nem csak kisebb darabok?*

– Ezt most egy kicsit összekevertem, ugyanis Székely Arnoldnál tanultam a Papillons-t és most csak ez jut az eszembe.¹⁶

– *Nem baj, nem fontos. Na és ebben az időben még egyedül éltél Budapesten, ugye?*

– Igen, egyedül éltem.

– *A testvéred még nem volt itt.*

– Akkor még nem.

– *Ő mikor jött Budapestre?*

– Huszonháromban.

– *Na most hány évet végeztél a Zeneakadémián?*

– Én csak a második osztályból vizsgáztam, csak azt végeztem. Megjegyzem a harmadik osztály anyagából is nagyon sokat tanultunk. Ezt mondta Béla, és még volt egy megjegyzése, hogy nem kell nagyon gyorsan és nagyon sietve tanulni.

– *Na, most ha megengeded, néhány személyes kérdést tennék fel, de nem muszáj válaszolnod. Azt szeretném kérdezni, hogy mikor vetted észre, hogy Bartók kezd na-*

¹⁶ Az 1922-es zeneakadémiai évkönyvben, valószínűleg takarékosági okból nem közölték a tananyagot. Az utolsó, amelyben mindez megtalálható az 1. világháború előtti 1913–14-es évkönyv. Nem valószínű azonban, hogy a zeneakadémia tanárai épp a háborús évek idején változtatták volna meg a tananyagot. Ezt Ditta visszaemlékezései is megerősítik. Az 1913–14-es Évkönyv alapján tehát a II. osztályban előírt anyag: „Tanulmányok: Clementi–Szendy: Gradus ad Parnassum, Czerny–Szendy: A kézügyesség művészetéből 5–6. Bach–Bartók: Wohltemperiertes Klavier II. kötetéből 8 prelúdium és fuga, Kullak, Aggházy: Oktáv tanulmányokból egy-kettő, Szendy: Deux Caprices.” Az előadási darabok esetében már sokkal általánosabb irányelveket fogalmaztak meg. „Szonáták és más kisebb-nagyobbszabású művek klasszikus és modern zeneszerzők műveiből, a növendék képességei szerint.” Mindazonáltal, amint az 57. oldalon szereplő lábjegyzetben olvasható: „A tananyagban feltüntetett tanulmányokból az I., II., III. osztályban legalább 20, a IV. osztályban legalább 15 darab; azonkívül 3 szonáta és egy-két más előadási darab kötelező. Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyv, 1913–14, 57–59. A Ditta által felemlített Chopin-erődök azonban csak a IV. osztály anyagában szerepeltek, „Chopin–Szendy: Tanulmányok (op. 10. és 25.) 10–12.” Liszt Ferenc Zeneművészeti Főiskola Évkönyv, 1913–14, 59. Ditta saját feljegyzései nem sokat árulnak el ezekről az évekről. Az általa tanult Beethoven-szonáták második nekirugaszkodásra elkészült felsorolásánál három esetben jelzi, hogy növendék korában tanulta Bartóktól, az Op. 2. No. 2. A-dúr, az Op. 2. No. 3. C-dúr és az Op. 31. No. 3. Esz-dúr szonátánál. További növendék korában tanult mű Brahms: Op. 79. No. 1. H-moll Rapszódia, Chopin: Barcarola, Op. 60. Fisz-dúr, Chopin: Impromptu, Op. 36, Fisz-dúr, és az utolsóként megjelölt mű Liszt h-moll Balladája. (Pásztory-hagyaték, 2006). Ditta zenei jegyzeteiről bővebben lásd Büky: „Bartók örökében”, 285 valamint uo., 13. jegyzet.

gyobb érdeklődést mutatni irántad, mint csupán egy tehetséges növendék vagy pianista iránt?

– Először az Opus 14 zongoraszvit esetében. Ő azzal nagyon meg volt elégedve és elhívott hozzájuk, hogy játsszam elő a feleségének.

– *A felesége is zongorista volt?*

– Igen.

– *Úgy gondoltam én is. Tehát eljátszottad a szvitet a feleségének.*

– Ezután pedig olyan feladattal bízott meg, ami, azt hiszem, hogy több mint amit általában Béla meg szokott volt tenni, mégpedig, hogy vegyük át a feleségével az összes Beethoven-szimfóniát négykezes átíratban azért, hogy belemélyedjek a művekbe.¹⁷

– *Szóval ekkor kezdődött.*

– Igen. Akkor Béla tavasszal Angliába ment turnéra.

– *Igen, ez melyik évben is volt?*

– Huszonháromban.

– *Hát igen. Ekkor történhetett, hogy Béla elhatározta, hogy téged a szokásosnál magasabb szintű zeneoktatásban részesít, például nagyobb repertoárral ismertet meg. Ennek érdekében – elfelejtettem, hogy is hívták az első feleségét, Judit?*

– Márta.

– *Márta, igen. Bocsánatot kérek, Márta, igen. Tehát megkérte Mártát, hogy míg ő turnézik, vele együtt játsszátok végig négykezesben a Beethoven szimfóniákat. No és azután?*

– Aztán a felesége lettem és mindjárt elkezdtük a zenei tanulmányokat.

– *Milyen zenei tanulmányokat?*

– A megismerkedést az ő műveivel. De más műveket is előjátszott, csak azért, hogy megismerjem, hogy ne csak zongoraműveket ismerjek. Azt is, de mást is, ezeket mind együtt.

– *Igen. Még csak egy kérdés: mielőtt férj és feleség lettetek, nem játszatott veled Bartókot?*

– Nem.

– *De miután összeházasodtatok, szinte azonnal úgy kezdett el a saját műveire tanítani, hogy majd alkalomadtán te is reprezentálhasd.*

– Igen. Azon a nyáron komponálta a Táncszvitet.

– *Igen az huszonháromban volt.*

– Ez volt az első kompozíció, amit én partitúrából tanultam. Ő zongorázott...

– *Szóval ő eljátszotta neked a partitúrából.*

– ...és magyarázta az egyes részleteket.

¹⁷ Rozsnyai Károly kalauza szerint a Beethoven-szimfóniák négykezes átírata a második akadémiai osztály számára ajánlott négykezes repertoárhoz tartozott. *Rozsnyai Károly Kalauza a Zongoratanításban. Rendszeres tanterv a tanítás kezdetétől a legmagasabb kiképzésig. Gyakorlatok, előadási darabok évfolyamonként csoportosítva fokozatos sorrendben tematikus hangjegymutatványokkal.* (Budapest: Rozsnyai Károly Könyv- és Zeneműkiadása, 1912), 119.

– *Tudod, hogy én is ott voltam a premieren?*¹⁸ *A Géza Frid[?]*¹⁹ *meg én. Mind a ketten ott voltunk. Ez volt az a nagy ünnepi hangverseny Buda és Pest egyesítésének évfordulója alkalmából, amikor Kodály Psalmusát és Dohnányi Ünnepi nyitányát is előadták. Akkor mi még nem találkoztunk, mivel akkor én még növendék voltam, de jól emlékszem mindenre, ez volt a premier.*

– Igen.

– *Vagyis ebben az időben Béla már annyira a bizalmába fogadott, hogy azokról a művekről is beszélt veled, amelyeket még csak akkor komponált.*

– Igen.

– *Hát ez csodálatos. Erről semmit sem tudtam. A zenekari műveket is?*

– Igen.

– *És ez így ment...*

– *Egész elejétől a legutolsó művéig.*

– *Tehát majdnem minden művet, nem csak zongoraműveket, szerette átvenni és átbeszélni veled. Ez is azt mutatja, hogy mennyire bízott benned és milyen nagyra értékelte a muzikalitásodat. Azt is megkérdezte, hogy van-e valami kifogásod, vagy hogy tetszik-e vagy esetleg nem tetszik valamelyik rész? Ez érdekes lenne...*

– *Őt érdekelte, hogy milyen hatása van a művének, de azt is elmondta, sőt, le is írta, hogy bizonyos hangzásokkal, hangszereléssel milyen hatást kíván elérni. Néha humorosan is beszélt a különböző hangszerekről és ezek hangzásáról.*

– *Ez nagyon érdekes. Tehát Bartók, még mielőtt meghallgattátok volna az előadáson, megpróbálta fölidézni, hogy milyen hangzásokat képzelt el, és erről beszélgetek.*

– Igen.

– *Na és volt meglepetés? Vagy körülbelül azt hallottad, amit a beszélgetéseitek alapján vártál?*

– *Ez két részes. Meglepetés is volt, meglepetés volt főleg, de ráismerés és felismerés is, hiszen én ezt már többször hallottam ... ő ezt már többször előjátszotta.*

– *Igen, tehát addigra már szinte ismerted.*

– Igen.

– *Ráadásul Bartók úgy tudott zongorázni, hogy szinte az egész zenekart hallani lehetett.*

– *...és arra is felhívta a figyelmet, hogy mi az, ami fontos, mi az, ami nem. Ezt nekem mind elmagyarázta.*

– *Sajnálatos, hogy ugyanakkor téged, mint zongoristát, nem mutatott be a közönségnek. Játszottál még más egyebet a zongorarepertoárból? Concertókat szóló zongorára*

¹⁸ Tánc-szvit zenekarra, bemutató: 1923. november 19. Bp.: Filharmóniai Társaság Zenekara, vez. Dohnányi Ernő.

¹⁹ A vezetőknév igen rosszul hallatszik a felvételen. Frid Géza (1904–1989) zeneszerző és zongoraművész, 1912–1924 között Keéri-Szántó, Bartók és Kodály tanítvány volt. Valószínűleg Serly is ekkoriban ismerte meg, később pedig, amint azt Ditta naplóbejegyzéseiből is kiderül, több közös fellépésük is volt. Lásd az 1. jegyzetet.

vagy két zongorára [amikor ez a gondolat foglalkoztatni kezdte]? De vissza is kanyarodhatunk [a tanulmányokhoz]...

– A zongoratanulás, az állandóan volt egészen addig, amíg én meg nem betegedtem. Ez huszonhétben volt, és attól kezdve, ami a zongoramunkát illeti, egy pár év kimaradt. Egy pár évig szünetet kellett, hogy tartsak. Persze hallgatni lehetett, de gyakorolni, zongorázni, azt egy pár évig nem.

– Huszonhétől meddig?

– Huszonhétől körülbelül harmincig. Az újrakezdés...

– Akkor, bocsánatot kérek, ebben az időben mindvégig Pesten maradtál?

– Nem. Egy időt a Budakeszi szanatóriumban töltöttem, néhány hónapot pedig Davosban, Svájcban, ahol nagyrészt Béla is jelen volt.

– Szóval huszonhétől körülbelül harmincig nem játszhattál.

– Igen.

– Ez érdekes, mert ugye Bartók huszonhétben ment ki először Amerikába. Akkor ismertük meg egymást közelebbről. Akkor ugye Cincinnati-ba ment, mert ott volt az első zongoraverseny [amerikai] premierje.²⁰ Akkor most folytassuk ezzel, mivel itt érdekes és szomorú dolgok is történtek. Az például nagy csalódás volt, hogy noha Bartóknak legalább nyolc-tíz előzetes megállapodása is volt nagyobb, amerikai filharmonikus zenekarokkal, végül csak egy előadás történt.²¹ Az első zongoraverseny bemutatója Cincinnati-ban, Reiner Frigyes-sel.²² Erre igen jól emlékszem, mert akkortájt fejeztem be a

²⁰ Az Első zongoraverseny amerikai bemutatójáról van szó. Az ősbemutató 1927. július 1-jén volt Frankfurtban. A frankfurti Operaház zenekarát Wilhelm Furtwängler vezényelte.

²¹ Serly valószínűleg csak az Első zongoraversenyről beszél. Ezen az első turnén ugyanis Bartóknak rengeteg fellépése volt. Ifj. Bartók összesen 25 koncertről tesz említést, melyeket különböző, egymástól távol eső városokban adott Bartók. A koncertszervezés körüli zavarokról pedig csak a turné vége felé esik szó. ifj. Bartók Béla: *Bartók Béla műhelyében* (Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó, 1982), 174; ifj. Bartók Béla: *Apám életének krónikája*. (Budapest: Helikon kiadó, 2006), 262–267. Lásd még Ronald Victor Wiecky: *A Chronicle of Pro Musica in the United States (1920–1944): With a Bibliographical Sketch of Its Founder, E. Robert Schmitz*. Phd. Dissertation (University of Wisconsin–Madison, 1992), 265–283. Az Első zongoraverseny előadásaira visszatérve, a művet Bartók összesen ötször adta elő Amerikában. A premier 1928. február 13-án volt New Yorkban, a Reiner Frigyes vezette Cincinnati Szimfonikusokkal. Ezt követően február 17-én és 18-án is volt egy-egy előadás Bostonban, Serge Koussevitzky vezényletével, végül Cincinnati-ban is volt még két előadása február 24-én és 25-én, ismét Reiner vezényletével. Ifj. Bartók: *Krónika*, 266–267. Wiecky: *A Chronicle of Pro Musica*, 278–279.

²² Az amerikai bemutató New Yorkban volt, lásd az előző jegyzetet. A művet eredetileg Willem Mengelberg vezényletével a New York-i Filharmonikusok mutatták volna be, de Mengelberg arra hivatkozva, hogy a partitúrát rosszul nyomtatták ki és így a zenekar nem tudta megtanulni a művet, a zongoraverseny helyett a Rapszodiát adta elő. (Ifj. Bartók: *Krónika*, 264.) Az Első zongoraverseny partitúrája valóban hibás volt. Bartók már közvetlenül a kotta megjelenése (1927. szeptember 23.) után, 1927. szeptember 27-i levelében kifogásolta a litografált kiadás hibáit. Bartók 1928. január 17-én Seattleből is tájékoztatta a kiadót, hogy Mengelberg a hibás partitúra miatt nem tudta előadni a művet. Lásd ifj. Bartók: *Krónika*, 262, 264. Universal-levelek, 1927. szeptember 27., október 30. és november 26., valamint 1928. január 17. A sok hiba miatt végül a kiadó úgy döntött, hogy revideált kiadást készít a műből, amely végül 1929-ben jelent meg. A revideált kiadással kapcsolatban lásd még Universal-levelek, 1928. május 7. (Bartók és az Universal Edition nagyrészt kiadatlan levelezése a budapesti Bartók Archívumban

tanulmányaimat és ideiglenesen brácsás lettem a Cincinnati zenekarban. Óriási élmény volt az nekem akkor, hogy Bartók kísérelője [guardianja] lehettem, így például én vittem a ruháit a tisztítóba, és mivel akkor ő Reineren kívül még senkit sem ismert ott, igyekeztem minden gondolatát kitalálni, és minden kérését teljesíteni. Ennek során közelebb kerültünk egymáshoz, de ekkor még csak mint mester és tanítvány. Az egyik legemlékezetesebb esemény a Reinernél tartott vacsorán történt. Akkor nekem Magyarországról megküldték a zongoraversenynek az Univerzálnál megjelent első példányaikat²³ és rajtam kívül még senkinek sem volt kottája Amerikában. Leültem a zongorához és az első néhány ütemet eljátszottam, mire Béla felugrott és azt mondta, hogy most hallja először a szólórészt úgy, hogy valaki más játssza. Persze én nem voltam zongorista, de ő ezt mégis megjegyezte. Ez egy meglehetősen rossz időszak volt számára, mert szinte minden alkalommal az Első rapszodiát kérték tőle. Nem sokkal ezután még adott néhány kamaraestet Szigetivel, majd hazajött Magyarországra.²⁴ Ez már huszonnyolcban volt. Azt még hozzátenném, hogy még ugyanabban az évben Reinerrel és a Cincinnati zenekarral New Yorkban is eljátszottuk az első zongoraversenyt, vagyis a művet két helyen is bemutatták: Cincinnatiban és New Yorkban.²⁵

Tehát Bartók hazajött és ebben az időben, huszonhét és harminc között hol Svájcban voltatok, hol pedig Budapesten. Te pedig nem zongorázhattál. Folytassuk onnan, amikor végre már megint játszhattál, harminc körül. Akkoriban miket tanultatok, milyen műveket játszottál?

– Akkor elsősorban kézzongorás kompozíciókat tanultunk, de ezek nem két zongorára írt művek voltak, hanem kamarazene: triók, kvartettek. Ezeknek a hangszeres részét [tudniillik a vonós szólamokat] Béla játszotta, és én pedig a zongoraszólamot.²⁶ A fő anyag ez volt, ezenkívül pedig különféle dolgokat tanultam, Mozart, Beethoven és Bach koncerteket zenekarral. A Bach már kézzongorás volt.²⁷

tanulmányozható). Az első zongoraverseny közreadásával kapcsolatosan lásd még. Ivan Waldbauer: „Bartók's First Piano Concerto: A Publication History”, *The Musical Quarterly*, 51 (1965/2), 336–344.

²³ Bartók 1927. november 26-i levelében még arról érdeklődik az Universal kiadónál, hogy elküldték-e már az Első zongoraverseny anyagát New Yorkba, és megérkezik-e időben a partitúrákhoz tartozó hibajegyzék. Arra nézve nincs információnk, hogy Serly hogyan jutott hozzá a kottához. Universal-levelek, 1927. november 26.

²⁴ Bartók amerikai turnéjáról lásd a 21. jegyzetet, valamint ifj. Bartók: Krónika, 262–267; ifj. Bartók: *Bartók Béla műhelyében*, 174–177, Wiecky: *A Chronicle of Pro Musica*, 265–283.

²⁵ Az Első zongoraverseny amerikai előadásairól lásd a 21. jegyzetet.

²⁶ A kamaraművekre vonatkozóan Ditta jegyzékében a következőket találjuk Beethoven Op. 97. No. 6. B-dúr trió, zárójelben „2 Zong.” Beethoven: Op. 70. No. 4, D-dúr trió végül Mozart: K.542 E-dúr trió. Kézzongorás művek: Brahms: F-moll szonáta 2 zongorára Op. 34. F-moll kvintettből. Nehéz eldönteni, hogy a kézzongorás művek közül melyeket tanulta még a Szonáta két zongorára és ütőhangszerekre komponálása előtt. Az általa felsorolt művek többsége már a bemutató utáni időszak kézzongorás koncertjein előadott művek közé tartozik (Pásztory-hagyaték, 2006).

- ...és te játszottad a szóló részt...
- Igen, mindig...
- ...és ő játszotta a zenekar kíséretet...
- ...és ő pedig a zenekart.

Így egyre jobban begyakoroltuk a kétzongorás játékot. De Béla kompozícióiból is játszottunk két zongorán, a kamaraművei közül.

- *Most mit értünk kamaramű alatt?*
- Például a kvartetteket. Megtanultuk a negyedik kvartettet.
- *Ez érdekes! Ezt leírta?*
- Nem, partitúrából játszottuk. Megmutatta nekem, hogy melyik szólamot

játsszam.

- *Szóval két zongorán játszottátok...*
- ...a kvartetteket...
- *...és mondjuk te játszottad az első és második hegedűt, és ő pedig a többi. Ez roppant érdekes! Erről én semmit se tudtam! ... és melyik kvartetteket játszottátok? Ez a negyedik volt?*

– Ez, igen. A negyedikre nagyon emlékszem. Ezen kívül legfeljebb csak egyes tételeket játszottunk, vagy csak részleteket.

- *Az ötödikről nincs valami emléked?*

– Nem, nem emlékszem. Azt hiszem, hogy azt nem. Ez volt a fő, a negyedik kvartett.

– *Akkor most beszéljünk a zongoraszonátáról. Ha jól tudom, a zongoraszonáta valahogyan nem passzolt neked.*

- Igen, azt nekem dedikálta.
- *Pedig azt neked írta!*
- ...és mégse ment jól.
- *Egyik tétel se, vagy csak egy bizonyos tétel?*
- Nem, általában a szonáta.
- *Ki adta elő először a szonátát?*

- Azt nem tudom. Én azt hiszem, hogy Béla. Sőt, biztosan!²⁸

– *Szóval ezekben az években egyszer sem bátorított, hogy egyedül is szerepelj, például valamilyen zongoraversenyben zenekarral?*

– De hát végül erre is sor került, miután a kétzongorás fellépés már megtörtént. Ez Mozart F-dúr zongoraversenye volt, amit Ferencsik János dirigálásával negyvenben, a búcsúhangversenyen adtam elő.²⁹

– *Jó, de előbb. Most még csak a harmincas évek elején tartunk, harminckettő-harminchárom. Tehát azelőtt egyetlen alkalommal sem biztatott, hogy önállóan is fellépj?*

²⁸ A Zongoraszonáta bemutatója: 1926. december 3. Budapest, rádióközvetítés. Az előadó Bartók volt.

²⁹ 1940. október 8. Zeneakadémia. Pásztory Mozart K.V. 459-es F-dúr zongoraversenyét játszotta.

- Nem.
- *Na és az első zongoraverseny, az passzolt neked? Vagy sohase játszottad?*
- Nem, meg se próbáltam.
- *Tehát ez egy kicsit úgy volt, ahogyan a zongoraszonátánál, nemigen passzolt.*
- Nem, a zongoraszonátát azért átvettem, de a zongoraversenyt meg se próbáltam.
- *Na és a második zongoraverseny?*
- Azt se játszottam, illetve ... azzal foglalkoztam aztán Amerikában, megjegyzem, de az se ment jól.
- *No most térjünk egy kicsit más tárgyra. Kedves Ditta, tudom, hogy arról már többször írtak, hogy a Boosey and Hawkes főnöke megkérte Bélát, hogy egy hetedik kvartettet is komponáljon.³⁰ Állítólag el is kezdte. Mivel Béla majdnem mindig tárgyalt és beszélt veled, mikor egy kompozícióba belekezdett, most megkérdezném, hogy te emlékszel erre? Volt erről szó, vagy ez csak afféle szóbeszéd?³¹*
- Nem emlékszem.
- *Arra sem, hogy lett volna ilyen skicc?*
- Nem...
- *Pedig hallani arról, hogy a New York-i Bartók Archívumban van néhány skicc, ami ehhez készült. Azonban erről én nem tudok, pedig annak idején rengeteg skiccet adtak nekem, de én nem találtam ilyesmit. Tehát te nem tudsz erről?*
- Nem.
- *Nem. Még valami, amiről már beszéltem. Az általam ismert és tanulmányozott vázlatok között én találtam egy fél tételt. Valami trió-félét, aminek az első része teljesen kész, de a második fele hiányzik. Akkor arra gondoltunk, hogy talán a zenekari Concertóhoz írhatta, annak egyik tétele lett volna, ami aztán a végleges változatba nem került bele. Amikor én ezt vizsgáltam, nekem úgy tűnt, hogy ez a skicc vagy a harmincas években készült, valamikor akkor, amikor a Három rondót komponálta, vagy az utolsó években. Tudom, hogy erről már beszélünk, de semmit sem tudsz erről?³²*

³⁰ A tervbe vett 7. kvartetthez vonatkozóan lásd Ralph Hawkes Westminster Bankhoz írt levelét. Boosey and Hawkes (a továbbiakban BH-levelek) 1945. február 8.; Hawkes Heinsheimernek szóló levelét, BH-levelek 1945. február 19. valamint a feltételezhetően Hawkes-tól való Bartóknak szóló levelet. BH-levelek, 1945. május 23. (Bartók és a Boosey and Hawkes kiadó nagyrészt kiadatlan levelezése tanulmányozható a budapesti Bartók Archívumban.) Bartók Péter szerint apja sohasem kezdett bele egy 7. vonósnyegyes komponálásába. Bartók Péter: Apám, ford. Péteri Judit (Budapest: Editio Musica, 2004), 114.

³¹ A Szólószonáta vázlatait tartalmazó arab gyűjtőfüzetben (PB 81FSS1) fennmaradt egy 26 ütemnyi lassú darab töredéke, amely Somfai László szerint valószínűleg a 7. kvartett kezdete lehet. Lásd Somfai László: Bartók Béla kompozíciós módszere (Budapest: Akkord Zenei Kiadó, 2000), 91, 95. A töredék facsimiléje uo., 94.

³² Somfai szerint ez a zenekari töredék a „Huszárnóta” 1937-es, zenekar kíséretes változatának 41-es revíziójakor keletkezhetett. Valószínűleg két strófa közé szánt epizód, amely terjedelme miatt végül nem került be a revideált változatba. Somfai: Bartók kompozíciós módszere, 91. A töredék facsimiléje uo., 93.

– Nem, nem tudok.

– *Abszolút semmit arról, hogy mi lehetett vagy hogy honnan jöhetett ez a kis skicc? Később én ezt „elcsentem”, vagyis leírtam magamnak, és még egy másolatot is készíttettem róla, majd pedig meghangszereltem. Ez a vázlat annyira tiszta és világos volt, hogy egy hangot se kellett belőle elvenni vagy hozzáadni. Egyébként a zenekari Concerto modorában hangszereltem meg. Annak idején lemezre is vettük. Meg is van még ez a felvétel, de nem használhatjuk, nincs rá engedély. Akkoriban azt gondoltuk Péter fiaddal, hogy majd, mint valami extra tételt, ráteszszük valamelyik Bartók-lemezre.*

Tehát a hetedik kvartettéről nincs semmi információ, és erről a skiccről sem tudunk semmit.

Akkor most a két zongorára [és ütőhangszerekre] írt szonátáról kérdeznék. Természetesen tudjuk, hogy abból később egy kézzongorás koncert lett. Úgy emlékszem, hogy mielőtt mindketten eljöttetek volna Amerikába, Bartók először egyedül járt itt, és akkor ez a változat még nem volt meg. Mikor kezdett hozzá, még a hajón, New Yorkból Budapestre, vagy amikor visszafelé jöttetek?³³

– A hangszerelést, illetőleg az átdolgozást decemberben kezdte el.

– *Negyvenben.*

– *Negyven decemberében. Igen.*

– *És ti mikor is jöttetek?*

– *Októberben. A hónap végén.*

– *Szóval ezt ... szóval ezt már New Yorkban...*

– *New Yorkban kezdte el hangszerelni.*

– *...és ott is fejezte be.*

– *Igen.*

– *És felkérték rá, vagy ő magától határozott így?*

– *Tudomásom szerint ő maga gondolt erre. Őt érdekelte ez.*

– *...és akkor hamarosan el is készült, majd pedig felkérte a Reinert, hogy mutassa be.*

– *Igen.*

– *Tehát így történt. Akkor ezt is egy kicsit tisztábban látjuk. No, most ismét ugor-nék egy kicsit. Amerikai tartózkodásotok idején előfordult-e valaha, hogy az Ormándy valamilyen Bartók-művet elő szeretett volna adni?*

– *Én nem emlékszem.*

³³ Meglepő Serly kérdése és látszólagos tájékozatlansága, ugyanis 1963-as, Bónis Ferencnek adott interjújában még pontosan emlékezett arra, hogy 1940-ben Schulhoff impresszárió és Ralph Hawkes, a Boosey and Hawkes vezetője beszélt rá Bartókot, hogy hangszerelje meg a művet abban a reményben, hogy akkor majd több zenekari hangversenyre szerződtetik őket. Serly még azt is hozzátette, hogy „Bartók nem szívesen vállalkozott rá, de aztán megcsinálta”. Lásd Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 138. Bartók Péter is úgy tudja, hogy a mű zenekari változatát apja Ralph Hawkes ösztönzésére készítette el. Bartók Péter: *Apám*, 1. láb., 207. Ezzel kapcsolatban lásd még Ralph Hawkes 1940. augusztus 22-i levelét, amelyben emlékezteti Bartókot arra az ígéreteré, hogy elkészíti a kézzongorás szonáta zenekari változatát, BH-levelek 1940. április 22.

– Amennyire én emlékszem, 1940-től 45-ig, amíg Bartók élt, Ormándy egyetlenegy Bartók-darabot se játszott. Ugye akkoriban se te, se Bartók, se külön-külön, se együtt nem léptetek fel Ormándyval?³⁴

– Nem, illetve én nem léptem fel, de hogy Béla, hát abban nem vagyok teljesen biztos.

– Ebben én vagyok teljesen biztos. Tudom, hogy nem történt ilyesmi. Csak azért kérdeztem, mert miután Bartók meghalt, ő rögtön elő akarta adni a harmadik zongoraversenyt, de erről majd később beszélünk.

Azt tehát már világosan látjuk, amiről a zeneértő közönség és a szakértők eddig még semmit sem tudtak, hogy mit jelentettél Bartóknak. Hogy nem csak úgy tekintett rád, mint egy tehetséges zongoristára, aki majd az ő műveit előadja, hanem szinte minden művéről beszélt veled már akkor, amikor még csak dolgozott rajtuk. Egyes részeket eljátszott neked és átbeszélte veled.

– Igen.

– Ez nyilván nagyon sokat jelentett neki, mert hát a barátaival nem találkozott minden nap, legföljebb nagyon ritkán Kodálllyal.

Most ismét a későbbi, amerikai évekről szeretnék néhány közismert dolgot átbeszélni.

Úgy emlékszem, hogy 1943-ban és 44-ben Saranac Lake-en tartózkodtatok. Onnan leveleztünk veled is, Péterrel is. Az érdekelne, hogy akkoriban mielőtt a Concertót komponálta, milyen gondolatok foglalkoztatták? Beszélt az egészségéről? Tudott arról például, hogy mi volt a betegsége?

– Igen, ő tudta azt, hogy leukémiája van.

– Mikor tudta meg?

– Ezt már egy pár éve tudta. Én is tudtam erről, de mindketten, az orvossal együtt, azt gondoltuk, hogy noha ez egy súlyos betegség, de rendben lehet tartani, bizonyos speciális kúrával, és hogy ez egy darabig még így maradhat.

– ...és ez így ment egész végig, most nem beszélünk a megennyhülés periódusairól, amikor a csodálatos Concertót komponálta.

Akkor most folytassuk negyvennégygel. Emlékszem, hogy az utolsó fellépése 1944. július 5-én volt a Brooklyn Múzeumban. (Itt is van néhány dolog, amit szeretnék tisztázni, jó, hogy szóba került.) A Brooklyn Múzeum-beli fellépésekor egy interjút készítettek veled. Én is szerepeltem akkor, ugyanis eljátszottuk a vonószekarra készült Mikrokosmos-átírataimat. Te pedig, mint szólista, Bartók-műveket játszott-

³⁴ Ormándy több alkalommal is vezényelt Bartók-művet. Először 1935. június 6-án a „Júniusi ünnepi hetek” keretében az Erdélyi táncokat, lásd ifj. Bartók: *Krónika*, 364. Bartók amerikai tartózkodása idején azonban úgy tűnik, valóban nem adott elő Bartók-kompozíciót. Abban a (Szigetinek szóló) levélben, amelyben Bartók Szigeti közbenjárását kéri, hogy felesége esetleg eljátszhassa a 2. zongoraversenyt Ormándy vezényletével, már igen kritikus hangon ír a karmesterről: „ha Ormándinak és a többi nagyfejűnek én velem nem kellett, akkor amikor én még működtem, mint zongorista, hát ugyan mit lehet remélni most!” Lásd Bartók Béla levele Szigeti Józsefhez 1944. október 4. Demény János (közr.): *Bartók Béla levelei* (Budapest: Zeneműkiadó, 1976), 708–709; 709. valamint ifj. Bartók: *Krónika*, 472.

*tál.*³⁵ Amikor a koncert után kijöttünk, akkor egy ismeretlen fiatalasszony, aki hegedűs volt a zenekarban, készített néhány fotográfiát. Ezek közt volt egy csoportkép, már nem tudom, hogy rajtunk kívül kik voltak még rajta, készült egy kép külön rólad és külön Bartókról, és még egy, ahol Bartókkal együtt voltatok. Tehát ez 1944. július 5-én történt. Hogy emlékszel, készült még ezt követően kép Bartókról? Tudtommal ezek voltak az utolsó felvételek.³⁶ Bátor³⁷ ugyan beszélt valamilyen későbbi felvételekről, de semmi ilyesmi nem került elő. Te tudsz ilyen későbbi, 1944. július 5. után készült fényképekről?

– Én nem emlékszem, ámbár láttam olyan felvételt, amiről nem tudom, hogy mikor készült. Mintha koncerten készült volna, és olyan utolsó időnek látszik. De nekem az nincs meg, és nem is tudom, hogy hol [láttam].

– *Bocsánat, amikor koncertről beszélünk, akkor nem olyan koncertről van szó, ahol te, vagy Bartók játszott, hanem olyan koncertről, amelyen hallgatóként voltatok jelen?*

– Nekem utolsó felvételtől ..., hogy pontosan válaszoljak arra, amit kérdeztél, nincs tudomásom.

– *Nekem sincs és sohasem mutattak nekem ilyesmit. Úgy emlékszem, hogy a július 5-i koncert után se te, se Béla nem léptetek fel többé a nyilvánosság előtt. Vagy tévedek?*

– Az én emlékezetem szerint negyvennégy nyarán Saranac Lake-en ifjúsági koncertek voltak, amit egy bizonyos Kains³⁸ nevű zenész rendezett, illetőleg egy

³⁵ Bartók és Pásztory Brooklyn Múzeum-beli fellépésének pontos dátuma 1944. július 2. A koncerthez kapcsolódó beszélgetést David LeVita zenetudós vezette. Az interjú során Bartók a Ditta műsorán szereplő művekről beszélt, először a Szonatináról, majd a Suite op. 14-ről, az 1. Rondóról, az Este székelynél című zongoradarabról és végül a Mikrokosmosról. A Mikrokosmos esetében Serly zongorára és zenekarra készített átíratát játszották. Az előadást a Radio WNYC-FM közvetítette. Az interjú szövegét lásd Somfai László (közr.): Bartók felvételek magánygyűjteményekből 1910–1944. Bartók Hangfelvételei Centenárium Összkiadás 2 (Budapest: Hungaroton LPX 12334–38); CD kiadás: *Bartók felvételek magánygyűjteményekből (1910–1944)*. HCD 12334–37 (Budapest: Hungaroton Classic Ltd., 1995). Az előadás teljes anyaga (az Este a székelynél kivételével) egy Amerikában élő magyar származású zenekedvelőnek, Szidarovszky Ferencnek köszönhetően került a Bartók Archívum gyűjteményébe. Lásd Bartók Archívum, Szidar-024. Az „Ask the Composer” sorozat felvételeit hirdető plakáton Bartókra eredetileg május 7-én került volna sor. A felvétel körülményeiről bővebben lásd Kroó György: „Bartók Concert in New York on July 2, 1944”, *Studia Musicologica* 11 (1969/1–4) (Bence Szabolcsi Septuagenario), 253–257.

³⁶ Bónis Ferenc Élet-képek címmel megjelent kiadványában még több későbbi felvételt is közöl Bartókról. Ezek közül a legutolsó datált kép a Tánc-szvit zongoraátíratának bemutatója előtt készült. Az átíratot a Bartók tanítvány, Sándor György mutatta be 1945. február 20-án. A felvételeken Bartók Sándor György társaságában látható. Bónis Ferenc: *Élet-képek: Bartók Béla* (Budapest: Balassi Kiadó, 2006), 515–516. Lásd még Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 158.

³⁷ Bátor Viktor dr., (1891–1967) magyar származású amerikai ügyvéd, Bartók utolsó végrendeletének megszövegezője és egyik végrehajtója, a Bartók Trust és a Bartók Archives (New York) alapítója. Bátor Viktor életéről és tevékenységéről bővebben lásd Carl Leafstedt: „Rediscovering Victor Bator, Founder of the New York Bartók Archives”, *Studia Musicologica* 53 (2012/1–3), 349–372.

³⁸ Sherwood Kains (1904–1958), 1943 és 1957 között a Deerwood Adirondack Music Center vezetője, korábban a Cincinnati konzervatórium igazgatója volt. A Deerwood Music Center, Saranac Lake, illetve Saranac Inn közelében nyaranta zenei táborként működött. Kains első levelét 1943. november 16-án továbbította Hans W. Heinsheimer Bartóknak, ebben Kains Heinsheimer közvetítésével Bartókot zeneszerzés-, Pásztort zongoratanításra szeretne volna

camp [tábor] volt ott, zenész camp, Saranac Lake-en, ahová bennünket is meghívtak, el is mentünk, sőt, tárgyaltunk is ezzel a Kains-szel. Ez egy egyetemi kurzus volt, amit ők nyaranta tartottak Saranac Lake közvetlen közelében, és ott rendszeresen koncerteket – ifjúsági koncerteket – rendeztek, és ennek az egyikén én játszottam. Emlékezetem szerint ez negyvennégy nyarának vége felé volt, és ezen, mint hallgató, Béla is ott volt.³⁹

– *És emlékszel, hogy mit játszottál?*

– Nem emlékszem.

– *Hát az nem fontos most már. Tehát te még felléptél július 5-e után is Saranac Lake-en, és ezen Béla is jelen volt, de nem szerepelt.*

– Nem, ő nem zongorázott.

– *...nem is beszélt?*

– Abban nem vagyok biztos.

– *...és elképzelhető, hogy akkor valaki még készített fotográfiát rólatok?*

– Én nem emlékszem arra, hogy lett volna felvétel, azt hiszem, hogy nem volt.

– *De ha látnál valahol képeket, emlékeznél arra, hogy az hol készült?*

– Valószínűleg.

– *Egyszóval, az utolsó ismert felvétel az a július 5-én készült négy remek fotó.*

Na, most ismét egy jól ismert témával folytatjuk. Visszatérünk az utolsó hónapokra, a Harmadik zongoraversenyre és a Brácsaversenyre. Mikor tudta meg, vagy mikor beszélt, ha beszélt, először arról, hogy a Harmadik zongoraversenyt komponálja, ha pedig nem említette volna, mikor támadt az sejtelked, hogy valamit komponál? Ez egy közismert téma, már sokan kérdeztek erről, de talán együtt jobban sikerül föl-idéznünk.

– Saranac Lake-en tudtam meg, hogy ez a terve van, és hogy már dolgozik is rajta.

– *Tehát ő elmondta, hogy szándékában áll egy harmadik zongoraversenyt komponálni.*

felkérni. Kains leveléből az is kiderül, hogy Saranac Lake-i tartózkodása idején Ditta már meglátogatta a létesítményüket, és ő javasolta Kains-nek, hogy a Boosey and Hawkes képviselőivel lépjen kapcsolatba. Lásd BH-levelek, 1943. november 16.

³⁹ Mary B. Hoatling az *Adirondack Daily Enterprise* számára írt cikkében két olyan koncertről is említést tesz, amelyen Ditta felléphetett. Az egyik, amelyől Ditta is említést tesz, a Deerwood zenei tábor szervezésében rendezett koncertsorozat keretén belül zajlott le. Az egyik péntek esti koncerten Bartók-műveket adtak elő. Ditta nevét a cikkíró nem említi, azt azonban megjegyzi, hogy Bartók jelen volt a koncerten és egy szemtanú visszaemlékezése szerint nagy ünneplésben részesült. Egy másik koncertről, amelyen állítólag Ditta szintén fellépett, Ida Haarnak, a Bartók-kék által bérelt lakás tulajdonosa, Maks Haar feleségének visszaemlékezéséből értesülünk. Mrs. Haar úgy emlékszik, hogy Ditta az ő kérésére adott egy ingyenes koncertet a Jewish Community Centerben. Mrs. Levy, Bartókék korábbi főbérletje, aki szintén a szervezők között volt, sajnálta, hogy ez a szereplés nem járt honoráriummal. Mary B. Hoatling: „Bartók’s creative last summer in Saranac Lake in 1945”, *Adirondack Daily Enterprise*, February 2, 1996. Lásd Historic Saranac Lake wiki: http://hsl.wikispot.org/Béla_Bartók.

- Igen, és meg is mutatta. Néhány részletet elő is játszott.⁴⁰
- *Emlékszel, hogy ez melyik hónapban volt? Most negyvenöttről beszélünk.*
- Csak kiszámítani tudom, hogy ez júliusban lehetett, de lehet, hogy már júniusban ott voltunk, sőt, valószínű, hogy júniusban mi már elmentünk.
- *Tehát június-július táján már tudtál róla és már részleteket is hallottál belőle. Ugye jól emlékszem, hogy valamilyen zongora is volt a közelben.*
- Egy pianínó. A főépületben. A háziak tulajdonában.⁴¹ Mert ott volt egy főépület és egy kis ház, és mi a kis házban laktunk. Azt béreltük ki magunknak.
- *... és ő játszotta ezeket a részleteket, vagy téged kért meg?*
- Ő játszotta kottából ezeket a részleteket.
- *Na és mi volt a benyomásod? Mondtál róla valamit, beszéltek róla?*
- Nem emlékszem.
- *Ebben az időben Bartók párhuzamosan dolgozott a zongoraversenyen és a brácsaversenyen. Abból is játszott neked valamit? Vagy esetleg te játszottál belőle?*
- Nem, arra nem emlékszem, hogy abból játszott volna. Arról azonban tudtam, hogy két kompozíción is dolgozik.
- *A zongoraversennyel kapcsolatban másra nem emlékszel?*
- Nem.
- *Azt tudad, hogy hány tételes lesz, vagy a tételek karakteréről mondott valamit?*
- Nem, egyáltalán nem. Vagy legalábbis nem emlékszem.
- *Azt persze tudad, hogy neked írta. Ebben senki sem kételkedik, aki ismerte Bartókot és a zenéjét. De arról nem mondott semmit, hogy ezt neked írja? Említett neked valamit ezzel kapcsolatban Koussevitzkyről? Nekem van valami emlékem erről. Azt nem tudom már, hogy te mondtad, vagy Pétertől hallottam, hogy Bartók soha, egyetlen karmestertől sem kérte, hogy adjon elő tőle valamit, de ez a mű annyira tetszett neki, hogy azt tervezte, hogy amikor majd elkészül, beszél Koussevitzkyvel, hogy mutassa be a művet veled, mint szólistával. Emlékszel ilyesmire?*

⁴⁰ A Malcolm Gillies könyvében közölt riportban Ditta még úgy emlékszik, hogy a komponálás időszakában még nem tudta, hogy ez lesz a neki szánt zongoraverseny, mivel a műről magáról Bartók semmit sem mondott neki, noha részleteket is játszott belőle és előfordult, hogy Ditta lapozott neki. Péternek viszont beszélt róla. A beszélgetésből úgy tűnik, hogy Ditta csak az eseményeket utólag felidézve gondolta, hogy ezek a Harmadik zongoraverseny részletei lehetnek. Malcolm Gillies: *Bartók Remembered* (London–Boston: Faber and Faber, 1990), 196–197, első megjelenés: „26 September 1945: Zum 20. Todestag von Béla Bartók” *Österreichische Musikzeitschrift* 20 (1965), 446–449. Bartók Péter minden alkalommal úgy emlékezett, hogy nem volt szabad elárulnia, hogy a mű az édesanyjának készül. Lásd Bónis: „Bartók Péter” in *Így láttuk Bartókot*, 252–259, 259. Uő.: „Budapesti beszélgetés Bartók két fiával (1988)”, in *Üzenetek a XX. századból. Negyvenkét beszélgetés a magyar zenéről* (Budapest: Püski, 2002), 300–309, 306.

⁴¹ Ditta a Bónis Ferenc készítette interjúbán is megemlíti, hogy Bartók ezen a pianón játszott részleteket a Harmadik zongoraversenyből. Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 100–102. Ugyanígy a Malcolm Gillies által közölt visszaemlékezésében is említést tesz a Saranc Lake-i pianínóról. Gillies: *Bartók Remembered*, 197. Bartókék főbérőjének felesége Ida Haar azonban csak arra emlékezett, hogy Ditta járt át hozzájuk gyakorolni. Vö. Hoatling: „Bartók’s creative last summer in Saranac Lake in 1945”.

– Nem.

– *Ez nagyon különös, mert nekem van valami emlékem erről. Lehet persze, hogy valaki mástól hallottam róla, vagy Péter mondott valamit – mert akkor, ugye, már ő is ott volt –, nem tudom. Ez egy kérdés, és már egyikünk sem emlékszik erre pontosan. Én még szeretnék elmondani valamit. Erről már sokat beszélünk, de nagyon kevesen értik meg ennek a jelentőségét. Mielőtt Bartók kórházba került, előző este megengedte, hogy első feleségemmel, Alice-szel együtt meglátogassuk, mivel szerette volna látni. Péter válaszolt telefonon, hogy mégis menjünk fel. Amikor bementünk hozzá, az ágyán ott volt a két kézirat, a zongoraverseny és – félretéve – a brácsaverseny. A zongoraversenyből már csak két partitúraoldal hiányzott. Ezt már sokszor elmeséltem, mert szüntelenül gyötör a lelkiismeret, hogy ha nem lettünk volna ott, akkor ő egy-másfél óra alatt befejezte volna azt a pár taktust. Mivel azonban mi vagy másfél órát ott voltunk, utána már valószínűleg túl fáradt volt hozzá, és így másnap úgy ment be a kórházba, hogy ezt a pár ütemet már nem fejezte be. Ezt mindenképp szerettem volna hozzátenni.*

Most néhány olyan dolgról szeretnék beszélni, ami már Bartók halála után történt. Nem tudom, emlékszel-e – persze akkor te nem voltál a legjobb állapotban, akkoriban sokat beszélgettünk –, hogy egyszer csak megjelent a színen a fiatal zongorista, Sándor György. Bevallom, Bartók halála engem is nagyon megviselt, és egy ideig én se voltam teljesen magamnál. Ilyen időkben pedig jönnek mindenholnan. Péter pedig még túl fiatal volt ezekhez az ügyekhez, és akkor, amikor őt is ide-oda ráncigálták, került a kezembe a harmadik zongoraverseny kézírata, és akkor én befejeztem azt a pár taktust.⁴² Sőt, ha jól emlékszem, még mondtam is akkor Péternek – erre talán te nem emlékszel –, hogy miért mondják erre a pár taktusra, hogy nem volt befejezve. Ezt én be tudom fejezni, egyszerű. Meg is tettem, és életemben először készakarva utánoztam Bartók írását. Később azonban a Bátor ragaszkodott ahhoz, hogy erről mindent pontosan lehessen tudni, és akkor került nyilvánosságra ez a történet. De térjünk vissza arra az időre, amikor befejeztem, ami nem tartott sokáig, és csak pár hónappal Bartók halála után történt. Akkor felkeresett a Columbia hanglemezyár főnöke, akivel Sándor György szerződésben volt, és könyörögtek, hogy legalább hadd nézzék meg a zongoraverseny kottáját. Akkor én még egy külön második zongorakivonatot is készítettem nekik. Elég az hozzá, hogy még én sem emlékszem jól. A kézirat mindig nálam volt, mivel ekkor még Bátor sem tudott

⁴² Az 1963-as Bónis Ferencsel folytatott beszélgetésben Serly úgy emlékezett, hogy néhány héttel Bartók halála után Péter vitte el hozzá a Harmadik zongoraverseny és a Brácsaverseny kéziratát azzal, hogy „Ditta azt üzenté: Bartóknak az volt a kívánsága, hogy ezt az anyagot Tibornak adják át”. Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 141. Bartók Péter egyetlen visszaemlékezésében sem említi, hogy ő vagy Ditta kérte volna fel Serlyt a mű befejezésére. A közreadásaiban is csak annyit találunk erről, hogy a Harmadik zongoraversenyt és a Brácsaversenyt Serly fejezte be. Lásd Bartók Péter: „Publisher’s note”, in *Bartók Béla: Piano Concerto No. 3*. Revised Edition (London, New York, etc.: Boosey and Hawkes, 1994). Hasonlóképpen a Brácsaverseny hasonmás kiadásában is. Bartók Péter: „Előszó”, in: *Bartók Béla: Brácsaverseny*. Az eredeti kézirat hasonmás kiadása (Homosassa Florida: Bartók Records, 1995), 2.

arról, hogy milyen művek vannak még, és senki se háborgatott. Nem volt semmiféle felügyelő, aki megmondhatta volna, hogy ezt nem lehet kiengedni. Hát ahogy így nyomtak egymás után, egy nap – most már én sem emlékszem pontosan, hogy volt – a Columbia lemezgyár főnöke és Sándor György ismét felkerestek, és arra kértek, hogy beszéljek Bartók özvegyével. Mivel úgy tűnik, hogy ő még egy ideig nem lesz olyan állapotban, hogy ezt a művet el tudja játszani, kérem meg, engedélyezze, hogy Sándor György előadhassa a művet, és az ne legyen visszatartva a közönségtől. Erre én, sajnálom, hogy ez így történt, de beszéltem veled, Péter is ott volt, és akkor megadtad ezt az engedélyt. Most azt szeretném megkérdezni, hogy te hogy emlékszel, azért adtad meg az engedélyt, mert te is úgy láttad, hogy nem lenne jó túl sokáig várni a bemutatóval, vagy csak az én kedvemért egyeztél bele?

– Én nem emlékszem egyáltalán.

– Én sem emlékszem. Hát ez egy homályos ügy volt. Elég az hozzá, hogy azt tudom, hogy beleegyeztl, és én sajnálatra méltóan megkértelek. Ezután pedig Ormándy, és a zenekara, a Columbia [recte Philadelphia], ami szintén a Columbia lemezgyárral volt szerződésben, hamarosan, pár hét leforgása alatt, ki is tüzték a bemutató időpontját, a Boosey and Hawkesnél pedig elkészítették és átadták a Stimmeket. De ezután még volt egy kis utójáték [follow-up]. Bátor ugyanis tudni akarta, hogy miként került az anyag a Philadelphia zenekarhoz, Ormándyhoz és Sándorhoz. Mert ha mi nem adtunk engedélyt, akkor hogy került oda? Erre mi azt mondtuk, hogy nem tudjuk. Engem is megkérdezett, hogy én adtam-e rá engedélyt, mire azt mondtam, hogy én nem adhatok engedélyt, mivel nem vagyok egy Bartók. Mutasson olyan dokumentumot, amelyen az én aláírásom szerepel, hogy bármit is engedélyeztem volna. Persze ilyen nem volt. Egyszóval, ahogyan ez így lezajlott, az voltaképp egy csempészett premier előadás volt. Mi tudjuk, hogy erre nem adtunk engedélyt, csak azt mondtuk, hogy semmi kifogásunk sincs az ellen, hogy előadják. Nos így történt, hogy Ormándy, aki addig életében sohasem adott elő egyetlen Bartók-darabot sem, az utolsó percben átvette, és Sándor Györggyel elő is adta ezt a darabot. Sándor György persze ezzel nagy karriert csinált magának.⁴³

Sándor György és a harmadik zongoraverseny ügyéhez még – a téma lezárásaképpen – hozzátenném, hogy tudtommal Sándor sohasem beszélt arról, hogy hogyan, milyen körülmények között kapta meg arra az engedélyt, hogy ezt a művet a Philadelphia zenekarral előadja.⁴⁴ Ugyanis hivatalosan sose volt meg ez az engedély. Azonban ami-

⁴³ A Bónis Ferenc Így láttuk Bartókot sorozatához adott nyilatkozatában Sándor György úgy emlékszik, hogy néhány hónappal Bartók halála után Serly kereste meg őt telefonon és akkor tőle hallott először a Harmadik zongoraversenyről. „Nyilvánvalóan Dittának írta, azt akarta, hogy Ditta mutassa be. A körülmények azonban bonyolultakká váltak, Ditta pedig elutazott Magyarországra. Így Serly azt gondolta, az lenne a legjobb, ha én mutatnám be.” Sándor szerint ez decemberben történt, Serly elküldte neki a partitúrát és ő csak ezt követően lépett érintkezésbe a Columbia hanglemezgyár vezetőjével, aki felvette a kapcsolatot Ormándyval, hogy a bemutató időpontját megbeszéljék. Erre 1946. február 8-án került sor. Bónis: *Így láttuk Bartókot*, 155–159.

⁴⁴ Lásd az előző jegyzetet.

kor erről beszél, az úgy hangzik, mintha már Bartókkal megbeszélte volna, hogy [szükség esetén ő adja elő a művet], és hogy a család ezt átengedte neki. Azonban tudtoddal szó sem volt ilyesmiről?

– Én nem tudok erről.

– Tehát semmit se tudsz róla. Arról pedig még ennél is kevesebbet, hogy Bélának eszébe jutott volna, hogy őt kérje fel a mű előadására.

Na akkor még egy pár szót, és készen vagyunk. Szeretném, ha mondanál még néhány szót a Hegedűszonátáról és a zenekari Concertóról. Arról már beszélünk, hogy a Szólószonátát Yehudi Menuhin felkérésére komponálta. Ez ugye negyvenháromban volt, ha jól tudom. Erről nem tudsz többet? Azt tudom, hogy meghívásokat volt Kaliforniába, de, mivel Bartók nagyon rosszul volt, le kellett mondanotok.

– Igen, nem mehetett el.

– Engem most az érdekelne, hogy emlékszel-e arra, hogy mikor komponálta a Szólószonátát? Még mielőtt átadta Menuhinnek, arról az időről van valami emléked?

– Én úgy emlékszem, hogy ennek nagy részét Asheville-ben komponálta.

– Mind a ketten ott voltatok, vagy te akkor nem...

– Nem, csak Béla volt ott.

– Ah, erről már volt szó! Emlékszem, negyvenkettő ősze és negyvennégy eleje közt előfordult, hogy nem mindig voltatok együtt. Sőt, még New Yorkban is. Béla, mikor dolgozott, külön egy szállodában, a Woodrow-ban [lakott].

– Igen, amikor még nem volt meg a nagyobbik lakásunk.

– Igen, igen, mert nem akart téged zavarni a gyakorlásban. Akkor még az 57. utcában laktál...

– ...és az a lakás nem is lett volna alkalmas, mert ott csak egy nagyon kicsi szoba volt.

– Igen, emlékszem. Csodálatos volt, hogy amikor meglátogattam a Woodrow-ban, már nagyban dolgozott a zenekari Concertón. Egész tételeket láttam már és Bartók remekül tudott dolgozni ott zongora nélkül, minden nélkül, csak egy ágyon. De azért némelykor elment hozzád próbálni?

– Gyakran!

– Szóval gyakran elment az 57. utcába kipróbálni [egyes részeket].

– Igen, de ez egy átmeneti időszak volt. Nem tartott sokáig, mert kaptunk egy nagyobb lakást ugyanabban a házban, ahol nekem ez a kis szobám volt, és ahol Kecskeméti Pál és Láng Erzsébet is lakott.

– És a zenekari Concertóról még beszélt veled?

– Igen, beszélt a Concertóról.

– Tehát arról még beszéltek. Vagyis csupán egy nagy mű van, a hegedűs Szólószonáta, aminek a jó részét úgy komponálta, hogy nem voltatok együtt, mert ez Asheville-ben volt. Hogy emlékszel, akkor használt egyáltalában hegedűt?

– Tudomásom szerint nem. De itthon volt egy hegedű.

– Azt tudom, és némelykor a kvartetteknel például használta is. De amikor a Hegedűszonátát írta, emlékezeted szerint, nem [használt].

- Nem, nem tudok róla.
- *Nem használt semmit, abszolút semmit. Úgy.*

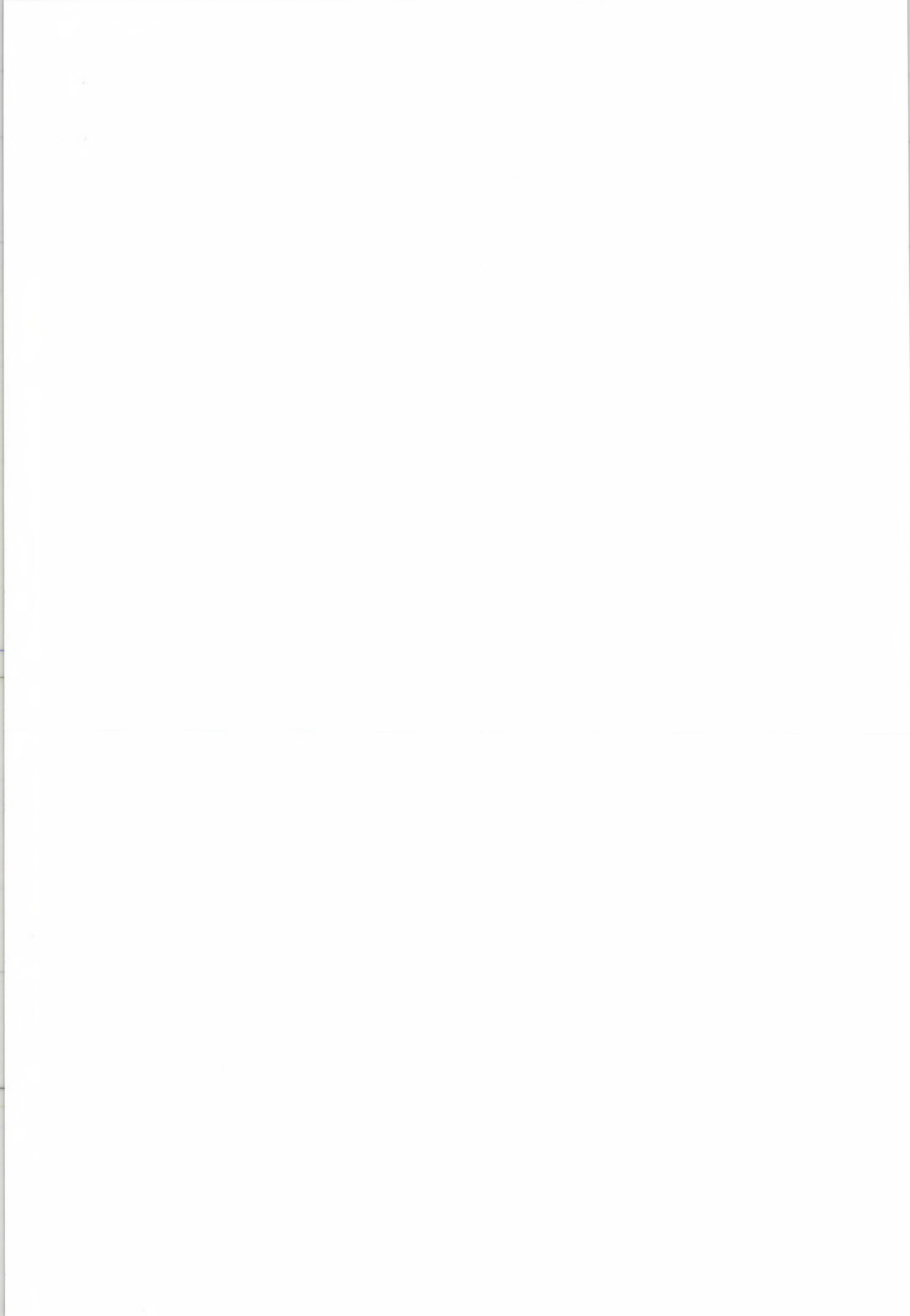
Hát kérlek, azt hiszem, ezzel be is fejezhetjük. A legfontosabb célunk, ahogyan azt már mondtam is, az volt, hogy minél jobb, pontosabb képet kapjunk arról, Bartókné Pásztory Ditta személye, jelenléte milyen fontos volt azoknak a remekműveknek a komponálása során, amit Bartók az utolsó huszonöt évben komponált. Ez így volt, ugye?

- Így volt.

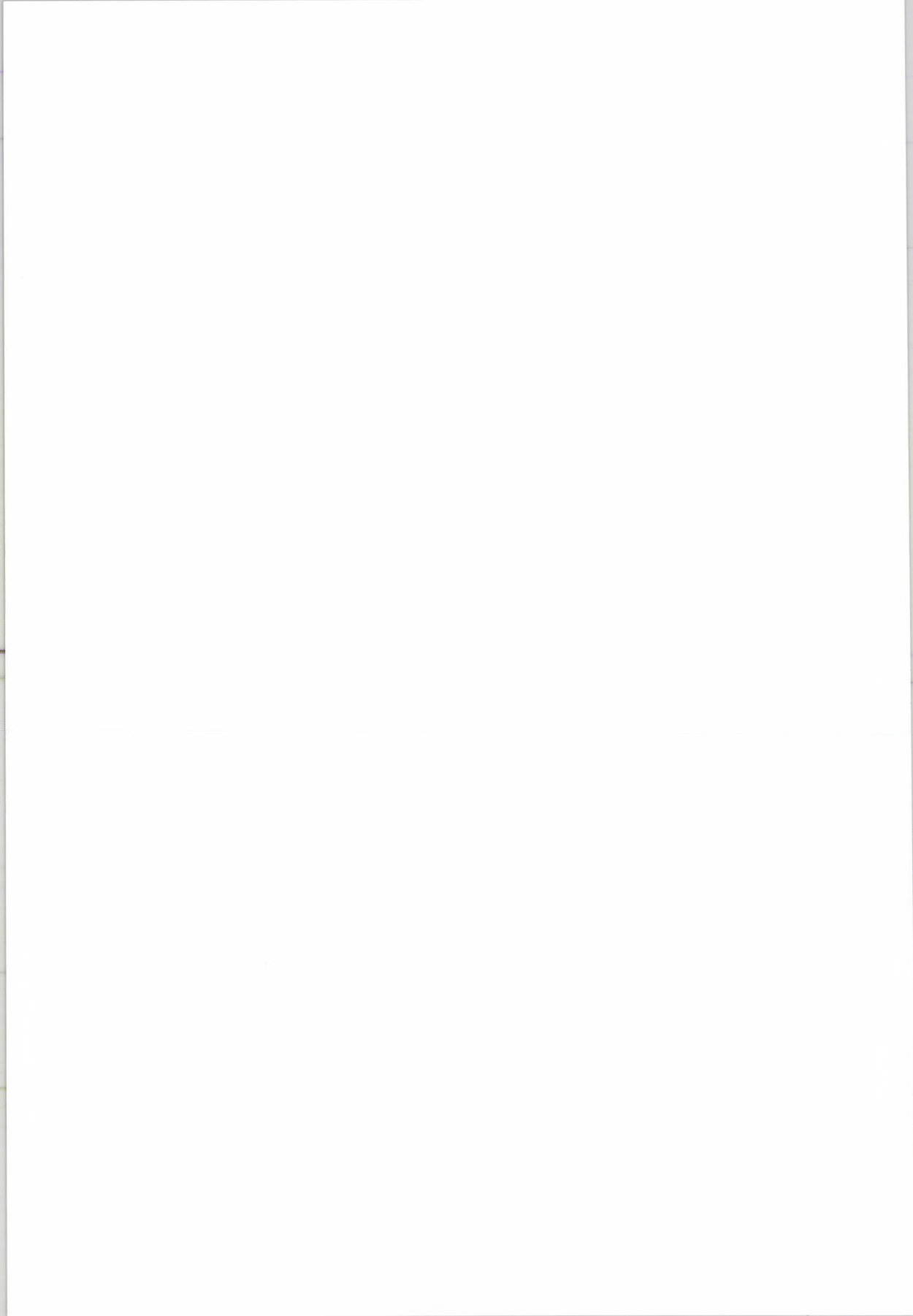
VIRÁG BÜKY

Tibor Serly's conversation with Ditta Pásztory Bartók

The conversation between Ditta Pásztory and Tibor Serly transcribed for this article was recorded on 10th November 1976, just a few years before Serly's death. Tibor Serly (1901–1978) was born in Hungary but grew up and worked as a composer in America. His relationship with Bartók began in the 1920s, and, together with Pál Kecskeméti or Ernő Balogh, Serly became Bartók's confidential friend in his last years spent in America during the early 1940s. Serly remained on friendly terms with the Bartók family, especially with Ditta Pásztory, even after the composer's death, and he even considered the possibility of writing a biography about Bartók and his family. Perhaps, that was the reason behind the interview with Ditta, which is a very interesting and informative source. It contains otherwise unknown information on Ditta's childhood and her life before her marriage with Bartók and a number of details about the genesis of Dance Suite, the Concerto for Orchestra and the 3rd Piano Concerto. Regarding the latter Serly gives information on its world premier. Finally, he speaks about his own role in the completion of Bartók's two unfinished works: the 3rd Piano Concerto and the Viola Concerto. Probably due to their old friendship, Ditta spoke more freely and openly in this conversation with Serly than in her other interviews. Furthermore, the fact that Serly approached his subject matter as a composer, makes this conversation unique. Its reliability, however, is occasionally doubtful because the uncertain recollections of both the interviewer and the interviewee. The text of the interview is presented with explanatory comments and notes.



**ORGANOLÓGIA,
ZENEIKONOGRÁFIA**



Magyarország orgonajegyzéke

A hazai orgonafelmérés története és jelentősége

Magyarország orgonáinak összeírása 25 évvel ezelőtt, 1988-ban készült el, hároméves terepmunka során, s azóta a gyűjteményt az MTA BTK Zenetudományi Intézete őrzi. Jóllehet az eredményeket a munkacsoport tagjai nyilvános előadásokban ismertették, s több rövid összefoglaló is napvilágot látott szakkikkekben – a legjellegzetesebb hangszerek leírása pedig egy színes albumban –, részletes beszámoló a gyűjtőmunkáról magyar nyelven eddig nem jelent meg nyomtatásban.¹ Így jelen írás a magyarországi orgonafelmérés előzményeinek, kísérleteinek, lefolyásának és eredményeinek első beható, magyar nyelvű összefoglalása, egyben – az eltelt negyedszázad után – immár történeti távlatú értékelése, valamint a gyűjtemény hatásának bemutatása.²

¹ Az orgonajegyzékről a felmérést elkezdő munkacsoport tagjai többek között 1993. március 15-én a budapesti Régi Zeneakadémián, az I. Magyar Egyházzenei Kongresszuson, később, 2000. július 2-án, Nagykovácsón, a Magyar Reformátusok IV. Világtalálkozóján tartottak nyilvános előadást. A gyűjtésről az alábbi írásokban jelentek meg rövid beszámolók: Solymosi Ferenc, „Nemzeti kincsünk”, *Ritmus – Zenebarátok lapja* (1989/2), 6; Dudits Pál, „A magyarországi orgonák védelmének történetéből”, *Magyar Egyházzene* 1 (1993/94), 74–78 (a továbbiakban: Dudits, „Orgonavédelem”); Enyedi Pál, „A magyarországi orgonaeépítés kutatása”, *Magyar Egyházzene* 8 (2000/2001), 49–60 (a továbbiakban: Enyedi, „Orgonakutatás”); Solymosi Ferenc–Czár Attila, *Magyarország orgonái* (Kiskunhalas: Magyarországi Orgonák Alapítvány, 2005), 18–19. A felmérés történetét és eredményeit bővebben tárgyaló idegen nyelvű cikkek: Enyedi Pál, „Das Orgelinventar Ungarns”, in *Die Kirchenmusik in Südosteuropa*, Kongressbericht Temeswar, 19.–23. Mai 1998, hrsg. Franz Metz (Tutzing: Schneider, 2003), 247–255; Uő., „Organy v nůdži. Skúsenosti a úlohy pamiatkovej starostlivosti o organy v Madarsku” – „Orgeln in Not. Erfahrungen und Aufgaben der Orgel denkmalpflege in Ungarn”, in *Historické organy. Úlohy pre výskum, organárstvo, pamiatkovú úradu a cirkevi – Historische Orgeln. Aufgaben für Forschung, Orgelbau, Denkmalamt und Kirchen*, organologická konferencia [Bratislava] – organologische Konferenz [Preßburg], 28. 9.–1. 10. 2000, hrsg. Stanislav Šurin–Johann Trummer (Bratislava: GaRT, 2001), 78–84, 85–92; Enyedi Pál–Dávid István–Hock Bertalan–Klanczay Péter–Trajtler Gábor–Vági Gyula, „Die Situation der Orgel denkmalpflege in Ungarn”, in *Die Orgel als europäisches Kulturgut*, Kongressbericht 10. bis 17. September 2000, Varaždin (Kroatien), hrsg. Christoph Bossert–Michael Gerhard Kaufmann–Zdenko Kušcer, (Öhringen: Verlag Organum Buch, 2007), 87–93.

² Mivel jelen tanulmányt a felmérés két résztvevője írta, hasznosnak tűnt, hogy alkalomadtán eltérjenek a tudományos értekezések hagyományosan tárgyilagos stílusától, és személyes élményeiket,

Előzmények

A fennmaradt orgonák adatainak összegyűjtése több száz évre visszatekintő gyakorlat. Ennek háttérben eleinte pusztán gyakorlati (anyagi) szempontok álltak, vagy a jelen emlékének megőrzése játszott szerepet, s csak fokozatosan nyert teret a múlt iránti általános, történeti, majd művészettörténeti, végül a kifejezett hangszer-történeti érdeklődés.

Az orgonák összeírását a templomi leltár részeként – egy teljes püspökségre, igazgatási egységre vonatkozóan – évszázadok óta tartalmazzák az egyházlátogatási jegyzőkönyvek, melyek az egyházközségek hitéletének ellenőrzésére és anyagi javainak számbavételére szolgálnak. E néhány szavas, legfeljebb egy-két mondatos feljegyzések az orgona létezésén kívül (*habet organum*) általában annak nagyságát, többnyire regisztereinek, esetleg billentyűzeteinek számát rögzítik, továbbá alkalmanként utalnak a hangszer helyére, állapotára, díszesebb külsejére.³ Hasonló célból végeztek felméréseket az egyházak a gyülekezeteknek kiküldött kérdőívek segítségével.⁴

Egyes orgonaépítők rendszeresen feljegyezték elkészült hangszereik felállítási helyét, idejét, nagyságát, olykor opus-számát. E listák gyakran nemcsak a műhely munkáit örökítették meg, hanem – jellemzően a 19–20. század fordulóján – idő- vagy ábécérendben kinyomtatva és az ajánlott új orgonatípusok katalógusához kötve a nagyobb üzemek reklámozását is szolgálták. Míg például id. Kováts István szegedi orgonaépítő feljegyzései a családi levéltárban maradtak fenn,⁵ a rajeci Pazsiczky-műhely mintegy 200 orgonájának jegyzéke pedig 1875–76-ban egy szlovák nyelvű újságban jelent meg,⁶ addig az Angster-gyár 1884-ben, 1896-

benyomásaikat mint kortörténeti adalékot megosszák az olvasóval. A szerzők e helyt fejezik ki hálájukat a megkeresett egyházi levéltárak és gyűjtemények munkatársainak, akik tájékoztatással, dokumentumok másolataival és értékes adatokkal segítettek az írás elkészítését. Ugyancsak köszönet illeti kiegészítéseiért Sirák Pétert, az országos felmérés egyik kezdeményezőjét, valamint Kiss Zsoltot az OMCE-felmérés egyik jegyzőkönyve, Sepsy Károlyt Musza Ferenc fényképe közzétételének engedélyezéséért.

³ E jegyzőkönyvekről átfogó, zenetörténeti szempontú kivonat eddig nem készült, és csupán néhány vizitáció anyaga jelent meg nyomtatásban. Sas Ágnes, „A plébániatemplomok zenei élete”, in *Zenatudományi Dolgozatok 2010*, szerk. Kiss Gábor (Budapest: MTA Zenatudományi Intézet, 2011), 73–140, itt: 76. A váci egyházmegye 18. századi vizitációs orgonaadatainak feldolgozását lásd Schram Ferenc, „On Hungarian Organ Building in the 18th Century”, *Studia Musicologica* 2 (1962), 267–280.

⁴ Lásd a Tiszáninneni Református Egyházkerület 1898-as, 52 kérdést tartalmazó gyűjtését: A Sárospataki Református Kollégium Levéltára, D CXXXI-74001-74466.

⁵ A vegyes tartalmú naplót jelenleg a szegedi Móra Ferenc Múzeum őrzi, leírását lásd Zombori István, „Az orgonakészítő Kováts István (1797–1843) önéletírása”, in *A Móra Ferenc Múzeum évkönyve 1987–1*, szerk. Juhász Antal (Szeged: k. n., 1988), 271–284; a műlistát közölte Szigeti Kilián, *Régi magyar orgonák. Szeged*, (Budapest: Zeneműkiadó, 1982), 69–71 (a továbbiakban: Szigeti, *Szeged*).

⁶ „Specificatio Contractorum”, *Katolické Noviny* 6 (1875), 100, 149, 158.

ban és 1908-ban,⁷ a Rieger-üzem 1896-ban és 1909-ben,⁸ Országgh 1899 körül,⁹ Wegenstein pedig 1913-ban¹⁰ önálló kötetben adta ki saját műlistáját.

Ez utóbbi orgonagyárak, melyek egyenként is sok száz orgonát készítettek, Angsterék fennmaradt iratanyagának tanúsága szerint jól szervezett adminisztrációt és rendezett levéltárat tarthattak fenn, mely hangszereik terveit is tartalmazta. Sajnos, az Angster-gyűjteményen kívül a többi iratállomány az idők folyamán elpusztult vagy elkallódott, s ma legfeljebb egyházközségi irattárak őrzik ezen orgonatervek egy-egy példányát.¹¹

Az orgonák mint történeti-művészeti emlékek részletesebb leírásának gondolata Magyarországon először a 19. század második felében vetődött fel, s egybeesett a nemzeti múlt forrásai szervezett és egyre alaposabb feltárásának kezdetivel.¹² A *Vasárnapi Újság* 1863. márciusi 1-jei számában megjelent egyik írás érdekességként számol be a jászárokszállási templom több mint másfél évszázadosnak tartott orgonájáról, bemutatva annak históriáját, hangképét és szekrényzetét. Majd a szerző így folytatja:

„Igazán kár, hogy hazánkban ezen mindenféle zeneszerek legnemesebbike és a zenészetnek alapja, u. m. az orgonacsinalás és orgonálás művészete, nem tartatik kellő és műveltségre mutató becsülésben, [...] s pedig ennél szebb valamit alig lehet képzelni, kivált ha jól kezelik mind készítésben, mind pedig rajta való játszásban [...] Egyébiránt, miután egy hazai jeles tudós a nevezetesebb és régibb, kivált magyar feliratú honi harangok leírását megindította, méltó és talán még érdekesebb lenne azt a jelesebb orgonákról és készítőikről is megtenni, azok rajzaival együtt [...]”¹³

Egy átfogó felmérés gondolata néhány évtizeddel később szélesebb szakmai körben is megfogalmazódott. 1891. augusztus 27-én Bécsben „Első osztrák–magyar orgonista és orgonaépítő nap” néven konferenciára került sor, a Monarchia különféle vidékeiről érkezett 27 orgonaépítő és 132 orgonista részvételével. A tanácskozás

⁷ *Árjegyzék Angster József kalocsa-érseki orgonaépítő orgona-építő intézetéből* (Pécs?: k. n., 1884?); *Orgona-katalógus Angster József és Fia orgona- és harmónium-gyárából Pécs* (Pécs?: k. n., 1896); *Angster József és Fia orgona- és harmoniumgyár Pécs* (Pécs?: k. n., 1908?); pótfűzet: 1912?

⁸ *Árjegyzék Rieger Testvérek orgonaépítő intézetéből Budapest* (Budapest?: k. n., 1896); *Csász. és kir. udvari szállító Rieger Ottó [...] orgona-gyár Budapest [...]* (Budapest?: k. n., 1909).

⁹ *Catalogus Országgh Sándor és Fia [...] műorgona gyárából* (Budapest?: k. n., 1899?).

¹⁰ *Wegenstein Lipót és Fia orgonagyárosok Temesvár-Erzsébetváros. Kimutatás az 1893. év óta épített új orgonákról* (Temesvár?: k. n., 1913)

¹¹ Az Angster-cég fennmaradt irattárát lásd Baranya megyei Levéltár, Pécs, Angster-iratok. Ugyan a budapesti Rieger-üzem régi irattára a II. világháborúban megsemmisült, fennmaradt egykori vezetőjének, Gonda Nándornak munkanaplója, melybe az általa megjavított és újonnan készített orgonák adatait feljegyezte: Gonda Nándor, *Rieger-orgonák jegyzéke* (kézirat, utolsó bejegyzés: 1957), Solymosi Ferenc tulajdonában.

¹² 1855-ben indult meg a történelmi forrásokat közlő *Magyar Történelmi Tár*, majd 1857-ben a *Monumenta Hungariae Historica* kiadványsorozata, 1859-ben a régészeti emlékeket megörökítő *Archeologiai Közlemények*, 1868-ben pedig az *Archeologiai Értesítő*.

¹³ S. J., „Egypár szó az orgonákról”, *Vasárnapi Újság* 10 (1863/9), 82.

mindenekelőtt az orgonaépítési szabványok (pedálbillentyűzet-méretek, hangolási magasság) megállapításáról és új találmányok elterjesztéséről folyt.¹⁴ Önálló napirendi pontként szóba került egy, valamennyi templomi orgonára kiterjedő statisztika elkészítésének szükségessége is. A résztvevők azonban mellőzték ennek megtárgyalását, mivel úgy vélték: „egy efféle statisztika egészében nélkülöznék az eléggé változatos és érdekes anyagot”.¹⁵

Az régi hangszerektől való idegenkedésről tanúskodik a találkozóhoz kapcsolt orgonabemutató és az erről szóló tudósítás is. Az összegyűlték megtekintették a Stephansdom öt évvel korábban felállított két új orgonáját: a Rieger-cég 16 regiszteres karorgonáját és Walckerék 90 regiszteres nagy hangszerét a nyugati karzaton. Mindkettőt egy-egy, még a 18. század elején készült orgona helyére, de az abból meghagyott díszes homlokzat mögé építették be,¹⁶ melyet a korabeli tudósítás az új hangszerek szempontjából valójában csak mint akusztikai vagy technikai korlátozást értékelte.¹⁷

E hozzáállás alapvető oka lehetett, hogy a hangszerkészítés és hangszerjáték barokk kori gyakorlata addigra jelentősen megváltozott, és a kettő kapcsolata is feledésbe merült. Így a régi hangszerek a korabeli zeneélet számára többnyire avítt, értéktelen holmik voltak. Amint a romantikus előadóművészet sem történeti tények és összefüggések bemutatását, hanem legfeljebb egy elképzelt múlt megidézését és a jelen számára való interpretálását tekintette feladatának, úgy az orgonaépítés is az aktuális zenei irányzatokhoz és technikai lehetőségekhez igazodott. A múltból legfeljebb történeti stílusokra hivatkozó díszletekre, homlokzati architektúrára volt szüksége, mely igényét többnyire historizáló orgonaházakkal elégítette ki, hacsak nem kényszerült alkalmazkodni egy-egy régi, eredeti belsőjétől megfosztott szekrényhez.¹⁸

¹⁴ R. W. Kurka, „Erster österreichisch–ungarischer Organisten- und Orgelbauertag in Wien 1891”, *Zeitschrift für Instrumentenbau* 11 (1890/91/35), 503, 505, 507 (a továbbiakban: Kurka, „Erster...”); lásd továbbá: *Cecilia* – a Népiskolai tanügy melléklapja – 3 (1891/9), 62.

¹⁵ „Frage 3: Wäre es nicht wünschenswerth und thunlich, eine Statistik sämmtlicher in den Kirchen vorhandener Orgelwerke zu verfassen? Beschluß: Dieser Punkt der Tagesordnung sei vorläufig zu übergehen, nachdem eine derartige Statistik im großen Ganzen eines genügend abwechslungsreichen und interessanten Materiales entbehren würde.” Kurka, „Erster...”, 505.

¹⁶ Günter Lade, *Orgeln in Wien* (h. n.: k. n., 1990), 213–217.

¹⁷ A nagyorgonáról: „Sie ist von überwältigender Wirkung, obwohl viele seine Toneffekte verloren gehen durch die beiden unverwendet stehen gebliebenen alten Prospective der früheren großen Orgel.” A karorgonáról: „Die kleine Orgel zeichnet sich trotz der geringen Registerzahl durch ausgiebigen runden Wohlklang und feinfühlig noble Intonation aus. Bei der Schwierigkeit der räumlichen Disposition ist sie auch constructiv ein Meisterwerk.” Kurka, „Erster...”, 507.

¹⁸ A régi orgonákkal kapcsolatos korabeli nézetekről lásd továbbá Kokits Zsigmond, „Adalékok az orgonás műemlékvédelem történetéhez”, *Magyar Egyházzene* 1 (1993/1994), 220–231, itt: 220–224. Meg kell jegyeznünk, hogy a Stephansdom barokk nagyorgonája – elégtelen működése miatt – már elkészülése után vég nélküli panaszok forrásává vált. Belső szerkezetének kicserélését tehát ez is indokolta, nemcsak elavult stílusa. Hans Haselböck, „Sechs Jahrhunderte Orgelbau im Wiener Stephansdom”, in uő., *Von der Orgel und der Musica Sacra* (Wien–München: Doblinger, 1988), 84–93, itt: 90.

A hangszerek első olyan országos összeírására, mely a történeti-művészeti értékek széles körű számbavételét és megőrzését célozta, fonák módon a hadi célú orgonasíp-rekvirálás kapcsán, az I. világháború utolsó évében került sor. A rekvirálás alóli felmentést a lelkészek kezdeményezhették az illetékes püspökségre eljuttatott kérelemmel, feltüntetve a hangszer készítésének idejét, a manuálok és regiszterek számát, az utóbbiak feliratát, valamint a kérelem indokait. A püspökségektől a Vallás- és Közoktatásügyi Minisztériumban összegyűjtött kéréseket egy háromtagú, orgonaművészből, művészettörténészből és zongoratanárból álló bizottság véleményezte, melynek kapcsán helyszíni szemlékre is sor került.¹⁹ Az összeírás eredményéről a bizottság művészettörténész tagja, Éber László számolt be az *Organológia* folyóirat hasábjain:

„Az igénybevétel szomorú alkalmából összeállított lajstrom, mely több mint nyolcszáz orgonát sorol föl, a beküldött fényképek és rajzok nagy száma a hazai organológiának igen becses anyagot szolgáltat, melyet szakférjaink remélhetőleg fel fognak dolgozni, illetőleg kutatásaik alapjául, kiindulási pontjául felhasználni.”²⁰

Rövid tanulmányában, néhány jellemzőnek talált példa kapcsán Éber elsőként szolgáltat részletes művészettörténeti leírásokkal orgonáinkról, s összegzésként megállapíthatta, hogy értékes hangszereink többsége a 18. századból származik, 17. századi orgonák „nem nagy számmal maradtak ránk”. A rekvirálóüzemeknek a leszerelt sípok méreteiről, kialakításáról, a hozzájuk tartozó regiszterekről az egyházközség részére részletes kimutatást kellett készíteniük, megkönnyítve azok későbbi pótlását. Az orgonaépítők a rekvirálási fémközponttal nyilvántartásaik alapján számoltak el, melyek közül egyedül az Angster-gyár közel teljes, kéziratos jegyzéke ismert. Ez mintegy 1100 korabeli orgonáról, a hangszerek nagyságáról, koráról, eredetéről és homlokzati sípjairól szolgáltat adatokat.²¹ Az erre vonatkozó további irodalom hiánya arra mutat, hogy az összegyűlt dokumentáció hangszertörténeti feldolgozására, elemzésére, újabb, kapcsolódó kutatásokra nem került sor; az orgonaépítés „szakférjiai” továbbra sem mutattak érdeklődést a még fennmaradt és működő relikviák technikai, hangszerműves részletei iránt.²²

¹⁹ Solymosi Ferenc, „Az 1918-as orgonasíp-rekvirálás és az Angster-féle »Rekvirált orgonasípok lajstroma« I–II”, *Magyar Egyházzene* 2 (1994/95), 341–354, 473–497.

²⁰ Éber László, „Régi orgonák”, *Organológia – a Zenei Szemle melléklete* – 1 (1918/1, 3), 19–21. A mentesítési kérelmekkel beküldött anyagot levéltárainkban eddig nem sikerült megtalálni.

²¹ *Rekvirált orgonasípok lajstroma*, Baranya megyei Levéltár, Pécs, Angster-iratok, vegyes iratok. Nyomtatásban lásd Solymosi, „Az 1918-as orgonasíp-rekvirálás...”, 473–497.

²² Az ugyanebben az évben megjelent hazai orgonaépítési szabályzat is csak a régi orgonaházakat javasolta feltétlenül megőrizni: A „rég, történelmileg becses és művészileg értékes orgonaszekrényeket mint műemlékeket meg kell tartani.” A szerkezettel kapcsolatban a szabályzat így fogalmaz: „Az orgonaépítőtől óvadék letevését csak akkor kell követelni, ha értékes, régi hangszer javításáról, vagy átépítéséről van, még nem eléggé kipróbált tudású orgonaépítővel szemben szó.” *Országos Magyar Orgonaépítési Szabályzat* (Budapest: Rózsavölgyi és Társa, 1918), 31, 11.

Jóllehet a 20. század elejétől – akkor az elzászi orgonareform, később, a 20-as évektől a neobarokk orgonamozgalom hatására – míves orgonaházakon túl régi orgonák hangzása, majd egyre több technikai részlete iránt is érdeklődés ébredt, egészen az 1960-as évekig ennek végső célja gyakran nem a múlt tárgyilagos megismerése, hanem – egy eszményi orgonatípus kimunkálásának szolgálatában – ideológiai szempontú értelmezése és az eredmények részleges felhasználása volt. Azok a történeti hangszerek, melyek jellegükben távol estek az épp érvényesülő orgonazenei ideáltól, e felfogás számára egy elképzelt fejlődés alacsonyabb fokát vagy mellékvonalát képviselték, s így alig kaptak figyelmet. Ebben az időben ide tartozott a magyarországi orgonaépítés történetének valamennyi stílusa is. Így nem csodálkozhatunk azon, hogy a 30-as évektől a 70-es évekig a neobarokk ideál nevében Magyarországon is alaposan átépítettek működőképes barokk és más stílusú orgonákat, vagy csupán szekrényüket felhasználva teljesen fel is váltottak ilyeneket új hangszerekkel.²³

Az orgonák széles körű, hangszertörténeti szempontú felmérését Magyarországon a két világháború közötti évtizedekben sem kezdeményezte senki. 1942-ben az ország akkori területének református templomairól és azok berendezéséről jelent meg Kováts J. István terjedelmes, kétkötetes kiadványa, mely kiküldött kérdőíves felmérés alapján a templomokban az orgona (harmónium) meglétét vagy hiányát is jelzi, gyakran a regiszterek, esetleg a manuálok számának feltüntetésével.²⁴ Két évvel később Szabó Gyula református kántor adott ki egyházzenei tanulmánykötetet, melyben – orgonatörténeti értekezése függelékeként – Kováts adatait összegezve és kiegészítve egyházkerületenként és egyházmegyénként foglalta jegyzékbe az akkori Magyarország orgonával vagy harmóniummal rendelkező református templomait.²⁵

Kováts gyűjtéséhez hasonlóan általános történeti-művészettörténeti és nem hangszertörténeti érdeklődés állt a *Magyarország Műemléki Topográfiaja* 1948-ban elindított folyama mögött.²⁶ A kötetek módszeresen, levéltári források, helyszíni felmérések alapján írják le az egyes műemlékek történetét, és mutatják be azok (adott) állapotát tartozékaikkal együtt. A sorozat így számos orgona történeti adatait és sok orgonaszekrény rövid művészettörténeti jellemzését tartalmazza. A publikálás azonban Heves, Nógrád, Pest és Szabolcs-Szatmár megye, Budapest, Eszter-

²³ A váci ferences templom késő barokk orgonájának sípanyaga, belső szerkezete 1979-ben került múzeumi raktárba, hogy helyére új, neobarokk hangszer készülhessen.

²⁴ „Magyar református keresztény egyházunk közel négyszázados fennállása óta ez az első vállalkozás templomaink birtokállományának számbavételére. [...] csaknem kétezer lelkesi hivatalból kellett az adatokat összeszednünk.” Kováts J. István (szerk.), *Magyar református templomok I–II* (Budapest: Athenaeum, 1942), Előszó, o. n., (továbbiakban: Kováts, *Magyar református templomok*).

²⁵ Szabó Gyula, „Az orgona a református egyházban”, in *Református egyházzenei történeti dolgozatok*, szerk. uő. (Tiszaföldvár: szerzői kiadás, 1944), 39–80, az orgonajegyzéket lásd 61–79, (a továbbiakban: Szabó, „Az orgona...”).

²⁶ Dercsényi Dezső–Entz Géza–Pogány Frigyes–Voit Pál (szerk.), *Magyarország Műemléki Topográfiaja I–XI* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1948–1987).

gom, valamint Sopron és környékének leírása után – közel 40 év elteltével – 1987-ben megszakadt. Ezenfelül a szerzők – igazodva a műemlékvédelem akkori értékrendjéhez – az orgonatorténét szempontjából esetleg jelentős, de a 19. század közepénél újabb keletű hangszereknek többnyire már nem szenteltek figyelmet, sőt olykor – az orgonaház-típusok ismeretének hiányában – leírásaikba, kormeghatározásaikba hiba is csúszott.²⁷

Orgonafelmérési tervek, kísérletek

Az Országos Magyar Cecília Egyesület orgonabizottsága 1949-ben munkatervet dolgozott ki, melyben az ország egész területén lévő orgonák kataszterének elkészítése és a magyar orgonakultúrára vonatkozó történeti kutatások végzése is szerepelt.²⁸ Az elképzelések azonban még egy évtizeden át pusztán tervek maradtak. Szélesebb körű egyházi felmérésre csak az 50–60-as évek fordulóján került sor. Ennek közvetlen indítványozója mindhárom nagy keresztény egyházban *Musza Ferenc* református lelkész, debreceni nagytemplomi orgonista volt (*1. ábra*), aki 1960-ban így írt nagyszabású kezdeményezéséről:

„Idestova harmadik esztendeje fáradozok egy *orgonatorténeti adattár* létrehozásán, mely felölelné egyetemlegesen a magyarországi egyházak templomaiban s azonkívül található orgonákat. Ilyen vonatkozásban kerestem meg annakidején az egyházak vezetőit egy, az egyházközségekhez kibocsátandó körlevél érdekében [...]”²⁹

²⁷ Lásd például a szihalmi katolikus templom Ludwig Mooser által 1854 után készített orgonaházának ugyan pontos leírását, de a 18. századra tett hibás datálását. Voit Pál–[...], *Heves Megye Műemlékei III*, Magyarország Műemléki Topográfiája IX, szerk. Dercsényi Dezső–[...] (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1978), 579. Az 1980-as években az Országos Műemléki Felügyelőség akkori munkatársa, Gergelyffy András művészettörténész járt további helyszíni orgonaszemléken. Ennek célja az akkori műemlékjegyzékben és műemléki topográfiában lévő orgonaleírások pontosítása, kibővítése volt. Természetesen, szakképzettségének megfelelően ő is csak orgonaházakkal foglalkozott. Gergelyffy András szóbeli tájékoztatása alapján.

²⁸ Még az OMCE 1948. novemberi közgyűlésén indítványozta Gergely Ferenc egy orgonabizottság létrehozását, „melynek feladata a) az orgona-előadóművészet, b) az orgonatudomány, c) az orgonaépítész és d) az orgona-irodalom kérdéseivel való beható és korszerű foglalkozás.” Bárdos Lajos társelnök javaslatára a közgyűlés a munkaterv kidolgozását egy háromtagú előkészítő bizottságra bízta, melynek tagjai Geyer József, Gergely Ferenc és Pécsi Sebestyén voltak. A *Magyar Kórus* című folyóirat 1949. márciusi száma az orgonás hírek között ismertette a bizottság által kidolgozott munkaterv-vázlatot. Az elképzelések szélesebb körű megvitatására az egyik, havi rendszerességgel tartott szerdai összejövetelen, 1949. március 9-én került sor a „Zenefőiskolán”, többek között Bárdos Lajos, Harmat Artúr, Jemnitz Sándor, Kodály Zoltán és Werner Alajos jelenlétében. Huber Frigyes, „Budapesti Cecília-ünnepségek”, *Magyar Kórus* 74 (1948), 1521–1527, továbbá uo. 75 (1949), 1593, 76 (1949), 1622.

²⁹ Musza 1960. aug. 26-án kelt levele az Evangélikus Élet szerkesztőjéhez (másolat Solymosi Ferenc tulajdonában, a továbbiakban: Musza 1960). Musza már a 30-as évek óta foglalkozott orgonatorténeti kutatással, s 1957-ben fejezte be terjedelmes gépiratos tanulmányát a hazai orgonaépítés történetéről. Musza Ferenc, *Az orgona Magyarországon* (Debrecen, 1957), kézirat, letétben: MTA BTK Zenetudományi Intézet könyvtára, C–130/68.



1. ábra Musza Ferenc a debreceni Nagytemplom orgonájánál. Sepsy Károly gyűjteményéből.
(Digitális javítás: Wertán Botond.)

Musza „Formula orgonaadatok közlésére” címmel kérdőívet is szerkesztett. Az ebben megfogalmazott kérdések a templom legelső és jelenlegi orgonájának történeti adataira, valamint az orgonát használó jelentősebb organisták működésére irányultak. A tervek szerint az ívet az orgona homlokzatának fényképe egészítette volna ki (2. ábra).³⁰

A felmérést elsőként az evangélikus egyház végezte el, Musza javaslatával szinte teljesen azonos kérdőívvel.³¹ A gyűjtésről 15 évvel később, 1973-ban így írt Trajtler Gábor, az evangélikus egyház akkori orgona-felügyelője, a Deák téri templom lelkész-organistája:

³⁰ Musza 1958-ban Szentháromság vasárnapján (június 1.) keltezett levele és annak melléklete Grósz József kalocsai érsekhez, a Magyar Katolikus Püspöki Kar akkori elnökéhez. Kalocsai Főegyházmegyei Levéltár, I.1.a. Supellex ecclesiae, 935/60. Musza felmérőlapját átírásban közöljük, az eredeti mintának és sortörésnek megfelelően, de külön megjegyzés nélkül kijavítva benne az írógépről hiányzó hosszú í és ű betűket, valamint néhány elütést és központozási hibát, hiányt. Egy utólagos, értelmező betoldást szögletes zárójelbe tettünk.

³¹ „...az evangélikus egyház volt az első, amely megértette intencióimat. Az egyházközségek jelentései már befutottak [...] Az én elgondolásaim persze megvannak, de annak kivitelezésével várni kell, ki tudja még meddig, amíg a másik két nagy egyház jelentései megszületnek.” Musza 1960. A gyűjtést Musza 1958. jún. 8-án indítványozta az egyetemes felügyelőnek, és azt 1958. okt. 16-án Vető Lajos elnök-püspök rendelte el. A beérkezett kérdőívek a levelezéssel együtt az Evangélikus Országos Levéltárban találhatóak, a 447/1958 és 453/1959 számon.

FORMULA orgona adatok közlésére:

Minden egyházközség megjelölt határidőre jelentse:

- I.
- a/ egyházában mikor létesült előszőr orgona? - /Pl. 1672 vagy 1932./
 - b/ kinek a jóvoltából létesült? - /Patronus, egyház, gyűjtés?/
 - c/ ki építette az első orgonát? - /Pl. Vest János bártfai org./
 - d/ meg lehet-e állapítani az első orgona diszpozícióját? - Ha igen, úgy részletes és pontos leírást kell adni.
 - e/ ha az első orgona létesítésétől a mai állapotig valamilyen változás történt, úgy csak a nagyobb javításokat, alakításokat, azok idejét és módját kell megjelölni röviden. /Pl. 1932-ben még egy manuállal és hat változattal bővítettük./
 - f/ az alakítást mi tette szükségessé? - /Pl. már régi volt az orgona; tűzvész vagy háborús rongálás stb./

II. Ezek után a jelenlegi orgonára nézve kell a szükséges és a fentiek szerint való adatokat közölni. /1958. [évi] állapot/

- a/ mikor készült a jelenlegi orgona? - /Pl. 1925-ben./
- b/ ki készítette? - /Pl.: Angster J. és Fia pécsi orgonagyár./
- c/ hány manuális az orgona? - /Pl.: egy; kettő; három; stb./
- d/ hány változatú az orgona? /Pl.: 12; 26; 42; 68; 166; stb./
/itt az orgona diszpozícióját alapos és gondos írásban kell adni./
- e/ villanymotor vagy emberi erő mozgatja-e a fúvószerkezetet?

III. A jelentéshez minden orgonáról legalább levelezőlap nagyságú /de jobb, ha nagyobb/ fényképet kell csatolni. - /Nem templombelső, hanem kizárólag orgonaképet, ezért lehetőleg csak az orgonacorpust vegyük bele a gépbe, hogy különösen ott, ahol régebbi, műérték vagy egyéb szempontból /stilus/ értékes orgonaház van, - annak minden szépségét kihozzuk./

IV. Kik voltak a jelesebb orgonások? Milyen kiemelkedő munkájuk volt?

A jelentést ORGONATÖRTÉNETI ADATTÁR SZERKESZTŐSÉGE,
MUSZA FERENC, DEBRECZEN, KÁLVIN TÉR 5. címre kell küldeni.

Legkésőbbi határidő: 1958. dec. 31.

2. ábra Musza Ferenc felmérőlapjának átírása.

„Zalánfy Aladár professzor több ízben szorgalmazta egyházunk orgonakataszterének felállítását. 1959-ben bekövetkezett halála azonban megakadályozta ennek gyakorlati megvalósításában. Az orgonakataszterhez szükséges adatok összegyűjtése Musza Ferenc debreceni református orgonista nevéhez fűződik. [...] Az általa szerkesztett és lelkészeink által kitöltött kérdőívek másodpéldányai alapján állítottuk össze az evangélikus orgonák nyilvántartását 1960-ban. A nyilvántartásban minden orgona adatai külön kartonon szerepelnek. Ezt egészíti ki a fényképgyűjtemény, valamint egy borítékrendszer, melyben az egyes orgonákkal kapcsolatos levelezést, jegyzőkönyveket, terveket és költségvetéseket gyűjtjük.”³²

A református gyűjtés eredménye az Országos Református Gyűjteményi Tanács orgonakartotékja volt, melyben az egyház legtöbb orgonájának alapvető adatai és fotói megtalálhatók.³³ A Magyar Katolikus Püspöki Kar 1958. október 17-én tartott ülésén tárgyalta, majd elvetette Musza orgonafelmérési indítványát.³⁴ A katolikus kérdőíves gyűjtést 1960-ban az Országos Magyar Cecília Egyesület kezdeményezte ismét (3. ábra).³⁵ A rendelkezésünkre álló adatok szerint ezt a tíz akkori római katolikus egyházmegye többségében elrendelték és elvégezték, ám jelenleg mindössze két gyűjtemény holléte ismert.³⁶

³² Trajtler Gábor, „Orgonaállomány, orgonagondozás, műemlékvédelem”, *Lelkipásztor* 48 (1973/8), 490–496 (a továbbiakban: Trajtler, „Orgonaállomány”). A folyamatosan vezetett nyilvántartást Trajtler Gábor tájékoztatása szerint 2008-ban Kormos Gyula és Wagner Szilárd, a Magyarországi Evangélikus Egyház megbízott orgonafelügyelői vették át.

³³ A gyűjtés jelzete: MRE–ORGT/org.1958. A református egyház az orgona-összeírást 1981-ben ismételte meg, jelzete: MRE–ORGT/org.1981.4.

³⁴ A 4. napirendi pontként tárgyalta kérdésről a jegyzőkönyvben a következő olvasható: „Musza Ferenc debreceni tanár, organológus az összes volt és jelenlegi orgonákról és orgonistákról részletes adatokat, fényképet kér.” Határozat: „A püspöki kar ilyen, történeti kutatásokat is igénylő adatszolgáltatásra nem kötelezheti a lelkészeket.” Balogh Margit (szerk.), *A Magyar Katolikus Püspöki Kar tanácskozásai 1949–1965 között I–II* (Budapest: Magyar Egyháztörténeti Enciklopédia Munkaközösség–Historia Ecclesiastica Hungarica Alapítvány–Szeged-Csanádi Püspökség, 2008), II, 959. Az 1959–62. évi üléseken nem került szóba az orgonafelmérés ügye, lásd uo. 975–1133.

³⁵ Az OMCE organológiai bizottsága 1960. február 29-i ülésén dolgozta ki kérdőívét Musza javaslata alapján, de attól részben eltérő és bővebb kérdéssorral. Az ívbe az orgonával mint anyagi értékkel kapcsolatos kérdések is bekerültek: a lap összeállítói a hangszer árára, aktuális állapotára is rákérdeztek. (Az OMCE kérdőívének egy eredeti példánya Solymosi Ferenc tulajdonában van.) Az Egyesület a kérdőívek kinyomtatása és a gyűjtés megkezdése ügyében az Állami Egyházügyi Hivatalhoz fordult hozzájárulásért, melyet a Kormány Titkársága MT 1/1960 szám alatt adott meg (az ÁEH 1960. okt. 10-én kelt levelének Bárdos Lajos OMCE-társelnök által hitelesített másolata a Váci Püspöki és Káptalani Levéltárban, VPKL I. 1. Circulares 539/1961 szám alatt található).

³⁶ Szigeti Kiliánnak a 70–80-as években írt, *Régi magyar orgonák* című hatkötetes könyvsorozatából (Budapest: Zeneműkiadó, 1974–1982) az egri, kalocsai, pécsi, szeged-csanádi, váci és veszprémi katolikus egyházmegyék orgona-nyilvántartásainak akkori létezéséről szerezhetünk tudomást, ám mindannyiszor a forrás pontos helyének és számának megjelölése nélkül: *Kőszeg* (1974) 77. j., *Pécs* (1979) 204. j., *Eger* (1980) 6, *Szeged* (1982) 159. j., 229. j., 288. j. A ma ismert két gyűjtemény lelőhelye: Kalocsai Főegyházmezei Levéltár, KFL.I.1.a. Supellex ecclesiae, 935/60; Veszprémi Érseki és Főkáptalani Levéltár, VÉL H/Horváth Cirill 1. doboz. A korabeli esztergomi iratanyag a nem nyilvános és ezért nem kutatható irattárban található. Székesfehérvárt 1956-ban, Győrben 1960-ban a felmérést elrendelték (SzfvPL–Litt. Enc. 1956/III., (III.28.) 6–7, 1956/VII., (IX.7.) 21, No. 7465/1956; GyEL, 2490/1960), de a gyűjtemények helye ismeretlen. A Szombathelyi Egyházmegyei Levéltárban korabeli gyűjtésnek nem sikerült nyomára bukkannunk.



4. ábra Szigeti Kilián. A Pannonhalmi Főapátság Gyűjteményei, Fotótár.

Az addigi felmérések befejezetlensége és hiányosságai miatt egy újabb évtized elteltével, 1969-ben Szigeti Kilián bencés szerzetes tanár, orgonakutató a *Műemlékvédelem* című folyóiratban megjelent írásában egy egységes szempontú, teljes körű műemléki orgonaleltár elkészítését sürgette (4. ábra):

„Hogy a műemléki védelem megszervezhető legyen, első feladat, hogy műemlék orgonáinkról ugyanolyan szakszerű leíró leltár készüljön, mint Genthon István kötetei Magyarország művészeti emlékeiről,³⁷ természetesen az orgona sajátosságainak megfelelő részletezéssel.

³⁷ Genthon István, *Magyarország művészeti emlékei I–III* (Budapest: Képzőművészeti Alap, 1959–1961).

[...] Az orgonák kartotékolása már több oldalról megindult. A felgyűjtött adatok egyeztetése és egységes szempontból való feldolgozása, valamint a még hiányzó adatok pótlása szervezett munkát kívánna.³⁸

Szigeti a magyarországi orgonaépítő műhelyekről, régiókról készített könyvsorozatának megírásához felhasználta a fent említett egyházi inventáriumokat, és saját maga is igyekezett személyes felmérésekkel hiteles adatokhoz jutni. A szakszerű leltár tartalmáról cikkében a következőképp nyilatkozott:

„Ebben le kell írni az orgonaszekrény homlokzatát, külső alakját, lehetőleg fényképpel illusztrálva; ismertetni kell az orgona belső szerkezetét, (szelláda, traktúra, hangképvázlat, a kevert játékok ismétlési rendszere, a sípanyag milyensége, menzúrája, a légnyomás, hangmagasság) és fel kell kutatni a hangszer építőmesterének nevét, az építés idejét, valamint a fontosabb későbbi átépítéseket.³⁹

1973 szeptemberében az orgonák védelmében akkoriban érdekelt hazai szervezetek a budapesti Nemzeti Múzeumban tartottak tanácskozást, melyet Klaus Gernhardt-nak, a lipcei hangszerműzeum főrestaurátorának előadása nyitott meg. A rendezvényt követően a Múzeum négy pontos javaslatcsomagot terjesztett elő, melyben egy műemléki orgonakataszter elkészítése is szerepelt.⁴⁰

Ismét egy évtized telt el, míg Enyedi Pál és Sirák Péter orgonaművész 1984-ben – kezdetben egymástól függetlenül – ismét indítványozták a teljes hazai orgonaállomány felmérését. Enyedi az Országos Műemléki Felügyelőség részére készített beadványt az orgonák műemléki nyilvántartása és védelme megszervezéséről, melyben a már meglévő gyűjtések, katalógusok adatainak átvételét, majd ezek módszeres helyszíni ellenőrzését és a hiányzó adatok pótlását javasolta szakértő csoport által.⁴¹ Sirák felmérő munkacsoport megalakítását kezdeményezte maga mellett

³⁸ Szigeti Kilián, „Műemlékorgonáink védelme”, *Műemlékvédelem* 13 (1969/2), 92–100, itt: 93 (a továbbiakban: Szigeti, „Műemlékorgonáink...”).

³⁹ Uo., 93. A hagyatékában fellelhető felmérőlapok tanúsága szerint 1965-től kezdődően rendszeresen járt szemléken lakóhelye, Pannonhalma környezetében, elkészítve számos orgona leírását. (A pannonhalmi bencés rendház zenetárának anyagában, jelzet nélkül.) Szigeti 1968-ban Pannonhalmán „orgonatörténeti muzeális gyűjteményt” is létrehozott „néhány XVIII. századi orgona (rész vagy egész) anyagával.” Szigeti, „Műemlékorgonáink...”, 96, valamint a múzeumot népszerűsítő korabeli képeslapnak az alapítás idejét jelző, nyomtatott évszáma alapján (utóbbi Solymosi Ferenc tulajdonában). Az 50–60-as években orgona iránt érdeklődő magánszemélyek helyszíni vizsgálatai nyomán is keletkeztek kisebb adattárak. Pethő Lénárd János ferences szerzetes az 1950-es évektől kezdődően mintegy 22 ferences templom orgonáját mérte fel, és ennek alapján bővítésüket tervezte. Hamvas Sebestyén műszerész másfélszáz orgona adatait gyűjtötte össze saját szemléi alapján, feljegyezve az idős kántoroktól kapott tájékoztatást is. Egyes hangszerokról fényképeket is készített. Pethő jegyzetei Köteles György, Hamvas Sebestyénéi – másolatban – Solymosi Ferenc tulajdonában vannak.

⁴⁰ Lásd Dudits, „Orgonavédelem”, 76.

⁴¹ *Munkaprogram orgonáink műemléki jegyzékének elkészítéséhez*. Budapest, 1984. aug. 25. (gépirat, másolata Enyedi Pál tulajdonában). Az ügyben megbeszéléseket Horler Mikóssal, az OMF igazgatóságának akkori tudományos titkárával és tanácsadójával folytatott.

Baróti István, Enyedi Pál és Solymosi Ferenc részvételével. A csoport tagjai a továbbiakban együtt, közös álláspontot kialakítva tevékenykedtek, meghatározva először a felmérés céljait és módszereit. A munka közvetlen célkitűzése az orgonának mint történeti emlékeknek a felkutatása, számbavétele és rendszerezett leírása volt, emellett pedig – közvetett célként – kezdeményezték maguknak az objektumoknak a további megőrzését, hivatalos védelem alá helyezését is.

A módszereket illető előzetes vizsgálatok, néhány korábbi gyűjtés, nyilvántartás és publikáció áttekintése nyomán vált nyilvánvalóvá, hogy kiküldött kérdőívekkel, levelezéssel a hangszerekről nem lehet kellő részletességű és megbízható adatsorhoz jutni. Ennek hatékonyságáról az egyébként teljes és rendszeresen gondozott evangélikus gyűjtemény kapcsán még 1973-ban így írt Trajtler Gábor:

„A kérdőívek kitöltését azonban nem mindenütt végezték el lelkiismeretesen. Sok helyen még a regiszterneveket sem olvasták le az orgonáról. A fényképgyűjtemény sem teljes, csak az orgonaállomány kétharmadáról készült felvétel.”⁴²

Hozzá kell tennünk, hogy még a lelkiismeretes külső leírás is félrevezető lehet: a játszóasztalon a regiszterfeliratok olykor tévesek, vagy – főként régi hangszereken – onnan akár teljesen hiányozhatnak is. A 19. század közepéig az orgonára többnyire nem került cégfelirat, a mester legfeljebb a hangszer egy rejtett zugában, a szelepszekrényben vagy egy nagyobb sípon tüntette fel nevét és a készítés idejét. Ezzel szemben egyes 20. századi orgonaépítők javítás, átalakítás során saját cégjelzésükkel látták el mások szignálatlan (vagy olykor akár szignált) hangszereit. A belső szerkezet leírása pedig, melyet már Szigeti is említett, zenei és alapos hangszertechnikai ismereteket kívánt.

Ezért elengedhetetlennek bizonyult a tárgyban képzett személyek által végzett, az orgonák belsejét, szerkezetét is feltáró helyszíni vizsgálat. Ezenfelül, míg kérdőíves felmérések során általában minden hangszert más-más személy vizsgált meg, addig egy néhány fős munkacsoport tagjai fejenként sok száz orgona leírását vehették jegyzőkönyvbe, s ezzel olyan tapasztalatokra tehetek szert, melyekkel gyorsan, a tévedés csekély lehetősége mellett ítélethették meg ismeretlen eredetű hangszerek alkatát is.

Az sem volt kérdéses, hogy csak a teljes orgonaállományt számba vevő felmérés lehet a további munka megalapozója. Ezzel egy-egy mester munkásságát valamennyi megmaradt orgonája alapján lehet értékelni, számos, eddig ismeretlen eredetű hangszer építőjét pedig analógiák alapján azonosítani. Valamennyi – még az első pillantásra történetileg érdektelen – orgona részletes felmérését az is indo-

⁴² Trajtler, „Orgonaállomány”, 490. Hasonló panaszokról olvashatunk kiküldött kérdőíves korábbi felmérések kapcsán is. „[...] sok lelkipásztorunk nem fogadta teljes bizalommal ezt a vállalkozást sem, és nem küldte be nemcsak első, de újabb felkérésünkre sem egyházközsége templomának adatait és képét.” Kováts, *Magyar református templomok I.*, Előszó (o. n.); „[...] bár körülbelül száz helyre küldtem pár hónappal ezelőtt választos levelezőlapot, sok helyről máig sem kaptam azokra feleletet.” Szabó, „Az orgona...”, 60–61.

kolta, hogy e szempontból minden hangszer értékes lehet: egyrészt rejtheti régebbi orgonák alkatrészeit, másrészt a ma új hangszerek előbb-utóbb történeti vizsgálódás tárgyát képezhetik.

A kettős célkitűzéssel a munkacsoport kétfelől is segítséget remélt: az MTA Zenetudományi Intézetétől és az akkori Országos Műemlékvédelmi Felügyelőségtől. E két országos intézményben a kezdeményezést ugyan érdeklődéssel fogadták, ám az anyagi támogatást a munka megkezdéséhez végül az MTA-Soros Alapítványhoz benyújtott pályázat biztosította.⁴³

Az országos felmérés

Az Alapítvány 1985. szeptember 5-i ülésén döntött az orgonafelmérés támogatása mellett, és évente megújított szerződéssel biztosította annak teljes költségét, összesen 1 110 112 forintot.⁴⁴ A szerződésben a csoport tagjai – a Zenetudományi Intézet igazgatójának ellenjegyzése mellett – vállalták, hogy a támogatónak félénként, április és október végéig szakmai értékeléssel ellátott jelentésben összegzik az előző félév eredményét.⁴⁵ Az Intézet és az egyházak névre szóló megbízóleveleket állítottak ki, az egyes püspökségek körlevelekben jelezték a lelkészeknek a munka kezdetét.⁴⁶

Az alapítványi támogatás feltétele volt, hogy a felmérést három év alatt, 1985 és 1988 között be kell fejezni. Így azt négy személy (rendszerint egy-egy kétfős csoportban) évente összesen 4-6 hónapon át végezte, a kiszállások idejére szüneteltetve más, tanári, kántori munkáját.⁴⁷

Mivel a várhatóan több ezer hangszer felmérése óriási feladatot jelentett, csak időben korlátozott, de a kitűzött céloknak megfelelő dokumentálásról lehetett szó, azaz a hangszerek azonosításához szükséges minél több adat felvételéről, az orgonák jelentősebb megbontása nélkül. A felmérőlapot a munkacsoport a néhány évvel korábban, 1981-ben az NDK-ban megjelent német útmutató alapján dolgozta ki.⁴⁸

⁴³ A csoport tagjai elképzeléseikkel már 1984. november közepén megkeresték a Zenetudományi Intézet akkori igazgatóját, Falvy Zoltánt. Lásd 1984. nov. 15-én kelt beadványuk másolatát Nyedyi Pál tulajdonában. Az Országos Műemlékvédelmi Felügyelőségen a tárgyban további megbeszéléseket Horler Mikóssal, majd Fejérdy Tamással folytattak.

⁴⁴ Lásd az Alapítvány 331-es ügyszámú iratanyagának részleges másolatát a szerzők tulajdonában.

⁴⁵ Az orgonafelmérési jegyzőkönyveket Bárdos Kornél, a magyar zenetörténeti osztály vezetője nemcsak rendszeresen ellenőrizte, hanem a munkát végig őszinte érdeklődéssel és atyai segítséggel kísérte.

⁴⁶ Lásd a megbízóleveleket a felmérő csoport tagjainak tulajdonában. Pataky Kornél győri püspököt a felmérésről az Országos Katolikus Gyűjteményi Központ értesítette. A püspök a papságnak 1986. március 14-én kelt körlevelében hirdette ki a gyűjtés megkezdését. (Nemes Gábor, a Győri Egyházmegyei Levéltár munkatársának tájékoztatása alapján.)

⁴⁷ Ezzel a munkabeosztással lehetett biztosítani, hogy a csoport tagjai – helyettesek alkalmi felkérése mellett – megtarthassák addigi állásukat, és elkerülhessék az állandóan vándorló életformát.

⁴⁸ Kristian Wegscheider–Helmut Werner, *Richtlinien zur Erhaltung wertvoller historischer Orgeln*, Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation von Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts, Heft 12 (Kultur- und Forschungsstätte Michaelstein: Blankenburg/Harz, 1980).

E rövid kézikönyvből azonban nem vette át egyik felmérési jegyzőkönyvi sémát sem, hanem az *Allgemeine Inventarisation* és *Spezielle Inventarisation* fejezetek alapján saját jegyzőkönyvmintát szerkesztett (5. ábra).

A felmérőlap a helység, templom meghatározása után az orgona elhelyezkedésére, az orgonaházra, homlokzatra vonatkozó adatok szerepeltek. Ezt követte a játszóasztal, majd a szerkezet – traktúra, szélládák, hangterjedelem – leírása. A csúszkaládán külön figyelmet kapott a szelepelrendezés és a szelepek rögzítése, kialakítása is. Az első oldalon található még a szélellátás (motor, fúvók) rövid ismertetése, az orgonában talált fontosabb építői, javítói beírások, valamint a helyszínen kapott szóbeli közlések felsorolása is. A második oldal a sípmű részletes leírására adott lehetőséget, az elkészült támlapokon⁴⁹ a regiszterek – formájuk, anyaguk és esetleg a többségtől eltérő eredetük, koruk megjelölésével – a homlokzat felőli sorrendben következnek. Ide illeszkednek a kevertjátékok összetételére, repetálására, a hangszer használatára, állapotára, illetve a szerkezet és a hangzás minőségére vonatkozó esetleges megjegyzések is. A lapot az orgonára vonatkozó irodalom, az esetleg fellelt plébániai iratok, a felmérés időpontja és a felmérő személyek neveinek rövidítése zárta.⁵⁰ A felmérőlaphoz fekete-fehér fotódokumentáció csatlakozik, a legegyszerűbb hangszerek esetében 1-1 fénykép az orgona homlokzatáról és a játszóasztalról. Értékesebb hangszerekről azonban több, akár több tucat fénykép is készült, így átlagosan mintegy négy fotó dokumentál egy-egy orgonát.⁵¹

A munka általában hétfőtől szombatig folyt egy előre meghatározott kisebb körzet orgonáinak felmérésével. Mivel nyilvántartás hiányában nem volt előre látható, hogy hol milyen orgona áll, sőt még az sem, hogy melyik templomban van egyáltalán sípos orgona, a munkát nem lehetett pontosan megtervezni. Ebben az

⁴⁹ A felmérésnek végül csak egy része került előre nyomtatott kérdőívekre, másik része, ugyanezekkel az adatokkal, folyamatosan füzetekbe írva található. Előzetes tervek szerint a helyszínen felvett kéziratok jegyzőkönyvet a csoport tagjai kartonból készült támlapokra gépelték volna le. Mivel azonban az első tisztázatok elkészítése ugyanannyi időbe telt, mint maga a felmérés, erre csak néhány tucat orgona esetében került sor. Ma a felmérést hordozható számítógéppel, előre rögzített, keresőprogrammal rendezhető formula kitöltésével lehetne végezni – a 25 évvel ezelőtti technika erre nem adott módot.

⁵⁰ A felvett jegyzőkönyvekben számos, előzetes megállapodás szerinti rövidítés vagy sematikus ábra is található, például a sípelrendezésre, a földöttek dugóformájára vagy a sípajkak és a szakállak kialakítására vonatkozóan. Megjegyzendő, hogy Baróti István 1987-ben kivált a munkacsoportból, helyette az utolsó munkaévre az Alapítvány Hajdók Judittal kötött szerződést. Egyes kiszálásokon segéderőként olykor más személyek is részt vettek, így például Lukács Géza és Pálúr János.

⁵¹ A fényképeket nem hivatásos fotósok, hanem maguk a felmérők, e szempontból műkedvelők készítették, ilyen célra szolgáló eszközökkel, filmekkel, módszerekkel. Akkoriban természetesen nem állt rendelkezésre digitális fotótechnika, mely lehetővé tette volna a felvételek helyszíni ellenőrzését és tetszés szerinti megismétlését. Ha egy tekercs véletlenül tönkrement, vagy a képek teljesen használhatatlanok lettek, olykor sok-sok kilométert utazva kellett visszatérni a helyszínre újabb felvételek készítése végett. Egyéni kezdeményezésre, a felmérés felétől az értékesebb hangszerekről diaposzítív is készült. A diaposzítívok Enyedi Pál tulajdonában találhatóak.

M I 31.07.04. (14)

1, P/8

Orgona-nyilvántartólap | mell.:

Helység, megye **Badaló** | templom **ref.**

ép. idő, stílus **1799** | fűtés, páratart.: **Ø**

az orgona elhelyezése, ablakok **melles, részben, anyagot szennyező**
 a mellőcédőben a j.a. előt felhívás alkalmatosság (az anyagból függően)

ép. idő **1864** | építő **STROSSZ ISTVÁN** | opus | tervező

a háml. főpályáján

mi	megnevezés	h.terj.	trakt.	r.trakt.	szélládák	állapot
ped	1864	C-f°				
I	koron.	C-f3	mede. anélkül			
II						
III						

típusa	helye	állapot
ft el	az org. mellett b.s. lator	használt, trsz. háml.

motor **laporgóval**

belső feliratok **háml. ny. mérték 1/2 lvs. kv. 18 év piros.**
háml. kővelrel mede. sz. álm. sz. mede. ny.
szek. latorban, mede. A hangolás felt. hanggal megoszt.
Ezen kívül kijelöl. álm. gittelre j. p. latorban. Ezen - mede. sz.
l. lator felosztás, az vezetéses latorban, az lator = pulg. lator
háml. sz. latorban latorban latorban. Ezen vezetéses j. p. latorban.
 a játékosztal elhelyezése, leírása, játékosztalok, különleges szerkezetek **szek. lator, latorban latorban. Ezen latorban latorban**

Jegye, a mell. felirat j. p. latorban latorban:

STROSSZ-ISTVÁN
Mérek - 1864

háml. nagy mértékű latorban latorban (3-4 m),
 a v. mede. mede. sz. 90-100-ig a mértékű latorban
 sz. latorban (az lator), de mede. sz. latorban. Háml. latorban
 latorban 4-4 latorban latorban, latorban a latorban
 latorban latorban latorban, mede. a latorban latorban
 háml. mede. sz. latorban latorban latorban latorban.

5. ábra. A badalói ref. templom orgonája felmérőlapjának 1. oldala a kárpátjai orgonafelmérésből.

egyházi *sematizmusok* – az egyházközségek és leányegyházak felsorolásai – és egy részletes autóstérkép voltak a fő irányítók. Az ezekben szereplő valamennyi helységről és istentiszteleti helyről kellett megbízható adatokhoz jutni.⁵²

A felmérési munka nemcsak teljes orgonákra, hanem a karzatokon, templompadlásokon, plébániák fészereiben kallódó orgonamaradványokra is kiterjedt.⁵³ A fellelt orgonaalkatrészek, sípok, szelládák, játszóasztalok, orgonaház-részek átmeneti raktározását – egy majdani kisebb orgonamúzeum létesítésének reményében – az akkori székesfehérvári megyéspüspök, Szakos Gyula biztosította az egyházmegyéje területén lévő egyik volt kolostori épületben, ahová a félretett maradványokat az Országos Műemléki Felügyelőség teherautója gyűjtötte össze. A rendszerváltás idején a szerzetesek visszatértek a kolostorba, és az orgonaalkatrészeket egy gazdasági épületbe helyezték át, majd egy személycserét követően az egész anyag megsemmisült.

Közvetlen eredmények

A hároméves munka befejezését követően a jegyzőkönyvek számítógépes feldolgozására került sor: 1990-ben Solymosi Ferenc – a Soros Alapítvány és a Katolikus Egyház támogatásával – az alapvető adatokat Excel táblázatkezelő programmal rögzítette, kiegészítve azokat levéltári kutatásainak eredményeivel (6. ábra). A kéziratos felmérési jegyzőkönyvek, a mintegy tizenkétezer fotódokumentáció és a kivonatos jegyzék egy kinyomtatott példánya a Zenetudományi Intézet Magyar Zenetörténeti Osztályán kapott helyet.⁵⁴

⁵² Ugyan a szemlét a lelkészek és az egyházi alkalmazottak többnyire segítőkészséggel fogadták, a helyzetet nehezítette, hogy sok helyen nemhogy lelkész, de még parókia sem volt. Így olykor az autóval úttalan utakon a szőlőbe kellett kimenni a harangozóért, vagy kétszer-háromszor is vissza kellett térni egy helyre, amíg megnyílhatott az orgonakarzat ajtaja. A sípos orgonának mondott hangszerről néha már csak a szemlén derült ki, hogy valójában harmónium. A csoport tagjai ábécérendbe szedett nyilvántartást vezettek a sípos orgona nélküli istentiszteleti helyekről is. A rendelkezésre álló idő és a munkaszervezés jellege miatt az elsődleges feladat, a hangszerek vizsgálata és legfontosabb jellemzőinek leírása mellett a kapcsolódó dokumentációba csak kevés helyen, véletlenszerűen, az esetek legfeljebb tizedében sikerült betekinteni. Hasonló okból nem kerülhetett sor – néhány kivételtől eltekintve – sem sípméretek felvételére, sem a hangmagasság és a szélnyomás meghatározására, vagy akár hangfelvétel készítésére.

⁵³ A csoport tagjai indokolt esetben ezek felől is tudakozódtak, olykor nem is eredménytelenül. Így például a Dunakanyarban egy kertben pozitívából készült nyúlketrec állt, Észak-Magyarországon pedig egy templomhajóban orgonaházból átalakított gyóntatószék. A kutatás során más hangszerek is napvilágra kerültek, többek között 19. századi üstdobok, vagy a Szentendrei-sziget egyik templomában olyan automata harmónium, amelynek tartozékaként a karzaton lyukasított papírtekercsek is hevertek, a *Götterdämmerung* egyes részleteinek megszólaltatásához.

⁵⁴ A gyűjtemény utóbb – helyszűke miatt – a Zenetörténeti Múzeumba került, ahol jelenleg is található, és előzetes bejelentkezés után kutatható. A kivonatos jegyzék másik példánya a Forster Gyula Nemzeti Örökséggazdálkodási és Szolgáltatási Központ műemlékvédelmi szakkönyvtárában (Budapest I., Táncsics Mihály utca 1.) tekinthető meg (lelt. sz.: 27445).

tételszám	megye	irányítószám	település	vallás	egyházmegye	védett épület	védendő orgona	épitési év	épitő, opusz, átépitési idő, átépitő (eredeti hely)	manuál- és regiszterszám	traktúra	szélláda	romos	füzetszám
1	FE	8127	Aba	k	SÉ	M		1940	Firtler, 1954, 1963– (Berente k)	I/5	p	k		18/1
2	FE	8127	Aba	r	DM			1964	Győri	I/5f	p	k		18/1
3	JN	5241	Abádszalók	k	EG	MJ		1913	A 876	I/8	p	t		
4	JN	5241	Abádszalók – Abád	r	TT	MJ	OHF	1899	Keréky, 1936	I/8	m	k		
5	JN	5241	Abádszalók – Szalók	r	TT			1904	O, 1920, 1941 Farkas K., 1954	I/10	p	k		
6	BA	7678	Abaliget	k	PÉ	MJ		1943	A 1269 (Istvándi r)	I/5	p	k		
7	HE	3261	Abasár	k	EG	MJ		1933	R 2653	I/8	p	k		0
8	BZ	3882	Abaujkér	k	EG	MJ	OF	1887	O, 1931 Farkas K.	I/6	m	c		
9	BZ	3881	Abaujszántó	e	BH	MJ	O	1809	?, 1902– O Antal (Nagyvárad e), 1948	I/6	m	c		
10	BZ	3881	Abaujszántó	k	EG	M		1909	R 1532	I/8	p	k		
11	BZ	3881	Abaujszántó	r	TI	MJ	H	1871	Hesse / Wien, 1889 A, 1930 A 1078, 1953– (Sárospatak, Ref. Főiskola), 1961 Kelemen	I/7	p	t		

6. ábra. Az országos orgonafelmérés kivonatos jegyzékének első adatai.

Az orgonafelmérés statisztikai összesítése, melyet szintén Solymosi Ferenc végzett el, az alábbi főbb (a következő felsorolásban többnyire kerekített) adatokat mutatja:

A jegyzék 3074 sípos orgona adatait tartalmazza, melyek tulajdonosi aránya nagyjából követi a magyarországi felekezeti arányokat: a hangszerek 2/3-a római katolikus, kevesebb mint 1/4-e református, 1/10-e evangélikus templomokban állt. 21 orgonát a baptista egyház használt, 6-ot a görög katolikus, 5-öt az izraelita, 2-t az unitárius, 1-et az adventista felekezet. 1988-ban 33 orgona volt állami, 17 pedig magántulajdonban.

Az orgonák manuálszáma szerint természetesen a hangszerek többsége – közel 3/4-e – egymanuálos, csaknem 1/4-ének pedig két manuálja van. Elenyésző, alig több mint 3% az aránya a hárommanuálos orgonáknak; az összesítésben 10 négymanuálos és 2 ötmanuálos orgona található.

A szerkezet szerint a hangszerek közel 50%-a mechanikus, melyek 9:1 arányban csúszka-, illetve kúpládások. Az orgonák 43%-a pneumatikus, ezek 2:1 arányban kúp-, illetve táskaládával készültek. Az elektromos traktúrájú orgonák a hangszerállomány bő 8%-át teszik ki.

Az orgonák mintegy 60%-át a 19–20. századi nagy orgonauzemek készítették, mintegy 30%-ukat az Angster-cég, 20%-ukat Rieger, illetve a háború utáni jogutódja. Mintegy 7%-ra tehető az Ország-üzem megmaradt hangszereinek az aránya, a Wegenstein-orgonáké pedig 1%-ra. A nagy anyagon jól követhető az egyes üzemek építésmódjának változása az első, még mechanikus orgonáktól kezdve a különféle pneumatikus megoldásokon keresztül az elektromos hangszerekig. Felfedezést jelentett számos 19. századi, addig szinte teljesen ismeretlen kisebb mester, így például a ceglédi Bakos Károly, a pesti Komornyik Ferdinánd, vagy a székesfehérvári Szalay Károly és Gyula hangszereinek feltárása. E műhelyektől többnyire egy-két tucat orgona maradt fenn, s ha nem is mindegyikük dolgozott minden tekintetben kiváló színvonalon, hangszereik gyakran igényes megmunkálása, a barokk hagyományokat még részben őrző hangzása a 19. század utolsó harmadában megjelenő orgonás „gyáripart” megelőző orgonaépítés tisztos színvonaláról, igényességéről vall. A felmérés idején a hangszerek jelentős része elhanyagolt állapotban volt, sőt, 6-7%-uk, mintegy 200 hangszer, már hasznavehetetlen rom volt csupán.

A felmérés több meglepetéssel szolgált, és alapvetően módosította a hazai orgonaépítésről alkotott képet. Míg városi környezetben, mintegy negyedszázaddal ezelőtt többnyire a két-, olykor hárommanuálos, a 20. század első felében, közepén készült elektropneumatikus vagy pneumatikus orgonák voltak az általánosak (rendszerint ezekkel találkozott a felmérők is, akik képzettségük szerint templomi orgonisták voltak), az átfogó felmérésből kiderült, hogy a teljes orgonaállományunk fele még mechanikus szerkezetű, főként 19. századi orgonákból áll. Másodsorban a felmérés végző előadóművészeknek, akik a neobarokk orgona és az univerzálorgona ideálján nevelkedtek, azzal kellett szembesülniük, hogy a hangszerek háromnegyede egymanuálos, sokuknak csak rövid, ismétlő pedállibentűzete van, vagy semmilyen pedálja

sincs. Ezek helyes értékeléséhez és használatához hangszer-történeti megközelítésre van szükség, azon kultúra ismeretére és megértésére, melyben keletkeztek. Hasonlóképp, a neobarokk mozgalom által tévútnak bélyegzett romantikus, pneumatikus orgonák százainak átvizsgálása arra hívta fel a figyelmet, hogy sok hangszer – e traktúratípus sajátosságaival és fokozott gondozási igényével is – milyen igényes alkotómunkáról tanúskodik, s működési hibáik alapvető oka az elhanyagoltság.

A teljes hazai inventárium – egy-egy műhely, régió, felekezet orgonáinak listába szedése – lehetővé tette további összehasonlító vagy részletesebb, helyszíni vizsgálatok elvégzését, melyek segítségével összefoglalások készülhettek, tanulmányok jelenhettek meg.⁵⁵ Az országos nyilvántartás rendszeresen nyújt segítséget orgonák felújításához, restaurálásához is, egy korábbi állapot dokumentálásával, hasonló hangszeres keresésének lehetőségével.⁵⁶

A jegyzék alapján elkülöníthetővé vált az általános a különlegestől, a széles körben elterjedt a ritkaságtól. Mindez – az egyes orgonák történeti értékén és kvalitásán túl – kiemelt szerepet játszik a hangszeres védelem alá helyezésében. Így a felmérés befejeztével a csoport három tagja a történeti értékű, védettségre ajánlott hangszeres előzetes, mintegy 800 tételt tartalmazó listáját állította fel.⁵⁷

További felmérések, további célok

A hazai orgonajegyzék elkészülésével nyilvánvalóvá vált, hogy jöllehet a kitűzött munka lezárult, a mű mégis befejezetlen maradt. Magyarország történetének és vele orgonatörténetének emlékei és dokumentumai ugyanis nem a mai politikai,

⁵⁵ Lásd többek között Kovács Lóránt, „Orgonakörkép a statisztikák tükrében”, *Zsoltár* 1 (1994/3), 21–23; Solymosi Ferenc, „Az Angster-orgonák jegyzéke”, *Magyar Egyházzene* 4 (1996/1997), 331–374; Üő., „A Rieger-orgonagyár és opuszjegyzéke I”, *Magyar Egyházzene* 8 (1999/2000), 105–140; Fekete Csaba, „Debrecen és az orgona I”, *Magyar Egyházzene* 6 (1998/1999), 355–374; Sándorné Ablonczy Zsuzsa, *Történeti értékű orgonák a Dunamelléki Református Egyházkerület Duna-Tisza közí egyházmegyéiben* (szakdolgozat, KRE-TFK, Nagykőrös 2000); Nyíri Dániel Zoltánné, *A Szentesi Református Nagytemplom Angster-orgonájának története* (szakdolgozat, KRE-TFK, Nagykőrös 2001); Dékány András, „A mechanikus szerkezetű Rieger-orgonák”, *Magyar Egyházzene* 8 (2000/2001), 439–476; Dávid István: *Erdély XVIII. századi orgonaépítészete és hatása a magyar református egyházban* (DLA, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Budapest 2001); Temesvári Mónika, *Református gyülekezeteink orgonáinak jegyzéke 1958–1990* (szakdolgozat, KRE-TFK, Nagykőrös 2002); Sirák Péter, „Carl Hesse orgonaépítő velencei stílusú munkássága” in *Socia exsultatione [...]*, szerk. Dobszay László–Papp Ágnes, (Budapest: MTA–LFZE Egyházzenei Intézet, 2003), 305–318; Kiss Zsolt, *Országgh-orgonák Győr-Moson-Sopron megyében* (szakdolgozat, LFZE, Budapest 2003); Kecskés Péter, *A Kálvin téri református gyülekezet zenei múltja és orgonájának története* (szakdolgozat, KRE-TFK, Nagykőrös 2008); Czékmány Szandra, *Mertz Ádám orgonái egykor és ma* (szakdolgozat, KRE-TFK, Nagykőrös 2013); Gyórfy István: *Bonyhádi orgonaépítők* (kézirat, 2013).

⁵⁶ Természetesen pusztán e jegyzőkönyvek alapján nem lehet orgonát restaurálni, hiszen ahhoz további vizsgálatokat kell végezni, és hosszú adatsorokat kell felvenni.

⁵⁷ Ennek hivatalos véglegesítésére ebben a formában nem került sor. A védelemre ajánlott hangszereseket a kivonatos jegyzék külön jelöli.

hanem az egykori történeti határok között találhatóak. Ezért még a mai határok közötti orgonaépítésről, sőt, akár egy-egy orgonaépítő munkásságáról is gyakran csak az egész régió orgonaépítészetének ismeretében kaphatunk hű képet.⁵⁸

E területeken a kutatás a két világháború közötti években kezdődött, és a 70-es években kapott nagyobb lendületet.⁵⁹ A 90-es évek elejére egyes határon túli területek orgonáinak jelentős részét ott élő kutatók ugyan felmérték, ám egyrészt a leírásokban a hazai felmérésekhez képest olykor tartalmi és minőségi hiányok mutatkoztak, másrészt nagyobb keleti, délkeleti területek továbbra is szinte teljesen feltáratlanul maradtak. Szükséges volt ezért legalább az addig még alig kutatott területeken folytatni a felmérési munkát. Így 1991-ben – ezúttal az Országépítő Alapítvány támogatásából – Enyedi Pál és Sirák Péter a Szovjetunióba utazott, ahol jegyzékbe vette Kárpátalja valamennyi orgonáját, a fellelt mintegy 60 hangszert. A felmérés értékes adatokkal szolgált az Alföld keleti szélének orgonaépítéséről, többek között a szatmárnémeti Blahunka Sámuel, a nagykarolyi Dukász Endre és a mérki Strosz István munkásságáról.⁶⁰ Az ezt követően tervezett partiumi orgona-felmérésre azonban már nem sikerült anyagi forrást biztosítani.⁶¹

1998-ban a szatmárnémeti Enyedi István és a péterváradai Mándity György tekintette meg a hazai orgonajegyzéket, és kért módszertani segítséget saját környezete orgonáinak felméréséhez, illetve az adatok rendszerezéséhez.⁶² Az ezredforduló óta különösen a romániai orgonák felmérése haladt jelentősen előre, helyi kutatásoknak köszönhetően.⁶³

⁵⁸ Számos hangszer például pozsonyi, szatmárnémeti vagy temesvári műhelyekből került a mai Magyarország területére, pesti, debreceni, székesfehérvári, pécsi mesterek sok-sok hangszere pedig hasonlóképp a mai politikai határokon túl, de a történetiekben belül maradt fenn. Így Angster orgonái ma 11, Wegensteiné, Szalayé pedig legalább 4-5 országban található.

⁵⁹ Részletesen lásd Enyedi, „Orgonakutatás”, 55–57.

⁶⁰ A kárpátaljai nyilvántartás szintén a Zenetudományi Intézetben került elhelyezésre. Ennek segítségével készült írás: Gecse Irén, *Történeti értékű orgonák Kárpátalja református templomaiban* (szakdolgozat, KRE-TFK, Nagykörs 2001).

⁶¹ Enyedi Pál és Sirák Péter 1991 nyarán az Illyés Alapítványhoz, ugyanazon év őszén a Nemzeti Alapítványhoz nyújtott be pályázatot a romániai Máramaros és Szatmár megye orgonái nyilvántartásba vételének támogatására. 1993 februárjában a hazai felmérést elkezdő csoport mind a négy tagja ismét közösen pályázott az Magyar Hitel Bank Művészeti Alapítványnál és az Eötvös József Alapítványnál Partium és a Bánság romániai részén lévő hangszerek felmérésére. (Az Enyedi Pál tulajdonában lévő pályázati dokumentációk alapján.)

⁶² Ennek eredménye: Ștefan Enyedi, „Orgile orașului Satu Mare” (Szatmárnémeti orgonái), *Satu Mare. Studii și comunicări* XV–XVI (1998–1999) 531–556; Enyedi István, *Szatmár megye műemlék orgonái* (Satu Mare: Ed. Muzeului Satmarean, 2004); Mándity György, „Délvidék orgonaépítésze”, *Magyar Egyházzene* 5 (1997/1998), 257–272; Uő., *Vajdasági orgonák* (Újvidék: Agapé, 2002). Vétel útján a Zenetudományi Intézetbe került Mándity György délvidéki orgonakataszterének egy példánya is.

⁶³ Az így létrejött orgonajegyzékeket a világhálón lásd www.monografia-orgilor.uvt.ro; <http://orgeldatei.evangel.ro/>; <http://www.edition-musik-suedost.de/html/organologie.html>. Az újabb adatok felhasználásával született írások: Hermann Binder, *Orgeln in Siebenbürgen* (Kludenbach: GMV, 2000); Bögözi-Molnár Tünde, *Orgă în Transilvania. Constructori de orgi și instrumente noi create în secolul al XX-lea* [Az orgona Erdélyben. Orgonaépítők és új hangszerek a 20. században] (Cluj-Napoca: Ed. Grafycolor, 2005); Molnár József, „Adalékok a nagyváradi orgonaépítés

Napjainkra szükségessé vált a teljes hazai felmérési anyag digitalizálása. Egyrészt a papíron készült dokumentumok használat közben már most jól láthatóan kopnak, rongyolódnak. Másrészt a számítógép – az eredeti gyűjteménytől távol is – a jegyzék jóval hatékonyabb felhasználását tenné lehetővé.

Az elektronikus nyilvántartáshoz társíthatók korábbi és újabb felmérési adatok, valamint levéltári kutatási eredmények, segítve egy-egy hangszer történetének részletesebb dokumentálását. Ugyancsak ez képezheti alapját egy olyan keresőrendszernek, melyben a történeti Magyarország orgonaadatai egy nemzetközi együttműködéssel összeállított nagyszabású adatbázis részeként válnának elérhetővé.⁶⁴

történetéhez”, *Magyar Egyházzene* 13 (2005/2006), 303–339; Csíky Csaba, *Kolonics. Orgonaéptészet a 19. századi Erdélyben* (Marosvásárhely: Színművészeti Egyetem Kiadója, 2007); Orosz Otília Valéria, *Műemlékorgonák az Érmelléki Református Egyházmegyében* (Nagyvárad: Partiumi és Bánsági Műemlékvédő és Emlékhely Társaság–Királyhágómelléki Református Egyházkerület–Nagyvárad Római Katolikus Püspökség, 2008); Homolya Dávid, *Orgelbau in Siebenbürgen von den Anfängen bis 1850* (OrganExpert MA-diplomadolgozat, Musikhochschule Trossingen, 2010); Steffen Schlandt, *Orgă în Țara Bârsei* [Az orgona a Barcaságban] (doktori dolgozat, Academia de Musică „Gheorge Dima”, Cluj-Napoca 2011); Erich Türk, „Újabb adatok Észak-Erdély orgonáiról”, *Magyar Egyházzene* 20 (2012/2013), 179–186. Szlovákiában újabb, részletes kutatások nyomán monográfia jelent meg a legjelentősebb 19. századi felvidéki orgonaépítő és iskolája működéséről: Marian Alojz Mayer, *Martin Šaško a jeho organárska škola* [Saskó Márton és orgonaépítői iskolája] (Bratislava: Hudobné Centrum, 2003).

⁶⁴ A szomszédos országok orgonáiról többek között az alábbi honlapok tájékoztatnak: Ausztria: <http://www.odb.at/>, benne a burgenlandi hangszerekről: <http://www.odb.at/Burgenland.html>; Horvátország: <http://www.orgulje.com/>; Románia: lásd 63. jegyz.; Szlovákia: <http://www.organisti.sk/modules.php?name=Reviews>; Szlovénia: <http://www.arsors.org/>. A világháló számos más orgonaadattárhoz hasonlóan e honlapok jelentős adatmennyiséget tartalmaznak, azonban elsősorban tájékoztató jellegűek, tudományos kutatásra jelenleg kevésbé alkalmasak.

PÁL ENYEDI – FERENC SOLYMOŠI

Das Orgelinventar Ungarns

Der Anfang der Orgelinventarisierung in Ungarn ist paradoxerweise mit dem Requirieren von Orgelpfeifen im Jahre 1918 verbunden. Die damaligen Befreiungsanträge haben Daten von mehr als 800 alten Instrumenten beinhaltet.

In den 50–60er Jahren gab es mehrere Initiativen zur Inventarisierung des ungarischen Orgelbestandes. Ferenc Musza, Organist der Reformierten Hauptkirche zu Debreczin, hat eine umfassende Landesaufnahme mittels zugesandter Fragebögen gefordert, was jedoch nur in der evangelischen und reformierten Kirche durchgeführt wurde, die Orgelkartei in der katholischen Kirche blieb damals unvollständig.

1985 haben vier Organisten – István Baróti, Pál Enyedi, Péter Sirák und Ferenc Solymosi – beschlossen, einen vollständigen und systematischen „Orgelkataster“ des Landes durch persönliche Datenaufnahme vor Ort zu erstellen. (*Abbildung 5*) Die Arbeit hatte nicht nur historischen, sondern auch denkmalpflegerischen Zweck: aufgrund des Inventars sollte eine Denkmalliste zusammengestellt werden, mit dem Ziel, diese Instrumente später unter Denkmalschutz zu stellen. Die Initiative wurde sowohl vom Institut für Musikwissenschaft der Ungarischen Akademie der Wissenschaften als auch von den Kirchen unterstützt. Die Kosten – zu jener Zeit etwa eine Million Forint – übernahm die Soros-Stiftung in Budapest.

Die Inventarisierung wurde innerhalb von drei Jahren, zwischen 1985 und 1988 zu Ende geführt. Die wichtigsten Daten des auf Karteikarten handschriftlich erfaßten Inventars sind 1990 in eine Excel-Datenbank übertragen worden. (*Abbildung 6*) Diese Verzeichnisse stehen den Forschern im Institut für Musikwissenschaft (im Museum für Musikgeschichte) zur Verfügung.

Die statistische Auswertung des Inventars hat folgendes Ergebnis gebracht: etwa Dreiviertel des insgesamt 3074 Pfeifenorgeln umfassenden Bestandes hatte nur ein Manual, die zweimanualigen Instrumente machten fast ein Viertel aus. Der Anteil der dreimanualigen Instrumente war mit 3 Prozent recht gering; 10 Orgeln wurden mit vier, 2 wiederum mit fünf Manualen inventarisiert.

Die Hälfte der Instrumente hatte mechanische Traktur, diese Orgeln waren im Verhältnis von 9 zu 1 mit Schleif- bzw. mit Kegelladen gebaut. Die pneumatischen Instrumente machten 40% des Bestandes aus, diese hatten im Verhältnis von 3 zu 2 Kegel- und Taschenladen. Der Anteil der Orgeln mit elektrischer Traktur lag bei etwa 10%.

Zur Zeit der Inventarisierung war der Orgelbestand Ungarns äußerst verwahrlost; 6–7% des Bestandes – etwa 200 Orgeln – galt sogar bereits als Orgelruine.

Pál Enyedi und Péter Sirák haben 1991 in der damaligen Sowjetunion, in der Karpatenukraine 60 Orgeln inventarisiert. Dieses Inventar befindet sich ebenfalls im Institut für Musikwissenschaft in Budapest.

BARANYI ANNA

Zenei témájú grafikák Major Ervin hagyatékából

Major Ervin könyvtári hagyatékát a Művelődési Minisztérium 1968-ban vásárolta meg a zeneszerző özvegyétől. A hagyaték könyvgyűjteményét, több Bartók Béla- és Dohnányi Ernő-kéziratot, valamint Major íróasztalát az MTA BTK Zenetudományi Intézet Szakkönyvtára¹ és Bartók Archívuma őrzi. Ekkor került ide a Major Ervin kutatómunkájának részét képező cédulaanyag is, a Zenetörténeti Múzeumba pedig több grafika, érem, egy festmény, valamint két nagy dobozban elhelyezett reprodukció és grafika.

Az egyik doboz a *Die Musik*² illusztrált zenei folyóirat több évfolyamából gyűjtött 1128 mellékletét tartalmazta. A teljes oldalt kitöltő fekete-fehér reprodukciók vegyes tartalmúak, vannak közöttük autográfokról készült faksimilék, zeneszerzők és előadóművészek portréi, hangszerei, szülőházuk, munkaszobájuk és emlékhelyeik ábrázolásai, zenei témájú művészi alkotások, kamaraegyüttesekről és zenekarokról készült csoportképek, karikatúrák, sziluettek.

A másik dobozban 530 kép volt, melynek nagy része reprodukció. Témájuk vegyes: hangszeren játszó muzikusokat, amatőröket, zeneszerzők és előadóművészek portréit, zenei allegóriákat, épületeket, enteriőröket, operadíszleteket stb. ábrázolnak. A reprodukciók az ókortól a 20. századig terjedő időszak műalkotásairól készültek, amelyek technikája olaj, akvarell, rajz, grafika, szobor, dombormű. A színes és fekete-fehér reprodukciókat többnyire jó minőségű művészettörténeti és zenetörténeti kiadványokból vágták vagy emelték ki, sokszor hátoldalukon is nyomtatott szöveg

¹ Szepesi Zsuzsanna, „Major Ervin gyűjteményének kéziratai. 1. közlemény: kottás kéziratok”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1986*, szerk. Berlász Melinda–Domokos Mária (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1986), 261–300; Uő., „Major Ervin kéziratai. 2. közlemény: Nem kottás kéziratok”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1987*, szerk. Berlász Melinda–Domokos Mária (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1987), 259–281; Uő., „Bartók-levelek az MTA Zenetudományi Intézet könyvtárának Major-gyűjteményében” és „Major Ervin gyűjteményének kéziratai. 3. közlemény: Nem kottás kéziratok”, in *Zenetudományi Dolgozatok 1988*, szerk. Felföldi László–Lázár Katalin (Budapest: Zenetudományi Intézet, 1988), 323–332, 333–349.

² *Die Musik: Illustrierte Halbmonatsschrift*, hrsg. Bernhard Schuster (Berlin–Leipzig: Schuster&Loeffler, 1901–). 1901-től jelent meg negyedévente, a 13. évfolyamig külön kötetekben mellékletekkel.

vagy kép található. A hagyatékban előfordulnak különállóan nyomtatott reprodukciók is, a drezdai Römmler, a bécsi Löwy, a budapesti Franklin és más kiadóktól. Többségüket Major Ervin egyesével ragasztotta fel azonos méretű kartonra. A lapra feljegyezte az alkotó nevét és a mű címét, a kiadványt azonban, amelyből a reprodukció származik, csak elvéve tüntette fel. Az anyag átvizsgálásakor kiderült, hogy a reprodukciók közé jelentős mennyiségű, nemesgrafikai sokszorosító eljárással készült alkotás is keveredett: fametszetek, rézkarcok, réz- és acélmetszetek, kő-, illetve fénynyomatok. Részben ezek is kiadványokból származnak: a 17. század közepétől a 20. század elejéig megjelent grafikákkal illusztrált kötetekből, vagy műmellékleteket tartalmazó periodikákból, illetve albumokból.

A reprodukciók között elkülönítettük a grafikai technikákkal készült lapokat. Ezeket, a már 1969-ben leltározott darabokkal együtt technikák szerint foglaltuk össze. A technikákon belül művészek és témák szerint vizsgáltunk. Arra is törekedtünk, hogy kiderítsük, mely kiadványból származik egy-egy grafika, amennyiben nem önállóan publikált lapról van szó.

A hagyaték legrégebbi darabjai közé tartozik a három fametszet,³ amelyek eredetileg szövegközi illusztrációként szerepeltek a perugiai Cesare Ripa (1555 k. –1622) *Iconologia* című kötetében.⁴ A lapokat a kötet egyik német fordításban kiadott példányából vágta ki, amely Major feljegyzése szerint az 1660-as évekből származott. Az *Iconologia* első kiadása 1593-ban jelent meg Rómában. Fametszetek először az 1603-as második kiadást díszítették, ekkor a jelképek egy részéhez ábrázolások készültek, amelyek kisebb-nagyobb változtatásokkal a későbbi kiadásokban is megjelentek. Gyűjteményünk egyik darabja a *Harmónia (Armonia)* jelképének illusztrációja, amelyen egy 15 húrú lyra da gambán játszó nő látható (*1. kép*). A négy temperamentum (Complassioni) közül a *Szangvinikus a levegővel (Sanguino per l'aria)* jelképet egy lanton játszó ifjú testesíti meg. A harmadik fametszet jelentését, amelyen egy fiatal férfi hegedűt és vonót tart a kezében, eddig nem sikerült megfejteni.

A gyűjtemény leggazdagabb és legértékesebb része a 72 rézkarcból és rézmetszetből álló együttes,⁵ amelyben megtalálható a 17. század közepétől a 20. század elejéig

³ Fametszet: magasnyomású sokszorosító eljárás. A művész a rajzot ceruzával átviszi a simára csiszolt körte- vagy puszpángfa dúcra. A vonalakat kiemelkedően hagyva késsel vagy vésővel mélyíti ki a lemezt. Majd a kiemelkedő vonalakat bekenik és levonatokat készítenek róla. Európában a 14. század vége óta ismeretes.

⁴ Cesare Ripa (1555 k. –1622) olasz ikonográfus. A nagy hatással bíró *Iconologia* c. jelképszótára több nyelven, számos kiadásban jelent meg. Magyar nyelven: *Iconologia*, ford. Sajó Tamás (Budapest: Balassi Kiadó–Magyar Képzőművészeti Főiskola, 1997).

⁵ Rézkarc: a legkifinomultabb mélynyomású sokszorosító eljárás. A rézlemez lámpakorom, aszfalt és masztix keverékéből készített saválló réteggel bevonják, majd erre a rétegre savak segítségével, maratással rajzol, karcot a művész. A vonalak szélességét és mélységét a savak töménységével és a maratás időtartamával lehet szabályozni. Az így keletkezett mélyedésekbe dörzsölik be a festéket, amely átnyomatódik a papírra. A rézkarc előnye a rézmetszettel szemben főleg az, hogy a művész gyorsabban tud dolgozni és a vonalak hajlékonyabbak. Rézmetszet: mélynyomású sokszorosító eljárás. A rajzot a metsző kis véső segítségével rézlemezbe vési, majd a lemez mélyedéseibe bedörzsöli a festéket és nedves, puha papírra présben lenyomatokat készít.



1. kép. Harmónia Cesare Ripa Iconológiájából, 1660 körül, fametszet



2. kép. F. Stürhelt: *Johann Rist*, 1650 körül, rézmetszet

terjedő időszak több jelentős művészenek alkotása. A 17. és 18. századi lapokon portrékat, várábrázolásokat, irodalmi mű illusztrációit, hangszeren játszó személyeket és egy díszlettervet találunk.

A néhány portré közül Johann Rist (1607–1667) német költő és evangélikus prédikátor derékképét azonosítottuk, amely François Stürhelt (Stuerhelt, Sturhold; ?–1652) munkája (2. kép). Az idős férfi portréját külön mezőkben ábrázolt hat angyal veszi körül, közülük egy énekel, a többi hangszeren játszik: lanton, hárfán, hegedűn, gambán és cinken. Feltételezzük, hogy a rézmetszet Rist *Himmliche Lieder* című énekeskönyve egyik kiadásának belső címoldala volt. Az ötven himnuszt tartalmazó könyv első kiadása 1641-ben Lüneburgban jelent meg; ezt a 17. század 40-es és 50-es éveiben újabb kiadások egész sora követte. Adatunk csupán néhány kiadás belső címoldaláról van, ezek azt mutatják, hogy az ábrázolást rendszerint újrafogalmazták. Bár a mi rézmetszetünkön sem a szerző neve, sem a kötet címe nem szerepel, a Ristet ábrázoló egyéb fennmaradt portrékkal összehasonlítva bizonyosan állíthatjuk, hogy a mellkép őt ábrázolja. Az angyalok képei alatt olvasható szövegek ugyan énekeskönyvre utalnak, a lap eredetének pontosításához azonban további kutatásokra lenne szükség. A metszetről Major Ervin semmit sem jegyzett le, s az azonosítást az is nehezíti, hogy a lap jobb széléből egy keskeny csíkot levágtak, így Stürhelt nevének utolsó betűje is hiányzik. Hasonló a helyzet a gyűjtemény néhány további, 17–18. századi rézmetszetével amelyekkel szintén úgy vágtak ki, hogy lemaradt róluk a jelzet, illetve az ábrázolásra utaló szöveg.

A rézmetszetek között külön kis csoportot képeznek a Magyarország várairól készült ábrázolások. Bár ezek látszólag nem kapcsolódnak zenei témákhoz, alaposabban szemügyre véve azonban több életképrészleten is hangszeren játszó, vagy táncoló embereket fedezhetünk fel. Gyűjteményünk része Anton Ernst Burckhard von Birckenstein⁶ *Geometria* című tankönyvének három várábrázolása, amelynek első kiadása 1686-ban jelent meg Justus van der Nypoort⁷ rézmetszeteivel. A könyvben a geometriai példák a lapok felső részét foglalják el, alattuk magyar városok, várak és kastélyok látképei láthatók, az előtérben a kor jellegzetes jeleneit és viseletképeit. Összesen 110 lapon találunk látképeket; az ábrázolt helység nevét a felette lévő szószalag tartalmazza. A könyv rendkívüli népszerűségének köszönhetően számos kiadást ért meg különböző augsburgi kiadóknál. Több kiadása változtatás nélkül jelent meg. 1699-től azonban az oldalak eredeti számozását a lap alján új, betűrendes számozás egészítette ki.⁸ Mivel a gyűjteményünkben szereplő *Elesko*,⁹ *Coppreüniz*,¹⁰ *Wihitsch*¹¹ várábrázolásain a számozást betűk egészí-

⁶ Anton Ernst Burckhard von Birckenstein báró magas rangú hadmérnök, Magyarországon is szolgált. A *Geometria* könyvet I. Józsefnek ajánlotta, akit trónörökös korában geometriára tanított.

⁷ Justus van der Nypoort (1625 k.–1692 k.) németalföldi festő és rézmetsző, Magyarországon is működött.

⁸ Rózsa György, „A Birckenstein-féle metszeteskönyv”, *Magyar Könyvszemle* 73 (1957/1), 26–29.

⁹ Éleskő, ma Biksard Szlovákiában.

¹⁰ Kapronca, ma Koprivnica Horvátországban.

¹¹ Bihács, ma Bihać Bosznia-Hercegovinában.

tik ki, bizonyosan egy 1699-es vagy későbbi kiadásból származnak. Tanulmányában Rózsa György úgy véli, a könyv szerzője a látképek esetében nem törekedett feltétlenül hiteles ábrázolásra, hiszen nem számíthatott rá, hogy a metszeteket készítő Nypoort mind a 110 helyet személyesen ismeri. Néhány látkép mégis hitelesnek tűnik, az előterükben elhelyezett alakok közvetlen megfigyelés alapján készülhettek, s életszerűen jelenítik meg a XVII. századi magyar társadalom mindennapjait.¹² A Major Ervin hagyatékában őrzött képek közül a szakirodalom különösen figyelemre méltónak tartja a töröksípra járt hajdútáncot *Kapronca* látképén (3. kép).¹³

A gyűjteményben található Franz Anton Hoffmann egy operadiszletet ábrázoló rézmetszete is, Haydn *Armida* című operájának egyik jelenetével (4. kép). A nyomat Erdődy János pozsonyi színházának 1787-ben kiadott zsebkönyvében jelent meg. A zsebkönyv egyetlen fennmaradt példányát az Országos Széchényi Könyvtár őrzi, a rézmetszetet tartalmazó lap azonban hiányzik belőle,¹⁴ vagyis nagy valószínűséggel éppen ebből a kötetből való a Major-hagyaték példánya.

Az irodalmi témájú lapok közül kettőt érdemes kiemelni. Az egyik Bernard Picart (1673–1733) francia rézmetsző *Terence Esclave present par Thalie, fre ses Comedies a la Republique Romaine* című allegorikus kompozíciója 1726-ból¹⁵ (5. kép). Az ábrázoláson Terentius, az egykori karthágói származású római rabszolga – Thália és egy tibián (auloszon) játszó gyermek kíséretében – saját komédiáinak kéziratát nyújtja át a Római Köztársaságot jelképező Minervának, aki fölszabadítja őt. A kompozíción látható Apollón is, aki bal kezében kitarát szimbolizáló hangszert tart, jobbával pedig babérkoszorút emel Terentius feje fölé. A rézmetszet először 1717-ben jelent meg Terentius komédiáinak egyik kiadásának belső címloldalán.¹⁶

A másik irodalmi témájú rézkarc Ovidiust ábrázolja, amint egy hatalmas fa tövében ül, lantot pengető allegorikus alakok és a sípon játszó Pán körében (6. kép). Ez a nyomat a *Metamorfózisok* egyik német fordítású, 1763-ban kiadott kötetében jelent meg.¹⁷ A rézkarcot Gottfried Eichler (1677–1759) rajza nyomán Jacob Andreas Friedrich (1714–1779) készítette.

Végül azokról a rézkarcokról és metszetekről kell szót ejtenünk, amelyek témája maga a hangszerjáték. Hangszertörténeti szempontból is jelentős az ismert augsburgi

¹² Rózsa, i. m., 33.

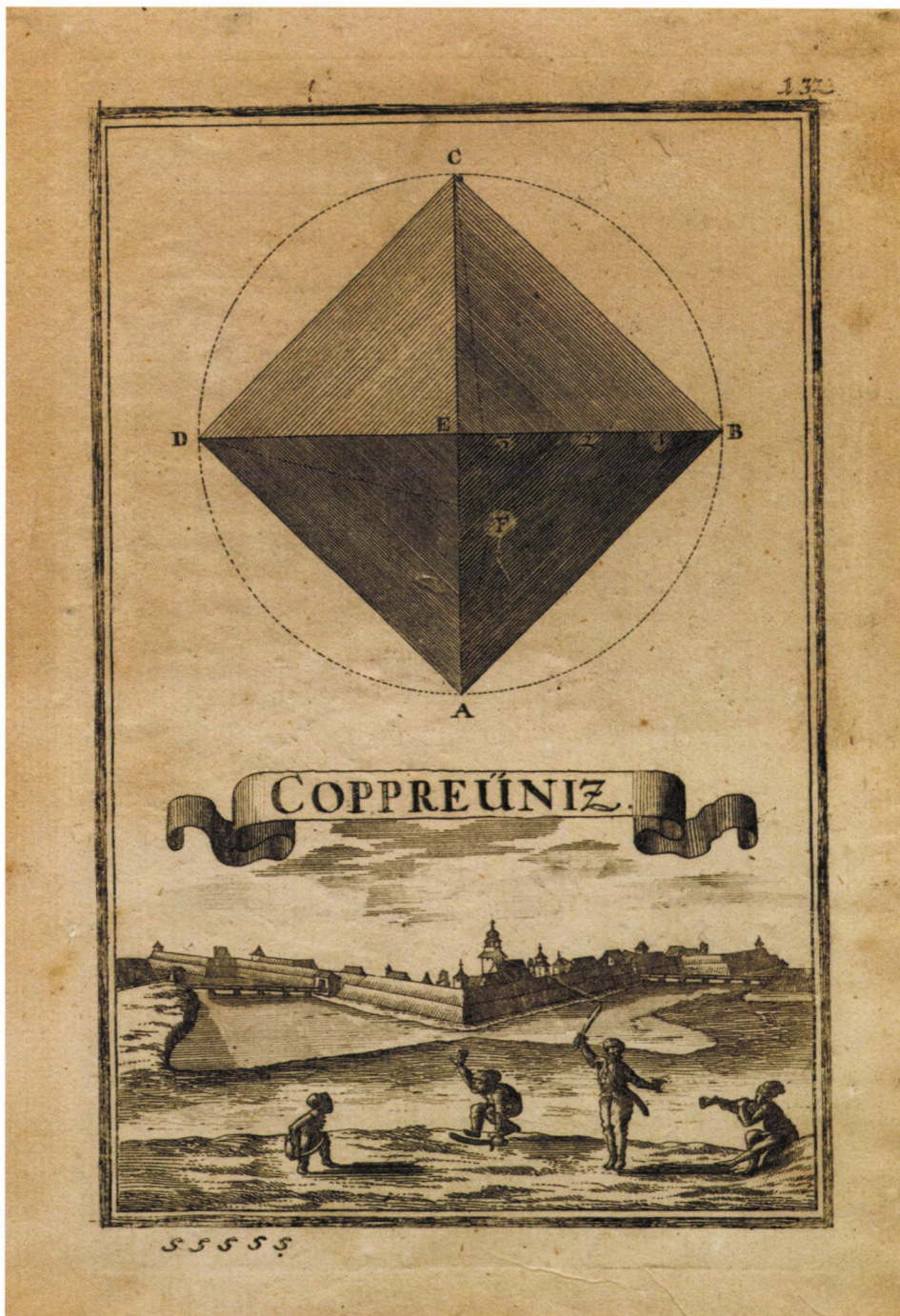
¹³ Vö. Galavics Géza, *Művészettörténet, zenei történet, tánci történet* (Budapest: Ethnographia, Magyar Néprajzi Társaság, 1987), 163; Vajda László, *Hajdútánc, verbunk, csárdás: magyarországi táncábrázolások a 16–19. századból*, in *Három a tánc! Magyarországi táncábrázolások 1686–1940*, szerk. Dr. Nagy Zoltán (Székesfehérvár: Városi Képtár–Deák Gyűjtemény, 2002), 12.

¹⁴ Hochgräflich-Erdödischer Theaterallmanach auf das Jahr 1787, Johann Erdődy gewidmet. OSZK Színház-történeti Tár, Zsebkönyv 213. Vö. Staud Géza, *Magyar kastélyszínházak. Színház-történeti Könyvtár 11.* (Budapest: Színház-tudományi Intézet, 1963), 26–29.

¹⁵ <http://cdm.csbsju.edu/cdm/singleitem/collection/Arcaart/id/9117/rec/112>

¹⁶ <http://www.univ-montp3.fr/pictura/Generateurnotice.php?numnotice=A7930>

¹⁷ <http://aleph.vkol.cz/pub/svk01/00099/49/000994927.htm>



3. kép. Justus van der Nypoort: Kapronca látképe, előterében hajdútánc-ábrázolás, 1686, rézmetszet



4. kép. F. A. Hoffmann: Díszletterv Haydn Armida című operájához, 1787, rézmetszet



5. kép. B. Picart: *Terence Esclave...*, 1726, rézmetszet



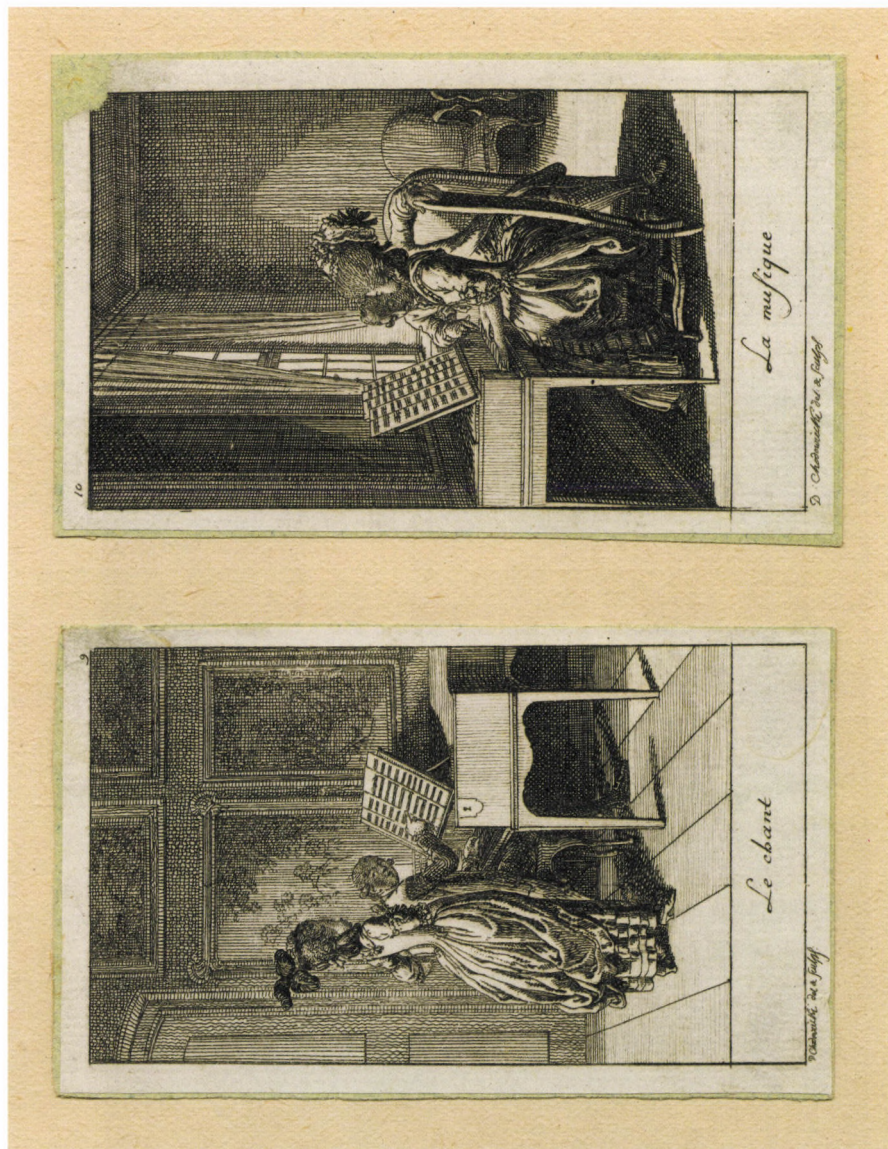
6. kép. G. Eichler után J. A. Friedrich: Ovidius *Átváltozások* német kiadású kötetéből, 1763, rézkarc



7. kép. M. Engelbrecht: A károlyvárosi csapat táborigényes (fuvólás), 1750 körül, akvarellal színezett rézmetszet



8. kép. F. K. Wolf: *Dudás*, 1800 körül, akvarellal színezett rézkarc



9. kép. D. Chodowiecki: Az ének és A zene, 1781, rézkarc



10. kép. J. H. Lips: *Két lantozó nő*, 1796, rézmetszet

rézmetező és kiadó, Martin Engelbrecht¹⁸ nagyobb méretű, akvarellal színezett rézmeteszeti-sorozata, amely 1750 körül jelent meg. A metszetek egy-egy katonai hangszerezen játszó alakot, illetve táncoló párokat ábrázolnak. A háttérrel jelzészzerű tájbrázolás tölti ki, a kompozíció alatt pedig az illusztrációhoz kapcsolódó magyarázat olvasható. Gyűjteményünkben a következő témák fordulnak elő: pandúr dobos, károlyvárosi¹⁹ csapat táborigényezője (fuvolával) (7. kép), szlávón táncospár esküvőn, pandúr markotányosnő tekerőlanttal, tiszántúli dobos, szlávón síposok (tárogatóval), tiszántúli táborigényező (tárogatóval), pandúr táborigényező (töröksíp-pal), hadi dobos a harcmezőn, szlávón dobos.²⁰

Ugyancsak népi hangszerábrázolás a témája Franz Karl Wolf (1764–1836), prágai grafikus *Dudás* című kisméretű, akvarellal színezett karcának, amely a 18. és a 19. század fordulóján készült (8. kép), és amelyről feltételezhető, hogy eredetileg valamilyen kiadványhoz tartozott.

Műzenei hangszerekkel két jelentős művész munkáin találkozunk. Mindketten hangszerezen játszó vagy éneklő női alakokat ábrázoltak enteriőrben. Daniel Chodowiecki,²¹ lengyel származású német festő és grafikus két rézkarc – *Az éneklés* (*Le chant*) és *A zene* (*La musique*) – a *Hölgyek foglalatosságai* (*Occupations des Dames*) című sorozatból való, amely 1781-ben, a Berlinben kiadott nemesi genealógiai kalendáriumban jelent meg (9. kép).²² A másik művész Johann Heinrich Lips,²³ akinek *Két lanton játszó nő* című metszete feltehetően egy 1796-ban megjelent zsebkönyvből származik (10. kép).

Időrendben haladva, a hagyatékban a 19. század második feléből való rézkarcok következnek, amelyek szinte kivétel nélkül festmények nyomán készültek. A legtöbb alkotás William Unger (1837–1932) nevéhez fűződik, aki a kor egyik legtermékenyebb rézkarcművésze volt, a reprodukáló grafika legjelentősebb képviselője, nagyhatású pedagógus, a bécsi Képzőművészeti Akadémia rézkarc tanára. Unger elsősorban a régi és a kortárs festők alkotásairól készített rézkarcaival vált híressé. Több művészeti album grafikáinak volt a szerzője.²⁴ A Major-hagyatékban talál-

¹⁸ Martin Engelbrecht (1684–1756) augsburgi rézmetező és kiadó. Mintegy 3000 metszetet hagyott maga után. Témái közé tartoztak a portrék, városképek, katonai és történelmi események, allegorikus kompozíciók.

¹⁹ Ma Karlovac Horvátországban.

²⁰ Az Engelbrecht-metszeteken szereplő hangszerek meghatározását Brauer-Benke József, a Zenetörténeti Múzeum munkatársa pontosította.

²¹ Daniel Niklaus Chodowiecki (1725-1801) festőművész és grafikus. Berlinben az Akadémián tanított, 1757-től foglalkozott grafikával. Több mint 2000 rézkarcot készített. Goethe, Schiller, Lessing, Klopstock műveinek első kiadásait, továbbá tudományos műveket is illusztrált. Főként a zsánerjeleneteket ábrázoló, kis formátumú rokokó grafikái képviselnek jelentős értéket. Kora legjelesebb német grafikus művésze volt.

²² A rézkarcok címei: *La broderie, L'écriture, La lecture, Les visite, Le menage, La couture, La musique, La danse, Le jeu, Le dessein, La promenade, Le chant.*

²³ Lips, Johann Heinrich (1758-1817) zürichi rézmetező és festőművész. Megfordult Európa több városában. Rómában baráti viszonyba került Goethével, aki őt meghívta a weimari Akadémiára tanítani. 1794-ben visszatért Zürichbe.

²⁴ *Die Meisterwerke der Galerie zu Cassel* (1869); *Die Galerie Zu Braunschweig in Ihren Meisterwerken* (1870); *Etchings After Frans Hals* (1873); *In Memoriam. Tafereelen uit Hollands*

ható 10 Unger-rézkarcc közül a Gerard Terborch festménye nyomán készült *Lantozó nő* (11. kép) című munkája és még további kettő a *Die Meisterwerke der Galerie zu Cassel* (1869) albumból való, ezenkívül a *Die Kaiserl. Königl. Gemälde-Galerie in Wien* (1876–1885) sorozatból is örzünk tőle két lapot.

Unger a grafikai technikák népszerűsítése céljából alapította a *Zeitschrift für Bildende Kunst* folyóiratot, amely 1866-tól jelent meg a lipcsei E. A. Seemann kiadó gondozásában. Gyűjteményünkben is örzünk olyan rézkarcokat, amelyek ebből a periodikából származnak. Ezek közé tartozik August von Heyden (1827–1897) *Arion* című rézkarca 1868-ból, melyet a művész saját munkájáról, a berlini Operaház háttérfüggönyére festett kompozícióról készített (12. kép), valamint Johann Klaus (1847–1893) rézmetszete a bécsi Operaház *Figaró házassága* előadásának egyik jelenetét ábrázoló falfestményéről, amely Eduard von Engerth (1818–1897) alkotása.

A reprodukív grafika művészi grafikává alakulását mozdította elő az 1871-ben Bécsben alapított *Gesellschaft Für Vervielfältigende Kunst* is. A társaság évente albumokat adott ki, népszerűsítve a jelentős múzeumi gyűjtemények anyagait és a grafikai technikákat is. Három olyan rézkarcunk van, amelyeket ez a társaság adott ki: Wilhelm Krauskopf (1847–1921) rézkarca id. Frans von Mieris, valamint Ludwig Kühn (1859–1936) rézkarcai Frans Hals és Pieter van Slingelandt festményei nyomán.

A hagyatékban további, festmények nyomán dolgozó rézmetszők munkái is előfordulnak. Külön említést érdemel Ludwig Michalek (1859–1942) temesvári származású bécsi művész rézmetszete Augustin Quesnel barokk festő *Gitározó nő*²⁵ című alkotásáról. A festmény egykor Pyrker János László egri érsek tulajdonában volt, ma a Szépművészeti Múzeum gyűjteményében található (13. kép).

A 20. század modern magyar grafikusainak munkái közül Derkovits Gyula (1894–1934) *A koncert* (1921) című rézkarca került be Major Ervin gyűjteményébe (14. kép). A művész a rézkarc után, 1922-ben festette a téma nagyméretű, reprezentatív, olajfestmény változatát, amely a Magyar Nemzeti Galéria tulajdona.

A 68 acélmetszetet²⁶ kevés kivétellel a reprodukív grafika körébe sorolhatjuk. A technika a 19. század 20-as éveit körül jelent meg, s a könyv- és folyóiratkiadók körében gyors népszerűségre tett szert, hiszen a keményebb acéllemezzel több jó

tachtigjarigen Strijd (1873); Les Oeuvres de W. Unger Eaux-Fortes D'après Les Maîtres Anciens (1874); Musée National d'Amsterdam (1875); Die Galerie zu Braunschweig in ihren Meisterwerken (1876); Die Kaiserl. Königl. Gemälde-Galerie in Wien (1876–1885); Foreign etchings. A series of twenty original etchings (1888); The Belvedere Gallery (1893).

²⁵ Quesnel, Augustin (1595–1661), *Gitározó nő*, 1630, 34,5×26 cm, olaj, fa; Szépművészeti Múzeum.

²⁶ Acélmetszet: mélynyomású sokszorosító eljárás. A rajzot acéllemezzel vésik vagy maratják. A lemez keménysége miatt lágyabb vonalak visszaadására alkalmatlan. Azonban több lenyomatot lehet róla készíteni, mint a rézlemezzel. Az angol Heath Charles volt a föltalálója 1820 körül. A acélmetszet szó összefoglaló elnevezése a hídgtűvel karcolt, vésett, maratott, poncolt, pontozott modorú és hántolt acéllapoknak. Ma már nem használják.



Terborch pinx.

W. Unger sculps.

DIE LAUTENSPIELERIN.

Das Original befindet sich in der Galerie zu Cassel.

Verlag von E. A. Seemann in Leipzig

Druck v. Fr. Felsing München.

11. kép. G. Terborch után W. Unger: Lantozó nő, 1869, rézkarc



12. kép. A. Heyden: *Arion*, 1868, rézkarc



13. kép. A. Quesnel után L. Michalek: *Gitározó nő*, 19. sz. vége, rézmetszet



14. kép. Derkovits Gyula: *A koncert*, 1921, rézkarc



15. kép. Barabás M. után C. Mahlknecht: *A dádé rajkóival*, 1840, acélmetszetet



16. kép. Barabás M. után J. Axmann: *Cimbalmos*, 1845, acélmetszetet



17. kép. J. Durham után W. Roffe: *Jenny Lind*, 1850, acélmetszet



18. kép. W. Theed után E. Roffe: *Sappho*, 1855, acélmetszet



19. kép. L. Schwanthaler után J. H. Baker: *Rajna nimfája*, 1855, acélmetszet



20. kép. B. Strozzi után A. H. Payne: *Lantozó nő*, 1861, acélmetszet

minőségű lenyomatot lehetett készíteni, mint a rézlemezről. A legkorábbi darabok közé tartozik a Barabás Miklós (1810–1898) rajzairól készült két acélmetszet (15. és 16. kép). A *dádé rajkóival* című acélmetszet Carl Mahlknecht (1810–1893), a *Cimbalmos* pedig Josef Axmann (1793–1873) munkája. Mindkettő az *Iris* német nyelvű zsebkönyvben jelent meg. A *dádé rajkóival* az 1840-es évfolyamban Heinrich von Levitschnigg *Die Zigeuner Familie* című életkép-verséhez, a *Cimbalmos* pedig az 1845-ös évfolyamban, Levitschnigg azonos című verse mellé került illusztrációként.²⁷ Ugyanezek a metszetek az 1852-ben Lipcsében kiadott *Bilder Album aus Ungarn* kötetben is szerepeltek, majd hét évvel később Vajda János *Magyar képek* című albumába is bekerültek.

A többi acélmetszet főként külföldi kiadványokból származik. 16 lapot őrzünk az 1839-ben alapított *The Art-Journal* londoni periodika egyes évfolyamaiból. Ide tartoznak a Vernon Galéria és a Royal Collection gyűjteményeinek egyes zenei témájú festményeiről készült acélmetszetek. A hagyatékban ritkaságnak számít az a három metszet, amely szobor nyomán készült. Az 1850-es évfolyam novemberi számában jelent meg William Roffe pontozó modorú acélmetszete *Jenny Lind* (1820–1887) svéd énekesnő márvány büsztjéről, amely Joseph Durharm (1814–877) angol szobrász alkotása (17. kép). A másik két pontozó modorú metszet az 1855-ös évfolyamból származik: a januári számban jelent meg Edwin Roffe *Sappho* című grafikája az angol William Theed (1804–1891) szobra nyomán, s a novemberi számból való James H. Baker (1829–?) metszete Ludwig von Schwanthaler (1802–1848) *Rajna nimfája* című szobráról. Mindkét képen egészalakos női alak szerepel, lírával a kezében. (18. és 19. kép).

A kor egyik jelentős acélmetszője és kiadója az angol származású, Lipcsében élő és működő Albert Henry Payne (1812–1902) volt. 1845-ben E. T. Brainnal alapította Lipcsében az Englische Kunstanstalt Kiadót, amelyet 1846-tól egyedül vezetett. Az ő kiadásában jelentek meg az alábbi kiadványok: *Payne's Universum, or Pictorial world...* (1845-től); *Payne's Royal Dresden Gallery* (1850); *Der Kunstverein. Neue serie: Stahlstich-Sammlung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdener Gallerie* (1850); *Belvedere oder Die Galerien von Wien: Stahlstichsammlung der vorzüglichsten Gemälde nebst Text, bestehend in Notizen über die Maler und die Schule, welcher sie angehören, sowie bezüglichlichen historischen Novellen und Genrestücken* (1857); *The galleries of Vienna, a selection of engravings after the most celebrated pictures in the Imperial gallery of the Belvedere, and from other renowned collections in Vienna* (1861). Ezekből a kötetekből összesen 14 metszetet őrzünk a Major-gyűjteményben. Példaként a *Belvedere oder Die Galerien von Wien* kötetből Payne *Lantozó nő* című grafikáját mutatjuk be, amely Bernardo Strozzi festménye nyomán készült (20. kép). A *Payne's Universumban* közölte a saját rajzai alapján kivitelezett *Tekerőlantos* és *Skótdudás* című metszeteket.

²⁷ D. Szemző Piroska, „Vándorló képek illusztrációink történetében”, *Magyar Könyvszemle* 75 (1959/4), 325–420.

A 19. század művészei közül több lapot őrzünk az angol William Frenchtől (1815–1898). Egyik közülük a David Teniers *Teniers és családja* című festményéről készült metszet, a Berlini Képtár gyűjteményét bemutató, Payne kiadásában napvilágot látott albumból (21. kép). Érdekessége, hogy a festőművész nem festés, hanem csellózás közben ábrázolta magát családja körében.

Végül olyan 19. századi eljárásokkal készült munkákat veszünk sorra, amelyek lehetővé tették a nagy példányszámú nyomatok olcsó előállítását. Ilyenek a könyvnyomtatás²⁸ és a fénynyomtatás.²⁹ A hét fekete-fehér könyvnyomtatás között szerepel a nürnbergi G. P. Buchner (1780–?) nagy méretű *So in der Stadt (Így a városban)* című lapja az 1820 körüli évekből. A szerző a városi hölgy különböző foglalatosságait ábrázolta: a hölgyet amint kézimunkázik, ír, fest, vasal, köt, varr, másol, lanton játszik és zongorázik (22. kép). A biedermeier felfogásban fogant lap tematikusan hasonlóságot mutat Chodowiecki rokokó rézkarcaival, azonban a litográfián az egyes tevékenységek ábrázolásai a környezetből kiszakítva jelennek meg. Buchnertől származik egy másik litográfiai lap is, amely 19 életképrészletet ábrázol. Az egyikben közülük egy duplanágyas salmejt³⁰ fújó kecskepásztor látható, a másikon lírán játszó férfi, antikizáló épületrészleteket tartalmazó környezetben.

A gyűjtemény különleges darabja a *Tiszaparti jelenet* című litográfia, amely Erkel Ferenc *Bánk bán* operájának részletét ábrázolja. A nyomat A. F. Walzel, Engel és Mandello pesti nyomdájában készült 1861-ben, az opera ősbemutatójának évében (23. kép). A hagyatékban található *Tiszaparti jelenet* egy Rózsavölgyi által 1861-ben kiadott *Bánk Bán* zongorakivonatból lett kiemelve, amire bizonyíték a litográfia hátoldalára átmarkírozódott negatív kép a zongorakivonat első oldaláról. Bár a Major-hagyaték kottái között is van egy Bánk Bán zongorakivonat, az egyértelműen egy másik példány. Az is lehetséges, hogy nem mindegyik kotta tartalmazta a litográfiát, de azt is feltételezzük, hogy a nyomatot külön lapként is forgalmazták.

Könyvnyomtatás technikával készültek *Mendelssohn, Paganini (24. kép), Joseph Lanner és Félicien David* mellképei (utóbbi a pesti Walzel Nyomdában), illetve a színes *Csárdajelenet*, amely Andrassy Manó *Főúri vadászatok és sport* című, 1853-ban Pesten megjelent művének egyik illusztrációja (25. kép).³¹

²⁸ Könyvnyomtatás vagy litográfia: síknyomtatás nyomdai eljárás. Szemcsés litográfiai kőre zsírtartalmú anyaggal felviszik a rajzot vagy a szöveget. Ezután a követ salétromsav és gumi keveréknek vizes oldatával átitatják. Majd a kőre hengerrel felviszik a festéket. A festék csak a zsíros kőréteggel érintett helyeken tapad meg, és innen kerül át a lenyomatra. A színes könyvnyomtatás vagy kromolitográfia készítéséhez több kőlapra van szükség, mivel minden szín részére külön követ használnak. A könyvnyomtatás Alois Senefelder német nyomdász találta fel 1796-98-ban.

²⁹ Fénynyomtatás; különféle elnevezései vannak, így heliográfia, heliotípus, kallotípus, kollográfia, fotográfiai műnyomtatás. Síknyomtatásos fotómechanikai sokszorosító eljárás. 1868 és 1925 között volt használatos. Tónusskálája széles, így alkalmas a részletek visszaadására.

³⁰ A hangszert Brauer-Benke József azonosította.

³¹ Három a tánc, 103.



21. kép. D. Teniers után W. French: *Teniers családjának*, 19. sz. második fele, acélmetszet



22.a kép. G. P. Buchner: *Így a városban*, 1820 körül, litográfia



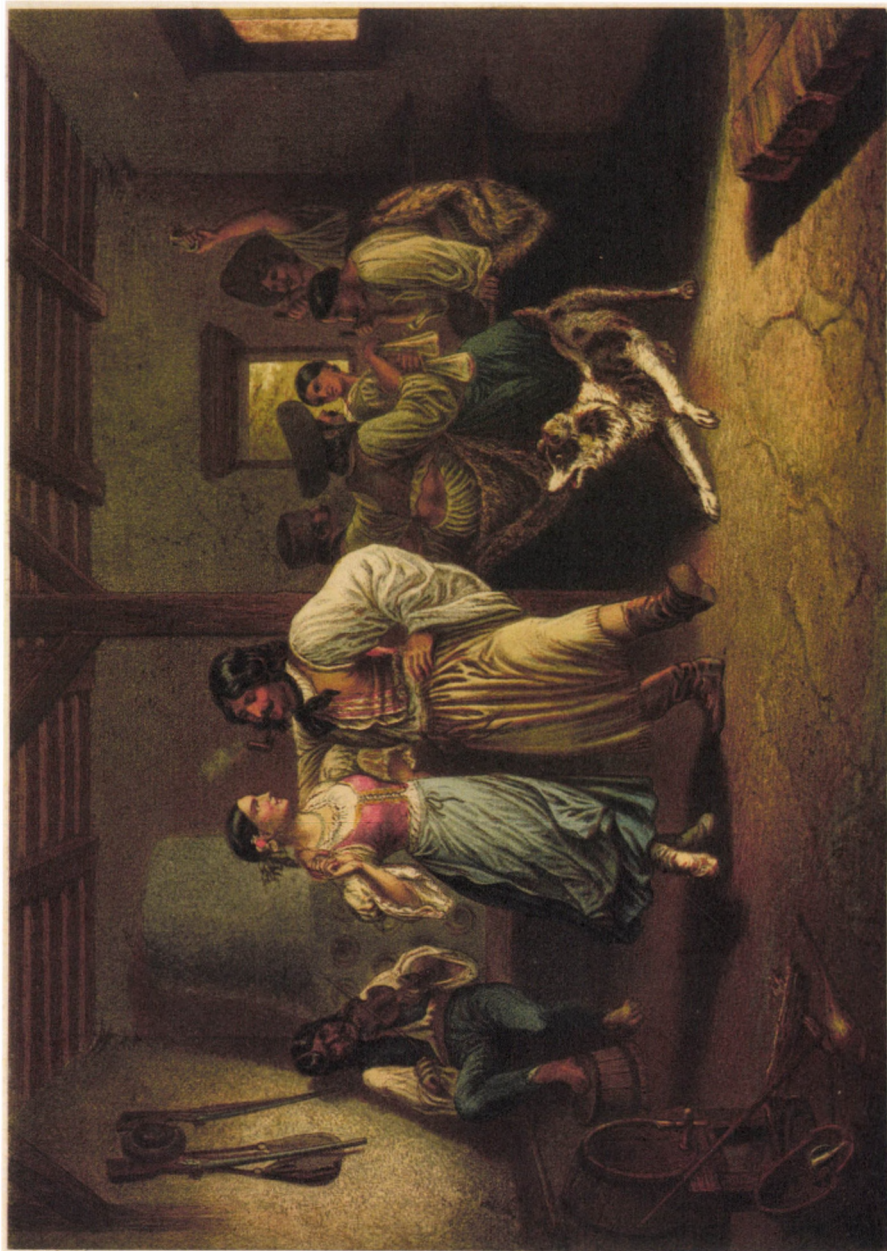
22.b kép. G. P. Buchner: Így a városban, részlet, 1820 körül, litográfia



23. kép. A. F. Wälzel, Engel és Mandello: *Tiszaparti jelenet*, 1861, litográfia



24. kép. Karl Begas: Paganini, 1820 körül, litográfia



25. kép. Csárdajelenet, 1857, színes könyvomat



26. kép. Julius Hübner *Az aranykor* című festményének fénynyomata

A 29 fénynyomat mind tematikailag, mind a lapok méretét és megjelenését tekintve rendkívül heterogén. Több zeneszerzőportrét is találunk köztük, így *Joseph Haydn* mellképét a bécsi Löwy kiadótól, *Smetana*, *Rossini*, *D'Albert* és *Rosa Hochmann* portréját a bécsi Eberle kiadótól, *Richard Wagner* mellképét a müncheni Franz Hanfstaengl (1804–1877) német festő, litográfus és fényképész műhelyéből. Ismeretlen kiadótól származik Ingres *Cherubinit* ábrázoló festményének fénynyomata.

A múzeumi gyűjteményeket bemutató albumok közül a legismertebb Josef Schönbrunner (1831–1905) és Joseph Meder (1857–1934) *Handzeichnungen alter Meister aus der Albertina und anderen Sammlungen* című 12 kötetes, 1896 és 1908 között megjelent reprezentatív sorozata. Ezekből a kötetekből hat fénynyomat került be a Major-gyűjteménybe, három közülük a Szépművészeti Múzeum alkotásairól készült. Gyűjteményünkben más albumokból származó fénynyomatok is felbukkannak, így például Julius Hübner *Az aranykor* című festményéről készült fénynyomat, amely a drezdai Wilhelm Hoffmann fényképész és kiadó *Dresdner Galerie* című albumából származik (26. kép).

Összefoglalva elmondhatjuk, hogy a mintegy másfélezer zenei témájú reprodukció gyűjtése során Major Ervin nagy számú, 180-nál is több, különféle grafikai technikával készült, főként külföldi eredetű nyomatot is beszerzett. Ezeket ugyanúgy kezelte, mint a reprodukciókat. Az anyag alapján úgy tűnik, hogy Major Ervin általános céllal gyűjtötte a zenei vonatkozású ábrázolásokat, jelentős részben a véletlen segítségével. Mégis, mondhatjuk, hogy jelentős értéket képviselő grafikai gyűjteményt hagyott maga után, amelybe olyan grafikai lapok is bekerültek, amelyek a zenetörténet, a hangszer-történet és a tánc-történet szempontjából is kiemelkedő jelentőségűek.

ANNA BARANYI

Graphics related to music in the bequest of Ervin Major

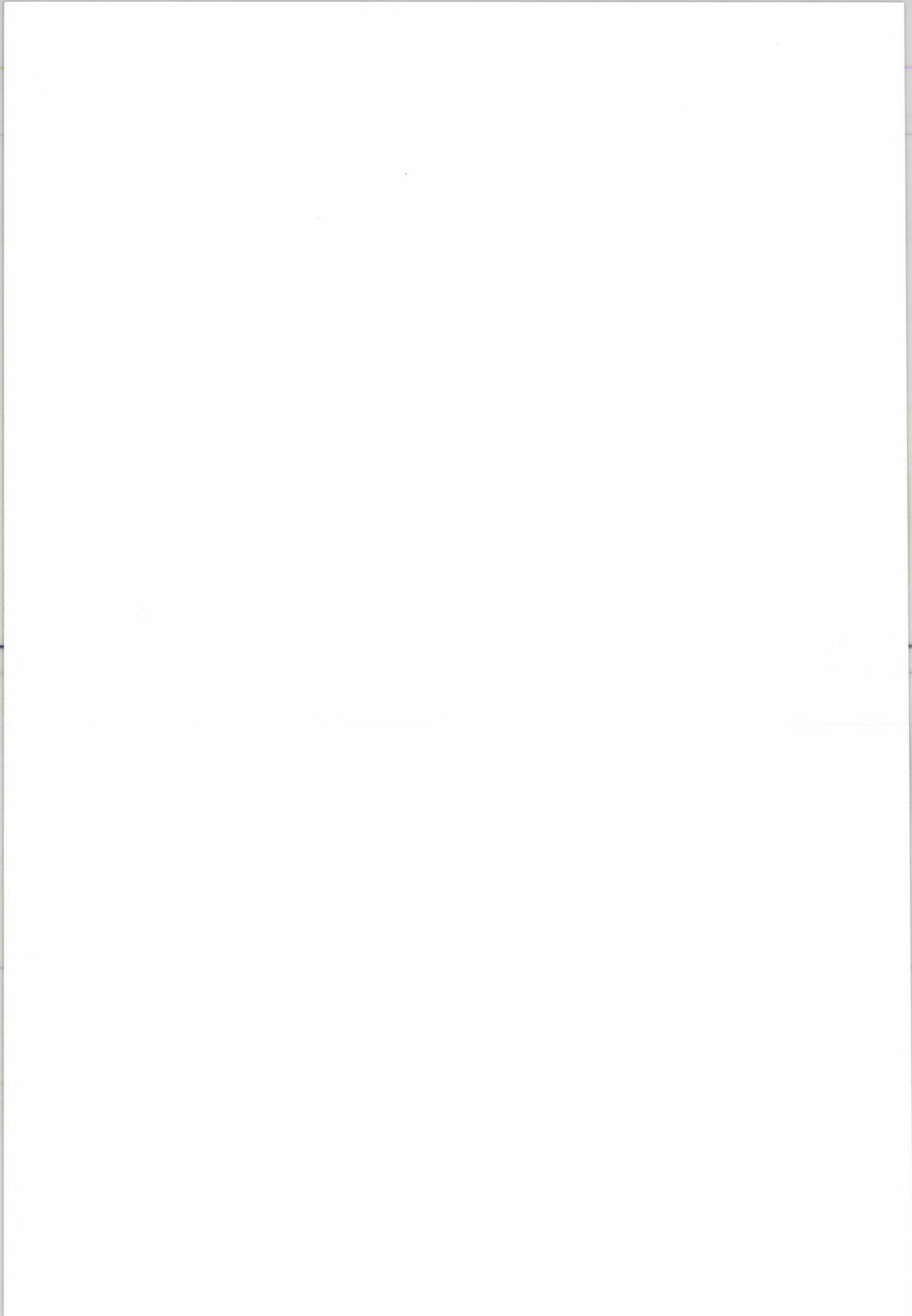
The Ministry of Cultural Affairs bought the library bequest of Ervin Major from the widow of the musician in 1968. The book collection, several Béla Bartók and Ernő Dohnányi manuscripts and Major's desk are kept in the Bartók Archives and the Library of the Hungarian Academy of Sciences Research Center for Humanities Institute for Musicology. The notes of the research work carried out by Ervin Major were also deposited there, while many graphics, reproductions, medallions and a painting were received by the Museum of Music History.

The graphics were classified according to graphic techniques, and within the individual techniques subgroups of artists and topics were created. We also made efforts to find the publications from which those drawings came that were not published individually.

This study first introduces the three 17th century wood cuts. The most important and valuable part is constituted by the collection of 72 etchings and engravings, including the works of several outstanding artists from the mid 17th to the early 20th centuries. The 17th and 18th century sheets show portraits, city layouts, literary illustrations, people playing musical instruments and a stage design plan. Etchings from the second part of the 19th century mostly come from art albums and periodicals, and they were made after paintings almost without exception. Modern Hungarian graphics are represented by a piece dating from the early 20th century. The majority of the 70 steel engravings forms part of reproductive graphics just as the few lithographs and photolithographs.

Based on the material, it can be stated that as part of his collection of reproductions having a musical topic Ervin Major gathered more than 180 prints of various graphic techniques mainly from abroad. There are several sheets in the collection of Ervin Major that are highly significant in terms of music history, musical instrument history and dance history as well.

SZEMLE



Középkori kottás töredékek újrafelfedezése

a Központi Papnevelő Intézet Pálos Könyvtárában*

A magyarországi gyűjteményekben fellelhető középkori kódexfragmentumokat a medievisztika egyes ágaiban – elsősorban a liturgia-, irodalom- és zenetörténet területén – évtizedek óta a legfontosabb kutatási témák között tartjuk számon. A középkori könyvkultúra és művelődéstörténet rekonstruálása során a kutató joggal várhatja ezektől a leletektől a történeti folytonosságban mutatkozó hiátusok kitöltését. Jelentős eredménnyel kecsegtet e forrástípus kutatása itt Magyarországon, ahol nagy számban maradtak fenn kódextöredékek, ugyanakkor a középkor és újkor történelmi kataklizmái következtében csekély számú teljes kódex áll a vizsgálatok rendelkezésére.

A középkori liturgia szertartásaihoz kapcsolódó magyar fragmentumkutatás történeti előzményei két fő csapásvonalon ragadhatók meg. A Zenetudományi Intézet egykori régi zenetörténeti kutatócsoportja (Rajeczky Benjamin, Dobszay László, Szendrei Janka) mellett a Mezey László által alapított Fragmenta Codicum munkacsoport indította meg az idevágó töredékek összegyűjtését, katalogizálását, leírását és azonosítását. A két munkacsoport tevékenysége már az első évtizedekben is átfedésben volt, jóllehet az irodalom- és liturgiátörténészekből álló Fragmenta Codicumon belül általánosabb kutatási célok fogalmazódtak meg. Míg az utóbbi a magyar könyvtárakban található összes kódextöredék feltárására és rendszeres kutatására jött létre, a Zenetudományi Intézet munkatársai elsősorban a középkori gregorián ének forrásainak vizsgálatát tűzték ki célul.

A töredékkutatás a budapesti Egyetemi Könyvtár anyagának feldolgozásával kezdődött, a munkafolyamat magában foglalta a fragmentumok lefejtését, restaurálását, szisztematikus rendezését, csoportosítását, majd katalógusba foglalását. A Fragmenta Codicum munkatársai az egyes pergamendarabok tartalmát átirták, azonosították a könyvműfajt és a liturgikus helyet, kialakították, majd begyakorolták a rendszert, amely a következő katalógusok számára is mintául szolgált. E

* A jelen könyvtári kutatást az OTKA támogatja.

grandiózus vállalkozás a középkori töredékek tematikusan csoportosított, szak-szerű, fegyelmezett leírásával a középkorkutatás minden diszciplínája számára új vizsgálati anyagot kínált fel, de a kutatócsoport maga is a különféle tárdiszciplínák, az irodalom-, nyelv-, liturgia-, művészet- és zenetörténeti tudományágak együttműködésére alapozta eredményeit. Az interdiszciplináris megközelítés különösen gyümölcsöző egy ilyesféle „mozaikos” forrásanyag értékelésekor, hiszen ebben az esetben minden szempont, adat, részlet fontos támpont lehet. Ugyanakkor nyilvánvaló az is, hogy az első *Fragmenta Codicum* katalógusok forrásleírásai nem elég informatívak az egyes tudományágakra, például a zenetörténeti kutató-sokra nézve. Mintha az első kötetek inkább csak előkészítenék, felkínálnák az anyagot az analízisek számára – ebben az ideális esetben a fragmentumok zenei értékelése, és ha ezek alapján lehetséges, a fragmentum azonosítása később, de már a katalógus értékes adatainak birtokában végezhető el. (NB. Az esztergomi fragmentumokat összegyűjtő harmadik kötettől kezdve komolyabb interdiszciplináris koncepció figyelhető meg a szerkesztők részéről: a Szendrei Janka által készített aprólékos zenei leírások önmagukban is teljes értékű tudományos közlések.)

A Mezey László vezette munkacsoport az 1970–80-as években a Központi Papnevelő Intézet úgynevezett Pálos Könyvtárát választotta a töredékfeltárás második helyszínéül. A könyvtárból mintegy 246 borítólapból álló töredékrepertórium került elő, és ebből 76 pergamendarabon találtak hangjegyzítést, vagyis valamilyen gregorián éneket. A kutatómunka eredményei Mezey halála után, 1988-ban jelentek meg az Akadémiai Kiadónál *Fragmenta Latina Codicum in Bibliotheca Seminarii Cleri Hungariae Centralis* címmel.

Ahogy fent jeleztük, a zenetörténészre további feladatot ró e gyűjtemény értékelése. A második katalógus leíró szisztémája ugyanis csak pár szót engedélyez a zenei vonatkozásoknak, emiatt a zenei adatolás annyira tömör és elnagyolt, hogy segítségével aligha képzelhető el az eredeti lelet: csak az látszik, hogy milyen liturgikus tartalmat közöl a töredék, illetve, hogy tartalmaz-e kottát.

A fentiek ellenére a Központi Szeminárium Pálos Könyvtárának középkori fragmentumait, a mintegy 76 darab zenei töredéket a magyar gregoriánkutatás mindaddig nem vonta érdemi vizsgálatok alá. A katalógusban közölt adatokról nemrégiben még azt sem lehetett tudni, hogy jelenleg a Pálos Könyvtár őrzi-e őket. Kiss Gábor, az MTA-BTK Régi Zenetörténeti Osztályának vezetője, Sarbak Gábor, a *Fragmenta Codicum* munkacsoport tagja és dr. Bátor Botond, a magyarországi pálos rendtartomány főnöke segített abban, hogy eljussunk a Pálos Könyvtár vezetőjéhez, dr. Diós Istvánhoz, aki megerősítette, hogy továbbra is az eredeti helyszínen, a Pálos Könyvtár impozáns barokk olvasótermének szekrényeiben őrzik a lefejtett kottás töredékeket.

A szekrényekből nyolc vastag dosszié került elő, amelyekben egy elemző vizsgálat számára kitűnően előkészített, lefejtett, csoportosított, borítékolt, jegyzetlapokkal ellátott formában található a fragmentumok. Az előkerült dossziék a *Fragmenta Codicum* kötet tartalmi osztályozását mutatják: a *Patristica*, a Gram-

dossziék	könyvműfaj	a fragmentumok sorszáma
IV.	Psalterium chori	71–73
IV. (folyt.)	Antiphonalia	74–85
V.	Antiphonalia (folyt.)	86–101
VI.	Vesperalia	102–111
VII.	Gradualia	112–125
VII. (folyt.)	Prosarium	126–129
VIII.	Missalia	130–146

1. táblázat. A Központi Szeminárium Pálos Könyvtárának kottás töredékei
(Liturgica cum cantu)

matica és a Theologia csoportokba tartozó kódextöredékek után a Psalterium Chori címet viselő negyedik dossziétól következnek a kottás, vagyis a liturgikus zenei kódextöredékek. A IV–VII. dossziékban összesen 76, számmal ellátott (a 71.-től a 146. számig) és egy „jelzet” nélküli zenei vonatkozású fragmentum található (1. táblázat).

Vizsgálatunk pontosította a Fragmenta-kötetnek a könyvműfajra vonatkozó meghatározásait. Eszerint az anyag összesen 30 antifonále-töredéket tartalmaz (ebből a Fragmenta-kötet 28-at antifonáleként, kettőt vesperáleként tüntet fel), emellett 19 graduále-fragmentumot (a katalógusban négy prozariumként, egy processzionáleként szerepel), valamint három passionále-töredéket. Ezenkívül a fragmentumok között nyolc breviárium notátum- és 15 missale notatum-részlet is található.

A fragmentumok provenienciájának meghatározását segítik a hordozókönyvekben szereplő egykori possessor-bejegyzések, vagyis a tulajdonos nevének feltüntetése. Az összesítés alapján megállapítható, hogy a Pálos Könyvtár anyagának tekintélyes része származik az 1631-ben Pázmány Péter által alapított pozsonyi jezsuita kollégium könyvtárából.

Sajnos a fragmentumok liturgikus szövegei mint azonosításra alkalmazható adatok nem váltották be a reményeket, a fragmentumok között ugyanis alig akad olyan, amelynek tartalma a biztos proveniencia meghatározására alkalmas. A Fragmenta-kötet 36 forrást nevez magyar rítusúnak (bár többet közülük csak bizonytalanul), a szövegek és énektételek áttekintése során azonban nem talákoztunk magyar provenienciára utaló konkrét jellegzetességgel, például magyar szentire utaló énekanyaggal vagy specifikus szerkezeti megoldással.

Annak következtében, hogy a Fragmenta Codicum katalógus leíró szisztémája csekély figyelmet szentelt a zenei vonatkozásoknak és ezen belül a hangjegyrírásnak, egy fontos proveniencia- és kormeghatározó szempont maradt figyelmen kívül a töredékek értékelésekor. Az újabb zenei vizsgálat legsürgetőbb része éppen ezért a zenei paleográfiai vizsgálat, vagyis a Pálos Könyvtár anyagának áttekintése a magyar gregorián paleográfiai kutatások újabb eredményeinek tükrében. A hangjelzés

típusai alapján hét részre osztható a teljes forrásanyag. A csoportokon belül az írás kora és jellege alapján (például a kurzív és a stilizált formák szétválasztásával) alcsoportok határozhatók meg; a töredékanyag egésze, ezen belül az egyes hangjelzések reprezentálása kronológiailag és stilisztikailag változatos képet mutat. Ez a változottság összefüggésbe hozható a sokféle pozsonyi possesor-bejegyzéssel, vagyis azzal a körülménnyel, hogy egy internacionális színezetű, vegyes nyelvű város emlékanyaga adja a repertoár gerincét.

Ami a főbb notációtípusokat illeti, a legkorábbi, 12–13. századi emlékeken *német neumairás* található, annak más-más vidékre, iskolára, korra utaló változatában. Külön csoportot alkotnak a Pálos Könyvtár fragmentumai között a latin eredetű/jellegű *kvadrát notációt* tartalmazó töredékek, melyek Magyarországon kizárólag szerzetesrendi kódexek maradványai lehetnek. A harmadik csoportba az úgynevezett „Hufnagel” („patkószög”) neumákról, a kötött vastag vonalakról, illetve önálló virgáiról felismerhető *németgót*, pontosabb elnevezéssel *rajnai gót notációs* emlékek sorolhatók, de a megvizsgált fragmentum-gyűjteményben nagy számban vannak jelen a keleti német területre jellemző *metzigót notáció* példái is. A paleográfiai vizsgálat szerint a könyvtár fragmentumai között a *cseh notáció* történetének majdnem minden jelentős állomása dokumentálható a 15–16. századi díszkódexek stilizált írástípusáig (egyes hangjegyírás-példák lengyelként azonosíthatók).

Bizonyosan egykori Hungaricum-kódexeket képviselnek a Pálos Könyvtár *metzigót–magyar keveréknotációt* tartalmazó fragmentumai (három példa található az anyagban). A 14. sz. végén, 15. sz. elején Esztergom arányos, hajlékony kalligrafikus hangjelzése túlhaladottá vált, és kiszorult a használatból. A folyamat során a szerkezeteit fellazították, széttagolták, a hangokat felnagyították, ezzel párhuzamosan a neumák kötővonalait elvékonyították. A magyar műhelyek egy reprezentatív, szabványos notációideál felé fordultak, és a Közép-Európában divatos metzigót hangjelzés egy sajátos, magyar elemekkel kevert jelrendszerét hozták létre. A magyar hagyomány sajátos írásmódja ezzel elveszített ugyan néhány önálló elemet – például a hajlékony neumaalakokat szögletes, széttöredezett vonalvezetésűekre cserélték, a jellegzetes függőleges pontsorokat pedig a hangok méretváltozása miatt jobbra kezdték rendezni, ugyanakkor néhány elemet továbbra is használatban tartottak. A kötött scandicus és a climacus, illetve a punctummal indított climacus révén ez a hangjelzés még mindig specifikusan magyar műhelyekhez kapcsolódik, ezáltal biztos proveniencia-meghatározásra alkalmas.

A cseh töredékek és a metzigót–magyar hungaricumok azonosítása mellett a kutatás legjelentősebb eredménye a 15. századi magyar pálos hangjelzés regisztrálása, amely nyolc fragmentumon tanulmányozható. Különösen értékes és hiánypótló a miseénekeket tartalmazó három töredék, hiszen a középkorból nem maradt fenn pálos graduále, vagyis a töredékeken látható dallamalakok pálosoknál csak itt dokumentálhatók. A fragmentumok azt is megmutatják, hogy a rendi notátorok a 15. századra jól begyakorolták a 14. század eleje óta használt esztergomi írásmo-

dort, sőt igény mutatkozott a notáció további alakítására is. Ez elsősorban a gótizáló tollkezelésen, a neumák megvastagításában, a reprezentatív kottakép kialakításában ragadható meg. Ugyanakkor bizonyos régi magyar neumaalakok, például a még ekkor is függőlegesen rendezett climacus révén ez az írás határozottan megkülönböztethető minden más magyar notációvariánstól.

A Központi Szeminárium Pálos Könyvtárának anyagából egy földrajzi, intézményi és kronológiai szempontból rendkívül változatos középkori kottás töredékrepertoár került ismét a tudományos vizsgálatok előterébe. Különösen gazdag az anyag a 15. századi emlékek vonatkozásában: izgalmas együtt látni azokat a korabeli közép-európai hangjelzéstípusokat, amelyeket a kódexművészet virágkorában műveltek a professzionális közép-európai scriptoriumok erre szakosodott notátorai.

A 2013. november végétől a kutatók rendelkezésére álló gyűjtemény áttekintésének első eredményei az MTA-BTK Zenetudományi Intézet Tudományos Fórumának keretében hangoztak el 2014. január 23-án, a fragmentumok részletekbe menő és szisztematikus zenei vizsgálata a jövő feladata.

Gilányi Gabriella

GABRIELLA GILÁNYI

A Rediscovery of Medieval Musical Fragments
in the Pauline Library in Budapest

In the course of Hungarian plainchant research a valuable collection of manuscript fragments preserved in the Pauline Library of the Central Seminary in Budapest has not previously been examined. It is, however, a very remarkable body of material, 246 medieval fragments in all, including 76 sources of Gregorian chant and medieval musical notations. The fragments were discovered and restored by the *Fragmenta Codicum* workshop of the National Széchényi Library under the leadership of Professor László Mezey. A first description and evaluation of the source material was also completed, and the results were published as a catalogue in 1988. The musical descriptions, however, are brief and sometimes erroneous. Closer inspection raises many new questions, which demand further investigation, especially in matters of musical palaeography. The earlier catalogue specified 36 fragments as Hungarian, but from a textual and musical point of view there is no positive evidence of these assignments. A recent study of the notation has nevertheless shown that three fragments using Messine-Gothic-Hungarian mixed notation are undoubtedly of Hungarian origin. Most important, however, is the identification of 15th century Pauline fragments, three of them from graduals. The latter are especially valuable, since no complete Pauline gradual has survived from that period.

Zenei Panoráma.

Kroó György írásai az *Élet és Irodalomban* (1964–1996)

Összegejtötte és közreadja: Várkonyi Tamás
(Budapest: Klasszikus és Jazz Nonprofit Kft., 2011)

Kroó György zenekritikai munkássága komoly helyet foglal el életművében, a magyar zenei élet több évtizedének eseményeire reflektált a hangzó élmények után szinte azonnal. Közönséget nevelt, tanított, zeneszerzőknek és előadóknak adott megbízható visszajelzéseket. Az Új Zenei Újság című rádióműsorban elhangzott kritikáinak két kötete¹ után 2011-ben napvilágot látott az *Élet és Irodalom* folyóiratban megjelent írásainak gyűjteménye is. A cikkeket Várkonyi Tamás gyűjtötte össze, s az ő és Terray Boglárka munkája a gondosan összeállított, nagyon hasznos név- és címmutató is, az írásokhoz Kovács Sándor – az Új Zenei Újság jelenlegi felelős szerkesztője – írt előszót. A teljesség igényéhez és a téma jelentőségéhez képest talán kissé sok sajtóhiba maradt a kötetben, s a recenzens számára zavaró volt az az egyébként tudatosan vállalt megoldás is, hogy az írásokban pontos megnevezés nélkül említett művek teljes alakját csak a mutatóból lehet visszakeresni. A cikkgyűjtemény azonban ezekkel együtt is méltó és reprezentatív társa a két korábbi Új Zenei Újság-kötetnek. Mi sem bizonyítja ezt jobban, minthogy már a megjelenését követő évben számos recenzió született róla.²

A két rádiós kiadványtól alapvetően különbözteti meg az ÉS-írásokat azok kortárs zenei irányultsága. Kroó az *Élet és Irodalom* hasábjait láthatóan az új zene egyfajta fórumának tekintette, így ezek az írásai kortárs zenei könyvei mellé sorolhatók.³ Ugyanakkor a zenekritikáról folytatott nyílt vitát összefoglaló kötetével is

¹ *A mikrofonnál Kroó György. Új zenei újság 1960–1980* (Budapest: Zeneműkiadó, 1981) és *A mikrofonnál Kroó György. 1981–1997* (Budapest: Magyar Rádió, 1998).

² Dalos Anna: „A bikapárti zenekritikus”, *Magyar Zene* 50 (2012/2), 230–235; Fittler Katalin: „Zenei panoráma, 1964–1996”, http://nol.hu/kritika/20120228-zenei_panorama_1964_1996; Kerékfy Márton: „A közvetítő”, http://fidelio.hu/klasszikus/magazin/a_kozvetito_0110; Pintér Tibor: „Kroó György kaleidoszkópja”, *Élet és Irodalom* 56 (2012/1); Tallián Tibor: „Praesens perfectum”, *Muzsika* 56 (2013/1), 30–33.

³ Kroó György: *A magyar zeneszerzés 25 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971); uő.: *A magyar zeneszerzés 30 éve* (Budapest: Zeneműkiadó, 1975); uő. (szerk.): *Miért szép századunk zenéje?* (Budapest: Gondolat, 1974); uő. (szerk.): *Kortárs zeneszerzők között. Beszélgetés a Bartók Béla Nemzetközi Zeneszerzőverseny zsűrijének tagjaival* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971).

összefüggnek, ahol ő maga hangsúlyozta, milyen fontos a zeneszerzői műhelyek fejlődése szempontjából a széles körű és állandó kritikai élet.⁴ Talán nem véletlen, hogy Kroó éppen ez utóbbi vita évében kezdett rendszeresen kritikákat publikálni az *Élet és Irodalom* hasábjain, lehetséges, hogy a vita során leszűrt tapasztalatai inspirálták őt aktívabb zenekritikai munkásságra.

A huszadik század során több neves magyar zenekritikus írásaiból jelent már meg gyűjteményes kötet. Maga Kroó is recenzeált néhányat ezek közül („Éjszakai esztétizálás” Csáth Géza írásairól, „Jemnitz, a zenekritikus”). Csáth Géza kötetéről írva jól megragadja a kortárs zene kritikájának nehézségét: „a kor zenekritikusa még az éjszakában él, ott kell észrevennie, onnan kell meglátnia és felismernie a hajnalt”.⁵ (57) A cikk végén – Csáth címadását továbbgondolva – felteszi a kérdést, egyben megfogalmazza saját zenekritikusi hozzáállásának lényegét: „[...] vajon a mi zenekritikánk eléggé útmutató-e, felismeri-e a maga napját, szárnyal-e feléje, nem marad-e csupán éjszakai esztétizálás?!” (58)

A Kroó-kötethez a szerkesztő és a kiadó nem keresett különleges címet, a Zenei panoráma az egyik – a címlap grafikáján is látható – írásból származik. Ez az egyszerű címadás érthető: a kötetben közölt írások címeit végignézve feltűnhet, maga Kroó sem törekedett hivalkodó, figyelemfelkeltő feliratok kitalálására. „Négy új kompozíció”, „Karinthy-kantáta”, „Új kórusművek”, vagy egyszerűen csak „Tételek” – ilyen és hasonló címek alá rendezte gondolatait. Még az se zavarta, ha a „Csellóverseny” cím alapján nem világos az olvasó számára, egy eseményről, vagy egy műről lesz-e szó – annál is inkább, mert a cikk egy zeneszerzőverseny díjnyertes kompozíciójáról számol be. (195) Ugyanakkor nem mondható, hogy a címadást jelentéktelennek tartotta volna, hiszen időnként maga is véleményezte, sőt bírálta a címadást egy-egy új kompozíció esetében. (166, 375)

Számos különböző műfajú eseményről és kiadványról tájékoztatta Kroó az *Élet és Irodalom* olvasóit. Rádiós és operaházi bemutatókról, hangversenyekről, frissen megjelent lemezekről és könyvekről, zenei fesztiválokról, országos és nemzetközi zenei versenyekről, zenetudományi konferenciákról, kiállításokról, bábszínházi előadásról, televíziós operabemutatóról. Különlegesebb témának számít egy Bartókkal kapcsolatos „zenei happening” leírása, (72) vagy két írás a régizene mozgalmáról. (290 és 402) Két írása szinte zenetudományi tanulmánynak is tekinthető, (Beethoven és Bartók, 23; Schönberg, 157) és egy nekrológot is közölt az *ÉS* hasábjain. (390, Kadosa Pálról) A leggyakoribb téma kétségkívül a kortárs zene. Évről évre beszámol a Tribune Internationale des Compositeurs összjöveteleiről – a kötet legelső és legutolsó írása is erről szól –, a Magyar Rádió által megrendezett, a közönség és a kritikusok díjért folyó seregszemléről, később indulásától kezdve a Korunk Zenéje fesztiválról. A Magyar Rádió 1975-ös és 1980-as nagy seregszemléjéről, a magyar zene hónapjáról mindkét alkalommal hírt adott. (177 és 343)

⁴ Kroó György (szerk.): *Vita a zenekritikáról* (Budapest: Zeneműkiadó, 1971), 54.

⁵ A recenzióban minden esetben oldalszámokra hivatkozom.

Az írások időintervalluma szélesnek tűnik – az első cikk 1964 júniusában, az utolsó 1996 júniusában keletkezett – valójában azonban szűkebb az érdemben tárgyalt időszak: 179 írás keletkezett a hetvenes években, 54 pedig 1980 és 1986 között. A maradék hat írásból kettő a hatvanas években, négy pedig 1996-ban jelent meg. A hetvenes évek magyar zenei élete tehát rendkívül gazdagon dokumentált, Kroó láthatólag töretlen lelkesedéssel számolt be az ÉS hasábjain minden valamennyire is fontos magyar, vagy magyar vonatkozású zenei eseményről és magyar zenei kiadványról.

1979 végétől ugyanakkor mintha kisebb szkepszis érződne az írásokon. Kezdődik ez a Korunk Zenéje '79 című beszámolóval, ahol kérdőjelet tesz egy a rendezvényről megfogalmazott állítás több tagmondata után is, és véleménye nem pozitív. (315–316) Néhány oldallal később, egy 1980 januárjában publikált írásában a magyar előadóművészettel kapcsolatban teszi fel kérdéseit – hasonló végkicsengéssel. (318–321) Újabb néhány oldal elteltével A Kritikusok és a Közönség díjáról is lehangoltan ír, (324–326) s az azévi Tribune-höz elérkezve megállapítja, hogy „elgondolkodtató a helyzet”. (330) A zenei-technikai életben – azaz a műsorsugárzásban és műsorpolitikában – a televízió előretörése, míg a zeneszerzésben az újromantika készleti borúlátásra. S a hangulata egy év elteltével sem változik: 1980 szeptemberében már a kritikáról, a zenekritika helyzetéről ír bírálatot, „a visszhangtalanság siralomvölgyének” (335) nevezi az áldatlan helyzetet, amelyben az előadóművészek nem kapnak megfelelő visszajelzést teljesítményükről, haladásukról. Mindezek után a zenei versenyek sem maradnak ki a sorból: 1980 októberében előbb a Rádiót bírálja, hogy nem ad elegendő összefoglalót az éppen lezajlott zenei versenyről, majd a gordonkaverseny győzteseiről jelenti ki: „egyikük sem különleges ígéret”. (339–340) Azt, hogy ennek a hangulatváltozásnak nemcsak zenei oka volt, ő maga is megfogalmazza: „1975-ben nemcsak a világpolitika eseményei, hanem a magyar zeneszerzés műhelyei is inkább ringattak a kikelet reményteljes hangulatában, mint 1980 októbere”. (343) Utóbbi időpontban meg kellett állapítania, hogy „Az iskolák sorra – látványosan vagy csendben –, viszonylag rövid idő alatt megbuknak, lehanyaglanak. [...] Válságba került a zeneszerzés és az előadóművész viszonya is.” (343) Úgy tűnik, hangulata ezután rendeződött: 1981-ben kirobbanó erővel hirdette meg az *Élet és Irodalom* az évi első számának vezércikkében a Bartók-centenáriumot, s áprilisban, augusztusban és szeptemberben is írt egy-egy Bartókkal kapcsolatos kiadványról. E hangulatváltások ellenére kijelenthető, hogy Kroó elvein az idő nem nagyon változtatott. Bár előfordult, hogy az idő elteltével bizonyos zeneszerzői vonulatokat kezdeti elutasítás után mégis elfogadott, a mértékből nem engedett, a kritikákat mindig ugyanabból a nézőpontból fogalmazta meg.

Az *Élet és Irodalom* olvasóközönségét tekintve felmerül a kérdés, hogy pontosan kiknek szánta Kroó a kritikáit? A kérdést ő maga is fontosnak tartotta, a zenekritikáról folytatott vita könyv-változatában az első helyre tette.⁶ Ott a „közönség-elő-

⁶ „A zenekritika funkciója, a zenekritikus feladata. Kinek szól a zenekritika?”, in Kroó: *Vita a zenekritikáról*, 7–12.

adó-mű” hármasságáról beszélgetett vitapartnereivel. Bár a Csáth-írások kötetét bemutatva Kroó azt vallja, hogy míg Csáth a közönségnek írt, ő maga inkább a szerzőkhöz és az előadókhöz fordul. (58) Az ÉS-kritikák összességéből mégis úgy tűnik, hogy azokból inkább a közönség és a zeneszerző tanulhatott. Finoman megfogalmazott útmutatásait értőn fogadhatták azok a zeneszerzők, akiknek „volt szemük a látásra”, ugyanakkor Kroó sosem tévesztette szem elől, hogy a zenehallgató közönségnek ír. Egyfelől tájékoztatott, másfelől tanított, s utóbbin keresztül ízlést formált. Mivel rendszeres tájékozódási és tájékoztatási igénye másfél évtized során töretlen maradt, mindenről, akár egy-egy zeneszerző egyéni stílusváltozásáról is naprakész véleménnyel tudott szolgálni. Így írhatott például 1975-ben Bozay esetében egy „már hét esztendeje lezárt korszakról”. (190) Hasonlóan, szinte pillanatok alatt képes volt felmérni egy-egy mű korszakot meghatározó jelentőségét, példaként Kurtág *A boldogult R. V. Truszova üzenetei* című dalciklusát, (367–369) vagy a *Jelenetek egy regényből* című művét (396–398) említhetjük.

Írásaiban Kroó élvezetesen tanított – tulajdonképpen a zenei ismeretterjesztés eszközeivel élve – szinte beavatta az olvasót a mű ismeretébe: „Elmondom még a szabályokat is, amelyeket az egyik résztvevőtől tanultam.” (256) A megértést megkönnyítendő előfordul, hogy címekeket ad egyes tételeknek, karakterjelzésekkel látja el azokat, (32) máskor éppen a mű különleges címe miatt magyaráz részletesebben. (59, Durkó: *Iconography No. 2*)

A nem szakmabeli közönségnek szól – ugyanakkor a szakmabeliek is élvezettel olvashatják –, ahogy szinte szépirodalmi nyelvezettel, közérthető, de mégis művészi metaforákkal írja le a kortárs zene hangzását. Durkó *Fire Music* című művéről például így ír: „Végül elérjük a kettős célt: egy tág hangzású, szenvedélyes hangú sostenuto-fennsíkot és egy szűk, mélyjáratú úton a szomorúság völgyét.” (139) Ezt a nyelvhasználatot ugyanakkor több célra is fel tudja használni. Ha kell, a hangzás mellett a notációt is érzékelteti: „Éles, nyílt hegedűhangzatok hasítanak, szúrnak a csendbe, majd újabb hangköz-sikolyok és ritmusok sűrűsödnek, torlódnak, ütköznek össze, s a »disszonancia« betölti a teret. A válasz a mélyből indul, a hangszerek egy szólamba egyesülve fogalmazzák meg, vagy inkább dadogják el. A kotta alig emlékeztet míves gonddal szőtt partitúrára, szándékos nyersesége mellbe vág, plakáthoz hasonlít, egyetlen mozdulatot, hangot szuggerál, egyetlen pillantással átfogható.” (86, Sárjai Tibor: *Zene negyvenöt húrra*)

Olykor mélyebbre vezet az olvasót a zene megértése felé, amikor egy-egy mű szerkezetét így analizálja: „Ha a kíváncsi olvasó kibontja a Sonorità egy-egy hangkévéjét, elcsodálkozik a szabályos és szabálytalan száraz sokféleségén, és tüstént megérti, hogy a zenei magot ebben az esetben nem szerkesztőelemény, hanem alkotóképzelet érlelte kalásszá.” (167, Szöllősy művéről) Ezt a nyelvezetet azonban akár kritika megfogalmazására is tudja használni: „Az érzelmek áradása azonban kikezdi az eddig hibátlan formát, a démoni scherzo egyszer-egyszer leáll, más szóval túl sok csúcspontja van, amíg végül feljut a maga végső ormára.” (62, Balassa: *Requiem Kassák Lajosért*)

A virtuóz fogalmazás készségének birtokában még arra is képes, hogy mindezt saját maga ellen fordítsa. A közönség ismeretében is bírva kritika-paródiát ír egy bizonyos Venyige Rudolf új művéről, melyben az igazi paródia saját magáról, időnként használt nyelvezetéről is szól: „A párban fősorakozó kecses akkordok a kvintek boltozata alatt lépdelnek olyan sejtelmes csusszanással [...], hogy a hallgató nem is érzi: milyen rafinált kompozíciós technika [...] teremti meg azokat az effektusokat, melyek hangzása nyomán úgy érezzük, hogy a suhanó passzázsok szinte csak betakarják, mint egy köpennyel a táncos dallamokat.” (139)

Ez az 1973 szilveszterén megjelent paródia világosan jelzi, Kroónak ekkorra már kialakult a kapcsolata az olvasókkal. Erre időnként saját maga is utal, ahogy – mintegy tanárként – a korábban írottakat említi az olvasónak: „Maradjunk egyelőre a hangzásnál. Elbűvölően szép, érdekes, izgalmas. Részben a citera hangolása teszi lehetővé (erről annak idején, az Improvizációk méltatásakor írtam már), részben új játékmódok sugallják.” (229, Bozay: *Pezzo concertato*) A kritikus és az olvasók közti folyamatos kapcsolatról árulkodnak ilyen megjegyzései is: „A kritikusok 1971. évi díját elnyert kitűnő művet, Balassa Sándor Requiemjét és a nagyon tehetséges szerzőt az ÉS olvasóinak nem kell bemutatnom, már alkalmam volt részletes méltatásukra.” (82)

Az írásokat – különösen a bemutatókról szóló beszámolókat – áthatja Kroó emberileg és művészileg is Bartókra alapozott értékrendje. Legnagyobb dicséreteinek egyike, mikor Kurtág *Tour Saint Jacques* című dalát így jellemzi: „Pillantása már-már bartókian mély és tiszta”, (61) hasonlóan nagy dicséretnek számít az is, amikor Durkó (220) vagy Balassa (300) új művét ítéli pozitívan Bartók viszonylatában. Érződik, hogy számára a magyar zeneszerzés „hőskora” Bartók ideje volt, és a 70-es évek magyar zeneszerzői sikereit egy újabb fellendülésnek tekintette. E fellendülés vezéregyénisége Kroó szemében Kurtág György. Az elsők között ismerte őt el, a „magyar zeneszerzés derékhadából” kiemelkedő „hatalmas művészalakjában” Bartók és Kodály óta először érezte nemzetközi rangúnak a hazai zeneszerzést. (326) Zeneszerzői világát két súlyos szóban össze tudta foglalni: „igazság és lényeg”. (369) Kroó értékrendjét is jellemzi, hogy amikor Kurtágot a „lényegyet mondás” és a „koncentráció” okán nem Bartókhoz, hanem Webernhez hasonlítja, egyben fölé is emeli: „[...]ő [Kurtág] szabad, mint a madár. Az ilyen vagy olyan zenei skolasztikusok feje fölött könnyű szárnycsapással röpköd. Művészete az európai zenekultúra múltjának és jelenének szerves egységét, folyamatosságát jelenti számunkra.” (225) Kroó lényegre törő és lelkesen megfogalmazott mondatai már korán méltó helyre, századunk legnagyobbjai közé helyezték Kurtágot, s ez a rajongás az idő elmúltával sem csökkent.

Kroó számára Kurtág mellett Balassa Sándor, Szöllősy András, Bozay Attila és Durkó Zsolt képviselte a magyar zeneszerzés elitjét. Balassa Sándorról első nemzetközi sikereitől kezdve tájékoztatta az ÉS olvasóit, a *Legenda* és a *Requiem Kassák Lajosért* jó alapnak bizonyult ahhoz, hogy már 1971-ben „hivatott zeneköltőként” tekintsen rá. (36) Szöllősy András ugyanebben az évben ért el hatalmas sikert a *III.*

Concertóval a Tribune-ön, így ekkor Kroó már sikeres „magyar iskoláról” írhatott. (50) Hogy egyértelművé tegye, kiket számít ehhez az iskolához, Kurtág, Durkó Zsolt, Bozay Attila és Maros Rudolf nevét említi. A kritikák továbbolvasása során feltűnik, hogy Mihály Andrást is közéjük sorolta, („Zenei életünk egyik legjelentősebb személyisége Mihály András”, 55) néhány év elteltével pedig Soproni Józsefről írt rendszeresen elismerő szavakat.

A hetvenes évek kezdetének magyar zeneszerzését leszűrődésként, szintézisként, relatív magaslatra való felérkezésként élte meg, de közben a Zenei Alap 1970. évi pályázata kapcsán maga is megjegyezte, hogy „[...] a mai huszonévesek számára mindez nem nyújt elég széles kitekintést, nem ad igazi szárnyakat. Mint minden nemzedéknek, nekik is újból, keservesen kínlódva kell megkeresniük, megtalálniuk stílusukat és hangjukat”. (41) E megfogalmazás ellenére mégis (kellemetlen?) meglepetésként érte őt az Új Zenei Stúdió vezéralakjainak megjelenése. Nemtetszését a sorok közt olvasók azonnal észrevehetik. Műveiket bíráló írásai azt a benyomást keltik, talán nem értette a fiatalok szándékát, zenei nyelvét. Már 1972-ben kérdéseket sorol az *Alef* esetében: „Az embertelen természet üzenete lenne, a barlangokban átfúvó szél, a hullámok zenéje, az erdő éneke, vagy önmagunk testi-lelki alaphangja és felhangsora?” (99) Néhány évvel később, 1978-ban az *Hommage à Dohnányi* című közös improvizáció is erre indítja: „Mennyi és milyen jellegű az előzetes megbeszélés, mennyire kötött, mennyire szabad az öt szerző keze, mennyire támaszkodnak komponálás előtti struktúrákra, s mennyire bíznak, bízhatnak a »műhely szellemében«, egymás gondolatainak ismeretében?” (253) Véleményének alakulása jól nyomon követhető a 70-es évek írásaiban. Bár már 1972-ben megfogalmazta, hogy az Új Zenei Stúdió „Újfajta hallásra nevel, újfajta zenehallgatás, zeneszemlélet lehetőségét jelzi az európai fül számára”, (113) még 1975-ben is az volt a véleménye, hogy „[...] képviselőik – akármit gondoljunk is irányzatokról –, erjesztően hatnak a zenei köztudatra, és érdemes akár a nyilvános bukásra is”. (178) Egy évvel később már nyíltan hiányolta a mondanivalót az új irányzat képviselőitől: „Mégis kimondom, amit érzek: az osztás és keverés után most már játszani kellene, de nem papírpénzbe, hanem érzelemben, gondolatban: aranyba.” (219) 1978-ban már megengedőbb volt, de még mindig így fogalmazott: „Úgy érzem, keresünk valamit. S még korai volna azt kiáltani, hogy megvan. Keressük tovább!” (255)

Egy évtized alatt, 1980-ban jutott el oda, hogy pozitívan értékelje az Új Zenei Stúdió tevékenységét. Ekkor már figyelemre méltónak tartotta, hogy a csoport „zenei állásfoglalása határozottnak és következetesnek látszik” s „a kívülről esztétikai, szemléleti azonosságuk hagyja a legmélyebb benyomást”, ehhez képest „az időben mögöttük és előttük elhelyezkedő nemzedékek körére [...] kevés kivétellel, stílári, technikai tanácstalanság, legalábbis elbizonytalanodás, nem a legjobb közérzet és erős megosztottság jellemző”. (343) A Kritikusok és a Közönség Díjának odaítélésekor már hiányolta az Új Zenei Stúdiókat mint „a magyar zeneszerzés egy jellegzetes áramlatának” jelenlétét. (325) A kötet utolsó írásai között olvashatunk

Jeney *Infinítívusz* című kórusciklusáról, s ekkor Kroó hangvétele már egészen más: „Jeney alkotói életútjának, úgy érzem, olyan magaslata ez a kórusciklus, amelynek jelentősége szinte a Tizenkét daléhoz fogható.” (425, 1996-ból)

A korszak magyar zeneszerzésének legnagyobb része – a Harmincasok és az Új Zenei Stúdió – bemutatásra kerül a kötetben. Ki és mi az, ami mégis kimarad? Egyrészt Ligeti György. Bár tud róla, jelentősnek is tartja, („Legyünk tisztában Ligeti nagyságával”, 314) mégis viszonylag keveset foglalkozik vele, talán mert nem érzi igazán magyarnak: „Szűkebb, zenei értelemben is Európa követe.” (314) Első teljes Ligeti-cikkére 1979-ig kell várni, 1983-ban pedig már Boulezzel és Lutosławskival egy szinten említi. (392) Ugyanakkor nem teszi szóvá, amikor kimarad a Magyar zeneszerzők fotóalbumból, s ahogy a fúvósötösre kiírt zeneszerzőverseny okán összefoglalja a magyar fúvósötös-írás rövid történetét, nem említi Ligeti ekkor már létező műveit. (400) Még kevésbé foglalkozik Eötvös Péterrel. *Mese* című elektroakusztikus kompozíciójáról még ír, azután legközelebb csak előadóként utal rá, igaz, elismerve tehetségét. A „Négyek” csoportja szintén kevésbé van jelen a kötetben, jöllehet indulásukat Kroó ígéretesnek tartotta. Vajda Jánosnak három művéről ír, ezek közül kettőt hosszabban is elemez, Orbán Györgyről és Csemiczky Miklósról csak egy-egy írása van, ezekben dicsérő szavakkal ír mindkét zeneszerzőről, míg Selmeczi György neve nem fordul elő a kötetben.

Kroó a zeneszerzőt leginkább a művéből kiindulva kívánta megismerni. Ahogy Schönbergről írja: „Mi lakozott benne? Ahogyan műveiből tudjuk, rossz előérzet, szorongás, egy közelgő katasztrófa sejtelme, szomorú magányosság és mérhetetlen vágy a megértésre.” (158) A megismerésnek azt a módját olykor a komponista ösztönzésére is felhasználja, amikor szinte emlékezteti őt saját zeneszerzői világára: „Ez Fekete Győr István hangja. Szeretnénk, ha többször jelentkezne vele.” (110, kiemelés az eredetiben) Ugyanakkor óvakodik attól, hogy skatulyába helyezze a zeneszerzőt, maga is tisztában van vele: „A tehetség megítéléséhez egy kompozíció csak adalék. A zeneszerző útját sohasem lehet előre látni. Műveket, amelyek semmit sem jósoltak, vagy valahol megrekedtek, évek múltán követhet olyan darab, amely váratlanul kedvezőbb fényt vet az alkotó fantáziára.” (159) De nemcsak a színvonal változásával számol, Csemiczky fiatalkori darabjairól írva nem tartja kizártnak a stílusváltást sem. (387)

Ha azt keressük az írásokban, hogy mit várt el a zeneszerzőktől, számos visszatérő elemre figyelhetünk fel. A szöveges műveknél rendkívül fontosnak tartotta az irodalmi alappal való azonosulást, ezért dicséri Kósa Györgyöt Karinty-kantátája kapcsán: „A zeneszerző teljesen azonosulni tud a napló írójával, hangulatai, kérdései, érzelmi váltásai, még a lélegzése is az övé.” (241) Kadosa Pál Nelly Sachs-dalairól írva már nemcsak azonosulásról, hanem továbbadásról is ír: „[...] Kadosa zenéje felfogta és továbbmondja, továbbadja a költő üzenetét, mint a magáét. Ezért tud ennyire egyszerű és megindítóan közvetlen lenni.” (86) Balassa *Requiem*jében pedig a még mélyebb átélést és mellette a zeneszerző saját hangját dicséri: „A fiatal zeneszerző nagy sikere, hogy egy negyvenperces oratóriumot töretlen lendülettel és

invencióval, egységes koncepcióban komponált meg; hogy egyszerre beleélte magát egy zenei műfajba és egy költői életműbe, és mindkettőt úgy tudta szolgálni, hogy közben a maga énekét énekelte végig.” (63)

A „maga énekének” vállalása az a felelősség, amit leginkább elvárt a zeneszerzőtől. Már 1971-ben „lírai szándéka és felelősségérzete” miatt érzi rokonszenvesnek Fekete Győr István Három zenekari tételét. (54) Elvárásainak legteljesebb összefoglalását Kalmár Lászlóról írott cikkében találjuk: „[...] Kalmár műveiben rend uralkodik; a hangok vízszintes és függőleges kapcsolatában, a zenei sejtekben és a zenei nagyformákban egyaránt felelősség, szigorúság, mondhatni zeneszerzői morál nyilvánul meg. A szerkezet biztonsága, ezen túl nemcsak szilárd szakmai háttérre és kikezdhetetlen zenei logikára vall, hanem arányérzékre és ízlésre is. Azután rájövünk, hogy a beszédrendje a gondolatok, az érzelmek rendjét tükrözi, és a hangok mögött egy ember arca jelenik meg, egy kitapintható egyéniség.” (239) A felelősségtől lépésről lépésre halad a megkerülhetetlen szakmai háttéren át az ízlésig és az emberig, s a kör bezárul: az ember, az egyéniség gondolatainak közléséhez felelősség kell. Ahogy Jereb Ervin esetében is megjegyzi: „Egy kérdést azonban, ha tovább akar lépni, fel kell tennie magának. Mit akar majd elmondani zenéjével a világról?” (160)

Mindemellett Kroó fontosnak érzi azt is, hogy a zeneszerző a hangszerre és az előadónak írjon. Erre figyelmezteti a szerzőket, amikor zongoraműveket írnak, (165) és emiatt méltatja Szöllősyt, a King's Singers énekegyüttesnek írt művei kapcsán: „[...] egyrészt a XVI. és a 20. század sajátos ötvözetével, másrészt a populáris és a klasszikus attitűd mesteri egyensúlyával telibe találta a King's Singers-jelenség lényegét.” (399) Hasonlóképpen dicséri Durkót Hegedűversenyének hangszereszerűsége miatt: „Kevesen énekeltek ilyen invenciózusan a hangszert.” (220)

Ha Kroó számon kérte az előadót a zeneszerzőn, mit kért számon az előadótól? Különös, hogy a kortárszenei bemutatókról szóló híradásokban leggyakrabban csak egy-egy mondatban említi a cikk végén az előadóművészt, sőt előfordul, hogy meg se említi. (84–86) Egy helyütt megjegyzi, nem tartja feladatának az interpretáció értékelését. (302) Miért e tartózkodó hozzáállás? Nem mondhatjuk, hogy Kroó nem tartotta fontosnak a kortárs zene előadóművészetét. Tisztában volt vele, hogy a zeneszerző és az előadó közti kölcsönhatás nem egyirányú.

Az előadóművész esetében a legfontosabbnak az elhithető erőt, a hiteles előadást tartotta. Ezt dicséri Kocsis Zoltán Kadosa-interpretációjában, (105) vagy Nagy Sándor produkciójában Dávid Gyula Brácsaversenyének eladásakor; (311) de hiányát is szóvá teszi. (72) Az elhithető erő fontosságát olyan mű esetében is kiemeli, amelyet egyébként nem tart nagyra: „Olyan hittel, meggyőződéssel vállalták a melodramatikus stílus erőpróbáját, olyan elhithető erővel mondták, deklamálták, kiáltották a szöveget, hogy a Cantus urbis premierje a Budapesti Zenei Hetek reprezentatív eseménye lett. Az idő aligha lesz kíméletes bírāja.” (132, Ránki György művéről)

Elvárta továbbá az előadóművésztől, hogy szerzőtárrsá váljék: „A zeneszerző mindkét esetben a hagyományosnál lényegesen többet és minőségileg mást bíz az előadókra. Ők pedig elég jó muzsikusok és hangszerjátékosok ahhoz, hogy igazi szerzőtárrsá váljanak.” (356, Dubrovay műveiről) Csengery Adrienne Kurtág-interpretációját ennek értelmében nem tolmácsolásként, nem is előadásként, hanem „közös műként” jellemzi. (387) A hangjegyzírás fejlődése kapcsán is megemlíti „a zseniális interpretátor által hozzáadandókat”. (79) Többször is kitér arra, hogy az előadónak nem elég csak elolvasnia a kottát, értelmeznie is kell azt: „[...] a mai zene előadói, főként a karmesterek, a betanítók, a realizatőrök nem annyira a mű értelmezésével, hangulati dramaturgiájával foglalkoznak, mint inkább a lejegyzés megfejtésével, elolvasásával. S ha már egyszer létrehoztak valamilyenfajta, bármennyire is bizonytalan értékű előadást, úgy érzik, teljesítették missziójukat, és nemigen sietnek a művet újra »elolvasni«.” (79, 1972-ben)

Végezetül jelen fórumon érdemes idézni, mit várt el Kroó a zenetörténésztől. E téren a megfellebbezhetetlen tekintély Kroó számára egykori tanára, Szabolcsi Bence volt. Ahogy Bartókot művészként és emberként, (64) úgy Szabolcsit tudósként és művészként is óriásnak tekintette, aki „a zenét a tudós szenvedélyével kutatta, de a művész intuíciójával fogta fel, és amit magába szívott – mindent magába szívott! –, a nagy interpretátorok szuggesztivitásával és szüntelen alakító-újjáteremtő képességével adta tovább”. (198) A tudós és művész hozzáállás szintézisét így fogalmazza meg: „Mire jut a dús képzelet, ha nem fogódzik meg pillanatonként a zenei emlékek s a zenei gyakorlat perdöntő tényeibe, szakmai valóságába? S mit mond a zenei anyag akár legaprólékosabb, zseniális analízise annak, aki nem egy kor, egy ember, egy táj hangját keresi benne?” (198)

Kroó György értékrendje szerint tehát végső soron zeneszerzőtől, műtől, előadótól és történésztől is azt várta el, hogy „egy teljes, szétválaszthatatlan belső és külső világ hűséges tükre” legyen. (390) Ilyennek bizonyul az ÉS-kritikákból összeállított kötet is. Hűséges – bár személyes lenyomatú – tükre annak az időszaknak, amelyben Kroó élt, megtestesíti saját szavait: „akár történelmet, akár esztétikát, akár napi kritikát írunk a zenéről, mindig maradjunk zene- és emberközelben, próbáljunk valamit átmenteni a szavakba, a tudományba abból, ami bennünket a művészetből vagy a művészet által megérintett”. (79)

Szabó Ferenc János

Panorama in Music. The Writings of György Kroó
in *Élet és Irodalom* (1964–1996)

Collected and edited by Tamás Várkonyi
Budapest: Klasszikus és Jazz Nonprofit Kft., 2011.

FERENC JÁNOS SZABÓ

György Kroó's activity as music critic had several forums. The collected reviews broadcast in his radio programme, "Új Zenei Újság" [New Music Journal], were published in two volumes in 1981 and 1998. This new book contains Kroó's collected reviews – 239 articles – written for the journal *Élet és Irodalom* [Life and Literature]. The main difference between the earlier volumes and this new one is that Kroó used the journal *Élet és Irodalom* mainly as a forum for contemporary music.

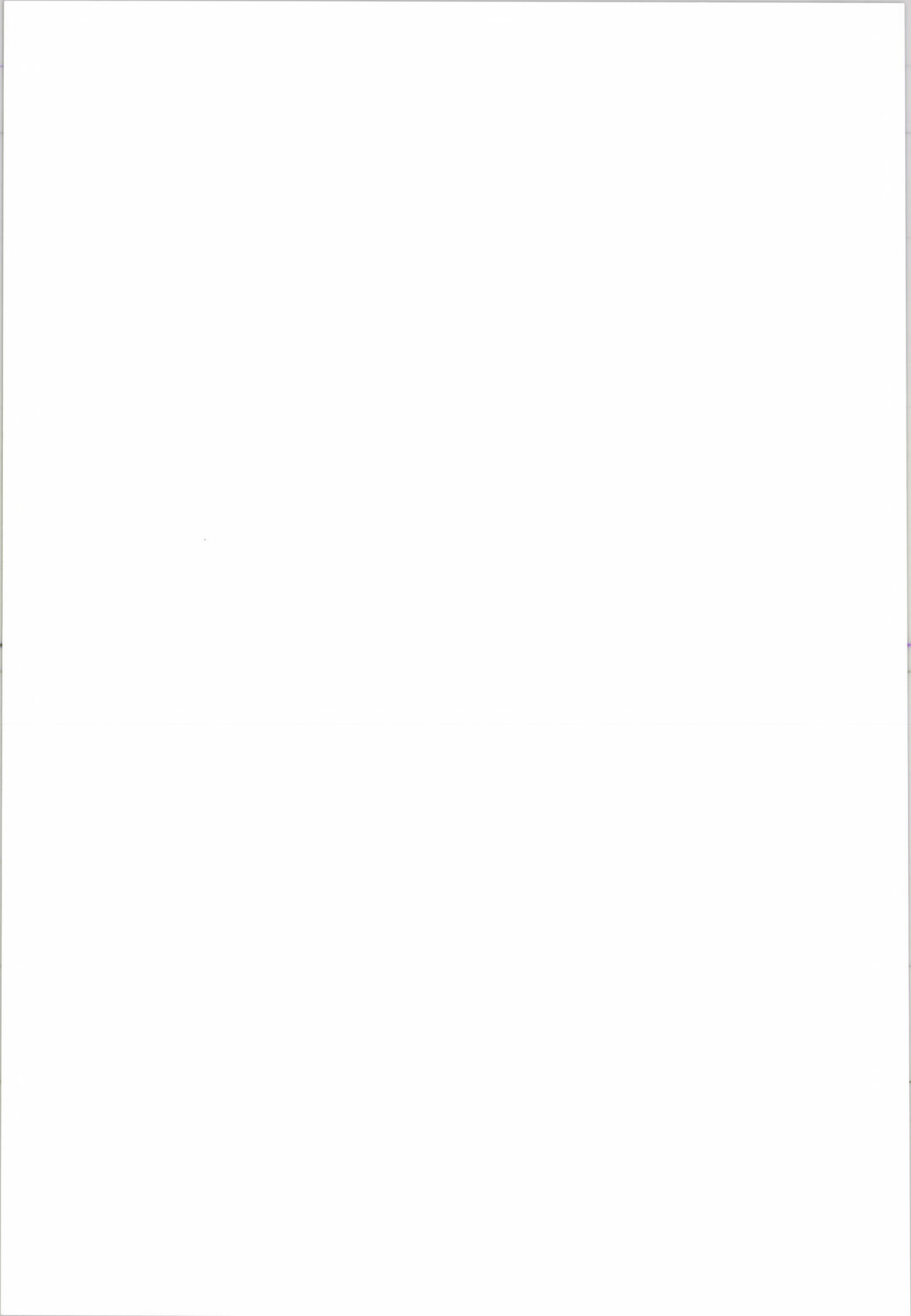
In the *Élet és Irodalom* Kroó published writings between 1964 and 1996, most of them, however, are from the 70s and the first half of the 80s. In the 70s Kroó reported on almost every contemporary music event, not only from Hungary but also from abroad. Every year he gave an account on the *Tribune Internationale des Compositeurs* and the contemporary music overviews of the Hungarian Radio. Because of the great number of these reviews, this very exciting period of the Hungarian music can be followed through his writings.

He went into great detail about the generation of the so called *harmincasok*, the composers who were born in the thirties. He gave an ovation for the Hungarian and international success of György Kurtág, Sándor Balassa, András Szöllősy, Attila Bozay and Zsolt Durkó. At first he regarded the experimental endeavours of the *Új Zenei Stúdió* [New Music Studio] with scepticism, later he came to appreciate these composers as well. This process is also easy to follow in his writings. His analyses are to be considered not only as the first descriptions, but occasionally also the only existing musicological sources on the works.

Nevertheless, Kroó wrote in the *Élet és Irodalom* not only on contemporary music. There are also some writings about musicological conferences, books on music, the early music movement, some exhibitions – and two of these writings could be regarded as musicological studies (one about Beethoven and Bartók and another about Schoenberg). And there is also a review-parody in the book: on New Year's Eve of 1973 he wrote a fictive review on a contemporary piece of music, with much humour, slightly as a parody of himself or of his own articles.

The review discusses several questions about Kroó's writings: who did Kroó write these reviews for? How did he compose a text about contemporary music in a non-musical journal? Who were the Hungarian composers whereof Kroó did not write in the *Élet és Irodalom*? What were his standards, what were his expectations from the composers, the compositions and also from the musicologists?

BIBLIOGRÁFIA



A magyar zenetudomány bibliográfiája 2011

Összeállította
LOCH GERGELY

A válogatás szempontjai

A bibliográfia felsorolja

1. a zenetudomány tárgykörében megjelent magyar nyelvű publikációkat, beleértve a tudományos igényű ismeretterjesztő írásokat is,
2. a Magyarországon tevékenykedő zenetörténészek bármely nyelven megjelent írásait,
3. azokat a zenetudományi írásműveket, amelyekről a tárgyévben magyar nyelvű recenzió jelent meg,
4. a Magyarországon megrendezett zenetudományi vonatkozású rendezvényekről írt beszámolókat.

A magyar zenetörténettel vagy magyar zeneszerzőkkel kapcsolatos azon publikációkat, melyek a fenti kritériumoknak nem felelnek meg, függelékben közöljük. A függelékben tüntetjük föl a külföldön aktív magyar zenetörténészek idegen nyelvű munkáit is. A törzsanyag összeállításakor a gyűjtőkör teljes áttekintésére törekszünk, a függelék esetében ez nem áll módunkban. A tárgyévet megelőző év bibliográfiájából kimaradt tételeket a témájuk betűrendjébe sorolva közöljük.

A törzsanyag fejezetei:

Bartók
Egyetemes zenetörténet
Egyházi zene
Gyűjteményes kötetek
Hangszerek
Liszt
Magyar zenetörténet
Néptánc

Népzene
 Populáris zene
 Tudományos rendezvények
 Zeneesztétika
 Zenei könyvtárak

A függelék fejezetei:

Bartók
 Egyetemes zenetörténet
 Liszt
 Magyar zenetörténet
 Népzene

Az átnézett időszaki kiadványok jegyzéke:

Acta Ethnographica Hungarica	Irodalomtörténeti Közlemények
Acta Musicologica	Jahrbuch des österreichischen Volks-
Archiv für Musikwissenschaft	liedwerkes
Ars Hungarica	Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie
Ars Organi	Jahrbuch des Deutschen Volksliedar-
Bulletin of the International Kodály	chivs
Society	Jelenkor
Dance Research Journal	Journal of Music Theory
Early Music	Journal of Musicology
Eighteenth-century music	Journal of the American Liszt Society
Ethnographia	Journal of the American Musicological
Ethnomusicology	Society
Études Tsiganes	Journal of the Royal Musical Associa-
Filológiai Közlöny	tion
Folkmagazin	2000
Fontes Artis Musicae	Könyv, könyvtár, könyvtáros
Forrás	Magyar Egyházzene
The Galpin Society Journal	Magyar Könyvszemle
Helikon. Irodalomtudományi Szemle	Magyar Nemzeti Bibliográfia, Könyvek
Holmi	Bibliográfiája
Hudební Rozhledy	Magyar Nyelv
Hudební Veda	Magyar Nyelvőr
The Hungarian Quarterly	Magyar Tudomány
International Review of the Aesthetics	Magyar Zene
and Sociology of Music	Music and Letters
Irodalomtörténet	The Musical Quarterly

Musicologica Slovaca et Europae
Die Musikforschung
MusikTexte
Musiktheorie
Muzikološki Zbornik
Muzyka
Muzsika
Naronda Umjetnost
Neue Zeitschrift für Musik
19th Century Music
Nineteenth-Century Music Review
Notes

Österreichische Musikzeitschrift
Pannonhalmi szemle
Perspectives of New Music
Plainsong and Medieval Music
Revista Musical Chilena
Revue de Musicologie
Revue Musicale de Suisse Romande
Studia Musicologica
Tempo
Tiszatáj
Zenetudományi dolgozato

Bartók

1. BARTÓK Béla

Lettere scelte. A cura di János DEMÉNY, traduzione di Paolo RUZICKA. Milano, 2011, Il Saggiatore. 510 p.
978-88-565-0283-1

2. MISKOLCZY Ambrus

„Tiszta forrás” felé... Közelítések Bartók Béla és a Cantata profana világához. Budapest, 2011, Gondolat. 334 p.
978-963-693-379-1

3. NAKAHARA Yusuke

ITO Nobuhiro: Népdalgyűjtés, népzene kutatás és -feldolgozás Bartók életművében. = Zenetudományi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 377–385.

Az Oszakai Egyetemen 2009-ben megvédett disszertáció ismertetése

4. SOMFAI László

Béla Bartók: One of the Greatests of the Twentieth Century. = Music in Hungary. 232–242.

5. SOMFAI László

A 20. század legnagyobbjai között: Bartók Béla. = Képes magyar zenetörténet. 232–242.

6. VIKÁRIUS László

Bartók, a rapszódosz – Liszt örökében? Előadás a Magyar Tudományos Akadémia éves közgyűlése keretében megrendezett ünnepi Liszt-ülésszakon, Magyar Tudományos Akadémia Felolvasóterme, 2011. május 5.

http://mta.hu/data/cikk/12/74/75/cikk_127475/Liszt_Vikarius.pdf

7. VIKÁRIUS László

Béla Bartók als Pianist und Interpret eigener Werke (Zusammenfassung). = Klara HARRER-BARANYI, Karin WAGNER (Hrsg.): Traditionen des Klavierspiels: Ungarn. Symposiums-Bericht. 28.–30. Mai 2010 Wien. Wien, 2011, Universität für Musik und darstellende Kunst. 56–62.

8. VIKÁRIUS László

Béla Bartók's Beziehungen zu Österreich. = Theophil ANTONICEK, Andreas LINDNER, Klaus PETERMAYR (Hrsg.): Gemeinsame Vergangenheit – gemeinsame Zukunft? Musikalische Beziehungen Österreichs zu den neuen EU-Nachbarn Tschechien, Slowakei und Ungarn: Bruckner-Symposion 2006. Bericht Linz, 2011, Anton Bruckner Institut. 59–84.

Egyetemes zenetörténet

9. BALI János

Régi, historikus, autentikus – modern, modern. Modern! = Muzsika 54. 2011. 9. 28–31.

A régizene, historikus zene fogalmának 19–20. századi történetéről

10. BEISCHER-MATYÓ Tamás

Bevezetés Mozart ütemhangsúly-kezelésének művészetébe. = Agócsy Szimpózium 2011. 86–100.

11. BUDDEN, Julian

Puccini. Ford. RÁCZ Judit, GYŐRI László. Budapest, 2011, Európa. 631 p.

Életek és művek

978-963-079-301-8

12. COLAS, Damien

Francia-e az Ory grófia? (Ford. NÉMETH G. István) = Magyar Zene 49. 2011. 4. 407–428.

13. DAHLHAUS, Carl

Liszt, Schönberg és a nagyforma. (Ford. MIKUSI Balázs) = Magyar Zene 49. 2011. 3. 249–261.

14. DÖHRING, Sieghart

A kozmopolita esztétika és a nemzeti elkötelezettség között. Giacomo Meyerbeer és porosz operája: Ein Feldlager in Schlesien. (Ford. PÉTERI Judit) = Magyar Zene 49. 2011. 4. 429–438.

15. FARKAS Zoltán

A toposztól a stílusig: a 18. századi kismesterek zenéjének elemzése – tanulságokkal. 1. rész. = Magyar Zene 49. 2011. 4. 396–406.

16. FILLER, Susan M.

A jiddis opera mint zsidó nemzeti színház. (Ford. MIKUSI Balázs) = Magyar Zene 49. 2011. 4. 439–447.

17. FLEMING, Renée

A belső hang. Egy énekes születik. Ford. VÁRKONYI László. Budapest, 2011, Magyar Állami Operaház. 263 p.

978-963-08-1353-2

18. FRIGYESI Judit

A győztesektől hátrahagyva. A templomi zene ígéretének mendelssohni visszavonása. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 4. 389–396.

19. GÉHER István

A műelemzés lehetőségeiről: „Valami zenét”. Hamlet és a Hamlet zenét beszél. = Magyar Zene 49. 2011. 2. 133–142.

Shakespeare színművének zenei utalásairól

20. GÖNCZ Zoltán

A hatszólamú ricercar szakrális kódjai. = Magyar Zene 49. 2011. 1. 17–38.

J. S. Bach művéről

21. Hector Berlioz: Rákóczi induló. Az autográf fogalmazvány facsimile kiadása. Közread. BÓNIS Ferenc. Budapest, 2010, Balassi. 86 p. 978-963-506-814-2

Ism. DOMOKOS Mária: „Jele az időnek!” = Hítel, 24. 2011. 3. 122–126.; DOMOKOS Mária: “A Sign of the Times” = The Hungarian Quarterly, 52. 2011. 204. 144–148.

22. KOMLÓS Katalin

Carl Philipp Emanuel Bach ma. = Holmi 23. 2011. 4. 440–445.

23. KOVÁCS Sándor

Brahms, a programzenész? = Magyar Zene 49. 2011. 2. 178–189.

24. LAKI Péter

A halál szimfóniája vagy a szimfónia halála? Gondolatok Mahler 9. szimfóniájáról. = Magyar Zene 49. 2011. 1. 57–67.

25. MAGAY Judit

Stílusváltás a 16. századi német világi zenében. Leonard Lechner Liedművészet. = Agócsy Szimpózium 2011. 8–30.

26. MÁTÉ Balázs

Johann Sigismund Kusser. Egy szinte észrevétlenül lezajlott jubileum. = Muzsika 54. 2011. 9. 32–35.

Az 1660 és 1727 között élt zeneszerzőről

27. MESTERHÁZI Máté
A nemzeti opera eszményének átvértékelődése a 19–20. század fordulóján. A korabeli bécsi, budapesti, prágai sajtóvisszhang és egynemely tanulságai. = *Magyar Zene* 49. 2011. 2. 190–205.
28. MESTERHÁZI Máté
Die Umweltung der Idee der Nationaloper um 1900. = *Studia Musicologica* 52. 2011. 1–4. 95–107.
29. MIKUSI Balázs
Minerva párisi nőkalapja és az imperátor fekete frakkja. August Adelburg és a kozmopolita nemzeti opera. = *Magyar Zene* 49. 2011. 4. 448–466.
30. MIKUSI Balázs
Minerva's Hat and the Emperor's Tailcoat: August Adelburg's Cosmopolitan "National Opera" Zrínyi. = *Studia Musicologica* 52. 2011. 1–4. 65–83.
31. QUANTZ, Johann Joachim
Fuvolaiskola. Ford. SZÉKELY András. Budapest, 2011, Argumentum. 326 p. 978-963-446-641-3
32. RETKES Attila
Géniuszok és mesteremberek. Zenetörténeti írások. Budapest, 2011, Klasszikus és Jazz. 173 p. 978-963-86157-7-0
33. SATIE, Erik
Egy ütődött (én) megfigyelései. Ford. és az utószót írta VÁRKONYI Benedek. Budapest, 2011, Typotex. 205 p. 978-963-279-566-9
34. SCHMIDL, Stefan
„Hol minden piros, fehér, zöldben jár!” A csoportok, az alteritások és a nemzet diskurzusai Ausztria–Magyarország operettjeiben. = *Magyar Zene* 49. 2011. 2. 206–218.
35. SCHOLZ Anna
Artikuláció J. S. Bach hat csellószvitjében. A források és a kritikai kiadások problematikája. 1. rész. = *Magyar Zene* 49. 2011. 3. 353–365.
36. SCHOLZ Anna
Artikuláció J. S. Bach hat csellószvitjében. A források és a kritikai kiadások problematikája. 2. rész. = *Magyar Zene* 49. 2011. 4. 487–503.
37. TARUSKIN, Richard
A tömeg, a csöcselék és a nemzet a Borisz Godunovban. Mit gondolt Muszorgszkij, és számít-e az? (Ford. MALINA János) = *Magyar Zene* 49. 2011. 4. 467–486.
38. VARGA Bálint András
Three Questions for Sixty-Five Composers. Rochester, New York, 2011, University of Rochester Press. 333 p. 9781580463799
Ism. LAKI Péter = *Notes* 68. 2011. 4. 797–799.
39. Zenei hálózatok, zene, műfajok és közösségek az online hálózatok és az átalakuló zeneipar korában. Szerk. TÓFALVY Tamás, KACSUK Zoltán és VÁLYI Gábor. Budapest, 2011, L'Harmattan. 397 p.
Új média re:mix
- Egyházi zene
40. BENCE Gábor
„Jer, keresztyének szent kara!” Evangélikus Sanctus-énekvers. = *Magyar Egyházzene* 18. 2010–2011. 4. 403–408.
41. BÓDISS Tamás
Az új református énekeskönyv szerkezeti terve. = *Magyar Egyházzene* 18. 2010–2011. 4. 383–388.

42. CZAGÁNY Zsuzsa
Certamen magnum – A „Zalka” antifonále két töredéke. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 4. 349–352.
43. CZAGÁNY Zsuzsa
Magyar–normann zenei kapcsolatok a középkorban. = Zenetudományi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 11–22.
44. CZAGÁNY Zsuzsa
Fragmentum tractatus ex traditione Hollandrini cod. Bibliothecae Batthyanee in Alba Iulia (Trad. Holl. IV). = Michael BERNHARD, Elzbieta WITKOWSKA-ZAREMBA (ed.): Traditio Iohannis Hollandrini. 3, Die Traktate IV–VIII. München, 2011, Beck. 1–5.
9783769660135
45. CSOMÓ Orsolya
The Manuscript 541 of the Bibliothèque Mazarine, Paris – the processional of Châlons-en-Champagne. Budapest, 2010, MTA Zenetudományi Intézet. 254 p.
978-963-88451-9-1
46. CSOMÓ Orsolya
Protestáló tradicionalisták – a zágrábi történet. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 3. 247–254.
47. DÉRI Balázs
Egy nagybőjti rezponzórium szövege legendáinkban? = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 4. 363–366.
48. DOBSZAY László
Áttekintés a mai gregorián-kutatás alapkérdéseiről. = Magyar Zene 49. 2011. 4. 377–395.
49. DOBSZAY László
A zsolozsmaéneklés keresztény gyökerei. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 2. 139–142.
50. DUJMOV Milán
Nenad Barački. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 3. 297–298.
A szerb ortodox egyházi énekek gyűjtőjéről
51. ECSEDI Zsuzsa
„Téged, Úristen, mi keresztyének”. Egy gyülekezeti ének útja. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 4. 409–415.
52. ENYEDI Pál
„Anleitung [...] die Orgel zu spielen”. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 4. 419–422.
A római katolikus egyházzene kéziratos billentyűs forrásairól
53. FEKETE Csaba
Zsoltár és graduál 1636-ban és később. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 3. 269–276.
54. FERENCZI Ilona
Annae sanctae celebremus. A pozsonyi Anna Hannsen Schuman-kódex egyetlen szöveg nélkül hagyott tételének azonosítása. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 4. 367–374.
55. FERENCZI Ilona
Az Eperjesi graduál verses és prózai zsolttárai. Genfi zsolttárok Szenci Molnár fordításában, magyarországi dallamokra. = PETRŐCZI Éva, SZABÓ András (szerk.): A zsolttár a régi magyar irodalomban. Budapest, 2011, Károli Gáspár Református Egyetem, L'Harmattan. 191–201.
978-963-236-483-4
56. FERENCZI Ilona
A magyar nyelvű gregoriánium kialakulása Huszár Gál énekeskönyvétől az Eperjesi graduálig (1574–1635). = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 3. 260–268.
57. FERENCZI Ilona – HAADER Lea
Magyar nyelvű introitus-töredékek Marosvásárhelyről (XVI. század közepe). = Zenetudományi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 57–72.
58. FERENCZI Ilona
Zensur und Selbstzensur im Kirchenlied: Censure and Self-Censure in Congregational Hymnody. = I.A.H. Bulletin 38. 2010. 99–112., 113–126.
A folyóiratszám a következő konferencia előadásait tartalmazza: Cantica Domini in terra

aliena – International Conference of Hymnology IAH, HSUSC and HSGBI in cooperation with the University Opole, 26th July – 31st July 2009 in Opole-Kamien Ol. (Poland)

59. KINCZLER Zsuzsanna

A felvilágosodás hatása a Egyház liturgikus életére – II. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 1. 13–34.

60. KISS Gábor

„Ad notam” meghatározások az Esztergomi és az Egri ordináriusban. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 4. 353–356.

61. KISS Gábor

Szakraális vagy aktuális – újabb megközelítések a liturgikus megszólalás kutatásában. = Zenetudományi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 367–376.

62. Koronázás a tridentin rítusban. (Közread. és ford. SZASZOVSKY Ágnes) = Miles Christi Évkönyv 2011. 243–265.

63. KOVÁCS Andrea

Miserere mei Deus. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 2. 165–168.
Az 50. zsoltár megzenésítéseiről

64. KOVÁCS Andrea

Zsigmond király magyarországi kultuszáról. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 4. 357–362.

65. KÓVÁRI Réka

A Deák-Szentes kézirat, mint a Kájoni Cantionale első két kiadásának egyik dallamforrása. = KOVÁCS Andrea (szerk.): „A keresztyényi gyülekezetben való isteni dicséretetek” – Népektáraink tegnap és ma. Budapest, 2011, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport. 241–255.

66. KÓVÁRI Réka

Az Eperjesen 1651-ben előadott vízkereszt-i játék zenei betétei. = EGYED Emese, BARTHA Katalin Ágnes, TAR Gabriella Nóra (szerk.): (Dráma)szövegek metamorfózisa. Kontaktustörténetek. I. Hagománykezelés, imitá-

cióváltozatok. Kolozsvár, 2011, Erdélyi Múzeum-Egyesület. 62–75.

9786068178288

67. KÓVÁRI Réka

A Kájoni Cantionale első és második kiadásának egybevetése. = SZELESTEI N. László (szerk.): Régi vallásos énekek és énekeskönyvek. Budapest, Piliscsaba, 2011, Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Kar, Szent István Társulat. 153–177.

Pázmány Irodalmi Műhely. Lelkiségtörténeti tanulmányok

9789632773025

68. MIKÓ Árpád

Fáncsi Imre armálisa (1511) és két Budán illuminált, kottás díszkódex. = Ars Hungarica 29. 2011. 1–2. 163–173.

69. PAPP Ágnes

A középkori „magyar” zsoltártónus. A czestochowai pálos kantuále tonáriusa. = Zenetudományi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 23–55.

70. POVEDÁK Kinga

“Did you bring new songs?” The Role of Contemporary Catholic Music in Hungary. = Acta Ethnographica Hungarica 56. 2011. 1. 31–41.

71. RICHTER Pál

Bozóki Mihály énekeskönyve – 1797. = KOVÁCS Andrea (szerk.): „A keresztyényi gyülekezetben való isteni dicséretetek” – Népektáraink tegnap és ma. Budapest, 2011, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport. 337–350.

978-963-7181-46-7

72. RICHTER Pál

Templomi gyakorlat vagy szájhagyomány? Adalék a népektárgyűjtések módszertanához. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 4. 397–402.

73. SAS Ágnes

A plébániatemplomok zenei élete a 18. században. = Zenetudományi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 73–140.

74. Spišski antifonár – Antiphonale scepu-siense. Red. Rastislav ADAMKO, Eva VESE-LOVSKÁ, Juraj ŠEDIVI. Ružomberok, 2008, Katolícka univerzita. 678 p.

978-80-8084-360-1

Ism. CZAGÁNY Zsuzsa = Zenetudomá-nyi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 358–365.

75. SZASZOVSKY Ágnes

A templomszentelés rendje a magyar középkorban – Adalékok fennmaradt forrásaink viszonyáról egymás-hoz és európai környezetükhöz. = KOVÁCS Andrea

(szerk.): Hagymány és megújulás a liturgiában és zenéjében. Budapest, 2011, Liszt Ferenc Zeneművé-szeti Egyetem Egyházzenei Kutatócsoport. 373–381.
978-963-7181-48-1

76. SZENDREI Janka

Vere felicem / Convertimini. Egy különleges kontrafaktumról. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 1. 35–43.

77. SZENTMÁRTONI SZABÓ Géza

Kölcsey Hymnus-a és a magyar nemzeti himnusz. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 1. 63–70.

Gyűjteményes kötetek

78. Agócsy Szimpózium 2011. Szerk. KE-RESZTES Nóra. Pécs, 2011, Pécsi Tudomány-egyetem Művészeti Kar. 103 p.

978-963-642-438-1

A 2011. október 27. és 29. között megren-dezett konferencia előadásai. Részletezése külön

79. Az erdélyi magyar táncművészet és táncu-domány az ezredfordulón. Szerk. KÖNCZEI Csongor. Kolozsvár, 2010, Nemzeti Kisebbség-kutató Intézet, Kriterion. 131 p.

978-606-92512-3-2

A 2009. április 28-án megtartott konfe-rencia előadásai. Részletezése külön

80. Képes magyar zenetörténet. 2., átdolgo-zott és bővített kiadás. Szerk. KÁRPÁTI János. Budapest, 2011, Rózsavölgyi. 320 p. + 2 CD

978-615-5062-02-5

Részletezése külön

81. Music in Hungary. An Illustrated Histo-ry. Ed. János KÁRPÁTI. Budapest, 2011, Ró-zsavölgyi. 320 p. + 2 CD

978-615-5062-01-8

Részletezése külön

82. „Szikrát dobott a nemzet szívébe”. Erkel Ferenc három operája. Batori Mária, Hunyadi László, Bánk bán. Szövegkönyvek, tanulmá-nyok. Szerk. GUPCSÓ Ágnes. Budapest, 2011, Rózsavölgyi. 407 p.

978-615-5062-03-2

Részletezése külön

83. Zenetudományi dolgozatok 2010. Szerk. KISS Gábor. Budapest, 2011, MTA Zenetudo-mányi Intézet. 408 p.

ISSN 0139-0732

Részletezése külön

Hangszerek

84. MERCZEL György

Karorgona az Avilai Szent Teréz-plébániatemp-lomban. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 4. 417–418.

85. MÉSZÁROS Ágnes

Dance and music in India as experienced and reported in paintings by two 19th century

Hungarian painters: Ágoston Schöff (August Schoefft) and Count Manó Andrassy. = Con-ference papers of the 13th International RiDIM (Répertoire International d'Iconographie Musi-cale) conference and I Congresso Brasileiro de Iconografia Musical [Brazília, Salvador, 2011. július 20–22.]. [Salvador], 2011, RiDIM; Uni-versidade Federal da Bahia, 1 CD

- 86. SEMMELWEIS Tibor**
A hegedűszakértő. Tanulmány. Budapest, 2011, magánkiadás. 238 p.
- Liszt**
- 88. ALTENBURG, Detlef**
Liszt Ferenc és a klasszika öröksége. (Ford. PÉTERI Judit) = Magyar Zene 49. 2011. 3. 262–285.
- 89. BÁNKY József**
Liszt: Obermann völgye – egy mű születése és újjászületése. = Agócsy Szimpózium 2011. 75–85.
- 90. BOGOLY József Ágoston**
Liszt Ferenc Heurisztikája. = Magyar Tudomány 172. 2011. 12. 1508–1513.
- 91. BÓNIS Ferenc**
Élet-pálya: Kodály Zoltán. Budapest, 2011, Balassi, Kodály Archívum. 726 p.
978-963-506-830-2
- 92. BOZÓ Péter**
A tematikus metamorfózis mint revíziós módszer. Néhány megjegyzés Liszt variációs technikájához. = Magyar Zene 49. 2011. 2. 143–162.
- 93. DOMOKOS Zsuzsanna**
Az abbé. = Múlt-kor 2. 2011. 3. 79–82.
- 94. DOMOKOS Zsuzsanna**
Liszt and Palestrina. = The Hungarian Quarterly 52. 2011. 201. 75–86.
- 95. DOMOKOS Zsuzsanna**
Liszt Ferenc Palestrina-élményéről. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 2. 117–130.
- 96. ECKHARDT Mária**
Franz Liszt. = The Hungarian Quarterly 52. 2011. 202–203. 3–12.
- 97. ECKHARDT Mária**
Franz Liszt on the Path to Hungarian Music. = Music in Hungary. 162–175.
- 87. SZABÓ Balázs**
Egy „ideális orgona” Budapesten. = Magyar Egyházzene 18. 2010–2011. 1. 71–83.
- 98. ECKHARDT Mária**
Két évszázad – negyedszázad. 25 éves a Liszt Ferenc Emlékmúzeum és kutatóközpont. = Muzsika 54. 2011. 10. 14–18.
- 99. ECKHARDT Mária**
Liszt Ferenc a magyar zene útján. = Képes magyar zenetörténet. 162–175.
- 100. ECKHARDT Mária**
Liszt Ferenc Krisztus oratóriuma és a Zeneakadémia. A „Hirtengesang an der Krippe” négykezes zongoraverziójának faksimiléjével. Budapest, 2011, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Helikon. 101 p.
978-963-227-261-0
- 101. FAZEKAS Gergely**
A csodagyerek. Liszt Ádám fiának bécsi átváltozása. = Múlt-kor 2. 2011. 3. 38–43.
- 102. FAZEKAS Gergely**
A virtuóz. Az ördög hegedűsétől az isteni lélek zongoristájáig. = Múlt-kor 2. 2011. 3. 45–49.
- 103. FRIED István**
„Hírhedett zenésze a világnak...” (Liszt Ferenc évszázadai, időszerűsége, korszerűsége). = Tiszatáj 65. 2011. 10. 76–89.
- 104. Génie oblige! A budapesti Liszt Ferenc Emlékmúzeum kincsei: Génie oblige! Treasures from the Budapest Liszt Ferenc Memorial Museum.** Szerk. ECKHARDT Mária. Budapest, 2011, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, Helikon. 277 p.
978-963-227-301-3
- 105. HAMBURGER Klára**
Franz Liszt: Leben und Werk. Köln, 2010, Böhlau. 279 p.
9783412205812

Ism. BALÁZS István: Minden út Liszthez vezet – vagy mégsem? = Muzsika 54. 2011. 10. 27–30.; LAKI Péter: A Different Liszt = The Hungarian Quarterly. 52. 2011. 202–203. 50–53.

106. HAMBURGER Klára

Liszt Ferenc zenéje. Budapest, 2010, Balassi. 526 p.

978-963-506-835-7

Ism. BALÁZS István: Minden út Liszthez vezet – vagy mégsem? = Muzsika, 54. 2011. 10. 27–30.; LAKI Péter: A Different Liszt = The Hungarian Quarterly. 52. 2011. 202–203. 50–53.

107. HAMBURGER Klára

Program és magyar idióma Liszt egyházi műveiben. = Muzsika 54. 2011. 10. 7–9.

108. HARWELL CELENZA, Anna

A halál transzfigurációja: Liszt Ferenc Haláltáncának forrásai és kialakulása. (Ford. MALINA János) = Magyar Zene 49. 2011. 3. 314–338.

109. IGNÁCZ Ádám

„Végző soron mindannyian őtöle származunk” (Széjlegyzetek Arnold Schönberg és Ferruccio Busoni Liszt-recepciójához). = Tiszatáj 65. 2011. 10. 62–70.

110. JOBBÁGY Valér

Adalékok Liszt Ferenc kórusműveihez. = Agócsy Szimpózium 2011 31–60.

111. KACZIÁN János

Liszt Ferenc és August Antal barátsága. Szekszárd, 2011, Szekszárd Önkormányzata. 159 p.
978-963-88458-1-8

112. KORODY P. István

In the Footsteps of Liszt in Geneva. = The Hungarian Quarterly 52. 2011. 43–49.

113. Lettres de Franz Liszt à la princesse Marie de Hohenlohe-Schillingsfürst née de Sayn-Wittgenstein. Közread. Pauline POCKNELL, Malou HAINE, Nicolas DUFETEL. Paris, 2010, Vrin. 585 p.

Ism. HAMBURGER Klára: Liszt levelei Carolyne Sayn-Wittgenstein hercegné lányához

– végre eredeti nyelven = Magyar Zene. 49. 2011. 3. 366–372.; HAMBURGER Klára: Letters to Magnolet = The Hungarian Quarterly. 52. 2011. 202–203. 35–42.

114. LISZT Ferenc

Chopin. Ford. WASS Ottilia, jegyz. és kommentárokkal ell. SZILASI Alex. Budapest, 2010, Gondolat. 171 p.

978-963-693-261-9

Ism. BALÁZS István: „Mint mások az imába, úgy ő lelkét műveibe öntötte ki...” = Muzsika 54. 2011. 3. 30–33.

115. MÁCSAI János

A kompozítor. = Múlt-kor 2. 2011. 3. 50–55.

116. MERRICK, Paul

Liszt „kereszt”-motívuma és a h-moll szonáta. = Magyar Zene 49. 2011. 1. 39–56.

117. MIKES Éva

Ötvenkötetnyi dilemma. Kaczmarczyk Adrienne főszerkesztő az Új Liszt-Összkiadásról. = Muzsika 54. 2011. 10. 19–21.

118. MIKUSI Balázs

Liszt Ferenc könyvtárai. = Könyv, könyvtár, könyvtáros 20. 2011. 10. 49–53.

119. MIKUSI Eszter

A kezdő. Akit Isten keze ütött nemessé. = Múlt-kor 2. 2011. 3. 32–37.

120. MOLNÁR Szabolcs

A családfe. A művész furcsa famíliájának regényes és megrázó története. = Múlt-kor 2. 2011. 3. 60–64.

121. MOLNÁR Szabolcs

Az utazó. Liszt-itiner hintón, batáron, gőzhajón, vonaton. = Múlt-kor 2. 2011. 3. 66–70.

122. SAFFLE, Michael

Franz Liszt: A Research and Information Guide. New York, 2009, Routledge. 129–131.

Ism. BOZÓ Péter = Quaderni dell’Istituto Liszt. 9. 2010. 129–131.

123. SZILÁGYI András
Liszt Ferenc személyisége. Budapest, 2011, Garbo, Líceum. 336 p.
978-615-5007-09-5
Ism. BALÁZS István: Minden út Liszthez vezet – vagy mégsem? = Muzsika 54. 2011. 10. 27–30.; LÁSZLÓ Ferenc: Járt-e Liszt a Török utcában? = Holmi 23. 2011. 12. 1581–1584.
124. SZUHAY Péter – PÁLÓCZY Krisztina
Liszt Ferenc és a „zigány zene”. Budapest, 2011, Néprajzi Múzeum. 80 p.
Kamarakiállítások
978-963-9540-66-8
A Néprajzi Múzeum 2011. március 18. és augusztus 29. közötti kiállításának katalógusa
125. RÁKAI Zsuzsanna
A szívtipró. = Múlt-kor 2. 2011. 3. 56–59.
126. REHDING, Alexander
Liszt és a Trisztán-akkord keresése. (Ford. MESTERHÁZI Máté) = Magyar Zene 49. 2011. 3. 290–311.
127. Revive Szegedin! Liszt Ferenc és Szeged. Szerk. TANDI Lajos. Szeged, 2011, Bába. 229 p.
978963 319 050 0
128. RISKÓ Kata
Zampognarók, pifferarók és más zarándokok Liszt Christusában. = Magyar Zene 49. 2011. 2. 163–177.
129. TARI Lujza
Liszt Ferenc és magyar rapszódiai. = Tempevölgy 3. 2011. 12. 24–34.
130. TÓTH Endre
A kortárs. = Múlt-kor 2. 2011. 3. 72–77.
131. VERTEL Beatrix – PÜSPÖKI Apor
„Mint magyar hazámnak hű fia, Liszt Ferencz”. Liszt Ferenc születésének bicentenáriumán. Budapest, 2011, Árgyélus. 143 p.
978-963-89431-0-1
132. WALKER, Alan
Reflections on Liszt. Ithaca, NY, 2005, Cornell University Press. 277 p.
9780801443633
Ism. RÁCZ Judit: Fontos lépcsőházi gondolatok = Muzsika 54. 2011. 10. 31–32.
133. WATZATKA Ágnes
Budapesti séták Liszt Ferencsel. A fotókat kész. és az archív képeket vál. TÖRÖK Miklós. Budapest, 2011, Helikon, Liszt Ferenc Zene-művészeti Egyetem. 248 p.
978 963 227 256 6
Ism. BALÁZS István: Minden út Liszthez vezet – vagy mégsem? = Muzsika 54. 2011. 10. 27–30.; LÁSZLÓ Ferenc: Járt-e Liszt a Török utcában? = Holmi 23. 2011. 12. 1581–1584.

Magyar zenetörténet

134. BALASKA Andrea
Volt egyszer egy zenekar Farmoson. Élt egyszer egy Kovács tanár bácsi. Budapest, 2011, Viva Média Holding. 46 p.
A farmosi úttörőzenekarról
135. BATTA András
Austro–Hungarian Operetta under the Monarchy. = Music in Hungary. 206–220.
136. BATTA András
A Monarchia osztrák–magyar operettje. = Képes magyar zenetörténet. 206–220.
137. BATTA András
A világhírű magyar zenei előadó-művészet. = Képes magyar zenetörténet. 272–293.
138. BATTA András
World-renowned Hungarian Performing Art. = Music in Hungary. 272–293.
139. BENDEFY István
Emlékezés Barabás Istvánra. Budapest, 2011, magánkiadás. 9 p.
Vasvár zeneéletének alakjáról (1855–1936)

140. BIELICZKYNÉ BUZÁS Éva
Rádiófónia. 75 esztendő a magyar zene hullám-hosszán 1925–2000-ig. A rádiósorozat rövidített, írásos változata. Hajdúszoboszló, 2011, magánkiadás. 4 vol.
141. DALOS Anna
Another Twentieth Century. (Transl. Bernard ADAMS) = Music in Hungary. 255–271.
142. DALOS Anna
Egy másik 20. század. = Képes magyar zenetörténet. 255–271.
143. DALOS Anna
A „Harmincasok” és az új zenei fordulat (1957–1967). = Magyar Zene 49. 2011. 3. 339–352.
144. DALOS Anna
In memoriam Zoltán Kodály. = Zenetudományi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 277–295.
145. DOBSZAY László – SZENDREY Janka
“Hungarian Gregorian Chant”. = Music in Hungary. 30–42.
146. DOBSZAY László – SZENDREY Janka
„Magyar gregoriánus”. = Képes magyar zenetörténet. 30–42.
147. Dohnányi Ernő családi levelei. Összeáll. KELEMEN Éva. Budapest, 2011, Országos Széchényi Könyvtár, Gondolat, MTA Zenetudományi Intézet. 327 p.
978-963-200-594-2
148. DOLINSZKY Miklós
Bánk bán – Keletkezés, fogadtatás, revízió. = „Szikrát dobott a nemzet szívébe”. Erkel Ferenc három operája 345–400.
149. DOLINSZKY Miklós
Bátori Mária – Irodalmi előzmények és fogadtatás. = „Szikrát dobott a nemzet szívébe”. Erkel Ferenc három operája 135–146.
150. EŐSZE László
National Characteristics – Universal Values: Zoltán Kodály. = Music in Hungary. 243–254.
151. EŐSZE László
Nemzeti jelleg – egyetemes érték: Kodály Zoltán. = Képes magyar zenetörténet. 243–254.
152. ERDÉLYI Zsuzsanna
A kockás füzet. Úttalan utakon Lajtha Lászlóval. Budapest, 2010, Hagyományok Háza. 191 p.
978-963-7363-50-4
Ism. Berlász Melinda: „Én és a zene”. Lajtha László utolsó vallomásai önmagáról, kompozícióiról (1960–1962) = Magyar Zene 49. 2011. 2. 239–244.
153. FARKAS Zoltán
Görlök kórusa – egy ismeretlen Kurtág-mű. = Muzsika 54. 2011. 2. 7–8.
154. FARKAS Zoltán
A magyarországi városok zenéje a 18. században. = Képes magyar zenetörténet. 107–127.
155. FARKAS Zoltán
The Music of Towns in Eighteenth-century Hungary. = Music in Hungary. 107–127.
156. FARKAS Zoltán
Népzenei hatások Jeney Zoltán Halotti szertartás című művében. = Magyar Zene 49. 2011. 1. 68–88.
157. FEHÉR Anikó
Muzsika a katedrán. Beszélgetés 25 magyar zenepedagógussal. Budapest, 2011, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem. 335 p.
978-963-7181-49-8
158. FELFÖLDI László – PAPP Géza
Hungarian Dances – from Ungaresca to Csárdás. = Music in Hungary. 128–139.
159. FELFÖLDI László – PAPP Géza
Magyar táncok – az ungarescától a csárdásig. = Képes magyar zenetörténet. 128–139.

160. FERENCZI Ilona
Johann Wohlmuth – Verschüttete musikalische Brücken. = Regensburg Europäisch. Jahressgabe 2011. Regensburg, 2011, Europaeum. Ost-West-Zentrum der Universität Regensburg. 14–29.
161. FERENCZI Ilona
The Music of the Reformation and Counter-Reformation Period. = Music in Hungary. 75–90.
162. FERENCZI Ilona
A reformáció és az ellenreformáció korszakának zenéje. = Képes magyar zene-történet. 75–90.
163. GOMBOS László
Wieniawski, Liszt and Hubay – Wieniawski's Influence on Musical Life in Hungary. = Maciej JABLONSKI, Danuta JASINSKA (ed.): Henryk Wieniawski and the Bravura Tradition. Poznań, 2011, Henryk Wieniawski Musical Society. 88–106.
164. ILLÉS Mária
Harangszó. A pentatónia Vántus István művészetében. = Magyar Zene 49. 2011. 2. 219–231.
165. IVASIVKA Mátyás – KOVÁCS Attila
Pécsi Concerto. Fejezetek Pécs zene-történetéből. Világhírű külföldi, magyar és helyi zeneszerzők kapcsolata Péccsel és Baranyával. Pécs, 2011, Alexandra. 783 p.
978-963-297-413-2
166. JUHÁSZ Előd
Kocsis Zoltán beszélgetéseink tükrében. 40 év interjúi. Budapest, 2011, Nap. 189 p.
Álarcok
978-963-9658-60-8
167. KABA Melinda
The Carpathian Basin before the Hungarian Conquest. = Music in Hungary. 18–24.
168. KABA Melinda
A Kárpát-Medence a honfoglalás előtt. = Képes magyar zene-történet. 18–24.
169. KÁRPÁTI János
„Symphonia Hungarorum” – Szent Gellért püspök legendája. = Képes magyar zene-történet. 25–29.
170. KÁRPÁTI János
“Symphonia Hungarorum” – The Legend of Bishop St Gerard. = Music in Hungary. 25–29.
171. KERÉKFI Márton
Beziehungen Ungarns zu Österreich in der zeitgenössischen Musikszene. = Theophil ANTONICEK, Andreas LINDNER, Klaus PETERMAYR (Hrsg.): Gemeinsame Vergangenheit – gemeinsame Zukunft? Musikalische Beziehungen Österreichs zu den neuen EUNachbarn Tschechien, Slowakei und Ungarn: Bruckner-Symposion 2006. Bericht Linz, 2011, Anton Bruckner Institut, 169–176.
172. KERÉKFI Márton
Felfedezésre várva. Veress Sándor: Kórusművek I., II. = Muzsika 54. 2011. 7. 24–25.
173. KIRÁLY Péter
An Internationally Renowned Virtuoso from Hungary: Valentin Bakfark. = Music in Hungary. 65–74.
174. KIRÁLY Péter
Egy nemzetközi hírű virtuóz Magyarországról: Valentin Bakfark. = Képes magyar zene-történet. 65–74.
175. KISS GY. Csaba
Hol vagy, hazám? Kelet-Közép-Európa himnuszai. Egy nemzeti jelkép történetéhez. Budapest, 2011, Nap. 245 p.
Magyar esszék
978-963-9658-90-5
176. KISZELY-PAPP Deborah
A Vonósszextett és más Dohnányi-források a zeneszerző szülővárosában. = Zenetudományi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 243–276.

177. KUSZ Veronika

„Florida ifjú aggastyánja”. A Floridai Állami Egyetem professzora (1. rész). = *Muzsika* 54. 2011. 8. 11–15.

Dohnányi Ernőről

178. KUSZ Veronika

„Florida ifjú aggastyánja”. A Floridai Állami Egyetem professzora (2. rész). = *Muzsika* 54. 2011. 9. 36–40.

Dohnányi Ernőről

179. KUSZ Veronika

A tématranszformáció szerepe Dohnányi hangszeres műveiben. = *Zenatudományi dolgozatok* 2010. Budapest, 2011, MTA Zenatudományi Intézet. 223–242.

180. MALINA János

Egy 18. század végi magyarországi kulturális nagyberuházás pénzügyi összesítése. = *Magyar Zene* 49. 2011. 1. 116–123.

181. MAROSI László

Két évszázad katonazenéje Magyarországon. A magyarországi katonazene története, katonakarmesterek, 1741–1945. Utánnyomás. Budapest, 2011, Zeneműkiadó. 242 p.

978-963-330-757-1

182. MIKUSI Balázs

A Rákóczi-induló. = *Folkmagazin* 18. 2011. 5. 40–42.

183. MÓSER Zoltán

„Erre leltem földnek nyomát...” Kodály Zoltán életéről, műveiről – a hagyományról, a múlttól és a történelemtől. Győr, 2011, Magyar Kultúra Kiadó. 207 p.

978-963-88863-8-3

184. PAPP Géza

The Chroniclers of the Turkish Occupation. = *Music in Hungary*. 55–64.

185. PAPP Géza

A török hódoltság krónikásai. = *Képes magyar zenetörténet*. 55–64.

186. PÉTERI Lóránt

A Magyar Zene évtizedei: adalékok a folyóirat első ötven évének történetéhez. = *Magyar Zene* 49. 2011. 1. 99–115.

187. RAKOS Miklós

Egy veszprémi hegedűs családja ága. Veszprém, 2011, Sempre. 87 p.

188. RICHTER Pál

Klavierwerke von Béla Bartók und ihr volkmusikalischer Kontext. = Klara HARRER-BARANYI, Karin WAGNER (Hrsg.): *Traditionen des Klavierspiels: Ungarn. Symposiums-Bericht*. 28.–30. Mai 2010 Wien. Wien, 2011, Universität für Musik und darstellende Kunst. 65–69.

189. SÁROSI Bálint

Cigányzenészek – magyar népies zene. = *Képes magyar zenetörténet*. 195–205.

190. SÁROSI Bálint

Gypsy Musicians – Hungarian Folksy Music. = *Music in Hungary*. 195–205.

191. SÁROSI Bálint

Kié a cigányzene? = *Muzsika* 54. 2011. 10. 22–24.

192. SAS Ágnes

The Court Music of the Princes Esterházy. = *Music in Hungary*. 91–106.

193. SAS Ágnes

Az Esterházy hercegi udvar zenéje. = *Képes magyar zenetörténet*. 91–106.

194. SASS Sylvia

Az angyalok bővületében. Budapest, 2011, Ursus Libris. 136 p.

978-963-9718-40-1

Memoár

195. SEBŐ Ferenc

The Discovery of Peasant Music. = *Music in Hungary*. 221–231.

196. SEBŐ Ferenc

A parasztmuzsika felfedezése. = *Képes magyar zenetörténet*. 221–231.

197. SOLYMOSI TARI Emőke
Két világ közt. Beszélgetések Lajtha Lászlóról.
Budapest, 2010, Hagyományok Háza. 341 p.
978-963-7363-49-8
Ism. Berlász Melinda: Memoárkötet Lajtha Lászlóról = Magyar Zene. 49. 2011. 2. 232–239.
198. SZABÓ Csaba
Erdélyi magyar harmóniás énekek a XVIII. századból. [s. l.], 2011, Szabó Csaba Nemzetközi Társaság. 3 vol.
ISMN 979-0-9005264-9-6
199. SZACSVAI KIM Katalin
Bátori Mária – Források és változatok. = „Szikrát dobott a nemzet szívébe”. Erkel Ferenc három operája. 147–176.
200. SZACSVAI KIM Katalin
Die Erkel-Werkstatt. Die Anfänge einer Arbeitsteilung in der Komposition. = Studia Musicologica 52. 2011. 1–4. 27–46.
201. SZACSVAI KIM Katalin
Hunyadi László – Források és változatok. = „Szikrát dobott a nemzet szívébe”. Erkel Ferenc három operája. 261–294.
202. SZACSVAI KIM Katalin
Die Musikalien- und Instrumenteninventare der Figuralensembles im Ungarn des 18. Jahrhunderts. = Thomas HOCHRADNER, Dominik REINHARDT (Hrsg.): Inventar und Werkverzeichnis: Ordnung und Zählung als Faktoren der Rezeptiongeschichte. Freiburg im Breisgau, 2011, Rombach. 127–154.
978-3-7930-9658-0
203. SZAMOSUJVÁRI Laura
A Győri Leánykar története. 1958–2009. 2. bőv., jav. kiad. Győr, 2011, Universitas-Győr Nonprofit Kft. 166 p.
978-963-9819-61-0
204. SZEKERES-FARKAS Márta
A királyi udvarok zenéje. = Képes magyar zene-történet. 43–54.
205. SZEKERES-FARKAS Márta
Music at the Royal Courts. = Music in Hungary. 43–54.
206. SZERZŐ Katalin
Musical life in the Age of Dualism. = Music in Hungary. 176–194.
207. SZERZŐ Katalin
Ödön Michalovich: Toldi szerelme (Toldis Liebe). Eine ungarische Oper vom Ende des 19. Jahrhunderts. = Studia Musicologica 52. 2011. 1–4. 85–94.
208. SZERZŐ Katalin
Zenei élet a dualizmus korában. = Képes magyar zene-történet. 176–194.
209. SZITHA Tünde
Radikális fiatalok negyven év múltán. Az Új Zenei Stúdió megalakulásának évfordulójára. = Muzsika 54. 2011. 1. 5–9.
210. TALLIÁN Tibor
Bátori Mária – Előadástörténet. = „Szikrát dobott a nemzet szívébe”. Erkel Ferenc három operája. 85–134.
211. TALLIÁN Tibor
Bevezetés: Zene-történetek a régi Magyarországról. = Képes magyar zene-történet. 11–17.
212. TALLIÁN Tibor
Csoportkép primadonnával. Operakritika a reformkorban. = Zenetudományi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 142–222.
213. TALLIÁN Tibor
Ein Genie des Ertragens. Zur Zweihundertjahrfeier Ferenc Erkels. = Studia Musicologica 52. 2011. 1–4. 15–25.
214. TALLIÁN Tibor
Hunyadi László – Keletkezés, sujet, fogadtatás. = „Szikrát dobott a nemzet szívébe”. Erkel Ferenc három operája. 219–260.

215. TALLIÁN Tibor

Introduction: Music Histories of Former Hungary. = *Music in Hungary*. 11–17.

216. TALLIÁN Tibor

A kibírás zsenije. = „Szikrát dobott a nemzet szívébe”. Erkel Ferenc három operája. 31–50.

217. TALLIÁN Tibor

National Theatre – National Opera. = *Music in Hungary*. 140–161.

218. TALLIÁN Tibor

Nemzeti színház – nemzeti opera. = *Képes magyar zenetörténet*. 140–161.

219. TALLIÁN Tibor

Operaművelés Magyarországon. = „Szikrát dobott a nemzet szívébe”. Erkel Ferenc három operája. 15–30.

220. TARI Lujza

„Írok, komponálok..., de mindent csak Manuscriptumba”. Pálóczi Horváth Ádám „örökké-

valóságra való” dalai. = CSÖRSZ RUMEN István, HEGEDÜS Béla (szerk.): *Magyar Arión. Tanulmányok Pálóczi Horváth Ádám műveiről*. Budapest, 2011, rec.iti, 367–382. 978-963-7341-91-5

221. Vivat, crescat, floreat! A Bartók Béla Nemzetközi Kórusverseny ötven éve [1961–2011]. Szerk. és összeáll. BALOGH József. Debrecen, 2011, Főnix Rendezvényszervező Nonprofit Kft. 87 p.

222. Zene, zene, zene. Kocsis Zoltán zongoraművész, karmesterrel beszélget Simon Erika. Budapest, 2011, Kairosz. 105 p. 978-963-662-418-7

223. Zenei panoráma. Kroó György írásai az Élet és Irodalomban (1964–1996). Szerk. VÁRKONYI Tamás, előszó KOVÁCS Sándor. Budapest, 2011, Klasszikus és Jazz. 446 p. 978-963-86157-8-7

Néptánc

224. DEÁK Gyula

A néptáncról a táncszínházig. = *Az erdélyi magyar táncművészet és táncstudomány az ezredfordulón*. 31–37.

225. DÓKA Krisztina

Gondolatok a magyar táncfolklór akkulturációjáról. = BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, FÜGEDI János [et al.] (szerk.): *Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban*. II. Táncstudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán. 2009. november 6–7. Budapest, 2011, Magyar Táncművészeti Főiskola, 102–113.

Táncművészet és tudomány

978-963-85144-2-4

226. FELFÖLDI László

Gondolatok a táncos örökségvédelemről. = BASSA Lia (szerk.): *Tanulmányok az örökségmenedzsmentről 2. Kulturális örökségek kezelé-*

se. Budapest, 2011, Információs Társadalomért Alapítvány. 225–233.

227. FELFÖLDI László

Néptáncarchívumok a kelet-európai akadémiai intézetekben: A magyar példa. = BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, FELFÖLDI László (szerk.): *Tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban: Traditions and innovations in Our dance World*. Budapest, 2011. április 27–29. Budapest, 2011, MTA Néprajztudományi Bizottság Táncstudományi Munkabizottsága, Nemzeti Táncszínház. 104 p.

978-963-08-2156-8

228. FELFÖLDI László

Picturing Hungarian Patriotism: The Bikkessy Album. = Barbara SPARTI, Judy VAN ZILE (eds.): *Imaging Dance: Visual Representation of Dances and dancing*. Hidesheim, Zürich, New York, 2011, Georg Olms Verlag. 181–194.

229. FELFÖLDI László

A táncfolklorisztikai forráskiadás kérdései és problémái. = VARGYAS Gábor (szerk.): Párbeszéd a hagyománnyal. A néprajzi kutatás múltja és jelene. Budapest, 2011, L'Harmattan, PTE Néprajz-Kulturális Antropológia Tanszék. 183–200.

978 963 236 469 8

230. FÜGEDI János

Hozzászólás Könczei Csongor tanulmányához. = Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón. 67–70.

231. FÜGEDI János

A magyarországi táncjelírás-pedagógia megújításának kezdetei. = BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, FÜGEDI János [et al.] (szerk.): Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatóban. II. Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán. 2009. november 6–7. Budapest, 2011, Magyar Táncművészeti Főiskola. 157–160.

Táncművészet és tudomány
978-963-85144-2-4

232. FÜGEDI János

A notáció szerepe a tánc tudományos feldolgozásában. = Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón. 97–104.

233. FÜGEDI János

Reflecții pe marginea studiului lui Csongor Könczei. = KÖNCZEI Csongor (ed.): Coreografia și etnocoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei. Cluj-Napoca, 2010, Editura Institutului Pentru Studierea Peblemelor Minorităților Naționale, Kriterion. 73–76.

234. FÜGEDI János

Rolul notației în analiza dansului. = KÖNCZEI Csongor (ed.): Coreografia și etnocoreologia maghiară din Transilvania în mileniul trei. Cluj-Napoca, 2010, Editura Institutului Pentru Studierea Peblemelor Minorităților Naționale, Kriterion. 111–120.

235. FÜGEDI János

Tánc – Jel – Írás. A néptáncok lejegyzése Lábán-kinográfiával. Szóló- és körformák. Budapest,

2011, L'Harmattan, MTA Zenetudományi Intézet. 406 p. + 107 p. (függelék)

978-963-236-410-0

Ism. KARÁCSONY Zoltán = Folkmagazin 18. 2011. 6. 5. p.

236. FÜGEDI János – MISI Gábor

Ways of notating floor touching gestures with the foot. = Proceedings of the 26th Biennial Conference, International Council of Kinethography Laban/Labanotation, [Suan Sunandha Rajabhat University, Bangkok, Thailand, August 3–8, 2009]. 2011. 43–60.

237. A Gyöngyösbokréta. Írások és dokumentumok a mozgalom történetéből. (Szerk. DÓKA Krisztina, MOLNÁR Péter) = Folkszemle 2011. május

<http://www.folkradio.hu/folkszemle/gyongyosbokreta/> Tartalmazza Pálfi Csaba, Gönyey Sándor, Paulini Béla, Debreczeni László, Viski Károly, Györfly István és Volly István 1934 és 1979 között keletkezett írásait, valamint a téma Dóka Krisztina és Felföldi László által összeállított bibliográfiáját.

238. JAKABNÉ ZÓRÁNDI Mária

Bevezetés a magyar színpadi néptánc történetébe. = BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, FÜGEDI János [et al.] (szerk.): Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánckutatóban. II. Tánctudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán. 2009. november 6–7. Budapest, 2011, Magyar Táncművészeti Főiskola. 140–144.

Táncművészet és tudomány
978-963-85144-2-4

239. KARÁCSONY Zoltán

Az erdélyi táncfolklorisztikai filmek keletkezéstörténete és kritikai áttekintése a kezdetektől 1963-ig. = Az erdélyi magyar táncművészet és tánctudomány az ezredfordulón. 71–92.

240. KARÁCSONY Zoltán

Istoria originii filmelor despre folclorul coreografic din Transilvania. Privire critica de ansamblu de la începuturi oi la până în 1963. = KÖNCZEI Csongor (ed.): Coreografia și etno-

coreologia maghiară din Transylvania în mileniul trei. Cluj-Napoca, 2010, Editure Institutului Pentru Studiarea Peoblelor Minorităților Naționale, Kriterion. 77–104.

241. KOVÁCS Henrik

A Gyöngyösbokréta mint széles társadalmi rétegek életreform-mozgalma. = BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, FÜGEDI János [et al.] (szerk.): Perspektívák az új évezredben a táncművészetben, a táncpedagógiában és a tánc kutatásban. II. Tánc tudományi Konferencia a Magyar Táncművészeti Főiskolán. 2009. november 6–7. Budapest, 2011, Magyar Táncművészeti Főiskola, 44–52.

Táncművészet és tudomány

978-963-85144-2-4

242. KÖNCZEI Csilla

A halva született harmadik ikertestvér. Nyilvános beszéd a nem létező romániai magyar tánc kutatásról a hatvanas-nyolcvanas években. = Az erdélyi magyar táncművészet és tánc tudomány az ezredfordulón. 105–116.

243. KÖNCZEI Csongor

Javaslat a romániai magyar intézményesített felsőfokú táncművészeti oktatás bevezetésére. = Az erdélyi magyar táncművészet és tánc tudomány az ezredfordulón. 51–66.

Népzene

248. Arany János népdalgyűjteménye. [Az 1952-es első kiadás hasonmása]. Közzéteszi KODÁLY Zoltán és GYULAI Ágost, szerk. SZABOLCSI Bence. Budapest, 2011, Kodály Archívum, Argumentum. 204 p.

978-963-446-633-8

249. BARANYINÉ KÓCZY Judit

Az erdő konceptualizációja a magyar népdalokban [1.]. = Magyar Nyelv 107. 2011. 3. 318–325.

250. BARANYINÉ KÓCZY Judit

Az erdő konceptualizációja a magyar népdalokban [2.]. = Magyar Nyelv 107. 2011. 4. 398–406.

244. LASKAY Adrienne

Műtáncok az erdélyi színpadokon. = Az erdélyi magyar táncművészet és tánc tudomány az ezredfordulón. 11–30.

245. Mezőföld-Sárrét, Jenő. Közrem. BENE Zsuzsanna, BOTOS József, FÜGEDI János, KESZLER Mária, MAJOROS Róbert, MAJOROSNÉ SZABÓ Veronika, PÁLFY Csaba, THURZÓ Gerő, VARGA Mariann Székesfehérvár, 2011, Alba Regia Táncgyeület. 119 p.

Falvaink jussa

978-963-88133-1-2

246. PÁLFY Gyula

Egy vegyes lakosságú falu – Gerendkeresztúr – táncai. = Az erdélyi magyar táncművészet és tánc tudomány az ezredfordulón. 93–96.

247. Tradíció és megújulás kérdései a mai táncvilágban: Traditions and innovations in Our dance World. Budapest, 2011. április 27–29. Szerk. BOLVÁRI-TAKÁCS Gábor, FELFÖLDI László. Budapest, 2011, MTA Néprajz tudományi Bizottság Tánc tudományi Munkabizottsága. Nemzeti Táncszínház. 104 p.

978-963-08-2156-8

Konferenciakötet

251. BATHÓ Edit

Népdalból műdal, műdalból népdal? „Kalapom szememre vágom...” Egy rég elfeledett dal kultúrtörténete. = Ethnographia 122. 2011. 4. 349–360.

252. BORSOS Balázs

A magyar népi kultúra regionális struktúrája a magyar néprajzi atlasz számítógépes feldolgozása fényében. Budapest, 2011, MTA Néprajzi Kutatóintézet. 2 vol.

978-963-567-049-9

Népzenei és néptáncos vonatkozásokkal

253. BORSOS Balázs – MAGYAR Zoltán
A magyar népi kultúra régiói. Budapest, 2011, Mérték. 2 vol.
978-615-5113-00-0
Népzenei és néptáncos vonatkozásokkal
254. ELEK Menyhért
Domaházi torony de messzire ellátszik. A Domaházi Hagyományörző Együttes története, műsorai. Domaháza, 2011, Domaházi Hagyományörző Egyesület. 230 p.
255. KÁFER István
A „Tót népdalok” folytatása. Bartók Béla kéziratban maradt szlovák gyűjteményének kiadása. = Folkmagazin 18. 2011. 5. 36–37.
256. KOVALCSIK Katalin
Muzyka Romów na Węgrzech: przeszłość i terażniejszość. = Studia Romologica 3. 2010. 183–194.
257. KOVALCSIK Katalin
The research of the Romani folk poetry in Hungary from the 1870s to the middle of the 20th century. = International Journal of Romani Language and Culture 1. 2011. 1. 66–80.
258. KOVALCSIK Katalin
Roma muzikusok a plurikulturalizmus színpadán: esettanulmány a Kalyi Jagról és utódairól. = A. GERGELY András (szerk.): Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához. Budapest, 2011, L'Harmattan, Kossuth Klub. 51–67.
9789638935014
259. KOVALCSIK Katalin
A romák népköltészetének kutatása Magyarországon 1870-től a 20. század közepéig. = DARÓCZI Ágnes (szerk.): Cigányság – identitás – kultúra – történelem. Egy konferencia margójára. Budapest, 2011, Magyar Művelődési Intézet és Képzőművészeti Lektorátus. 180–189.
www.mmikl.hu/images/stories/szovegek/kisebbségi/ciganysag-identitas-kultura.pdf
260. LÁZÁR Katalin
Alakulások és romlások a magyar népi játékok szövegeiben. = SZEMERKÉNYI Ágnes (szerk.):
Folklór és nyelv Budapest, 2010, Akadémiai Kiadó. 117–128.
261. LÁZÁR Katalin
Trichord dallamok az udmurt és a magyar népzeneben. = Ünnepi íráskok Bereczki Gábor tiszteletére. Budapest, 2008, ELTE BTK Finnugor Tanszék, Numi-Tórem Finnugor Alapítvány. 420–426. Urálsztikai Tanulmányok.
978-963-463-963-3
<http://klimala.web.elte.hu/19/>
262. A magyar népzene tára XI. Népdaltípusok 6: Collection of Hungarian folk music XI. Types of folksongs 6. Szerk. DOMOKOS Mária; közrem. OLSVAI Imre, PAKSA Katalin, RUDASNÉ BAJCSAY Márta, KÖVÁRI Réka, SZALAY Olga, BERECSKY János; ford. POKOLY Judit. Budapest, 2011, Balassi. 1259 p.
978-963-506-864-7
263. A magyar népzene tára XII. Népdaltípusok 7: Collection of Hungarian folk music XII. Types of folksongs 7. Szerk. PAKSA Katalin; közrem. OLSVAI Imre, DOMOKOS Mária, RUDASNÉ BAJCSAY Márta, KÖVÁRI Réka, SZALAY Olga; ford. POKOLY Judit. Budapest, 2011, Balassi. 1215 p.
978-963-506-865-4
264. MAKKAI Dániel
A gamelán udvari zene jelentésudvara(i). = GERGELY András, A. (szerk.): Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához. Budapest, 2011, L'Harmattan, Kossuth Klub. 153–165.
9789638935014
265. Mit üzennek a citerahúrok? 35 éves a botfai Válicka Citerazenekar. Szerk. NAGY Lajos. Zalaegerszeg, 2011, Válicka Citerabarátok Egyesülete. 220 p.
978-963-08-1773-8
266. NAGY L. János
Énekelt szövegek kiasztikus alakzatainak elemzéséhez. = Magyar Nyelv, 107. 2011. 2. 176–192.

267. Ne mondd, anyám, főd átkának. Dimény Mózesné Szabó Anna énekei. Szabéd, 1895–1896. RÉDIGER Ödön gyűjtését KANYARÓ Ferenc hagyatékából bev. tanulmánnyal és jegyz. közléssel OLOSZ Katalin. Kolozsvár, 2011, Kriza János Néprajzi Társaság. 208 p.
Kriza könyvtár
978-973-8439-47-4
268. OLOSZ Katalin
Fejezetek az erdélyi népballadagyűjtés múltjából. Kolozsvár, 2011, Kriza János Néprajzi Társaság. 286 p.
978-973-8439-59-7
269. PAKSA Katalin
Egy „hajdútánc-ungaresca” dallamtípus kapcsolata a magyar népi tánczenével. = Magyar Zene 49. 2011. 1. 89–97.
270. PAKSA Katalin
A Kállai kettős dallamai a néphagyományban és a színpadon. = Zenetudományi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 229–323.
271. PAKSA Katalin
Az ugrós táncok zenéje. Népzene-történeti áttekintés. Budapest, 2010, MTA Zenetudományi Intézet, L'Harmattan. 365 p.
978-963-236-270-0
Ism. BERLÁSZ Melinda: Monográfia az ugrós táncok dallamáról = Magyar Zene 49. 2011. 4. 504–507.
272. PÁVAI István
Bartók, Kodály és Lajtha folklorizmus-szemlélete. = DIÓSZEGI László, JUHÁSZ Katalin (szerk.): Hagyomány – Örökség – közkultúra. A magyar népművészet helye és jövője a Kárpát-medencében. Budapest, 2011, Teleki László Alapítvány.
978-963-7081-22-4
A 2010. március 26–27-én megrendezett konferencia kötetében
273. PÁVAI István
Bartók, Kodály és Lajtha folklorizmus-szemlélete. = Folkmagazin 18. 2011. 2. 32–35.
274. PÁVAI István
A folklorista Vikár Béla. Budapest, 2011, Hagyományok Háza. 104 p.
978-963-7363-39-9
275. PÁVAI István
A folklorista Vikár Béla. Egy kiállítás képei és dokumentumai. Budapest, 2011, Hagyományok Háza. 104 p.
978-963-7363-39-9
A Hagyományok Háza 2009. szeptember 20. és 2010. januárja közötti kiállításáról
276. PÁVAI István
A népzenei Pátia-felvételek rövid története. = Honismeret 39. 2011. 5.
277. SIPOS János
Bartók Anadolu Derlemesinde. Bir Ağıt Öyküsü. = Oğuz ELBAŞ (ed.): Türkiye'de Müzik Kültürü Kongresi (2006) Bildirileri Ankara, 2011, Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu; Atatürk Kültür Merkezi. 291–296.
9789751623690
278. SIPOS János
A magyar népzene régi rétegeinek török–mongol kapcsolatairól. = GAZDA József, PETI Botond, SZABÓ Etelka (szerk.): Kőrösi Csoma Sándor és a népek önzonossága. Sepsiszentgyörgy, 2011, Kőrösi Sándor Közművelődési Egyesület. 227–246.
279. SIPOS János
On folk music research and some possible goals of the IKS László Vikár Forum. = Jerry-Louis JACCARD, Hilda Mercedes MORÁN QUIROZ (ed.): Intersections: Music, Tradition and Education. Guadalajara, 2010, Universidad de Guadalajara. 15–26.
Colección Estudios del hombre: Serie Antropología
978-607-450-317-3
280. SIPOS János
Trakya Bektaşilerinin Tasavvufi ve Halk Müziği İle Anadolu Halk Müziği Arasındaki Bağlantılar. = Doğumunun 800. Yılında Hacı Bektaş

- Veli Sempozyumu Bildiriler, 17–18 Ağustos 2009, Nevşehir. Ankara, 2009, Atatürk Kültür Merkezi. 235–244.
978-975-16-2355-5
- 281. SIPOS János**
Türk halkarının halk müziğini araştıran ve karşılaştıran bir grubun oluşturulmasına dair bir öneri. = Kazakistan Cumhuriyetinin Bağımsızlığının 20. Yıl önümü Münasebetiyle. IV. Uluslararası Türkoloji Kongresi 13–14 Mayıs 2011, Turkistan. 2011. 7–11.
978-601-243-337-1
- 282. SIPOS János**
Where Bartók Left Off: Researching Turkic Elements in Hungarian Folksong. = Jerry-Louis JACCARD, Hilda Mercedes MORÁN QUIROZ (ed.): Intersections: Music, Tradition and Education Guadalajara, 2010, Universidad de Guadalajara. 67–110.
Colección Estudios del hombre: Serie Antropología
978-607-450-317-3
- 283. TARI Lujza**
Bartók Béla hangszeres magyar népzene gyűjtése. Dunaszerdahely, 2011, Csemadok Művelődési Intézete. 388 p.
Gyurcsó István Alapítvány könyvek
978-80-89001-53-8
- 284. TARI Lujza**
Gustav Küppers-Sonnenberg Tonaufnahmen in Ungarn. Gustav Küppers-Sonnenberg Recordings in Hungary. = Lars Christian KOCH, Susanne ZIEGLER (Hrsg. der Reihe): Walzenaufnahmen aus Südosteuropa. Wax Cylinder recordings from Southeast Europe G. Küppers-Sonnenberg 1935–1939. Berlin, 2011, Ethnologisches Museum, Staatliches Museen Berlin. 22–27., 74–78.
Berliner Phonogramm-Archiv Historische Klangdokumente
- 285. TARI Lujza**
In Memoriam Jerko Bezia. = Néprajzi Hírek 40. 2011. 1. 81–83.
- 286. TARI Lujza**
Some effects of vocal and instrumental music on each other: identities and differences. = Gisa JÄNICHEN (ed.): Studia Instrumentorum Musicae Popularis II (New Series) Münster, 2011, MV-Wissenschaft, 257–268.
- 287. TARI Lujza**
Szlovákiai magyar népzene. Válogatás a szerző népzene gyűjtéséből (1983–2006). Dunaszerdahely, 2010, Csemadok. 366 p. + 1 CD
978-80-89001-52-1
Ism. RICHTER Pál: „Valamikor az természetes vót, hogy a népek otthon énekelnek” – Foszladozó magyar hagyományok Szlovákiában. = Muzsika. 54. 2011. 9. 44–45.
- 288. TARI Lujza**
Szomjas-Schiffert György (1910–2004) népzene kutatói életútja. = Zenetudományi dolgozatok 2010. Budapest, 2011, MTA Zenetudományi Intézet. 325–354.
- 289. SZABÓ Ágnes**
Ercsi népdalok Paczolay Irma gyűjtéséből. Budapest, 2011, Hagyományok Háza. 163 p.
979-0-9005278-1-3
- 290. Száz magyar katonadal.** Bartók Béla és Kodály Zoltán kiadatlan gyűjteménye, 1918. Dokumentumok és történeti háttér: Hundert ungarische Soldatenlieder. Béla Bartóks und Zoltán Kodálys unveröffentliche Auswahl, 1918. Dokumente und historischer Hintergrund. Sajtó alá rend. SZALAY Olga. Budapest, 2010, Balassi, MTA Zenetudományi Intézet. 662 p.
978 963 506 831 9
Ism. BENCZE Lászlóné MEZŐ Judit = Folkmagazin 18. 2011. 1. 36–39.
- 291. Szlovák népdalok.** Bartók Béla Tót népdalok című gyűjteményének „piszkozata”, 1. Szerk. KÁFER István, SZTANKOVICS Erika; Bartók Béla jegyzetanyagát ford. és gond. TÓTH Sándor János. Szeged, 2011, Gerhardus. 620 p.
978 963 88914 6 4

292. Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához. Szerk. A. GERGELY András. Budapest, 2011, L'Harmattan, Kossuth Klub. 165 p. 9789638935014

Populáris zene

293. A. GERGELY András

Autentikus és inautentikus diskurzusok a kortárs magyarországi afrozenében és koncertplatformon. = GERGELY András, A. (szerk.): Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához. Budapest, 2011, L'Harmattan, Kossuth Klub. 69–104.

9789638935014

294. ANGYALOSY Eszter

„Egy éjszaka a föld alatt...”. Az underground technozene köré kialakult csoportkultúra antropológiai elemzése. = GERGELY András, A. (szerk.): Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához. Budapest, 2011, L'Harmattan, Kossuth Klub, 17–38.

9789638935014

295. GÖNCZŐ Viktor

Köztes (zenei) terek – egy koncert margójára. = GERGELY András, A. (szerk.): Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához. Budapest, 2011, L'Harmattan, Kossuth Klub. 117–126.

9789638935014

A Poets of Rhythm egy 2006-os budapesti koncertjének elemzése

296. HAGEN, Trever

Zenélés a „víg gettóban”. A cseh underground 1968 és 1989 között. = Korall 11. 2010. 39. 89–118.

297. HAVADI Gergő

Individualista, tradicionalista, forradalmár vagy megalkuvó emberek? A jazz politikai és társadalmi megítélése az ötvenes és a hatvanas években. = Korall 11. 2010. 39. 31–57.

298. K. HORVÁTH Zsolt

A gyűlölet múzeuma. Spions, 1977–1978. = Korall 11. 2010. 39. 119–144.

299. PAKOT Ágnes

Utca-zene, tér-értelmezés: kolozsvári utczenészek ön- és város(re)prezentációi. = GERGELY András, A. (szerk.): Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához. Budapest, 2011, L'Harmattan, Kossuth Klub. 127–145.

9789638935014

300. POIGER, Uta G.

Presley, igen – Ulbricht, nem? Rock and roll és női szexualitás a német hidegháborúban. Ford. HAJDÚ Gabriella = Korall 11. 2010. 39. 5–30.

301. TOMSITS Abigél

A zene hatalma. = GERGELY András, A. (szerk.): Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához. Budapest, 2011, L'Harmattan, Kossuth Klub. 147–151.

9789638935014

A görög populáris zenéről

302. TÓTH Eszter Zsófia

Rock, hazugság, Ifi park. A kollaboráció fogalmának értelmezése és újraértelmezése: „Dalos” ügynökügye és ennek emlékezete. = Korall 11. 2010. 39. 145–174.

303. VARGA Luca

A Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról vígszínházi előadásának recepciója a Kádárkorszak kultúrpolitikájának tükrében. = Korall 11. 2010. 39. 58–88.

304. VITOS Botond

Technotudomány a kortárs elektronikus zenében. = GERGELY András, A. (szerk.): Zeneantropolisz. Hazai utak a zeneantropológiához. Budapest, 2011, L'Harmattan, Kossuth Klub. 39–50.

9789638935014

Tudományos rendezvények

305. GABRIELOVÁ, Jarmila
Opera and Nation. An International Musicological Conference on the Bicentenary of the Birth of Ferenc Erkel. Budapest' 28.–30. 10. 2010. = Hudební věda 48. 2011. 1. 124–126.
306. HALÁSZ Péter
Párbeszéd. Nemzetközi Bartók-kollokvium, Budapest–Szombathely [2011. július 16–18.]. = Muzsika 54. 2011. 9. 12–14.
307. HALÁSZ Péter
Szellemi trakta kettőtől hétig. Műelemzés – ma. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság szimpóziuma. [2011. november 27.]. = Muzsika 54. 2011. 1. 9–11.
308. NÉMETH G. István
Kis szakma nagy dobása. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság 8. tudományos konferenciája [2011. október 7–8.]. = Muzsika 54. 2011. 12. 6–8.
309. SZABÓ Ferenc János
Hírhedett zenésze... kiknek is? Liszt-émléklés a Tudományos Akadémián. = Muzsika 54. 2011. 5. 5–7.
310. ZVARA, Vladimír
Opera and Nation. Opera és nemzet. Medzinárodná muzikologická konferencia pri príležitosti dvestorocného jubilea Ferenca Erkela. Budapest, 28. – 30. októbra 2010. = Musicologica Slovaca 2. 2011. 1. 158.

Zeneesztétika

311. SCHULLER András
A komolyzenei giccstől, avagy a giccses klasszikusról. = 2000 23. 2011. 10. 60–70.
312. SZEGEDY-MASZÁK Mihály
A mű önazonossága és az elemzés kockázatai. = Magyar Zene 49. 2011. 1. 5–16.

Zenei könyvtárak

313. BOEHME, Almut
Reports – Research Libraries Branch. = Fontes Artis Musicae 58. 2011. 4. 383–384.
Az IAML 2011. július 24. és 29. között Dublinban megtartott konferenciájáról. Említi Mikusi Balázs előadását (“Between Scyllae and Charybdes”: Music in the National Széchényi Library).
314. GÓCZA Julianna
Reports – Hungary. = Fontes Artis Musicae 58. 2011. 4. 420–422.

FÜGGELÉK

- Bartók**
315. ANTOKOLETZ, Elliott – SUSANNI, Paolo
Béla Bartók. A Research and Information Guide. New York, London, 2011, Routledge. 488 p. Routledge music bibliographies 978-0-415-99523-8
316. LEJSKOVÁ, Vira
Jak jsme hráli Bartóka. Brno, 2011, Šimon Ryšavý. 52 p. 80-7354-090-8
Ism. Jindoška BÁRTOVÁ = Hudební rozhledy. 64. 2011. 8. 57.

Egyetemes zenetörténet

317. DAVISON, Alan
 Painting for a Requiem: Mihály Munkácsy's
 The last moments of Mozart (1885). = *Early
 Music* 39. 2011. 1. 79–92.

318. GELLEN, Adam

Brahms und Ungarn. Biographische, rezeptions-
 geschichtliche, quellenkritische und ana-
 lytische Studien. Tutzing, 2011, Schneider.
 730 p.

978-3-86296-019-4

Liszt

319. BOENKE, Patrick
 „Der kirchliche Componist ist auch Prediger
 und Priester“. Zu den kirchenmusikalischen
 Ambitionen des Abbé Liszt. = *Österreichische
 Musikzeitschrift* 66. 2011. 5. 38–44.

320. BURGER, Ernst

Franz Liszt. Leben und Sterben in Bayreuth.
 Mit Lina Schmalhausens Tagebuch über Liszts
 lätzte Tage. Regensburg, 2011, ConBrio Ver-
 lagsgesellschaft. 154 p.

978-3940768261

321. CLÉMENT, Jean-Yves

Franz Liszt, ou la dispersion magnifique. Arles,
 2011, Actes sud. 209 p.

9782742795239

322. DÖMLING, Wolfgang

Franz Liszt. München, 2011, C. H. Beck. 112
 p. Wissen

C. H. Beck Wissen

978-3-406-61195-7

323. DÖMLING, Wolfgang

Die Kunst der Nuancierung. = *Österreichische
 Musikzeitschrift* 66. 2011. 5. 25–29.

324. GALLIARI, Alain

Liszt et l'espérance du Bon Larron. Paris, 2011,
 Fayard. 300 p.

978-2-213-66198-8

325. GUT, Serge

Franz Liszt. Sinzig, 2011, Studio Verlag. 918 p.
 Musik und Musikanschauung im 19.
 Jahrhundert. Studien und Quellen

978-3-89564-115-2

326. JÄKER, Benedikt

Die Ungarischen Rhapsodien Franz Liszts.
 Sinzig, 2009, Studio Verlag. 191 p.

Musik und Musikanschauung im 19.
 Jahrhundert

978-3-89564-029-2

327. KLEINRATH, Dieter

„Klar ausgeprägte Gedanken und Gefühl“. Die
 Suche nach einem neuen musikalischen Aus-
 druck in Franz Liszts Spätwerk. = *Österreichi-
 sche Musikzeitschrift* 66. 2011. 5. 45–53.

328. KREGOR, Jonathan

Liszt as Transcriber. Cambridge, 2010, Cam-
 bridge University Press. 299 p.

9780521117777

Ism. LOYA, Shay = *Notes*. 68. 2011. 2.
 357–358.

329. LOYA, Shay

Liszt's transcultural modernism and the Hun-
 garian-gypsy tradition. Rochester, NY, 2011,
 University of Rochester Press. 341 p.

Eastman studies in music

978-1-58046-323-2

330. MARTINEZ, Frédéric

Franz Liszt. Paris, 2011, Gallimard. 376 p.

9782070399826

331. NOESKE, Nina

„...deutscher Gefühls- und Anschauungsweise
 entsprossen“? Franz Liszts Faust-Symphonie
 und der Sonatendiskurs. = *Österreichische
 Musikzeitschrift* 66. 2011. 5. 30–37.

332. REITTEREROVA, Vlasta

Lisztovske fantazie. = *Musicologica Slovaca* 2.
 2011. 2. 274–294.

333. SZABÓ-KNOTIK, Cornelia

Von nationaler Vereinnahmung zur Europäisierung einer „Jahrhundert-Erscheinung“, Liszt-Bilder und ihre wechselvolle Geschichte. = Österreichische Musikzeitschrift 66. 2011. 5. 17–24.

334. WINKLER, Gerhard J.

Liszt und die Wiener Musikkultur. Die Geschichte einer gebrochenen Beziehung. = Österreichische Musikzeitschrift 66. 2011. 5. 6–16.

Magyar zenetörténet**335. BLEEK, Tobias**

Musikalische Intertextualität als Schaffensprinzip: Eine Studie zu György Kurtágs Streichquartett *Officium breve* op. 28. Saarbrücken, 2010, Pfau. 343 p.

978-3-89727-429-7

336. BRÜLLMANN, Philipp

„Mit den wenigsten Tönen“. Überlegungen zur (kleinen) Form bei György Kurtág. = Neue Zeitschrift für Musik 171. 2011. 2. 45–48.

337. Centre and Periphery, Roots and Exile, Interpreting the Music of István Anhalt, György Kurtág and Sándor Veress. Ed. by Friedemann SALLIS, Robin ELLIOTT, Kenneth DELONG. Waterloo, 2011, Wilfrid Laurier University Press. 461 p.

978-1554581481

338. DREES, Stefan

Das Konzert als narrative Verlaufsform. György Kurtágs „...Concertante...“. = Neue Zeitschrift für Musik 171. 2011. 2. 40–43.

339. DROTT, Eric

Lines, Masses, Microphony: Ligeti's Kyrie and the "Crisis of the Figure". = Perspectives of New Music 49. 2011. 1. 4–46.

340. György Ligeti. Of foreign lands and strange sounds. Ed. by Louise DUCHESNEAU and Wolfgang MARX. Woodbridge, 2011, Boydell Press. 298 p.

978 1 84383 550 9

341. LÜCK, Hartmut

Mit Robert Schumann zu Gustav Mahler. György Kurtágs „Hommage à R. Sch.“ Op. 15/d. = Neue Zeitschrift für Musik 171. 2011. 2. 36–39.

342. NEUWIRTH, Gösta

Stockende rede – klagendes Lied. Über György Kurtágs „Panaszos nóta“ aus „Signs, Games and Messages“ für Streicher. = Neue Zeitschrift für Musik 171. 2011. 2. 23–28.

343. NONNENMANN, Rainer

„Es gibt nur die klindenge Situation“. György Kurtág beim Proben beobachtet. = Neue Zeitschrift für Musik 171. 2011. 2. 28–29.

344. NONNENMANN, Rainer

Musicus poeticus. György Kurtágs Liederzyklus auf Gedichte von Anna Achmatova. = Neue Zeitschrift für Musik 171. 2011. 2. 30–35.

345. SCHMIDL, Stefan

„Dort ist die ganze Welt noch rotweißgrün!“ Diskurse über Kollektive, Alteritäten und Nation in der Operette Österreich–Ungarns. = Studia Musicologica 52. 2012. 1–4. 109–121.

346. SCHNEIDER, David E.

Mad for Her Country: Melinda's Insanity, the Puszta, and Nationalist Dramaturgy in Ferenc Erkel's *Bánk Bán* Act 3. = Studia Musicologica 52. 2011. 1–4. 47–64.

347. SCHULER, Franziska

Spiel als kompositorisches Prinzip in György Kurtágs „Játékok (Spiele)“. Kassel, 2011, 104 p. Kölner Beiträge zur Musikwissenschaft

978-3764927141

Népzene**348. AYAN, Dursun**

Béla Bartók'un türk halk müziği derlemeleri üzerine çalışmalar. Istanbul, 2011, Kitabev. 72 p.

978-605-5397-04-3

Bartók török népzene gyűjtéséről

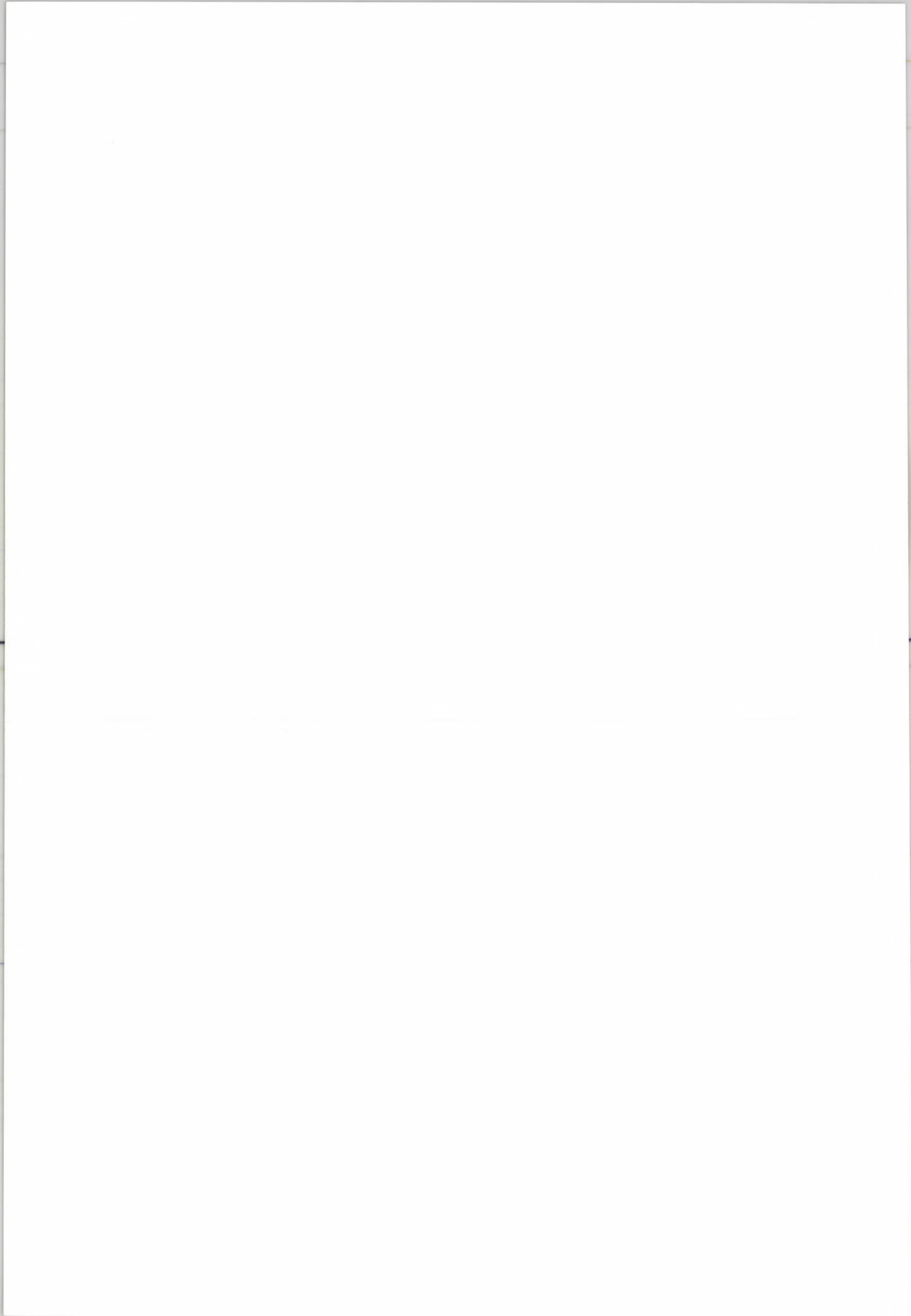
Névmutató

- Adamko, Rastislav 74
 Adelburg, August 29–30
 Altenburg, Detlef 88
 Andrásy Manó 85
 Angyalosy Eszter 294
 Anhalt István 337
 Antokoletz, Elliott 315
 Arany János 248
 Augusz Antal 111
 Ayan, Dursun 348
- Bach, Carl Philipp Emanuel 22
 Bach, Johann Sebastian 20, 35–36
 Bakfark Bálint 173–174
 Balaska Andrea 134
 Balázs István 105–106, 114, 123, 133
 Bali János 9
 Balogh József 221
 Bánky József 89
 Barabás István 139
 Barački, Nenad 50
 Baranyiné Kóczy Judit 249–250
 Bartók Béla 1–8, 188, 255, 272–273, 277,
 282–283, 290–291, 306, 315–316, 348
 Bathó Edit 251
 Batta András 135–138
 Beischer-Matyó Tamás 10
 Bence Gábor 40
 Bencze Lászlóné Mező Judit 290
 Bendefy István 139
 Bene Zsuzsanna 245
 Bereczky János 262
 Berlász Melinda 152, 197, 271
 Berlioz, Hector 21
 Bezia, Jerko 285
 Bieliczkyne Buzás Éva 140
 Bleek, Tobias 335
 Bódis Tamás 41
 Boehme, Almut 313
 Boenke, Patrick 319
 Bogoly József Ágoston 90
 Bolvári-Takács Gábor 247
 Bónis Ferenc 21, 91
 Borsos Balázs 252–253
 Botos József 245
 Bozó Péter 92, 122
 Brahms, Johannes 23, 318
- Brüllmann, Philipp 336
 Budden, Julian 11
 Burger, Ernst 320
 Busoni, Ferruccio 109
- Chopin, Fryderyk 114
 Clément, Jean-Yves 321
 Colas, Damien 12
 Czagány Zsuzsa 42–44, 74
- Csomó Orsolya 45–46
- Dahlhaus, Carl 13
 Dalos Anna 141–144
 Davison, Alan 317
 Deák Gyula 224
 Debreczeni László 237
 Demény János 1
 Déri Balázs 47
 Dimény Mózesné Szabó Anna 267
 Dobszay László 48–49, 145–146
 Dohnányi Ernő 147, 176–179
 Dóka Krisztina 225, 237
 Dolinszky Miklós 148–149
 Domokos Mária 21, 262–263
 Domokos Zsuzsanna 93–95
 Döhring, Sieghart 14
 Dömling, Wolfgang 322–323
 Drees, Stefan 338
 Drott, Eric 339
 Dufetel, Nicolas 113
 Dujmov Milán 50
- Eckhardt Mária 96–100, 104
 Ecsedi Zsuzsa 51
 Elek Menyhért 254
 Enyedi Pál 52
 Eősze László 150–151
 Erdélyi Zsuzsanna 152
 Erkel Ferenc 82, 148–149, 199–201, 210,
 213–214, 216, 219, 346
- Farkas Zoltán 15, 153–156
 Fazekas Gergely 101–102
 Fehér Anikó 157
 Fekete Csaba 53
 Felföldi László 158–159, 226–229, 237, 247

- Ferenczi Ilona 54–58, 160–162
 Filler, Susan M. 16
 Fleming, Renée 17
 Fried István 103
 Frigyesi Judit 18
 Fügedi János 230–236, 245
- Gabrielová, Jarmila 305
 Galliari, Alain 324
 Géher István 19
 Gellen, Adam 318
 Gergely András, A. 292–293
 Góczy Julianna 314
 Gombos László 163
 Göncz Zoltán 20
 Gönczö Viktor 295
 Gönyei Sándor 237
 Gupcsó Ágnes 82
 Gut, Serge 325
- Györfly István 237
 Győri László 11
 Gyulai Ágost 248
- Haader Lea 57
 Hagen, Trever 296
 Haine, Malou 113
 Halász Péter 306–307
 Hamburger Klára 105–107, 113
 Harwell Celenza, Anna 108
 Havadi Gergő 297
 Horváth Zsolt, K. 298
 Hubay Jenő 163
- Ignác Ádám 109
 Illés Mária 164
 Ito Nobuhiro 3
 Ivasivka Máttyás 165
- Jakabné Zórándi Mária 238
 Jäker, Benedikt 326
 Jeney Zoltán 156
 Jobbágy Valér 110
 Juhász Előd 166
- Kaba Melinda 167–168
 Kacsuk Zoltán 39
 Kaczián János 111
 Kaczmarczyk Adrienne 117
- Käfer István 255, 291
 Kanyaró Ferenc 267
 Karácsony Zoltán 239–240
 Kárpáti János 80–81, 169–170
 Kelemen Éva 147
 Kerékfy Márton 171–172
 Keresztes Nóra 78
 Keszler Mária 245
 Kinczler Zsuzsanna 59
 Király Péter 173–174
 Kiss Gábor 60–61, 83
 Kiss Gy. Csaba 175
 Kiszely-Papp Deborah 176
 Kleinrath, Dieter 327
 Kocsis Zoltán 166, 222
 Kodály Zoltán 91, 144, 150–151, 183, 248, 272–273, 290
 Komlós Katalin 22
 Korody P. István 112
 Kovács Andrea 63–64
 Kovács Attila 165
 Kovács Henrik 241
 Kovács Sándor 23, 223
 Kovalcsik Katalin 256–259
 Könczei Csilla 242
 Könczei Csongor 79, 230, 233, 243
 Kővári Réka 65–67, 262–263
 Kregor, Jonathan 328
 Kroó György 223
 Kurtág György 153, 335–338, 341–344, 347
 Kusser, Johann Sigismund 26
 Kusz Veronika 177–179
 Küppers-Sonnenberg, Gustav 284
- Lajtha László 152, 197, 272–273
 Laki Péter 24, 38, 105–106
 Laskay Adrienne 244
 László Ferenc 123, 133
 Lázár Katalin 260–261
 Lechner, Leonard 25
 Lejsková, Vira 316
 Ligeti György 339–340
 Liszt Ferenc 6, 13, 88–113, 114, 115–133, 163, 309, 319–334
 Loya, Shay 329
 Lück, Hartmut 341
- Mácsai János 115
 Magay Judit 25

- Magyar Zoltán 253
 Mahler, Gustav 24
 Majoros Róbert 245
 Majorosné Szabó Veronika 245
 Makkai Dániel 264
 Malina János 37, 108, 180
 Marosi László 181
 Martinez, Frédéric 330
 Máté Balázs 26
 Mendelssohn-Bartholdy, Felix 18
 Merczel György 84
 Merrick, Paul 116
 Mesterházi Máté 27–28, 126
 Mészáros Ágnes 85
 Meyerbeer, Giacomo 14
 Michalovich Ödön 207
 Mikes Éva 117
 Mikó Árpád 68
 Mikusi Balázs 13, 16, 29–30, 118, 182, 313
 Mikusi Eszter 119
 Misi Gábor 236
 Miskolczy Ambrus 2
 Molnár Péter 237
 Molnár Szabolcs 120–121
 Móser Zoltán 183
 Mozart, Wolfgang Amadeus 10, 317
 Munkácsy Mihály 317
 Muszorgszkij, Mogyeszt Petrovics 37
- Nagy L. János 266
 Nagy Lajos 265
 Nakahara Yusuke 3
 Németh G. István 12, 308
 Neuwirth, Gösta 342
 Noeske, Nina 331
 Nonnenmann, Rainer 343–344
- Olosz Katalin 267–268
 Olsvai Imre 262–263
- Paczolay Irma 289
 Pakot Ágnes 299
 Paksa Katalin 262–263, 269–271
 Palestrina, Giovanni Pierluigi da 94–95
 Pálfi Csaba 237
 Pálffy Csaba 245
 Pálffy Gyula 246
 Pálóczi Horváth Ádám 220
 Pálóczy Krisztina 124
- Papp Ágnes 69
 Papp Géza 158–159, 184–185
 Paulini Béla 237
 Pávai István 272–276
 Péteri Judit 14
 Péteri Lóránt 186
 Pocknell, Pauline 113
 Poiger, Uta G. 300
 Pokoly Judit 262–263
 Povedák Kinga 70
 Puccini, Giacomo 11
 Püspöki Apor 131
- Quantz, Johann Joachim 31
- Rácz Judit 11, 132
 Rákai Zsuzsanna 125
 Rakos Miklós 187
 Rédiger Ödön 267
 Rehding, Alexander 126
 Reittererova, Vlasta 332
 Retkes Attila 32
 Richter Pál 71–72, 188, 287
 Riskó Kata 128
 Rossini, Gioachino 12
 Rudasné Bajcsay Márta 262–263
 Ruzicska, Paolo 1
- Saffle, Michael 122
 Sárosi Bálint 189–191
 Sas Ágnes 73, 192–193
 Sass Sylvia 194
 Satie, Erik 33
 Schmidl, Stefan 34, 345
 Schneider, David E. 346
 Scholz Anna 35–36
 Schöffl Ágoston 85
 Schönberg, Arnold 13, 109
 Schuler, Franziska 347
 Schuller András 311
 Šedivi, Juraj 74
 Sebő Ferenc 195–196
 Semmelweis Tibor 86
 Shakespeare, William 19
 Simon Erika 222
 Sipos János 277–282
 Solymosi Tari Emőke 197
 Somfai László 4–5
 Susanni, Paolo 315

- Szabó Ágnes 289
Szabó Balázs 87
Szabó Csaba 198
Szabó Ferenc János 309
Szabó-Knotik, Cornelia 333
Szabolcsi Bence 248
Szacsvai Kim Katalin 199–202
Szalay Olga 262–263, 290
Szamosujvári Laura 203
Szaszovszky Ágnes 62, 75
Szegegy-Maszák Mihály 312
Szekeres-Farkas Márta 204–205
Szendrei Janka 76, 145–146
Szentmártoni Szabó Géza 77
Szerző Katalin 206–208
Székely András 31
Szilágyi András 123
Szilasi Alex 114
Szitha Tünde 209
Szomjas-Schiffert György 288
Sztankovics Erika 291
Szuhay Péter 124
- Tallián Tibor 210–219
Tandi Lajos 127
Tari Lujza 129, 220, 283–288
Taruskin, Richard 37
Thurzó Gerő 245
Tófalvy Tamás 39
Tomsits Abigél 301
- Tóth Endre 130
Tóth Eszter Zsófia 302
Tóth Sándor János 291
Török Miklós 133
- Vályi Gábor 39
Vántus István 164
Varga Bálint András 38
Varga Luca 303
Varga Mariann 245
Várkonyi Benedek 33
Várkonyi László 17
Várkonyi Tamás 223
Veress Sándor 172, 337
Vertel Beatrix 131
Veselovská, Eva 74
Vikár Béla 274–275
Vikárius László 6–8
Viski Károly 237
Vitos Botond 304
Volly István 237
- Walker, Alan 132
Wass Ortilia 114
Watzatka Ágnes 133
Wieniawski, Henryk 163
Winkler, Gerhard J. 334
Wohlmüt, Johann 160
- Zvara, Vladimir 310



A Zenetudományi Dolgozatok összevont tartalomjegyzéke (1978–2012)

Összeállította
KISS GÁBOR

Zenetudományi Dolgozatok 1978. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1978. 231 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1979. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1979. 323 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1980. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1980. 406 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1981. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1981. 461 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1982. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1982. 413 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1983. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1983. 268 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1984. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1984. 268 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1985. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1985. 286 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1986. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1986. 378 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1987. Szerk. Berlász Melinda és Domokos Mária. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1987. 373 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1988. Szerk. Felföldi László és Lázár Katalin. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1988. 404 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1989. Szerk. Felföldi László és Lázár Katalin. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1989. 292 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1990–1991. Szerk. Felföldi László és Lázár Katalin. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1992. 405 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1992–1994. Szerk. Felföldi László és Gupcsó Ágnes. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1994. 321 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1995–1996. A Magyar Zenetudományi és Zenekritikai Társaság első tudományos konferenciája, 1995. október 5–8. Szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete–Magyar Zenetudományi és Zenekritika Társaság, 1997. 449 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1997–1998. Szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1998. 246 p.

Zenetudományi Dolgozatok 1999. Falvy Zoltán 70. születésnapja tiszteletére. Szerk. Gupcsó Ágnes. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 1999. 430 p.

Zenetudományi Dolgozatok 2000. Szabolcsi Bence emlékére születésének 100. évfordulója alkalmából. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete–Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2000. 307 p.

Zenetudományi Dolgozatok 2001–2002. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2002. 377 p.

Zenetudományi Dolgozatok 2003. Tanulmányok az MTA Népzene kutató Csoport megalakulásának 50. évfordulójára. Szerk. Richter Pál, Rudasné Bajcsay Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2003. I–II, 606 p.

Zenetudományi Dolgozatok 2004–2005. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézete, 2005. 406 p.

Zenetudományi Dolgozatok 2006–2007. Szerk. Sz. Farkas Márta. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2007. 342 p.

Zenetudományi Dolgozatok 2008. Falvy Zoltán 80. születésnapja tiszteletére. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2008. 438 p.

Zenetudományi Dolgozatok 2009. Somfai László 75. születésnapja tiszteletére. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2009. 481 p.

Zenetudományi Dolgozatok 2010. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA Zenetudományi Intézet, 2011. 408 p.

Zenetudományi Dolgozatok 2011. In memoriam Dobszay László. Szerk. Kiss Gábor. Budapest: MTA BTK Zenetudományi Intézet, 2012. 423 p.

Összevont tartalomjegyzék

A magyar zenetudomány bibliográfiája 1977. Összeállította Dzsibrailné Molnár Zsuzsanna	1978	195
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1978. Kiegészítés 1977. Összeállította Dzsibrailné Molnár Zsuzsanna	1979	283
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1979. Kiegészítés 1978. Összeállította Dzsibrailné, Molnár Zsuzsanna – Pogány György	1980	365
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1980. Kiegészítés 1979. Összeállította Pogány György	1981	405
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1981. Kiegészítés 1980. Összeállította Pogány György	1982	349
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1982. Kiegészítés 1981. Összeállította Pogány György	1983	219
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1983. Kiegészítés 1982. Összeállította Pogány György	1984	234
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1984. Kiegészítés 1983. Összeállította Pogány György	1985	237
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1985. Kiegészítés 1984. Összeállította Pogány György	1986	329
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1986. Kiegészítés 1985. Összeállította Pogány György	1987	317
A magyar zenetudomány bibliográfiája. 1986. évi kiegészítés. 1987. Összeállította Pogány György	1988	237
A magyar zenetudomány bibliográfiája. 1987. évi kiegészítés. 1988. Összeállította Pogány György	1989	245
A magyar zenetudomány bibliográfiája. 1988. évi kiegészítés. 1989. 1989. évi kiegészítés. 1990. Összeállította Pogány György	1990–1991	319
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1991–92. Összeállította Pogány György – Szepesi Zsuzsanna	1992–1994	259
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1993–94. Összeállította Báldi Judit	1995–1996	333

A magyar zenetudomány bibliográfiája 1995–96. Összeállította Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna	1999	327
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1997–1998. Összeállította Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna	2000	225
A magyar zenetudomány bibliográfiája 1999–2000. Összeállította Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna	2001–2002	297
A magyar zenetudomány bibliográfiája 2001–2002. Összeállította Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna	2004–2005	319
A magyar zenetudomány bibliográfiája 2003–2004. Összeállította Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna	2006–2007	253
A magyar zenetudomány bibliográfiája 2005–2006. Összeállította Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna	2008	50
A magyar zenetudomány bibliográfiája 2007–2008. Összeállította Benyovszky Mária – Szepesi Zsuzsanna	2009	437
A magyar zenetudomány bibliográfiája 2009. Összeállította Loch Gergely	2010	389
A magyar zenetudomány bibliográfiája 2010. Összeállította Loch Gergely	2011	395
A népzene- és néptánc kutatás intézményei a Magyar Tudományos Akadémián – az MTA Népzene kutató Csoport ötven éve (<i>Tallián Tibor</i>)	2003	3
A népzene- és néptánc kutató részlegek munkatársai (Összeállította: <i>Szőké né Károlyi Annamária és Balázs Béla né</i>)	2003	8
Agócs Gergely: „A kutyadudának a nótája”. A dudazene stílusa és előadásmódja a vonószene karok gyakorlatában	1999	11
Almási István: Népzene kutató műhely Kolozsváron	2003	359
Bálint Zsolt: Hangszeres kanászdallamok Moldvából	1987	183
Baranyi Anna: Magyar centenáriumi Liszt-érmék (1911)	2004–2005	61
Baranyi Anna: A magyar zeneélet és éremművészet kapcsolatai 1898–1945	2006–2007	117
Baranyi Anna: Joseph Haydn az éremművészetben	2009	285

Barbara Hagg-Huglo: Késő középkori vesperás és mise a modern egyházi gyakorlatban? Két esettanulmány (ford. Kiss Gábor)	2011	109
Bárdos Kornél: Richter Antal feljegyzései. – Adatok Győr 19. századi zenéjéhez	1979	111
Bárdos Kornél: Adatok a kassai „városi trombitások” történetéhez	1982	75
Bárdos Kornél: Újabb szempontok a magyarországi toronyzenészek történetének kérdéséhez	1983	103
Bárdos Kornél: Adatok a pozsonyi és a nagyszombati káptalani-városi iskola 17. századi zenéjéhez	1984	13
Bárdos Kornél: Szabad királyi városaink és mezővárosaink zeneéletének struktúrája	1985	73
Bárdos Kornél: Újabb adatok Erdődy Nep. János gróf pozsonyi palotájának zeneéletéhez	1986	45
Bárdos Kornél: A szabad királyi városok zenei struktúrája a kisvárosokban (I). Modor a 17. században	1987	75
Bárdos Kornél: A szabad királyi városok zenei struktúrája a kisvárosokban (II). Modor a 18. században	1989	131
Bárdos Kornél [Albert S. O. Cist.] bibliográfiája. (Összeállította: Rennerné Várhidi Klára)	1997–1998	241
Berezky János: Brahms hét magyar témájának forrása	1990–1991	75
Berezky János: A korai és a kifejlett új stílus	1992–1994	217
Berezky János: Egy sajátos hangsor népzeneinkben	1999	75
Berezky János: Ilmari Krohn hatása a magyar népzene tudományra	2001–2002	1
Berezky János: Az alkalmazkodó pontozott ritmus megjelenése népzeneinkben	2003	411
Berezky János: Ál-régi és ál-új stílusú dalok	2006–2007	171
Berezky János: „Az első dallamsor záróhangja 1” – ?	2008	29
Berlász Melinda: Lajtha László egy éve a Magyar Nemzeti Múzeum néprajzi osztályán. Néhány adat népzene kutatásunk történetéhez	1978	119

Berlász Melinda: Két ismeretlen Bartók-levél a párizsi UNESCO Archívumban	1981	135
Berlász Melinda: A Magyar Művészeti Tanács szerepe zeneéletünk megújításában 1945–1950	1982	141
Berlász Melinda: Veress Sándor moldvai gyűjtőnaplója. Néprajzi, népzenei adalékok a moldvai magyarság történetéhez	1988	169
Berlász Melinda: Lajtha László Leduc kiadóhoz intézett levelei. I. 1943–1949	1990–1991	115
Berlász Melinda: Lajtha Lászlónak a Leduc kiadóhoz intézett levelei II. 1950–1962	1992–1994	161
Berlász Melinda: Deodatus. A Lajtha–Leduc levelezés kényszerpályája 1952–1962	1995–1996	229
Berlász Melinda: A Járdányi-írárok történeti jelentősége	1999	297
Berlász Melinda: Veress Sándor egyetlen Corale-tétele	2000	169
Berlász Melinda: Dincsér Oszkár kutatásai a „Patria”-felvételek összefüggésében. Egy évtized a Néprajzi Múzeum népzenei műhelyében (1935–44)	2001–2002	121
Bodor Anikó: Kiss Lajos és a vajdasági magyar népzene kutatás	2003	347
Borgó András: A Kaufmann Haggada (Budapest, MTAK A 422) illusztrációinak zenei vonatkozásai	1995–1996	25
Borsai Ilona: A palóc menyasszonyfektető dallamának nyugati és keleti kapcsolatai	1978	159
Borsai Ilona: Népdalstrófák komplex vizsgálata. (A készülő summás kötet elé)	1979	225
Borsai Ilona: Bartók, Kodály és a summások	1981	233
Borsai Ilona: A „Mátrai képek” dalai	1982	159
Bozó Péter: <i>Couleur locale</i> és <i>Cadenza ad libitum</i> – Liszt változatai Victor Hugo egy költeményére	2008	25
Bónis Ferenc: Schumann és Mosonyi: <i>Gyermekjelenetek és Magyar gyermekvilág</i>	2000	71

Breuer János: Román népi táncok. Egy Bartók-mű két lappangó átírata	1982	155
Büky Virág (közr.): Somfai László beszélgetése Pásztory Dittával Bartók halálának 30. évfordulója alkalmából	2009	13
Büky Virág: Julie Brown: Bartók and the grotesque: Studies in Modernity, the Body and Contradition in Music	2009	427
Charles E. Brewer: Szt. Kinga a 13. századi Közép-Európa zenei életében (ford. Kiss Gábor)	2011	33
Czagány Zsuzsa: Magyar–normann kapcsolatok a középkorban?	1990–1991	9
Czagány Zsuzsa: <i>Historia de Sancta Martha</i> . Egy középkori rímes officium vándorútja	1999	217
Czagány Zsuzsa: <i>Verbum caro</i> -antifónák az európai zsolozsmarepertoárban	2001–2002	163
Czagány Zsuzsa: Prágai tételek Trierben vagy trieri tételek Prágában? Mátyás apostol középkori históriája	2006–2007	9
Czagány Zsuzsa: Spišský graduál Juraja z Kežmarku z roku 1426 – Graduale Scepusiense Georgii de Kesmark anni 1426	2008	12
Czagány Zsuzsa: Magyar–normann zenei kapcsolatok a középkorban II.	2010	11
Czagány Zsuzsa: Spišský antifonár – Antiphonale scepusiense	2010	357
Czagány Zsuzsa: Töredék, kódex, rítus, hagyomány. A Zalka Antifonále győri és modori töredékeinek tanúsága	2011	123
Csapó Károly: Folklorisztika és nyelvtudomány	1979	221
Csapó Károly: Gyurka Mihályné „Szép fehér pakular”-ja	1981	251
Csapó Károly: Egy gyermekjátékdal újabb szövegváltozatai	1982	265
Csapó Károly: Egy népies műdal folklorizálódása	1983	189
Csapó Károly: A mikroszámítógép alkalmazásának előnyei a zenetudományban	1985	187
Csapó Károly: A számítógépes zenei dokumentáció és a dallamkódolás	1986	103

Csomó Orsolya: Egy franciaországi püspöki székhely templomainak közös processziói a XV–XVIII. században	2009	159
Dalos Anna: „A jó öreg Koessler” és a Brahms-tradíció. Kodály Zoltán zeneszerzés-tanulmányairól	2000	105
Dalos Anna: Járdányi, a konzervatív (1959–1966)	2009	245
Dalos Anna: „In memoriam Zoltán Kodály”	2010	277
Dalos Anna: Hány bécsi utazása. Kodály <i>Színházi nyitányának</i> bemutatója	2011	291
Danielle Fosler-Lussier: „Nemzeti tapintatlanság”: Bartók-recepció és új magyar zene az 1950-es évek elején	1997–1998	103
David Hiley: <i>Collatum miseris</i> – egy kevésbé ismert angliai Szt. Jakab-offíciúm (ford. Kiss Gábor)	2011	19
Dobszay László: A „Budai Antifonále” megtalált töredékei	1978	35
Dobszay László: Dallamminták a verses Szent Imre-zsolozsmához	1979	71
Dobszay László: Szalkai László jegyzetének zenei példaanyaga	1980	215
Dobszay László: A szonáta-forma realizálása egy Haydn szimfónia-tételben	1981	117
Dobszay László: Egy epikus tónus maradványai népzeneinkben	1982	39
Dobszay László: Árpád-kori kottás misekönyvünk provenienciája	1984	7
Dobszay László: Az Ómagyar Mária-siralom zenei vonatkozásai	1988	9
Dobszay László: Megjegyzések Jean Claire Octoechos-elméletéhez	1997–1998	7
Dobszay László: Népzene-tudomány a 21. században	2004–2005	185
Dobszay László: A lamentáció a népi gyakorlatban	2006–2007	159
Dóka Krisztina-Szőkéné Károlyi Annamária: Ötven év – ötven kép. Fényképek a Népzene-kutató Csoport múltjából	2003	101

Dolinszky Miklós: A francia hegedűkíséret forrása a későbarokk előadói gyakorlatban	1988	85
Dolinszky Miklós: Hitelesség és hagyományozás. Haydn- és Schubert-zongoraművek közreadói tapasztalatai	1995–1996	83
Dolinszky Miklós: Operaközreadás: contradictio in nomine? Az autográf versus szólamanyag dilemmája Erkel <i>Bátori Máriájának</i> készülő kritikái kiadásában	2000	83
Domokos Mária: Verbunkos dallam Schubert Gitárkvartettjében	1978	57
Domokos Mária: Bartók népzenei rendszerei	1983	159
Domokos Mária: Kiegészítések a verbunkos zene és tánc bécsi adataihoz	1985	95
Domokos Mária: Magyar táncok az 1764-es országgyűlésen. Részletek egy félbemaradt Martin György tanulmányból	1990–1991	165
Domokos Mária – Olsvai Imre – Paksa Katalin: Járdányi Pál népzenei munkásságának utolsó szakasza	2003	219
Domokos Pál Péter: Uj énekek – amellek Farkas Pál tamási nótárius által költek üdőről üdőre 1773 és 1810 között	1981	47
Domokos Zsuzsanna – Eckhardt Mária – Kaczmarczyk Adrienne – Watzatka Ágnes: A készülő Liszt Ferenc Tematikus Katalógus	1995–1996	183
Eckhardt Mária: Liszt és a Doppler-testvérek szerepe a Filharmóniai Társaság alapításában	1982	133
Eckhardt Mária: Liszt-zeneműkéziratok az MTA Zenetudományi Intézet Major-gyűjteményében	1983	51
Eckhardt Mária: Egy utazó naplója. (Liszt Ferenc és Marie d'Agoult svájci vándorlása 1835 június–júliusában)	1984	54
Eckhardt Mária: Liszt Ferenc levele a weimari színház érdekében	1985	217
Eckhardt Mária: Liszt Ferenc zeneműkéziratái a Zeneművészeti Főiskola Liszt Ferenc Emlékmúzeumban	1986	235

Eckhardt Mária: Liszt Ferenc levelei az MTA Zenetudományi Intézetének Major-gyűjteményében	1987	281
Eckhardt Mária: Liszt, Gottschalg és Hetz. Dokumentumgyűjtemény az MTA Zenetudományi Intézet könyvtárában	1988	285
Erdélyi Sándor: A magyarországi hegedűkészítés történeti irodalma	1983	123
Erdélyi Sándor: Adam Bessler az első magyarországi hegedűkészítő?	1984	26
Erdélyi Sándor: Vadon Géza, a magyarországi hegedűkészítés kiemelkedő alakja	1986	203
Falvy Zoltán: A középkori eretnekmozgalmak és a trubadúrok	1978	11
Falvy Zoltán: A hangszerkiállítások elméleti és gyakorlati kérdései	1981	331
Falvy Zoltán: A világi monódia spanyol központja: Bölcs Alfons udvara	1982	7
Falvy Zoltán: Mediterrán kultúra – trubadúr-zene	1983	7
Falvy Zoltán: A tárogató	1997–1998	55
Farkas Zoltán: Szerzői átdolgozások Girolamo Frescobaldi műveiben	1989	81
Farkas Zoltán: Fúga es fugato a 18. század második felének magyarországi misetermésében	1995–1996	129
Farkas Zoltán: Idézetek és álidézetek Sári József műveiben	1997–1998	125
Fehér Judit: A német lovagrend himnáriumának ismertetőjegyei	2006–2007	19
Felföldi László: A táncos egyéniségkutatás elveinek és módszereinek kialakulása. Történeti áttekintés	1999	139
Felföldi László: Az előadó-központú néptánc kutatás szempontjai és problémái	2001–2002	289
Felföldi László: Gondolatok az összehasonlító módszerről	2003	487

Felföldi László: A táncfolklorisztikai adatok leírásának és kiadásának terve és szabályai az egyéniségi elv figyelembevételével	2004–2005	243
Felföldi László: A kognitív szemlélet a néptánckutatásban	2006–2007	237
Ferenczi Ilona: „Krisztus feltámadá”. Magyarországi egy- és többszólamú adatok a 16–17. századból	1979	85
Ferenczi Ilona: A Brassói Graduale többszólamú függeléke	1980	223
Ferenczi Ilona: Vokális és instrumentális művek egy marosvásárhelyi kolligátumban	1981	17
Ferenczi Ilona: Clarinodarabok a Vietórisz tabulaturás könyvben	1983	111
Ferenczi Ilona: Magyar nyelvű gregorián a 16–17. században	1985	61
Ferenczi Ilona: Zenei helyesírás és „variálás” a XVI–XVII. századi graduálokban	1988	61
Ferenczi Ilona: Genfi zoltárletétek lantra a 18. századból	1992–1994	85
Ferenczi Ilona: Tropus és kontrafaktum a 16–17. századi graduálokban	1999	209
Ferenczi Ilona: A Tornai graduál (1611–1613). Egy nemrég előkerült kolligátum „ceremoniális” részének antifónái	2008	13
Ferenczi Ilona: Az első „magyar énekeskönyv” – a Psalterium Strigoniense mint a protestáns graduálok forrása	2011	143
Ferenczi Ilona – Haader Lea: Magyar nyelvű introitus-töredékek Marosvásárhelyről (XVI. század közepe)	2010	57
Franz-Karl Praßl: A gregoriánnum a II. Vatikáni Zsinat előtt, alatt és után a római rendeletek tükrében (ford. Czagány Zsuzsa)	2011	189
Frigyesi Judit: Egyéni invenció és hagyomány a magyarországi zsidó zenében	1980	139
Frigyesi Judit: A ritmus szerepe a 20. század második felének irodalmában	1981	151

Frigyessi Judit – Laki Péter: A sortipológia alkalmazása a magyar népdalok típuson belüli rendezésében	1979	177
Fügedi János: A néptánc számítógépes elemzésének lehetősége	1988	277
Fügedi János: A Lábán-kinetográfia irányrendszerének problémái	1990–1991	249
Fügedi János: Ugrástípusok a néptáncban	1999	161
Fügedi János: Mozgáskogníció és tánclejegyzés	2001–2002	273
Fügedi János: Táncszerkezete és motívumhasználat Jakab József pontozóiban	2004–2005	259
Fügedi János: Egyszerűsítések a magyar táncírásgyakorlatban	2008	11
Fügedi János: A táncos mozdulat tényleges és tudatosított ritmikai elhelyezkedésének különbsége	2011	367
Fügedi János – Misi Gábor: A talajérintő lábgesztusok lejegyzési lehetőségei	2009	373
Gábry György: Liszt Ferenc bécsi környezete	1978	95
Gábry György: Liszt Ferenc bécsi környezete 2.	1979	119
Gádor Ágnes – Szirányi Gábor: Mihalovich Ödön. Vázlat egy „iskolaépítő” portréjához	1995–1996	209
Galván Károly: József nádor zenekara	1997–1998	47
Gilányi Gabriella: <i>Laudabilem virum, Adaperiat Dominus cor.</i> – Egy virtuális invitatórium-széria az őszi zsolozsmákban	2006–2007	27
Gilányi Gabriella: Aquileia, Salzburg és Hirsau kapcsolata. – A 11–12. századi himnuszrepertoár	2008	21
Gilányi Gabriella: Zenei archaizmusok és neologizmusok a 18. századi pálos zsolozsmában	2009	69
Gomboczné Konkoly Adrienne: Bartók kolinda-könyvének meghíúsult angliai kiadása	1986	19
Gomboczné Konkoly Adrienne: Szabolcsi Bence három írása	1987	303

Gomboczné Konkoly Adrienne: Bartók Bernhard Paumgartnernak írt levelei	1989	147
Gomboczné Konkoly Adrienne: Bartók Béla, Erich H. Müller és a karmesteri pálcá	1997–1998	91
Gombos András: Az eleki Szabó Péter táncának sajátos vonásai	2001–2002	259
Gombos László: „Hírhedett zenész” és „zeneéletünk nesztora”. Párhuzamok Liszt és Hubay pályáján	1999	287
Gombos László: Általános összefüggések Farkas Ferenc életművében	2004–2005	85
Gombos László: „Versuch einer künstlerischen Würdigung.” Otto Keller méltatása Dohnányi Ernő művészetéről (1909)	2006–2007	77
Gombos László: Henryk Wieniawski Magyarországon – egy turné tanulságai	2011	201
Gonda János: Modern jazzimprovizáció – horizontális törekvések, tonális síkok ütköztetése, tengely-jelenségek	1995–1996	341
Grabócz Márta: Az intonáció-öröklés sajátosságai Liszt zongoraműveiben	1980	301
Grabócz Márta: Hogyan értékeljük a mai zenét? Nézőpontok a kortárs francia és amerikai esztétikában	1983	67
Grabócz Márta: A romantikus epika mint a Liszt-féle formai újítás modellje és a 20. századi szerkesztésmód közvetítője	1985	37
Grabócz Márta: A szemantikai kategóriák típusai. Kísérlet a narratív irodalmi szemiotika zenei elemzésben való alkalmazására	1987	117
Grabócz Márta: A narratív transzformációs modell és az affektusokkal való építkezés a szonátaformában	1992–1994	95
Grabócz Márta: Narrativitás-elméletek és hangszeres zene (Beethoven Op. 2. No. 3. C-dúr szonátájának I. tétele kapcsán)	1995–1996	99
Grabócz Márta: Paul Ricœur elbeszélés-elméletei és összefüggéseik a zenei narrativitással	1999	311

Grabócz Márta: Az átmeneti rítus és a „statikus zenék” kapcsolata kortárs operákban (F.-B. Mâche, P. Dusapin és G. Dazzi művei)	2000	195
Gupcsó Ágnes: Zenés színjátszás Debrecenben (1798–1799)	1980	259
Gupcsó Ágnes: Zenés színjátszás Debrecenben (1800–1810)	1981	101
Gupcsó Ágnes: Jakkó László tábori dalgyűjteménye	1982	121
Gupcsó Ágnes: Melodiárium-irodalmunk újabb emléke	1984	82
Gupcsó Ágnes: Zenés színjátszás Debrecenben (1833–1841)	1985	113
Gupcsó Ágnes: Zenés színjátszás Debrecenben (1833–1841) II.	1986	65
Gupcsó Ágnes: Amor Divinus – Natura Humana. Egy piarista iskoladráma zenéje 1694-ből	1999	223
Gyenge Enikő: Néhány észrevétel a bécsi graduál-szonáta alakulásáról Poglietti alkotásaiban	1995–1996	35
Hajdú László cikkeinek jegyzéke	1981	404
Hajdú László: A Rákóczy nóta és a Rákóczy induló	1981	406
Halász Péter: Christoph Stolzenberg 1739-es kantáta-évfolyamának soproni adaptációja	1988	73
Halmos Béla: Ádám István széki prímás (részletek egy készülő személyi monográfiából)	1980	85
Halmos Béla: Közjátékok egy széki vonósbanda tánczenéjében	1981	191
Halmos István: Egy venezuelai varázsló	1980	175
Halmos István: Hogyan kellene újra kiadni a magyar népi játékokat?	1989	239
Halmos István: Temetés Inaktelkén	2003	497
Hamburger Klára: Liszt Anna és Ferenc. Kettős arcképvázlat levelezésük tükrében	2000	95
ITO Nobuhiro: Bartók népzenei kutatásai és feldolgozásai (Nakahara Yusuke)	2010	377

Juhász Zoltán: Variáció és rögtönzés egy gyimesi táncdallamban	1987	197
Kaizinger Rita: A Zenetörténeti Múzeum gyűjteményei. 1. Éremtár	1988	129
Kaizinger Rita: Gustav Mahler budapesti működésének ikonográfiája	1989	167
Kaizinger Rita: Spannraft Ágoston, az Operaház első díszlettervezője	1990–1991	101
Kapronyi Teréz: Hagyományos elemek az észak-magyarországi summások dalaiban	1979	235
Kapronyi Teréz: Arató szokások a summáséletben	1980	37
Kapronyi Teréz: Jellegzetes motívumok iraki gyermekjátékok és mondókák dallamaiban	1981	315
Kapronyi Teréz: Az első hangú tropár dallamtípusa a magyar görögkatolikus közösségek gyakorlatában	1982	281
Karácsony Zoltán: A kalotaszegi legényes műfaj-funkcionális változatai	2009	341
Kard Ádám: Zenei hangok szintézise a hangszerek fizikai modellje alapján	1990–1991	311
Kárpáti András: A mitikus „héthúrú lant” és a pythagoreus zenematematika	1986	93
Kárpáti András: Eukleidész: A kanón beosztása. Tanulmány és fordítás	1987	7
Kárpáti János: Dallam- és ritmusmodellek a rituális Japán színhátékban. <i>Edo sato Kagura</i>	1995–1996	321
Kerékfy Márton: Danielle Fosler-Lussier: Music Divided: Bartók's Legacy in Cold War Culture	2008	12
Kerékfy Márton: Bartók hangszerelést érintő revíziói <i>A kékszakállú herceg vára</i> partitúráján	2009	51
Kerékfy Márton: Ligeti György 1949–50-es népzenei tanulmányútja	2011	323
Király Péter: Adalékok 15–17. századi hangszerterminológiánk kérdéseire	1987	29

Király Péter: A magyarországi hangszer történet adattára	1995–1996	117
Kiss Gábor: A középkori Kyrie- és Gloria-repertoár Magyarországon	1992–1994	9
Kiss Gábor: Tonális variánsok a magyarországi antifonarepertoárban	1995–1996	9
Kiss Gábor: A középkori magyar tradíció lokális ordinárium-dallamai	2004–2005	147
Kiss Gábor: Középkori liturgikus források digitális gyűjteménye az MTA Zenetudományi Intézetében	2004–2005	177
Kiss Gábor: Egy késő-középkori műfajfüggetlen dallamstílus Közép-Európában	2008	15
Kiss Gábor: Tridentinum előtt és után. – A magyarországi pálosok ordinarium-hagyománya	2009	97
Kiss Gábor: Szakrális vagy aktuális – újabb megközelítések a liturgikus egyszólamúság kutatásában	2010	367
Kiss Gábor: Késő középkori periférikus miseforrásaink és az esztergomi hagyomány	2011	49
Kiszely-Papp Deborah: A Vonósszextett és más Dohnányi-források a zeneszerző szülővárosában (ford. Kiss Gábor)	2010	243
Komlós Katalin: <i>Kenner und Liebhaber</i> – billentyűs játékosok a 18. század második felében	1995–1996	67
Komlós Katalin: „She never told her love”, vagy Viola fűzfadala	2000	19
Kovács Andrea: A segesvári psalterium	2011	97
Kovács Sándor: A Bartók-rendszerezte „Magyar Népdalok Egyetemes Gyűjteménye” korai jelzetei	1983	149
Kovács Sándor: Újabb adalékok a Bartók-Rend történetéhez	1986	35
Kovalcsik Katalin – Tálos Endre: Egy dalbetétes cigány népmese. „Jávorfácska”	1989	189
Kovalcsik Katalin: Népi hárfák Magyarországon. – Két hangszerkészítő mester	1980	115

Kovalcsik Katalin: A Szatmár megyei oláh cigányok lassú dalainak többszólamúsága	1981	261
Kovalcsik Katalin: A kirallyá lett juhász – egy cigány epikus dal	1982	291
Kovalcsik Katalin: Vázlat a bulgáriai cigányokról	1984	209
Kovalcsik Katalin: Oláh cigányok Londonban	1985	167
Kovalcsik Katalin: Népzénet vagy műzenét? Egy régi vita – jugoszláviai cigány környezetben	1986	163
Kovalcsik Katalin: Egyéni életrsorokat elbeszélő cigány lassú dalok	1987	239
Kovalcsik Katalin: A beás cigány népzene szisztematikus gyűjtésének első tapasztalatai	1988	215
Kovalcsik Katalin: Karácsonyi köszöntés a beás cigányoknál	1990–1991	213
Kovalcsik Katalin: Házastársak közötti zenei verseny a kárpátaljai oláh cigányoknál	1999	87
Kovalcsik Katalin: Formális kommunikáció egy dunántúli oláh-cigány báli eseményen	2003	513
Kovalcsik Katalin: Báli zene egy dunántúli beás közösségben	2008	17
Körmendy Kinga: Az ún. Zalka Antiphonale töredékei	1988	33
Körmendy Kinga: Dr. Kovách Zoltán: Az esztergomi Főszékesegyházi Könyvtár története a 11. századtól 1820-ig	2009	423
Kusz Veronika: Fac ut ardeat cor meum – Dohnányi <i>Stabat Mater</i> -olvasata	2008	21
Kusz Veronika: A tématranszformáció szerepe Dohnányi <i>Concertinó</i> jában	2010	223
Kusz Veronika: A Dohnányi Archívum McGlynn-letéti anyaga	2011	299
Lampert Vera: Néhány Bartók feldolgozás datálásához	1978	113
Lampert Vera: Bolhák Orlando di Lasso műveiben: egy európai toposz magyar vonatkozásai	2000	7

Lampert Vera: A Bartók–Kodály Magyar népdalok második kiadása	2003	375
László Ferenc: Bukarest, 1924. október 20. Bartók Béla szerzői estje	1995–1996	235
Lázár Katalin: Altatók. – Rendszerezési kísérlet	1979	193
Lázár Katalin: Rodope-vidéki pentaton népdalok	1981	307
Lázár Katalin: Egy osztják dallam két változata	1982	301
Lázár Katalin: Variálás az osztják énekekben	1984	199
Lázár Katalin: Tercingadozás és hangkészlet az obi-ugor dallamokban	1986	139
Lázár Katalin: Egy motivikus szerkesztésű osztják dallamtípusról	1987	213
Lázár Katalin: Kísérlet az obi-ugor dallamok rendszerezésére (I). Felsősorokból és egyféle sorból építkező dallamok	1988	157
Lázár Katalin: Kísérlet az obi-ugor dallamok rendszerezésére (II). Két- és háromféle sorból építkező dallamok	1989	207
Lázár Katalin – Schmidt Éva: Medveének A. Kannisto gyűjtéséből	1990–1991	201
Lázár Katalin – Csepregi Márta: Keleti osztják bölcsődalok	1997–1998	211
Lázár Katalin: A játékok típusrendje az MTA Zenetudományi Intézet Archívumában	1999	113
Lázár Katalin: Kiss Áron „Magyar gyermekjáték-gyűjtemény” című könyve mai szemmel	2003	395
Lázár Katalin: Kis kacska fürdik. – Játékmódok, dallamok, szövegek	2009	319
Lázár Katalin: Magyar népi játékok nemzetközi párhuzamai az MTA Zenetudományi Intézet játékgyűjteményében	2001–2002	145
Lázár Katalin: Komi játékdalok Vászolyi Erik gyűjtéséből (1960, 1966)	2006–2007	215
Legány Dezső: Osztrák–magyar kapcsolatok Liszt utolsó korszakában	1978	71

Mácsai János: A Zenetörténeti Múzeum Broadwood zongorája	1990–1991	133
Mácsai János: Az „egyiptomi hét csapás”. Muzeális hangfelvételekről	1995–1996	349
Maróthy János: A szimfónia újjászületése a tragédia szelleméből. Adalékok a „Sosztakovics-esethez”	1981	143
Maróthy János: „Relatív szinkronizáció”: a zenei szerveződés kulcsa fizikai, biológiai és esztétikai nézőpontból	1999	187
Maróthy János–Batári Márta: Zenei viselkedés. Kutatási program	1987	137
Martin György: A cigányság hagyományai és szerepe a kelet-európai népek tánc kultúrájában	1980	67
Martin György: Az erdélyi férfitáncok kutatása	1981	173
Martin György: A Maros-Küküllő vidéki magyar táncdialektus	1982	183
Martin György: Kinizsi tánca a 15. és 16. századi forrásokban	1983	77
Martin György: Emlékeim Kodályról	1984	185
Merrick, Paul: Magyar karmester, angol zeneszerző. Richter János és Edward Elgar	1995–1996	215
Mészáros Ágnes: Holtzmann és Erard – Két hárfa a Zenetörténeti Múzeum gyűjteményéből	2008	11
Mészáros Ágnes: Hangzó zenetörténeti emlékek a 19. századból – Zenélő doboz és két zenélő óra a Zenetörténeti Múzeum gyűjteményében	2009	263
Mészáros Ágnes: Hangzó zenetörténeti emlékek a 19. századból II. – zenélő órák és zenélő dobozok vajdasági múzeumok gyűjteményeiben	2011	347
Mezei János: Anton Zimmermann és a vonósötös-műfajletét-problémái	1985	49
Mezei János: Közép-európai dallamvariánsok az adventi rezonzóriumokban	1988	43
Mező Imre: A Liszt-összkiadásról	1995–1996	177

Miháltzné Tari Lujza: Népzenei- és néprajzi adatok két XVIII. sz.-i gazdasági könyvben	1982	85
Mona Ilona: Kéziratos „magyar nóták” a Bartók Béla Zeneművészeti Szakközépiskola – volt Nemzeti Zenede – Könyvtárában	1982	97
Murányi Róbert Árpád: A gyöngyösi ferencesek zenei kéziratai	2000	31
Murányi Róbert Árpád: A magyarországi ferencesek kéziratai a 18. századból	1995–1996	123
Nagy Judit: Egy szabolcsi csárdás szerkezete és jellemzése	1984	160
Németh István: A gyimesi „féloláhos” dallamkészlete	1982	205
Németh István: A Zenetudományi Intézet Népzenei Hangarchívuma	1997–1998	231
Olsvai Imre: Kis kiegészítés Bartók Béla török–magyar dallampárhuzamaihoz	1980	59
Olsvai Imre: Forrásváltozatok Dvořák és Puccini egy-egy témájához tonalitástörténeti vonatkozásokkal	1999	125
P. Eckhardt Mária: Párizsi Liszt-dokumentum 1849-ből	1978	79
P. Eckhardt Mária: Liszt-zeneműkéziratok az Országos Széchényi Könyvtárban – Új szerzemények, 1976–1979	1979	127
P. Eckhardt Mária: Művelődéstörténeti dokumentum a reformkorból (A. De Gerando feljegyzéseiből)	1980	275
P. Eckhardt Mária: Csermák-művek egy varsói kéziratban	1981	77
Paksa Katalin: László Máténé Kőműves Kelemenje	1979	157
Paksa Katalin: Dinamikai árnyalás, mint előadási sajátosság idős pásztorok dalaiban	1980	7
Paksa Katalin: Sor eleji megtámasztás és sorkezdő díszítmény a régi magyar parasztelőadásban	1982	253
Paksa Katalin: Táji sajátosságok egy Csík megyei dallam ornamentikájában	1984	144
Paksa Katalin: Stílusjelenségek a magyar népdaldíszítésben	1985	157
Paksa Katalin: Népdaldíszítés és népzenei dialektusok	1987	151

Paksa Katalin: A „Kállai kettős” dallamai a néphagyományban és a színpadon	2010	299
Pálfy Gyula: Adatok Kecel táncéletéhez	1979	263
Pálfy Gyula: Szerkezet, arány, sűrítés – egy moldvai balladában	1982	273
Pálfy Gyula: Egy mezősegi falu tánckészlete	1988	263
Pálfy Gyula: A különböző filmtípusok és a video alkalmazásának előnyei és hátrányai az archivális célú mozgóképrögzítésnél	1990–1991	269
Pálfy Gyula: Az MTA Zenetudományi Intézete Filmtárának rövid története és a hosszú távú megőrzés kérdései	1997–1998	235
Papp Ágnes: Scipio álma és a zsolttárdifferenciák rangsora	2008	15
Papp Ágnes: A középkori „magyar” zsolttártónus. A częstochowai pálos cantuale tonáriusa	2010	23
Papp Ágnes: „Epistola és Evangélium szerint való énekek.” XVIII. századi kéziratos katolikus kántorkönyveink tanúsága	2011	151
Papp Géza: A verbunkos kéziratos emlékei. II. A Magyar Tudományos Akadémia Zenetudományi Intézetének könyvtára. Major Ervin hagyatékának zenei anyagából	1986	301
Papp Géza: A <i>Nagy Potpourri</i> . Tények, föltevések, ellentmondások, következtetések	1995–1996	167
Papp Géza: Egy Bihari-verbunkos tanulságai	2000	37
Papp Márta: A tudós, a tanár és a művész – Szabolcsi Bence a Rádióban	2000	183
Pávai István: Sajátos szempontok az erdélyi hangszeres népi harmónia vizsgálatában	1999	53
Pávai István: Jajnóta-szerű dallamstrófák a moldvai magyar népzeneben	1995–1996	295
Pávai István: Szempontok egy néptánczenei rend kialakításához	1997–1998	223
Pávai István: Hangszeres-énekes dallamváltozatok műfaji-táji megoszlásban	2003	469

Pávai István: Erdély a néprajz-, a népzene- és a néptánckutatás tájszemléletében	2004–2005	193
Pécsi L. Dániel: A Zenetudományi Intézet új otthona	1981	337
Pesovár Ernő: Réthei tanulmánya elé	1978	177
Pintér Csilla Mária: A parlando-rubato változatainak jelentősége <i>A kékszakállú herceg vára</i> ritmikai nyelvében	2003	385
Pintér Csilla Mária: Versforma és zenei forma Bartók Ady-dalaiban	2004–2005	73
Pintér Csilla Mária: A ritmikai polifónia típusai Bartók zenéjében	2006–2007	93
Pintér Csilla: Keringőritmusok és valse-allúziók Bartók zenéjében	2008	21
Pintér Csilla: Ritmikai személyiségek Bartók <i>Zongoraszonátájában</i>	2009	33
Pintér István: Számítógépes hangmikroszkópia	1990–1991	273
Pintér István: Számítógépes hangmikroszkópia II. rész	1992–1994	243
Pintér István: A hangmikroszkópia alkalmazása a lejegyzésben	1995–1996	369
Pintér István: A hangmikroszkópia története a 20. században	1999	193
Prószéky Gábor: Szempontok a magyar népzenei anyag számítógépes feldolgozásához	1983	133
Prószéky Gábor: Mesterséges intelligencia és zenei nyelvtanok	1985	195
Rácz Ilona – Szalay Olga: Mutatók Bartók dallamrendjéhez	1981	353
Rajeczky Benjamin: Népzenei aszimmetrikus ritmusaink kérdéséhez	1978	149
Rajeczky Benjamin: A korareneszánsz zenéje Magyarországon	1981	9
Rajeczky Benjamin tudományos önéletrajza (1984). Közreadja: Tari Lujza	2003	329
Rennerné Várhidi Klára: Népzeneinkben ma is hangzó XVI. századi nyolcas verseink	1982	57

Rennerné Várhidi Klára: Adatok a szepesi huszonnégyszázéves királyi város XVI–XVII. századi zenei életéhez	1983	91
Rennerné Várhidi Klára: A „Krisztus feltámadása” népének 17–18. századi történeti adatai	1984	17
Rennerné Várhidi Klára: A kolozsvári unitárius kollégium naplójának vokális zenei adatai a 17. században	1985	83
Rennerné Várhidi Klára: Adatok Kolozsvár zenei történetéhez a 18. század első feléből két kollégiumi napló alapján	1986	53
Rennerné Várhidi Klára: A sárospataki jezsuita kollégium naplójának zenei adatai	1987	87
Rennerné Várhidi Klára: Buda zenei élete a XVIII. században a jezsuita források tükrében I.	1988	107
Rennerné Várhidi Klára: Buda zenei élete a XVIII. században jezsuita források tükrében (II.)	1989	101
Rennerné Várhidi Klára: Fejezet Kalocsa XVIII. századi zenei történetéből	1990–1991	49
Rennerné Várhidi Klára: A pesti belvárosi főplébániatemplom zenei élete a 18. században	1992–1994	23
Rennerné Várhidi Klára: Batthyány József hercegprímás pozsonyi és pesti pénztárkönyvének zenei adatai	1999	275
Rennerné Várhidi Klára: Széchényi Ferenc gróf (1754–1820) és a zene levéltári adatok tükrében	2000	217
Réthei Prikkel Marián: A verbunkos tánc eredete	1978	179
Richter Pál: Kvint- és oktávparhuzamok a 17. századi orgonakíséretes kéziratokban	1999	239
Richter Pál: A magyar pálosok zenei élete és zenéje a 18. században	2009	135
Rudasné Bajcsay Márta: A belső versszakok	1979	207
Rudasné Bajcsay Márta: Szöveg és dallam együttese egy gyimesi keservesben	1984	136
Rudasné Bajcsay Márta: Népdalszövegek számítógépes vizsgálata	1987	227

Rudasné Bajcsay Márta: A dallam- és szövegszerkezet viszonya az új stílusú népdalokban	1988	203
Rudasné Bajcsay Márta: Régi magyar dallamtípusok szövegösszefüggései I.	1990–1991	153
Rudasné Bajcsay Márta: Régi magyar dallamtípusok szövegösszefüggései II.	1997–1998	170
Rudasné Bajcsay Márta: Hangfelvétel és lejegyzés eltérése Kodály Zoltán nagyszalontai gyűjtésében	2001–2002	107
Sárosi Bálint: Hivatásos és nemhivatásos népzeneészek	1980	75
Sárosi Bálint: Haydn néhány magyar témájáról	1984	49
Sas Ágnes: Unisono és tasto solo jelölése Valentin Deppisch műveiben	1984	37
Sas Ágnes: Georg Druschetzkí, Batthyány József hercegprímás zenésze	1987	53
Sas Ágnes: Esterházy Pál <i>Harmonia caelestis</i> c. gyűjteményének újabb dallamforrásai	1989	37
Sas Ágnes: Esterházy Pál: <i>Harmonia caelestis</i> – kézirat, nyomtatvány, új kiadás	1990–1991	23
Sas Ágnes: A pozsonyi Szt. Márton dóm zenés ünnepei és zenészei a 18. században	1997–1998	31
Sas Ágnes: Főúri zenei intézmények, arisztokrata mecénások a 18. századi Magyarországon	2001–2002	171
Sas Ágnes: Bárdos Kornél város-monográfiáinak 18. századi fejezeteiről	2006–2007	63
Sas Ágnes: A plébániatemplomok zenei élete a 18. században	2010	73
Sas Ágnes: A 18. századi magyarországi egyházi források terminológiai problémái	2011	177
Sebő Ferenc: Az MTA Zenetudományi Intézet Népzenei Gyűjteményének áttekintő katalógusa	1990–1991	241
Simon Géza Gábor: Ragtime az Osztrák–Magyar Monarchiában	1995–1996	335
Sípos János: A zene kezdeteinél – azeri népzene	2003	547

Sipos János: Beszámoló karacsáj-balkár népzenei gyűjtéseimről	2004–2005	217
Sipos János: Egy sajátos aszimmetrikus ritmus a magyarok és más népek népzenejében	2006–2007	203
Sipos János: Egy misztikus iszlám rend vallási és népi dallamai	2009	395
Sipos János: Az azerbajdzsáni mugam és az azerbajdzsáni népzene	2011	381
Sólyom György: „Ora e per sempre addio...” Pillanatképek és kérdések a kései romantikáról	1995–1996	113
Somfai László: Regiszter dinamika Haydn fortepiano kottázásában?	1978	41
Somfai László: Bartók formatani terminológiájának korai forrásai	1979	7
Somfai László: A 18. századi kottapapír	1980	247
Somfai László: Wolfgang Amadeus Mozart 4-hangos ornamense	1983	17
Somfai László: Bartók vázlatok (I). Témafeljegyzések a Zongora-sonáta I. tételéhez	1984	71
Somfai László: Bartók-vázlatok (II). Témafeljegyzések az 1. hegedű-zongoraszonátához	1985	21
Somfai László: Bartók-vázlatok (III). A „fekete zsebkönyv” kidolgozatlan témafeljegyzései	1986	7
Somfai László: Népdalciklus-tervek Bartók 1907-es gyűjtőfüzetében	1990–1991	89
Somfai László: Gondolatok a vázlatkutatásról (Mozart K. 504)	1995–1996	75
Somfai László: Bagatell-problémák	1997–1998	67
Somfai László: <i>Inventio</i> és <i>elaboratio</i> J. S. Bach zenéjében. Széljegyzetek vokális töredékekhez	1999	257
Somfai László: Zenei köznyelv a 18. században. Kutatástörténeti visszatekintés Szabolcsi Bence gondolatának utóéletéről	2000	25

Sugár István–Barsi Hajna: Az egri főszékesegyház hangszertárának 1922. évi leltára	1985	225
Sulyok Imre: Meg egyszer a „371”-ről	1995–1996	55
Sz. Farkas Marta: Zongoratorténeti adatok publikálatlan Liszt-levelekben	1980	285
Sz. Farkas Márta: A zongora cselló-rezonánása („System-Beregszászy” 1873)...	1979	99
Szabó Balázs: Bartók Béla: <i>Szólószonáta hegedűre</i> BB 124 – Yehudi Menuhin első kiadásának és három lemezfelvételének tanulságai	2011	271
Szabó István: Újabb adatok a XVI–XVII. századi magyar zene forrásaihoz	1989	61
Szacsvai Kim Katalin: A gyulafehérvári székesegyház kottagyűjteménye a 18. század végén	1992–1994	67
Szacsvai Kim Katalin: A jezsuita központok zenei élete a 18. századi Magyarországon	2006–2007	41
Szacsvai Kim Katalin: Az Erkel-műhely kezdetei. Közös munka az <i>Erzsébet</i> előtti színpadi zenékben	2009	191
Szakál Aurél: A szegedi menyecskefejes duda	1992–1994	199
Szalay Olga: Egy nyírségi parasztasszony népdalkészletének földrajzi összefüggései. Ereszkedő és újstílusú dallamok	1980	19
Szalay Olga: A moldvai dialektus néhány sajátossága Veress Sándor gyűjtése alapján	1988	183
Szalay Olga: A jubiláló akadémiai népzene kutatás kiemelt sorozatai és az intézményes ötven év bibliográfiája (1953–2003)	2003	11
Szalay Olga: Kodály Zoltán és a Tudományos Akadémia szerepe a népdalösszkiadás megindításában 1930 és 1940 között	2003	127
Szaszovszky Ágnes: A Veszprémi pontifikále templomszentelési ordója	2011	83
Szemere Anna: A sematizmus „vívmánya” a szocialista realista operett	1979	145
Szemere Anna: Petőfi színház – musical színház?	1980	325

Szemere Anna: A magyar popzene szociológiájához	1983	197
Szemere Anna: A popvideó és egy befogadás-vizsgálat néhány tanulsága	1986	189
Szendrei Janka: Az Akadémiai Könyvtár P 256 jelzetű töredéke. A „Laudem Deo” két hazai följegyzésének jelentősége	1978	19
Szendrei Janka: Az esztergomi Missale Notatum hangjelzése	1979	47
Szendrei Janka: A Pray kódex vonalrendszeres kottái	1980	183
Szendrei Janka: Újabb azonosított hangjegyes töredék	1981	33
Szendrei Janka: Az organális többszólamúság újonnan talált emléke a XV. századi Erdélyből	1982	19
Szendrei Janka: A Zalka Antiphonale provenienciája	1988	21
Szendrei Janka: A Szent István alleluják dallamai	1989	7
Szendrei Janka: <i>Új világhosság jelenék</i> . Egy himnusz története	1995–1996	19
Szendrei Janka: A hangjelzés-térképek érvényességéről	1997–1998	19
Szendrei Janka: Egy középkor-végi dallamstílus jelentkezése az alleluia-műfajban	2004–2005	107
Szendrei Janka: <i>Ardua spes mundi</i> : régió, regnum, locus találkozása egy középkori költeményben	2006–2007	1
Szendrei Janka: A Medgyesi Prosarium	2008	15
Szenik Ilona: Modern stílusú román dallamok a moldvai csángók dalkészletében	2003	455
Szepesi Zsuzsanna: Major Ervin gyűjteményének kéziratai. 1. közlemény: kottás kéziratok	1986	261
Szepesi Zsuzsanna: Major Ervin gyűjteményének kéziratai. 2. közlemény: Nem kottás kéziratok	1987	259
Szepesi Zsuzsanna: Bartók-levelek az MTA Zenetudományi Intézet könyvtárának Major-gyűjteményében	1988	323
Szepesi Zsuzsanna: Major Ervin gyűjteményének kéziratai. 3. közlemény: Nem kottás kéziratok	1988	333
Szepesi Zsuzsanna: Az MTA Zenetudományi Intézet Könyvtárának Sgambati–Liszt hagyatéka (Fond 6/1–53)	2006–2007	243

Szerző Katalin: Magyar zeneműnyomtatványok Brahms könyvtárában. Újabb adatok a <i>Magyar táncok</i> forrásaihoz	1995–1996	157
Szeverényi Erzsébet: A magyarországi jazz történetének kultúrpolitikai vonatkozásai 1945–1958	1979	153
Szeverényi Erzsébet: A Dália. Magyar jazz 1962–1964	1980	335
Szeverényi Erzsébet: „Folk-mozgalom” Magyarországon. (Rövid történet és egy vizsgálat tanulságai)	1981	161
Szeverényi Erzsébet: Szórakoztató zenénk „Sztálini műszaka”	1988	141
Székely András: Benedetto Marcello: <i>L'estro poetico-armonico</i> (1724–1726)	1995–1996	43
Szirányi Gábor: Egy 20. századi zenészcsalád története dokumentumok, emlékezések tükrében	1995–1996	219
Szomjas-Schiffert György: Mozart es Haydn kapcsolata a cseh-morva népzenevel	1987	143
Szőnyiné Szerző Katalin: „A kékszakállú herceg vára” szöveges forrásai – Újabb adatok a Bartók-mű keletkezés-történetéhez	1979	19
Szőnyiné Szerző Katalin: „A fából faragott királyfi” szöveges dokumentumai	1980	315
Szőnyiné Szerző Katalin: Hajdú László cikke elé	1981	399
Sztanó Pál: A dallammérésről	1979	277
Tallián Tibor: Bartók-marginália	1979	35
Tallián Tibor: Új magyar opera. Korszak- és típusvázlat	1980	345
Tallián Tibor: Bartók fogadtatása Amerikában 1940–1945	1985	7
Tallián Tibor: Magyar versenymű a 20. század első felében	1997–1998	151
Tallián Tibor: Átváltozások, avagy a Nemzeti Színház operai kottatárának néhány tanulsága	1999	281
Tallián Tibor: „Az operában ki gyönyörködik?” Irodalmi adalékok a magyar operai művelődés történetéhez	2000	117
Tallián Tibor: „Opern dieses größten Meisters der Jetztzeit” Meyerbeer fogadtatása a korabeli magyar operaszínpadon	2004–2005	1

Tallián Tibor: Joachim és a magyarok	2008	20
Tallián Tibor: Csoportkép primadonnával – Operakritika a reformkorban	2010	141
Tari Lujza: Szignálhangszereink és dallamaik	1978	125
Tari Lujza: A bécsi klasszikus zene és a verbunkos stiláris kötődése egy témátípusban	1983	33
Tari Lujza: Tompa Mihály Dalfüzér c. gyűjteményének dallamai	1984	94
Tari Lujza: A dudahagyomány továbbélése hegedűn	1986	109
Tari Lujza: Robert Lach levelezőlapjai a Magyar Tudományos Akadémia Kézirattárában	1988	317
Tari Lujza: Zenei adatok a magyar népmesékben: dallamok és hangszerek	1990–1991	187
Tari Lujza: Füleki László szlovákiai magyar prímás hangerőfokozási módszere és ennek kottaképi megjelenítése	1992–1994	181
Tari Lujza: Egyéni variációgazdagság egy zoboralji volta-ritmusú dallamtípusban	1997–1998	195
Tari Lujza: A tárogató Korond néphagyományában	1999	25
Tari Lujza: A magyar hangvétel változása C. M. v. Weber <i>Magyar rondójától</i> R. Willmers <i>Fóti daláig</i>	2000	51
Tari Lujza: Népzene kutató intézményes keretek között: az első évek és a korabeli szaksajtó	2003	187
Tari Lujza: Pizzicato a hangszeres magyar (nép)zenében	2006–2007	195
Tari Lujza: Hangszeresek és a paraszti zeneélet a 18. században	2008	28
Tari Lujza: Szomjas-Schiffert György (1910–2004) népzene kutatói életútja	2010	325
Tokaji András: A kommunizmus zenekultúrája Magyarországon és a többi volt kommunista országban	1997–1998	163
Torma József: Három orenburgi baskír népdal	1989	221
Ujfalussy József: V ⁷ – II ₅ ⁷	1978	51

Ujfalussy József: A „Forradalmi” etüdről	1979	141
Ujfalussy József: Domináns szeptimhangzatok és hangsoraik	1982	129
Ujfalussy József: „Anacapri dombjai”. Ötfokúság három funkcióval	1983	65
Ujfalussy József: Egy nehéz búcsúzás zenei képlete	1984	67
Ujfalussy József: „Carmen, je t'aime”. Különös zárlati domináns-sor	1985	45
Ujfalussy József: Le es fel. Autentikus es plagális harmónialáncok Beethoven G-dúr zongoraversenyében	1986	43
Ujfalussy József: Kodály Zoltán esztétikája	1997–1998	113
Ujfalussy József: Molnár Antal zeneesztétikai szemlélete	1999	305
Ujfalussy József: „Contessa, perdono!”	2000	215
Ujházy László: Hangtéralkotás a zenében	1995–1996	357
Ullmann Péter: A harangozás hagyományai egy erdélyi faluban	1980	131
Ullmann Péter: A zsámbéki németseg népdalai	1981	273
Ullmann Péter: A zsámbéki németek egyházi énekei	1986	149
Vargyas Lajos: A népies műdal és az új stílusú népdal kapcsolatai	1985	133
Vargyas Lajos: A magyar népzene összkiadása, a Corpus Musicae Popularis Hungaricae	2003	211
Vikár László: Interetnikus dallamtípusok Baskíriában	1979	253
Vikár László: Mordvin siratódallamok	1980	159
Vikár László: Két osztják ének	1981	287
Vikár László: Régi rétegek a Volga-Káma-i finnugor és török népek zenéjében	1982	323
Vikár László: Zenei jegyzetek Mongóliáról	1983	209
Vikár László: Vikár Béla erdélyi népdalgyűjtéséről	1984	192
Vikár László: Tonális es egyéb részleges kvintváltás a magyar népdalokban	1985	139

Vikár László: Alsó kvarttváltás a volga-kámai és a magyar népzeneben	1986	125
Vikár László: Karádi aratódalok	1987	171
Vikár László: Kodály megjegyzései Lach népdalgyűjteményéhez	1988	147
Vikár László: Mi a régi és mi az új a volga-kámai népzeneekben?	1995–1996	285
Vikárius László: A <i>Cantata Profana</i> (1930) kéziratos forrásainak olvasata	1992–1994	115
Vikárius László: Hasonlóságok és <i>Kontrasztok</i> – Bartók Ravel-Hommage-a?	1995–1996	243
Vikárius László: Bartók Béla: Egyéni élet – reprezentatív életút?	1997–1998	83
Vikárius László: A „szentimentalizmus hiánya” Bartóknál	2001–2002	235
Vikárius László: Bartók „Halotti ének”-e és a „szlovák” <i>Gyermekeknek</i> születése	2011	233
Virágölgyi Márta: Egy magyar parasztprímás Széken	1981	221
Virágölgyi Márta: Szabó István széki prímás „lassú” dallamai	1982	229
Virágölgyi Márta: A széki férfitáncok zenéje	1983	169
Virágölgyi Márta: Halmágyi Mihály gyimesközéploki prímás hegedűjátéka	1988	235
Virány Gábor: Zongora vagy zenekar?	1995–1996	275
Voigt Vilmos: Mit tanult a magyar folklorisztika a magyar népzene kutatótól?	2003	365
Wilheim András: Bartók találkozása Debussy művészetével	1978	107
Wilheim András: Kadosa Pál szimfóniái: ambíciók és illúziók	1997–1998	119
Zeke Lajos: L'orgue symphonique. Észrevételek a Cavallé–Coll-féle orgona hangzásáról	1987	103

